



Departamento de Filoloxía Galega

ESTRATEGIAS NARRATIVAS NA OBRA DE CUNQUEIRO

María Xesús Nogueira Pereira
2005

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA

ESTRATEGIAS NARRATIVAS NA OBRA DE
CUNQUEIRO

Tese de Doutoramento
dirixida polo Dr. Anxo Tarrío Varela
e realizada por María Xesús Nogueira Pereira

Santiago de Compostela, 2005

Vº e Pr.

Dr. D. Anxo Tarrío Varela

Viajamos con nuestras imaginaciones y recuerdos, y lo que vamos creando o soñando son memorias y nostalgias. Quizá sea verdad que el fin último de toda cultura es la melancolía.

A.C.

ÍNDICE

1. Introducción	7
1.1. Descripción do traballo. Obxectivos e metodoloxía	9
1.1.1 Obxectivos	9
1.1.2. Metodoloxía e fundamentos teóricos	11
1.1.3. O corpus	46
1.2. Os estudos cunqueirianos. Estado da cuestión	47
1.2.1. Os estudos cunqueirianos. Unha sistematización	52
1.2.1.1. Bibliografía	52
1.2.1.2. Biografía	55
1.2.1.3. Crítica textual	59
1.2.1.4. Monografías	63
1.2.2. Problemas fundamentais da obra de Cunqueiro	82
1.2.2.1. A clasificación da súa obra	83
1.2.2.2. O realismo	86
1.2.2.3. Tradición e modernidade. O compromiso do escritor	88
2. As estratexias paratextuais	90
2.1. O corpus paratextual	93
2.2. O epitexto	94
2.2.1. As entrevistas	96
2.2.2. Os artigos	106
2.2.3. A correspondencia	117
2.3. O peritexto	118
2.3.1. Os títulos	118
2.3.1.1. Títulos temáticos puros	120
2.3.1.1.1. Títulos temáticos puros intertextuais	120
2.3.1.1.2. Títulos temáticos puros non intertextuais	128
2.3.1.2. Títulos temáticos con información paraxenérica	137
2.3.1.2.1. Títulos temáticos con información paraxenérica intertextuais	137
2.3.1.2.2. Títulos temáticos con información paraxenérica non intertextuais	141
2.3.1.3. Títulos paraxenéricos puros	143
2.3.1.4. Títulos paraxenéricos con información temática	146
2.3.1.4.1. Títulos paraxenéricos con información temática intertextuais	147
2.3.1.4.2. Títulos paraxenéricos con información temática non intertextuais	149
2.3.2. As dedicatorias	159
2.3.3. As citas	162
2.3.3.1. <i>Merlín e familia</i>	165
2.3.3.2. <i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	167
2.3.3.3. <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	170
2.3.3.4. <i>El año del cometa</i>	171
2.3.3.5. A narrativa curta escrita en castelán	173
2.3.4. As notas introdutorias e finais	180
2.3.4.1. <i>Merlín e familia</i>	183
2.3.4.2. <i>As crónicas do sochantre</i>	187
2.3.4.3. <i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	193
2.3.4.4. <i>Las mocedades de Ulises</i>	193
2.3.4.5. <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	206
2.3.4.6. <i>Vida y fuga de Fanto Fantini</i>	214
2.3.4.7. <i>El año del cometa</i>	225

2.3.4.8. A narrativa curta escrita en galego	234
2.3.4.9. A narrativa curta escrita en castelán	242
2.3.5. Os índices onomásticos	254
2.3.5.1. A voz narrativa dos índices	262
2.3.5.2. A extensión dos índices	266
2.3.5.3. A función dos índices onomásticos	271
2.3.5.3.1. Funcións primarias	271
2.3.5.3.2. Funcións secundarias	275
2.3.5.4. Complexidade e enciclopedismo	286
3. As estratexias textuais	289
3.1. O deseño dos personaxes	291
3.1.1. O estudo dos personaxes. Fundamentos teóricos	291
3.1.2. O estudo dos personaxes cunqueirianos. Estado da cuestión	297
3.1.3. Estratexias no deseño dos personaxes. Análise	308
3.1.3.1. <i>Merlín e familia</i>	308
3.1.3.2. <i>As crónicas do sochantre</i>	323
3.1.3.3. <i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	342
3.1.3.4. <i>Las mocedades de Ulises</i>	359
3.1.3.5. <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	381
3.1.3.6. <i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i>	403
3.1.3.7. <i>El año del cometa</i>	424
3.1.3.8. A narrativa curta escrita en galego	445
3.1.3.9. A narrativa curta escrita en castelán	460
3.1.4. A onomástica dos personaxes	476
3.1.4.1. Descrición do inventario antroponímico	477
3.1.4.2. O discurso sobre o nome	495
3.1.4.3. A onomástica como tema narrativo	500
3.1.4.4. O nome do escritor	504
3.1.5. Conclusión	507
3.2. As estratexias da oralidade	510
3.2.1. Introducción	510
3.2.1.1. A cuestión teórica e metodolóxica	510
3.2.1.2. Os estudos cunqueirianos e a cuestión da oralidade	514
3.2.2. A visión do escritor	527
3.2.3. Os personaxes narradores	533
3.2.4. Os cronotopos da oralidade	539
3.2.4.1. O cronotopo da lareira	542
3.2.4.2. Os cronotopos da pousada e da taberna	547
3.2.4.3. Os cronotopos do camiño e da barca	558
3.2.4.4. Os cronotopos da feira, a botica e a barbaría	559
3.2.4.5. Outros espazos	561
3.2.5. As estratexias da oralidade	562
3.2.5.1. A transmisión	563
3.2.5.2. O relato dentro do relato	567
3.2.5.3. Outros trazos de oralidade	568
3.2.6. Conclusión	571
3.3. As estratexias do realismo	573
3.3.1. Fundamentos teóricos	573
3.3.2. O realismo cunqueiriano: estado da cuestión	579
3.3.2.1. A literatura fantástica	580
3.3.2.2. O realismo marabilloso	583
3.3.2.3. O realismo formal	588

3.3.2.4. O realismo intencional	590
3.3.3. A visión do escritor	591
3.3.4. As estratexias do realismo	594
3.3.4.1. O narrador	594
3.3.4.2. O lector	596
3.3.4.3. Os operadores realistas	600
3.3.4.3.1. Estratexias baseadas na presenza ou participación do narrador nos feitos	603
3.3.4.3.2. Estratexias baseadas na demostración dun coñecemento preciso acerca do que se está a narrar	608
3.3.4.3.3. Estratexias baseadas no suposto descoñecemento: a dúbida intencional	617
3.3.4.3.4. Funcionamento dos operadores realistas	620
4. A recepción	625
4.1. Fundamentos teóricos	627
4.2. A recepción da narrativa cunqueiriana	631
4.2.1. O estudo	631
4.2.2. A cronoloxía	636
4.2.3. Principais eixes da recepción	638
4.2.3.1. A cuestión lingüística	639
4.2.3.2. O evasionismo e o compromiso	646
4.2.3.3. O realismo e a literatura fantástica	661
4.2.3.4. O xénero	668
4.3. Conclusión	672
5. Conclusións	673
6. Bibliografía	685
6.1. Bibliografía primaria. Edicións utilizadas	687
6.2. Bibliografía secundaria	689

1. Introducción

1.1. Descrición do traballo: obxectivos e metodoloxía

1.1.1. Obxectivos

A información contida no título espella o obxectivo central do traballo, que non é outro que a identificación, estudo e interpretación das principais estratexias que sustentan a obra narrativa de Álvaro Cunqueiro. A presentación dunha investigación destas características esixe, non obstante, algunhas precisións e matices que contribúan a desfacer calquera ambigüidade no que atinxe aos obxectivos perseguidos. Semellantes aclaracións parécenme máis necesarias toda vez que a conclusión do meu traballo se produce tras dúas décadas de progresiva conformación dun corpus crítico xurdido en torno á obra do escritor.

A proliferación de estudos producida a partir do ano 1981, data do falecemento do autor mindoniense, está a apuntar cara a un dos obxectivos que, ao meu ver, deben ser cumpridos con anterioridade a calquera análise. Refirome á lectura exhaustiva da produción crítica existente, así como a un exame e clasificación desta que permita identificar os principais temas abordados, os puntos de vista que se adoptan na interpretación do material, así como os lugares comúns, carencias e necesidades existentes. A miña investigación pretende, neste sentido, incorporar e dar resposta a aquelas cuestións que a crítica foi formulando e que mesmo se chegaron a constituír en obxecto de polémica, como foron a clasificación da obra cunqueiriana, o realismo ou a ubicación desta nas coordenadas da tradición e a modernidade. A este propósito dedicarei o epígrafe 1.2.

O carácter integrador do estudo, que se ha ocupar dos tres elementos fundamentais da literatura en canto sistema de comunicación –autor, texto e lector– é tamén unha finalidade que persegue o meu traballo. Este talante plural levoume a formular o obxectivo de analizar a obra literaria no seu conxunto e non restrinxila exclusivamente á textualidade. Isto xustifica a disposición do material en dous bloques dedicados, respectivamente, ao corpus paratextual (capítulo 2) e textual (capítulo 3), aínda sendo consciente do carácter permeábel de tal distinción.

Outro dos obxectivos que concibín na investigación foi a análise e estudo das estratexias narrativas cunqueirianas á luz dos instrumentos teórico-metodolóxicos que en cada momento considereí pertinentes, procurando manter un eclecticismo integrador e evitar así calquera propósito doutrinario, tal como explico no epígrafe seguinte.

Deste xeito, e a partir do pouso deixado pola bibliografía crítica, dos instrumentos metodolóxicos e da lectura das obras, elaborei os obxectivos específicos da investigación, todos eles abordados nos capítulos centrais desta:

I) Análise das estratexias empregadas no paratexto, tanto público como privado (capítulo 2).

II) Análise das estratexias empregadas no deseño dos personaxes (sección 3.1).

III) Análise das estratexias relacionadas coa oralidade (sección 3.2).

IV) Análise das estratexias vinculadas co realismo (sección 3.3).

Finalmente, crín necesario considerar un obxectivo igualmente específico o estudo da recepción das mencionadas estratexias e, por extensión, da narrativa do escritor mindoniense. O labor revélase especialmente importante por unha razón dobre. En primeiro lugar, polo feito de tratarse dun autor que encamiñou e planificou en moitos momentos a recepción da súa obra. En segundo, polo gran número de factores (lingua, xénero, centralidade, ideoloxía) que condicionaron a recepción de Cunqueiro en diferentes momentos da súa vida literaria. A estes asuntos dedicarei o capítulo 4.

A obtención dunhas conclusións a partir de cada unha das cuestións tratadas semella un obxectivo obvio nun traballo destas características. Cómpre puntualizar que estimei necesario elaborar unha interpretación da narrativa de Cunqueiro que, ademais de ubicalo

desde un punto de vista estético, o situara tamén nos dous sistemas literarios, galego e castelán, nos que participou coa súa obra.

1.1.2. Metodoloxía e fundamentos teóricos

Á hora de dar conta da metodoloxía empregada no estudo, considero imprescindible partir de dúas aclaracións básicas. A primeira é a insistencia no carácter plural e integrador dos instrumentos teóricos e metodolóxicos utilizados ao longo da investigación¹. A segunda é relativa á disposición do material. Dada a estrutura do traballo, estimei máis apropiado expoñer con exhaustividade as distintas ferramentas ao comezo do capítulo no que estas son aplicadas, decisión que me permitiu reflexionar sobre a súa rendibilidade.

Reservarei para este epígrafe unha sucinta xustificación das bases teóricas nas que se sustentan as miñas análises, así como unha exposición da maneira de entender a literatura que está detrás do estudo, procurando en todo momento evitar calquera tipo de interferencia cos mencionados capítulos.

As primeiras reflexións veñen dadas polo feito de ser a miña unha investigación que aborda a produción narrativa de Cunqueiro no seu conxunto, tanto a escrita en lingua galega como a castelá². Tal circunstancia condicionou, como é obvio, a selección dos instrumentos teóricos e esixiu algunhas decisións claras ao respecto. Por outra banda, xerou problemas textuais de solución pouco doada, para cuxo tratamento non é este o lugar adecuado. Finalmente, un estudo destas características non pode obviar a frecuente confusión existente en numerosos traballos precedentes á hora de situar a Cunqueiro no sistema literario español. Unha boa parte destes temas

¹ Con respecto a esta vontade de pluralismo, no ano 1994 Darío Villanueva facía algunhas recomendacións que eu asumín en termos xerais: interdependencia das catro disciplinas nas que se articulan os estudos literarios (Teoría, Crítica, Historia e Literatura Comparada), eclecticismo e integración da perspectiva da recepción (Villanueva 1994c: 18 e ss.). *Cfr.*: Villanueva 2004.

² Trátase dun total de seis libros escritos en galego e cinco en castelán. A cuestión complicaase coa existencia de varias autotraducións. Todo isto será exposto con pormenor nos epígrafes 1.1.3. O CORPUS e 6.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA. EDICIÓN UTILIZADAS.

serán abordados nos capítulos 1.2. OS ESTUDOS CUNQUEIRIANOS. ESTADO DA CUESTIÓN e 4. A RECEPCIÓN.

O meu traballo de investigación está inserido no sistema literario galego e, desde estas coordenadas, pretende formular unha interpretación do conxunto da narrativa bilingüe de Cunqueiro e da súa posición en ambos os dous campos literarios, o galego e o castelán. Semellante pretensión levoume necesariamente á procura de fundamentos teórico-metodolóxicos que iluminasen cando menos tres cuestións:

1. O concepto de literatura galega
2. A especificidade da literatura galega e a súa relación coa castelá
3. A metodoloxía axeitada para dar conta dunha situación semellante

No que respecta á primeira delas, talvez hoxe en día parezan superados unha boa parte dos desencontros xurdidos á hora de definir qué se entende por literatura galega. Os problemas mantéñense, con todo, no plano pragmático ao intentar fixar canons, fronteiras e mesmo describir relacións coas literaturas máis próximas, nomeadamente a castelá. A cuestión ten, xa que logo, unha importancia crucial no caso dun autor lingüisticamente tan singular como é Cunqueiro.

O criterio máis estendido á hora de delimitar o concepto de literatura galega é, sen dúbida, o denominado *filolóxico*, empregado xa para o estudo da produción contemporánea por Ricardo Carballo Calero, quen na súa pioneira *Historia da literatura galega contemporánea* afirmaba con claridade:

Entendo por literatura galega a literatura en galego (1963 1981: 11).

A mesma regra foi aplicada por Anxo Tarrío na *Historia da literatura galega*, onde advertiu da precaución coa que é necesario aproximarse a determinadas manifestacións:

Dicir a estas alturas que a literatura dun país, dunha nación, é a que está escrita na lingua do país ou nación parece unha obviedade. Dicir, polo tanto,

que a literatura galega abrangue soamente a que é ou foi escrita en galego parece que vai de seu. Ademais, na situación actual da nosa literatura, podemos aseguralo rotundamente, sen temor a nos equivocarnos. Non embargante, non sempre foi todo tan obvio³ (Tarrío 1994: 9).

Tamén Dolores Vilavedra asumiu o criterio filolóxico no seu estudo historiográfico e foi máis alá ao cuestionar criticamente aquel que ela denominou “perspectivista” polo feito de considerar a galegitude un valor. Na súa explicación das consecuencias da utilización de tal argumento “como criterio de xerarquización artística” exemplificou precisamente co caso de Cunqueiro:

Entre as que non é a menor [refírese ás razóns] o risco de incorrer en erros rechamantes como a marxinación do canon imperante que durante décadas padeceu a narrativa de Cunqueiro, na medida en que semellaba contribuír escasamente á conformación desa conciencia nacional (Vilavedra 1999: 18).

O criterio cualificado por Vilavedra como “perspectivista” foi defendido fundamentalmente por Francisco Rodríguez, quen xa no ano 1985 afirmaba que a “literatura galega é aquela que toma como vehículo expresivo o galego, o que conformaría unha especial visión da realidade, desde dentro” (1985: 15). Fronte a unha expresión literaria construída “desde fora”, Rodríguez situaba escritores como Emilia Pardo Bazán, Camilo José Cela ou Gonzalo Torrente Ballester. Non mencionaba non obstante a Cunqueiro nin a outros autores bilingües. A eles referíase nun comentario posterior inserido no seu manual *Literatura galega contemporánea*, no que reiteraba a súa argumentación:

sería demasiado artificioso silenciar completamente aquelas obras en castelán dos nosos principais autores que deitan luz encol da súa produción galega.

Consecuentemente, é a nosa unha literatura condicionada polo conflito lingüístico que vive o país: autores bilingües, falta ou desproporción canto ós xéneros; proceso conflictivo cara o unilingüismo (a nivel persoal e como tendencia histórica) (Rodríguez 1990: 21).

³ Noutro lugar restrinxe o seu obxecto de estudo á literatura “que se ha producido y se produce en Galicia (o en la diáspora de la emigración), en lengua gallega, desde los albores de *Rexurdimento* del siglo XIX (c. 1840) hasta hoy día” e exclúe “aquellas otras [manifestaciones] contemporáneas que, aunque debidas a plumas de nación gallega, se han desenvuelto sólo o predominantemente en lengua castellana” (Tarrío 1996: 18).

Anos despois, Francisco Rodríguez definiu novamente a literatura galega nuns termos semellantes, aínda que máis explícitos no que atinxe ao matiz introducido con respecto á razón filolóxica:

Non cabe dúbida de que é literatura galega aquela que está escrita en lingua galega, criterio de definición de carácter filolóxico, xa que é a lingua a base da literatura. Pero sería absurdo que unha realidade agachada, negada, diferente, sen normalidade plena, fose producir axentes artísticos homoxeneizados, vivindo como viven nunha situación conflitiva. Nen do punto de vista persoal, biográfico, nen do punto de vista histórico, os escritores e escritoras de Galiza poden ser rigorosamente unilingües desde o inicio (Rodríguez 1996: 6).

Rodríguez xustificou a actitude bilingüe dalgúns escritores derivada dunhas circunstancias adversas, aínda que tal indulxencia semellaba restrinxirse a un momento inicial que debera evolucionar cara a un comportamento monolingüe. O autor expuxo de maneira máis completa a súa definición de literatura galega na que incorpora, como é posíbel comprobar, argumentos que ultrapasan o propiamente literario:

Podemos concluír que, analisada a realidade empírica das obras literarias e o comportamento dos seus autores, *é literatura galega a que está feita en galego e responde á conciencia de Galiza como realidade cultural autónoma diferenciada*. O uso da lingua aparece, pois, como unha condición necesaria, malia poida non ser suficiente, para focalizar a realidade propia, desde dentro dela. Se existe literatura propia, isto é, galega, é porque existe un mundo e unha visión xenuínos que van vinculados inexorabelmente á lingua do país, como eixo básico no esforzo cultural e artístico do noso pobo para sobrevivir como tal (Rodríguez 1996: 8-9).

Sobre este enfoque reflexionou tamén Xosé Ramón Pena (1998), quen comentou a necesidade de matizar a identificación de literatura galega e literatura escrita en galego referíndose a autores como Murguía, Vicetto ou Faraldo, nos que tamén reparara Anxo Tarrío (1994). Pena concordou con Francisco Rodríguez na necesidade de procurar argumentos alternativos que, na súa opinión, “non poden ser outros que aqueles que nos revelan nitidamente que estamos en presenza dunha literatura, a galega, concibida e tracexada para a

desalienación cultural colectiva: unha literatura, polo tanto, claramente vinculada a un proceso de liberación nacional” (Pena 1998: 147).

Logo de rastrexar algunhas opinións (as de Xoán González-Millán, Anxo Tarrío e Antón Figueroa), Pena creu necesario aclarar que “non todos os textos escritos en galego foron motivados, orientados ou recibidos por unha vontade nacional e cartográfica” (1998: 149) e fixo interesantes observacións sobre o valor engadido da escolla idiomática galega.

Polos mesmos anos, Xoán González-Millán reflexionaba sobre a pervivencia do criterio filolóxico, o seu peso excesivo e a necesidade de complementalo con outros argumentos:

Nunha sociedade como a galega, na que continúa vixente a efectiva intervención do criterio filolóxico para reivindicar o pasado, avaliar o presente e proxectar o futuro, veñen observándose nas últimas décadas serias transformacións socioculturais que se ben non cuestionan a vixencia deste principio fundacional como factor determinante na articulación dunha identidade nacional polo menos obrigan a contrastalo con outras modalidades de transmisión e consumo do fenómeno literario e do lingüístico (González-Millán 1998b: 22).

Desde unha óptica máis ampla, proporcionada pola interpretación da literatura como acto de comunicación, Antón Figueroa (1995) semellaba superar a discrepancia de pareceres ao explicar que,

en primeiro lugar, literatura galega sería aquela que se escribe e se le, é dicir, aquela na que a ficción se constrúe a partir de redes culturais e de experiencias galegas, con modos de entender o mundo galegos. O carácter galego da literatura non viría dado loxicamente so polo texto, senón neste caso polas modalidades da relación de comunicación e polos presupostos culturais utilizados, non viría dado nin sequera pola lingua, en si, *en teoría*, aínda que naturalmente a lingua constitúe unha fonte privilexiada de códigos culturais e de maneiras de entender o mundo e de organizar a experiencia; neste sentido sería quizais de feito o primeiro dos factores que caracterizan a unha literatura, pero non en canto elemento esencial senón en canto experiencia cultural, medio de identificación, etc. (Figueroa 1995: 98).

Xa nun traballo de 1992 Antón Figueroa lembrara a utilidade do concepto *literatura nacional* de José Lambert reproducindo as súas propias palabras:

Unha literatura nacional (ou: un xénero, unha obra individual) non se distingue das literaturas que o arrodean (ou: dos xéneros e textos veciños) máis ca na *medida en que* se funda nun conxunto importante (*recoñecido* como importante) de normas e modelos particulares. Esta aserción proporcionano-la posibilidade de interpretar por exemplo a cuestión insoluble –parece– de “lingua, literatura, nación”: ¿unha literatura fúndase en criterios lingüísticos, políticos? (Figueroa 1992b: 401).

Efectivamente, as teorías de Lambert resultan axeitadas e apuntan cara unha nova cuestión: a necesidade de superar postulados positivistas, decimonónico-historicistas. Tal se desprende do seguinte comentario da súa autoría:

Las literaturas nacionales existen, pues, realmente, pero existen, en primer lugar, como un “modelo” normativo desarrollado por los escritores, los intelectuales y las propias sociedades, que había sido difundido y propagado con pasión y fogosidad en el siglo XIX. En segundo lugar, existen en cuanto modelos de trabajo adoptados por los estudiosos e investigadores, sobre todo por los historiadores de la literatura, en un principio como modelo normativo [...] y después también como un modelo más o menos descriptivo [...]. El problema es que los investigadores perpetuaron la ideología de la época romántica, atribuyendo al modelo nacional una posición de monopolio. De ahí que persista hoy la necesidad de restablecer el principio de la heterogeneidad de las sociedades, tanto bajo el ángulo político como el lingüístico, literario, religioso, etc. (Lambert 1988 trad. 1999: 59-60),

Logo desta exposición debo aclarar que no meu traballo asumín o criterio filolóxico á hora de establecer a adscrición da narrativa de Cunqueiro a un ou outro sistema literario, aínda sendo consciente dos matices e da cautela con que tal argumento se debe manexar. Neste sentido, a escolla de Cunqueiro non deixa lugar a moitas dúbidas, pois o cultivo da narrativa en castelá produciuse logo da súa recuperación como escritor galego⁴. O dato non permite falar neste caso da etapa inicial á que se refería Francisco Rodríguez.

⁴ Se deixamos á marxe as narracións de xuventude, observamos que a primeira obra publicada orixinalmente en castelán foi *Las mocedades de Ulises* (1960).

Por outro lado, considerei obxecto de estudo tanto as circunstancias que incidiron na escolla idiomática do escritor como o seu propio discurso metalingüístico ao respecto, e asumín a necesidade de coñecer a totalidade da produción narrativa para acometer a análise das obras pertencentes a calquera dos dous sistemas, como tamén estimei imprescindible determinar a relacións que se establecen entre ambos os dous.

Outra cuestión que, a o meu ver, cómpre ter en conta é o carácter específico da literatura galega en canto expresión minorizada, así como o diálogo co seu contorno cultural, nomeadamente coa literatura española.

A reivindicación da situación de marxinalidade e precariedade do sistema é unha constante no discurso literario galego. Nas últimas décadas, asistimos á aplicación dalgunhas teorías que intentaron buscar un paradigma axeitado para o estudo da cuestión.

Nesta liña, Anxo Tarrío (1986) introduciu na interpretación da literatura galega instrumentos que foran empregados no estudo das literaturas poscoloniais neoafricanas, entendendo que esta

amosa xestos semellantes ós dos países situados naquelas latitudes. E, non obstante, tamén subsisten en Galicia condicións terceiromundistas (certo que en zonas ben delimitadas, hoxe en día, pero moi xeneralizadas ata non hai moitos anos). E, nembargantes, en fin, existe na historia moderna e contemporánea de Galicia un sentimento de país colonizado que, esporádica e intuitivamente manifestado dende o século XVIII, cando menos, pasou a ser argumento político principalísimo nos movementos nacionalistas modernos (Tarrío 1986: 396).

Tarrío achegouse, polo tanto, ao concepto de colonialismo e á súa presenza no discurso nacionalista e literario e apuntou que “o modelo clásico de colonialismo pode ser correxido e adaptado á realidade galega polo modelo que Lafont diseñou e acuñou co seu concepto de *colonialismo interior*” (1986: 398), aplicado xa por Xosé Manuel Beiras no ensaio *O atraso económico de Galicia* e citado polo propio

Tarrío noutra das súas contribucións á historiografía literaria galega (1987: 93).

Desde o enfoque, daquela novidoso, do colonialismo interior, que supuña admitir a condición periférica e minorizada da literatura galega, Tarrío observou algún dos trazos que caracterizaban o discurso literario galego en canto literatura de descolonización, como a creación de mitos compensadores da propia indixencia, o “retorno ás fontes” e a “saudade da infancia” ou o aproveitamento dos ritmos populares (1986: 399 e ss.).

Situado nuns presupostos metodolóxicos fundamentados na teoría marxista, Francisco Rodríguez (1985, 1990 e 1996) insistiu no estado deficitario da literatura galega presentándoo como unha situación de anormalidade e conflito, coas particularidades que disto derivan:

no caso das literaturas que xorden e traballan en condicións de anormalidade básica, comezando pola lingua usada, son tomas de conciencia, esforzos por ser, por aboiar e facerse evidentes realidades colectivas agachadas, negadas, en aberta contradicción con prácticas culturais hexemónicas ou dominantes (Rodríguez 1996: 6).

De finais da década dos oitenta data tamén o traballo pioneiro de Antón Figueroa (1988), que se enfrontou ao estudo dos condicionamentos aos que se ven sometidos os textos dunha comunidade lingüisticamente non normalizada. Figueroa salientou o valor engadido que chega a acadar o código utilizado por un escritor na súa expresión literaria (1988: 22), trazo este cunha relevancia considerábel no autor que estou a estudar. Non en van, Cunqueiro tivo que xustificar moitas veces a súa postura a respecto do idioma por el empregado.

Figueroa reparou igualmente noutros trazos que poden resultar de utilidade para o meu estudo, como a “tendencia á desorganización espacial e temporal nos dispositivos tipolóxicos que esixen e condicionan a constante renovación dos presupostos estéticos. En consecuencia haberá tendencia a servirse de «valencias» alleas ó tempo ou ó espacio nos que o texto de feito aparece” (Figueroa 1988: 23).

A observación semella pertinente nun autor como Cunqueiro, instalado en dous sistemas literarios, o galego e o castelán, que interferiron de maneira asimétrica tanto nas súas opcións estéticas como na súa recepción. A repercusión deste factor nunha boa parte das críticas adversas recibidas no ámbito da literatura española foi notábel, como se poderá comprobar no capítulo dedicado á recepción (*vid.* 4).

Figueroa identificou por outra banda a “tendencia a elevar á categoría de «valencias» elementos folclóricos, etnográficos, míticos... que suplantán o auténtico traballo estético”. Tal propensión non é allea, na miña opinión, á narrativa de Cunqueiro, por moito que o autor dispuxese estratexias anovadoras que evitasen calquera perigo de suplantación. Por outra banda, a apreciación en literaturas minorizadas dunha “tendencia á elaboración de textos inmediatamente «comprometidos», anque con pretensións literarias” incide directamente na recepción da narrativa de Cunqueiro, alcumada de xeito simplificador, como se verá, co cualificativo de *escapista*.

Ao mesmo ámbito da recepción apuntan outras observacións de Antón Figueroa relativas á “filoloxización da lectura” (1988: 60), a “saudade cara ó mítico” (xeradora, como se dixo, de críticas adversas), ou a “pragmatización do texto”, tematizada por Cunqueiro en varios momentos da súa narrativa⁵:

Isto fai que o texto literario, que de seu exclúe unha recepción pragmática inmediata como finalidade, se vexa en certa medida reducido na súa potencialidade ó tender a situar ó lector na problemática habitual (Figueroa 1992b: 383).

En traballos posteriores, Figueroa volveu sobre a cuestión da recepción, advertindo trazos de interese como a consciencia e a reflexividade apreciábeis en literaturas nacionais débiles, “que perturba certamente moitos dos procesos espontáneos de comunicación literaria, pero que constitúe unha condición de supervivencia”. Na súa opinión, “este grao de consciencia

⁵ Probabelmente o relato “Tristán García”, d’*Os doutros feirantes*, no que o protagonista fai unha lectura de *La verdadera historia de los amantes Tristán e Isolda* para coñecer a orixe do seu nome, resulte un exemplo paradigmático desta afirmación no nivel ficcional.

maniféstase, por exemplo, no peso en proporción excesivo que teñen na lectura, como fenómeno social, as instancias académicas, dende a universidade ata o ensino medio” (Figuerola 1992a: 405-406). A observación explica unha boa parte da canonización dos textos cunqueirianos na literatura galega.

En traballos posteriores, Figuerola abordou outras cuestións de interese para o marco teórico da miña investigación, como foron a lectura dos textos do pasado (1999) ou a interpretación sistémica do renacemento da literatura galega (2001), que ben se podería ter en conta como modelo para un achegamento á recuperación da novela levada a cabo nos anos centrais do século pasado.

Xoán González-Millán dedicou tamén unha boa parte dos seus traballos ao estudo da especificidade da literatura galega derivada da súa condición periférica (1991c, 1991f, 1992, 2000a e 2000b). O autor enfrontouse ao labor de definición dunha *etnopoética*⁶ mediante a formulación dun paradigma crítico que responda a estas esixencias:

Unha nova proposta crítica, sobre todo se toma como obxecto de estudio un sistema literario periférico e marxinal coma o galego, debe identificar previamente as tensións e os obxectivos estratéxicos que delimitan a configuración do discurso etnopoético, é dicir, os obstáculos epistémicos que veñen condicionando a súa operatividade como proposta metodolóxica (González-Millán 1991f: 14).

Ao fío do que considera unha “obsesión reivindicativa dos discursos historiográficos característicos dunha situación de marxinalidade” (1992: 446), González-Millán identificou algunhas actitudes como a “fame de reapropiación da memoria histórica” ou a “recuperación de perspectivas perdidas ou silenciadas”. Ambas as dúas, especialmente a última, resulta evidente nos estudos cunqueirianos, sobre todo naqueles aparecidos ao longo da década dos noventa.

⁶ En nota ao pé, González-Millán reproduce a definición que Fredric Jameson formulou do termo: “Debo considerar a etnopoética como un instrumento poderoso deseñado para volver a despertar o sentido da diferenza dentro da sociedade” (González-Millán 1991f: 21).

González-Millán aludiu de maneira particular ás “dificultades epistémicas e operativas coas que se enfronta o discurso historiográfico galego”. Na súa opinión, este “debe partir dunha concepción da cultura na que os conceptos de conflito, dominación e resistencia suplanten ós de coherencia e consenso como temas centrais da análise” (1992: 446). Este posicionamento foi mantido polo autor nos seus sucesivos traballos, tanto nos de carácter xeral como naqueles dedicados especificamente ao estudo da narrativa de Cunqueiro⁷:

Chama a atención nas diversas propostas de configuración epistémica do discurso marxinal(ista) a reivindicación do humor, da parodia, da paradoxa, da heteroglosia e da ambivalencia [...] (González-Millán 1992: 446).

González-Millán sinalou tamén outro dos problemas que afectan a asuntos que se tratarán no apartado seguinte e que fora denunciado en máis dunha ocasión polos estudosos de Cunqueiro. Refírome ao “difícil acceso ás fontes documentais e as deficiencias da súa mesma permanencia física” (1992: 446). O autor identificou igualmente factores como a tantas veces mencionada relación co nacionalismo, que viu no discurso literario un espazo privilexiado. Nese sentido, indicou “algúns ámbitos de incidencia dunha lectura nacionalista particular sobre a configuración histórica dun sistema marxinal” (1992: 448) e explicou que

o discurso literario ten a capacidade de erixirse en espacio de condensación alegórica do imaxinario nacional e por esta mesma caracterización esencialista; pero pode igualmente fomentar unha subversión das súas representacións e apropiacións, e transformarse tamén no seu elemento dinamizador (1995b: 73).

O autor sinalou tamén “unhas áreas de investigación que o estudioso dun sistema literario periférico e marxinal non pode descoidar, e moito menos, condenar ao silencio” (1992: 452) e advertiu acerca do perigo que supón ao seu ver unha literatura monolóxica da tradición nun comentario de grande interese para o tema da recepción:

⁷ Os títulos resultan abondo reveladores: “Fantasía y parodia: la subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*”, “Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo” ou “Parodia e intertextualidad en *Merlín e familia*”. Vid. 6.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.

A visión da cultura galega como unha cultura de resistencia intensificou esta lexitimación dun único Macro-Texto que funcionaba como un espazo simbólico no que se ían integrando pouco a pouco cada unha das obras que eran recibidas como versións dun mesmo e único Texto. Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Otero Pedrayo ou Álvaro Cunqueiro viñan ser un mesmo autor, mellor aínda, os repetidores simbólicos dunha única identidade cultural. Un dos problemas derivados desta interpretación, determinante na evolución do discurso literario galego moderno foi a imposición dunha lectura única a moitos e moi diversos proxectos literarios (1995b: 79).

Cómpre notar como esta observación pode estenderse á totalidade do corpus cunqueiriano e talvez estea detrás dunha boa parte dos tópicos reducionistas xurdidos en torno a ela.

No seu derradeiro traballo, González-Millán retomou a procura dun marco metodolóxico capaz de dar resposta a unha interpretación da literatura galega como experiencia de “subalternidade”. Neste sentido recoñeceu a dificultade derivada da contaminación lingüística sufrida por algunhas etiquetas fixadas a partir de *macrometáforas*:

O *mal histórico*, ese termo de tons apocalípticos, tende a ser expresado en discursos nos que unha serie de macrometáforas determinan, en última instancia, a forma como a experiencia de subalternidade é representada e apropiada sociocriticamente polos paradigmas analíticos correspondentes. ‘Subalternidade’, ‘subdesenvolvemento’, ‘marxinación’, ‘periferia’, ‘minoría’, ‘colonialismo (interior)’ e ‘dependencia’ figuran entre as máis utilizadas e existosas (González-Millán 2000b: 9).

No novo traballo insistiu na insuficiencia dos métodos empregados a cotío para o tratamento “dos fenómenos sociais que caracterizan a Galicia como unha formación social específica” e considerounos un obstáculo ao que se enfrontan os *estudos galegos*, debido, na súa opinión, a que

os investigadores utilizan modelos teóricos condicionados por uns presupostos que, paradoxalmente, silencian a complexidade e a especificidade dos fenómenos en cuestión, ou ben son de dubidosa efectividade á hora de demostrar a vixencia da súa universalidade (González-Millán 2000b: 14, nota 14).

Para paliar tal deficiencia, o autor propuxo tres marcos referenciais apropiados na súa opinión para o estudo da subalternidade: os deseñados por A. Gramsci, E. P. Thompson e M. Baktín, e dedicou a última parte do traballo ás “teorías da resistencia”.

Na especificidade derivada da condición marxinal da literatura galega e nas súas implicacións repararon aínda algúns estudos illados, como o levado a cabo por Carlos Reis (1992). O profesor portugués rastrexou en manifestacións literarias galegas e portuguesas unha “ideologia da marginalidade”, “que, como toda ideologia literariamente representada, resolve-se em signos e estratégias literárias próprias” (1992: 461). A creación é, ao seu ver, un “«âmbito privilegiado de insinuação da marginalidade»; e acontece assim quando a prolongada vivência de situações culturalmente periféricas explode em práticas subversivas, tanto no plano lingüístico, como no plano secundariamente literário” (1992: 466).

Como pode comprobarse, a cuestión da marxinalidade foi abordada por case todos os estudosos que se achegaron ao discurso literario galego e utilizada como trazo específico desencadeante dunha serie de condicionamentos particulares. Xosé Ramón Pena resumiu deste xeito o problema:

Xa na hora de tirarmos conclusións, observamos, entón, que o afán autoxustificativo, a función apelativa, o carácter lírico-épico dos textos, a procura das esencias, a vontade didáctico-moral xorden como características máis notorias da literatura galega, na súa calidade de literatura periférica. As desviacións no horizonte de expectativas, a valoración da literatura como obxecto, a constante do folclore, a lectura filolóxica... aparecen, en fin, como reaccións inherentes a un proceso como o que tentamos describir. Unha xeira, en todo caso, que se manifesta e se comprende en clara relación con aqueloutro de afirmación socio-político da identidade nacional. Polo tanto, coidamos que unha periodización da nosa historiografía literaria debe ser entendida en paralelo co movemento galeguista nas difrentes etapas e matices que conforman a este (Pena 1998: 155-56).

A situación que acabo de expor conduce á última das cuestións máis arriba formuladas: a procura dunha metodoloxía que dea conta da especificidade e resulte axeitada para o seu estudo.

Neste sentido, cómpre ter en conta as importantes transformacións que tiveron lugar na teoría da literatura ao longo das últimas décadas, encamiñadas en boa medida a superar dúas eivas das que viñan adoecendo os estudos de literatura: a rixidez dos métodos histórico-positivistas e os labirintos e lugares escuros ocasionados polo formalismo e estruturalismo. A segunda das cuestións foi denunciada por Anxo Tarrío (1993) a propósito precisamente da aproximación á figura de Cunqueiro.

Semellante contexto explica a fortuna que tiveron no seu desenvolvemento os marcos teóricos sistémicos e de comunicación, que procuraban unha maior amplitude na contemplación do feito literario. Foron principalmente tres as teorías que proporcionaron instrumentos fundamentais para o estudo da literatura e que sustentan o meu traballo:

1. A teoría dos polisistemas
2. A teoría do campo
3. A historia literaria comparada, especialmente os conceptos de sistema interliterario e comunidade interliteraria

A principal novidade que achega o marco teórico que comezou a ser formulado por Itamar Even-Zohar a mediados da década dos setenta consistiu na interpretación dos fenómenos semióticos (entre os que se atopa obviamente a literatura) como sistemas rexidos por unhas determinadas leis, isto é, como “a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (Even-Zohar 1990: 11).

O feito se tratar dun sistema complexo que permite a relación entre as diversas opcións dependentes entre si que nel concorren plásmase na propia escolla terminolóxica, pois “its purpose is to make explicit the conception of a system as a dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach” (Even-Zohar 1990: 12).

Semellante estrutura aberta, múltiple, dinámica e heteroxénea coñeceu aínda unha formulación máis precisa nos termos que seguen:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via that network.

Or

The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them “literary” (Even-Zohar 1990: 28).

Como é sabido, a teoría dos Polisistemas adaptou o coñecido esquema de Jakobson a unha formulación máis cultural que non prescindía non obstante dos condicionantes sociais: produtor (*producer*), consumidor (*consumer*), produto (*product*), repertorio (*repertoire*), mercado (*market*) e institución (*institution*).

Os termos *autor* e *lector* son, segundo pode apreciarse, substituídos polos de *produtor* e *consumidor*⁸, ampliación conceptual que tamén se leva a cabo no *produto*, entendido como

cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado. Es decir, que el resultado de cualquier acción o actividad puede considerarse un producto, sea cual sea su manifestación ontológica, sea un objeto físico o semiótico: una declaración verbal, un texto, un artefacto, un edificio, una imagen o un suceso (Even-Zohar 1997a trad. 1999: 43).

A teoría dos Polisistemas atalla ademais a tendencia a identificar exclusivamente textos e textos íntegros (desestimando deste xeito os fragmentos), nunha aclaración que me parece de especial interese para o achegamento a unha obra como a de Cunqueiro. Segundo o estudoso de Tel Aviv,

los textos circulan en el mercado en gran variedad de formas, y casi nunca —especialmente cuando están fuertemente canonizados e incluso almanecados en el canon histórico—, como textos íntegros (siendo ésta la

⁸ “Un consumidor es un individuo que utiliza un producto ya realizado operando pasivamente con el repertorio. Operar pasivamente significa en principio indentificar relaciones (conexiones) entre el producto y el conocimiento que uno tiene del repertorio. En el lenguaje común tal proceso suele describirse como «comprender», «resolver», «descifrar», etc.” (1997a trad. 1999: 48).

manera en la que los críticos literarios prefieren verlos). Podemos afirmar que los fragmentos textuales (segmentos) de uso cotidiano son un producto muy ampliamente utilizado. Citas breves, parábolas o episodios de pronta referencia constituyen algunos ejemplos de tales fragmentos (Even-Zohar 1997a trad. 1999: 45-46).

A observación resulta, como antes indicaba, sumamente oportuna se se pensa na importancia do *segmento* na obra de Cunqueiro, tanto do de autoría propia⁹ como doutros “fuertemente canonizados” pertencentes á literatura universal que o escritor versiona ou alude en sucesivas ocasións.

Un dos conceptos clave da Teoría dos Polisistemas é, probabelmente, o de *repertorio*, que designa “o conxunto de leis (normas, modelos) que rexen a produción textual” e o seu consumo” (1990: 17):

El repertorio designa un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo. El término comunicativo adoptado por Jakobson, *código*, podría haber servido para el mismo propósito si no existieran tradiciones en las que tal etiqueta se aplica solamente a las reglas, y no a los materiales (esto es, los componentes, el léxico, etc.) (1997a trad. 1999: 31).

O repertorio (ou repertorios, dos que un deles consegue ser o dominante) concíbese, por tanto, como unha condición indispensábel para a produción, condicionada polas regras do mercado e a institución¹⁰. A proximidade ao concepto de *habitus* formulado por Pierre Bourdieu é notábel (vid. *infra*), tal como recoñece o propio Even-Zohar:

Una significativa contribución que sugiere un vínculo entre el repertorio socialmente generado y los procedimientos de inculcación e interiorización individual es el concepto de *habitus* de Bourdieu. Bourdieu sostiene la

⁹ É posíbel atopar segmentos de grande autonomía, como é o caso de “A bañeira e o demo”, de *Merlín e familia*, do que se reconstrúen ademais aspectos como as fontes e a recepción. Vid. para isto 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

¹⁰ Even-Zohar referiuse á “lucha permanente y con muchas fluctuaciones por parte de los productores de textos para convertir sus productos en bienes valiosos y, sobre todo, mantenerlos como tales” (1999: 3).

hipótesis de que los modelos con los que funciona un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino esquemas condicionados por disposiciones adquiridas mediante la experiencia, esto es, que varían en el tiempo y el espacio. Este repertorio de modelos adquiridos y adoptados (también adaptados) por individuos o grupos en un medio determinado, bajo los condicionantes del sistema de relaciones que domina ese medio, se denomina *habitus*: “[Es] un sistema de esquemas que se incorporan y se interiorizan y que, habiendo sido constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual y funcionan en situaciones prácticas, por práctica (y no debido al puro conocimiento)” (Even-Zohar 1997a trad. 1999: 38).

Do reemprazo de repertorios canonizados deriva a evolución do sistema. No que se refire a esta noción, cómpre aínda salientar un aspecto que foi advertido polo teórico de Tel Aviv, como é a relación entre repertorio e identidade pois, na súa opinión “it is a common procedure in human groups to signal out certain conspicuous items from a prevailing repertoire for demarcating the group as a distinct entity. This is described as a creating a «sense of self», or «collective identity»” (Even-Zohar 2000a: 395). Creo que non estaría de máis relacionar isto cos *trazos propiamente galegos* cos que Cunqueiro discriminou os seus personaxes da narrativa curta escrita en galego ou coa particular utilización da materia da Bretaña no conxunto da súa obra.

Do marco teórico ao que me estou a referir quero destacar aínda a contribución á sempre controvertida cuestión do canon. A novidade que presenta a escola de Tel Aviv radica na distinción entre unha canonicidade *estática* e unha canonicidade *dinámica*. A primeira, cuxo resultado serían os propios textos “sacralizados”, consiste na aceptación dun determinado produto concluído que pasa a formar parte dun conxunto valorado e mesmo transmitido como herdo dunha colectividade. A segunda, que tería como resultado os modelos, consiste no establecemento dun produto como un principio produtivo nun sistema.

A distintición, á que terei que volver necesariamente no capítulo dedicado á recepción (*vid.* 4), resulta de utilidade para o achegamento a un corpus como a narrativa de Cunqueiro que, malia establecer un constante diálogo con textos canónicos e actuar mesmo como modelo

(canonicidade dinámica) non consegue ao longo de varias décadas a condición de canonizado (canonicidade estática). Isto só acontece no momento no que se produce un cambio no repertorio e tamén no horizonte de expectativas.

No que se refire á frecuente intertextualización de obras do pasado na obra de Cunqueiro, resulta igualmente de interese ter en conta o seguinte comentario:

Naturally, any canonical text can be recycled at any given moment into the repertoire in order to become a canonized model again. But once it is recycled, it is no longer in its capacity of a finalized product that it plays a role, but as a potential set of instructions, i.e., a model. The fact that it had once been canonized and become canonical, i.e., sanctified, may or may not be advantageous for it vis-à-vis non-canonical products that have as yet no position at all (Even-Zohar 1990: 19).

A apreciación do papel determinante que o sistema educativo desempeña nas tensións que se producen entre as opcións da ideoloxía oficial e outras alternativas (Even-Zohar 1990: 16) resulta tamén diáfana no caso galego.

A crítica sinalou a rendibilidade da teoría en sociedades multilingües “donde la heterogeneidad de la cultura y las interferencias entre sistemas literarios son más evidentes” (Iglesias Santos 1994b: 399), debido ás posibilidades que ofrece á hora de describir relacións entre eles¹¹. Neste sentido, foi o propio Even-Zohar quen explicou tal adecuación:

The acuteness of heterogeneity in culture is perhaps most “palpable”, as it were, in such cases as when a certain society is bi- or multilingual (a state that used to be common in most European communities up to recent times). Within the realm of literature, for instance, this is manifested in a situation where a community possesses two (or more) literary systems (Even-Zohar 1990: 12)

¹¹ A utilidade deste marco para o estudo de relacións entre sistemas e subsistemas, derivado da súa condición de “alternative to the then current, static and text-oriented approaches to literature”, foi salientada por Philippe Codde nunha revisión recente do tema (Codde 2003: 91).

O estudoso de Tel Aviv referiuse de maneira concreta ao polisistema literario galego (1995 trad. 1999), ao que aplicou o concepto de *planificación*, entendida como unha operación habitual mediante a que unha comunidade procura explotar máis eficazmente as condicións de mercado, xerando enerxía e mellorando deste xeito as condicións de vida:

Planificar una cultura consituye claramente un modo de crear nuevas opciones en un repertorio (Even-Zohar 1995 trad. 1999: 76).

Nas súas achegas sobre o tema, o teórico aclarou que a planificación é un procedemento cultural constante que se produce nos distintos períodos históricos e advertiu que, con independencia do resultado do proceso, en todos os casos se consegue unha maior cohesión socio-semiótica e socio-cultural.

O concepto de *planificación* foi aplicado, como se dixo, ao contexto galego, máis concretamente á etapa do Rexurdimento (1995 trad. 1999: 86 e ss.), cuxa interpretación foi explicada como un proceso que, mediante a elaboración de *productos en apariencia inofensivos*, consegue a creación dun repertorio:

En Galicia, el pequeño círculo al que pertenecía Rosalía de Castro, y sobre todo su marido Manuel Murguía, organizaba inocentes juegos florales [...], que acabaron creando un cauce público que permitía ofrecer las nuevas opciones a un mercado potencial de consumidores (1995 trad. 1999: 87).

Pola miña banda, considero que a noción sería igualmente aplicábel ao proceso de recuperación da narrativa galega iniciado na posguerra por volta do ano 1950, co que Cunqueiro estivo claramente vencellado. Nótese, neste caso as tensións xurdidas, por unha banda, entre o poder político e a cultura oficial e determinadas opcións; e, por outra, entre diferentes grupos que loitaban polo control do polisistema, entre os que Galaxia ocupou un lugar de importancia¹².

Finalmente, cómpre reparar aínda nunha advertencia de Even-Zohar que resulta de interese para o caso galego:

¹² O comentario de Even-Zohar sobre a eficacia da colaboración co poder pode relacionarse con algunhas das actitudes deste grupo.

Como sabemos, las periferias pueden ser una fuente alternativa de innovaciones y posiciones de poder, pero para ello necesitan de actividades como la planificación (1995 trad. 1999: 94).

O autor aclara que, cando esta é moi lenta, o repertorio corre o risco de quedar anticuado. Even-Zohar está a pensar con toda probabilidade no desenvolvemento da narrativa no Rexurdimento, mais a afirmación podería estenderse a outros procesos como a consolidación de formas narrativas apegadas á realidade oral en autores como Fole ou Cunqueiro, especialmente na narrativa curta¹³.

Entre nós, o concepto de Polisistema foi aplicado por Antón Figueroa (2001), quen levou a cabo interesantes reflexións sobre a súa rendibilidade, de entre as que cómpre salientar algunha, de especial oportunidade, como a que segue, que ben podería aplicarse ao propio Cunqueiro poeta:

Pode suceder que, se o escritor vive aínda, decida cambiar os modelos que lles procuraron o carácter canónico ós seus textos para poder seguir figurando como canonizado nos estratos superiores do polisistema (Figueroa 2001: 36).

Tamén o Grupo Galabra botou man deste marco teórico para incorporar conceptos como o de *protosistema*¹⁴ (Torres Feijó 2000 e 2004).

No que atinxe ao espazo ibérico, Arturo Casas apuntou a posibilidade de consideralo un exemplo de (macro)-polisistema, “entendido este al modo de Even-Zohar como un grupo de literaturas nacionais vinculadas historicamente que mantienen entre sí una serie

¹³ Este aspecto debería relacionarse tamén coa escolla de produtos *aparentemente inofensivos* nos procesos de planificación.

¹⁴ Casas comentou ao respecto que “la condición de *protosistema* se vincula por el Grupo Galabra a situaciones de emergencia y/o dependencia sistémica. [...] La toma de conciencia sobre ese estado carencial o deficitario llevaría normalmente a determinados agentes del protosistema a fijarse un primer objetivo, consistente en ocupar el espacio de un sector más o menos amplio de los factores y de la red de relaciones del sistema dominante, contemplado a partir de ese momento como referente de oposición” (Casas 2003b: 69 nota 2).

de relaciones jerárquicas y de flujos repertoriales o de interferencias” (Casas 2003b: 73).

O marco deseñado pola escola de Tel Aviv serviulle a Casas para falar dun *polisistema interliterario ibérico* e para salientar un feito con frecuencia obviado nos estudos peninsulares, como é a importante presenza en Galicia do polisistema español. Nas súas palabras:

Si admitimos que la implantación de un polisistema o la extensión de un campo literario (Bourdieu 1975 trad. 1991) alcanza hasta donde llegan sus efectos, habrá que reconocer la incidencia sistémica de las literaturas española y portuguesa en el territorio gallego, por ejemplo. E incluso la presencia en ese espacio geocultural de los propios polisistemas español y portugués –este último en escala más reducida, por supuesto–, entre otros motivos por la obvia existencia en Galicia de lectores/consumidores y en casos de editores u otros agentes, vinculados con otras lenguas. Sin embargo, estos ejemplos de desterritorialización son habitualmente ignorados cuando se habla del polisistema literario gallego (o de otros), tanto si se hace bajo criterios sincrónicos como diacrónicos. Tan ignorados como la propia realidad pluricultural y plurinacional del estado, y en particular las dinámicas generadas por esa condición, en la mayor parte de la historiografía literaria española (Casas 2003b: 75).

Casas propuxo a existencia de “delegaciones sistémicas”¹⁵ na periferia dos propios sistemas que funcionan como verdadeiros sistemas dentro do polisistema marco:

La delegación sistémica del protosistema literario español en Galicia, Cataluña o el País Vasco viene ocupando a lo largo de los últimos siglos una posición central, mucho más acentuada por supuesto en las fases polisistémicas del desarrollo histórico de los respectivos polisistemas. En cambio, la delegación sistémica del polisistema literario gallego en España, por ejemplo, ocupa una posición periférica o meramente anecdótica más allá de los límites administrativos de Galicia (Casas 2003b: 76)

¹⁵ O autor relacionou o termo *delegación sistémica* co de *subsistema*, empregado polo Grupo Galabra. Neste sentido, reproduciu as palabras de Torres Feijó cando explica que “nom é infrequente que os grupos interessados na subordinaçom do sistema que luta por emancipar-se tentem regionalizar (subsistematizar) os seus instrumentos de soberania. Essas tentativas venhem ao encontro de outras detentadas por grupos que non queren perder o controlo do centro sistémico da cultura B, constituído en *Parnasillo Regional*, impedindo a concorrência de outros Produtos e Produtores de outras opçoms que podem ameaçar a sua posiçom” (Torres Feijó 2000: 975-979).

O concepto resulta útil á hora de analizar os instrumentos de instalación do sistema forte e podería relacionarse co intento, tantas veces testemuñado, de limitar a presenza de Cunqueiro á dun escritor pertencente a unha delegación sistémica, aínda a pesar do seu desexo de centralidade no sistema literario español.

Outra contribución de importancia ao estudo dos fenómenos culturais e de raizame igualmente sistémica é a teoría do *campo* formulada por Pierre Bourdieu. Con este termo o sociólogo quixo designar un espazo social de tensións estruturado en torno a dous tipos de capital de natureza contraria: o económico e o cultural. As tensións xeradas neste ámbito derivan nunha situación de conflito permanente.

Dos diferentes campos culturais identificados por Bourdieu interesa especialmente o campo literario (*champ littéraire*), entendido como “un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu 1975 trad. 1992: 5).

No que se refire ao meu obxecto de estudo, a concepción do campo como un espazo de forzas onde se sitúan os produtos, neste caso literarios, ofrece un grande interese.

Alén disto, para entender na súa profundidade a teoría de Bourdieu é necesario ter en conta a distinción entre dous subcampos:

1. O da gran produción (*sous-champ de grande production*), de escasa autonomía, aínda que xerador dun gran beneficio económico. Os seus trazos definitorios son, por tanto, a notoriedade social e o recoñecemento por parte do gran público.

2. O da produción restrinxida (*sous-champ de production restreinte*), de grande autonomía con respecto ao campo do poder. Ao contrario do anterior, non procura o beneficio económico e caracterízase pola grande independencia que posúen os seus

produtores (consumidos case sempre por outros produtores do campo).

Como intentarei mostrar máis adiante, entre un e outro polo transcorreu a vida literaria de Cunqueiro.

Outro concepto importante achegado por Bourdieu é o de *posición*. Mediante el designa os lugares ocupados polos integrantes do campo, isto é, polos produtores ou autores. Cómpre non confundilo co concepto análogo de *tomas de posición*, que o autor explica do seguinte xeito:

A las diferentes *posiciones* (que en un universo poco institucionalizado como el del campo literario o artístico sólo se dejan aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc., lo que impone la recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o su consumo (Bourdieu 1975 trad. 1992: 342-343).

Bourdieu explicou como os campos de produción cultural (entre os que figura, obviamente o literario) ocupan unha posición dominada no campo do poder (1975 trad. 1992: 321), xa que, “por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político”. O que o autor estaba a diferenciar eran dous principios organizadores do campo, un *autónomo*, que responde a intereses puramente literarios e conduce ao poder simbólico e outro *heterónomo*, que responde a intereses alleos, afíns aos campos económico e político. É precisamente o poder simbólico acumulado o que determina a autonomía dun campo:

El grado de autonomía del campo (y, con ello, el estado de las relaciones de fuerzas que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales. Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas (valor otorgado al nombre de escritor o de filósofo, licencia estatutaria y casi institucionalizada para poner en tela de juicio los poderes, etc.) (Bourdieu 1975 trad. 1992: 327).

Mais á hora de se referir á teoría do campo resulta imprescindible facer referencia ao mencionado concepto de *habitus*, entendido como unha serie de esquemas adquiridos e interiorizados polo suxeito, que actúan como principios de organización.

A proximidade entre as nocións de valor e capital simbólico (Even-Zohar 1999) semella obvia. O exemplo achegado polo profesor de Tel Aviv que reproduzo a continuación, coas matizacións oportunas, sería posíbel relacionalo co caso cunqueiriano:

El valor, al ser sobre todo simbólico, no requiere necesariamente una amplitud de producción.

[...]

En casos muy extremos las personas que en potencia están capacitadas para producir textos son más importantes que los productos [...]. En Galicia, como sin duda en otros lugares, todavía se conocen estos “poetas de aldea” cuyos únicos productos textuales son sus descripciones detalladas de cómo van a escribir sus poemas. Estos casos, tal vez raros y extremos, se citan aquí para subrayar la importancia de distinguir entre los usos posibles de los textos y su valor simbólico, que funciona como capital (Even-Zohar 1999: 3).

Se esquecemos a referencia imprecisa aos axentes aludidos por Even-Zohar, no proceso descrito pódense identificar algunhas pautas do comportamento cunqueiriano con respecto á súa *obra proxectada*. As constantes referencias a ela (contextualizadoras, interpretativas, etc.) estarían a funcionar como estratexias para o mantemento do poder simbólico.

A aplicación da teoría do campo ao caso galego remóntase á década dos noventa. No ano 1991 Xoán González-Millán referíase á progresiva autonomía da literatura galega nun comentario recuperado pouco despois por Antón Figueroa (2001: 49).

Posteriormente, advertía tamén que “a noción de campo literario reestrutura en función dunha dobre dinámica interna as determinacións sociolóxicas e explica o valor da obra de arte mediante

a explicación da produción da crenza social nese valor” (Figuerola 2001: 40), e indicaba como unha das características distintivas do campo literario galego radicaba no *interese básico no desinterese*, facendo que as propostas máis rupturistas apareceran nun primeiro momento como intereses desinteresados:

Paréceme, como dixeran, que o campo nacional galego, dende Murguía á actualidade, se caracteriza polo xogo de intereses *desinteresados*. Con todo, é importante distinguir o *desinterese* que aparece no campo nacional do *desinterese* propio do campo literario que estamos falando agora¹⁶ (2001: 48-49, nota 15).

Figuerola resaltaba especialmente a historización do concepto de valor (producido polo campo mesmo) (2001: 55), así como o feito de que en Galicia se dese unha “implicación mutua dos campos” (2001: 61) que deriva da conciencia empregada na configuración do campo nacional¹⁷.

A teoría do campo literario resulta polo tanto de utilidade para entender os mecanismos de funcionamento da literatura cunqueiriana e contribúe a deseñar un marco que permita unha mellor comprensión da articulación entre as diferentes manifestacións idiomáticas da obra de Cunqueiro.

Finalmente, a historia da literatura comparada desenvolvida nas dúas últimas décadas preséntase tamén como un marco que ofrece instrumentos de interese para o estudo das relacións intersistémicas nun autor como Cunqueiro.

Unha reflexión sobre a cuestión conduce tamén, de maneira inevitábel, ao controvertido concepto de nación. En calquera caso, nocións como *sistema interliterario* (Bassel 1991) ou *comunidade interliteraria* (Đurišin 1995) ofrecen a posibilidade de describir as

¹⁶ O autor explicou que “na situación da literatura galega reivindicase, por sectores de importante poder simbólico, no nome do desinterese, que o campo comercial funcione normalmente, o cal, aplicando os esquemas dos que vimos falando, parece menos contradictorio” (Figuerola 2001: 53).

¹⁷ Nun traballo recente, Iris Cochón e María do Cebreiro Rábade reflexionaron sobre a pertinencia do concepto no caso galego. *Cfr.*: Cochón e Rábade 2004.

relacións dinámicas entre sistemas próximos e contibúen a superar as barreiras nacionais establecidas polo historicismo decimonónico.

No que se refire á primeira das ideas, Naftoli Bassel partía da escasa operatividade do concepto de literatura nacional naquelas culturas cunha convivencia histórica prolongada¹⁸, e consideraba que o sistema interliterario “as the result of a prolonged historical coexistence of independent national literatures close to each other socially, culturally or ethnically” (Bassel 1991: 775).

Neste sentido, o autor diferenciaba varios niveis posíbeis no estudo do feito literario:

(1) the “enclave” and the home national literature; (2) the “enclave” and the “contextual” literature in another language; (3) the interliterary system (zonal, ethno-linguistic, regional) (Bassel 1991: 775).

A teoría do sistema interliterario preséntase por tanto como un “«set» of interliterary categories and functions which may be used both to clarify the limits and criteria of national literature, as such, and to uncover the special forms of coexistence of various national literatures”.

De igual interese resulta o concepto de *comunidade interliteraria* formulado por Dionýz Ďurišin (1995) e definido con precisión por Marián Gálik como “supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and dissapearing in historical developements conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national and even ideological factors”¹⁹ (cito por Casas 2003b: 76, nota 10).

¹⁸ Bassel advertiu tamén que “the criteria above exclude from the given national literature works which are tematically linked tho the live of this nation yet written by authors belonging to other literary systems; at the same time, they organically tematically «alien» works by national writers” (1991: 773-774).

¹⁹ “Con l’espressione «relazione interletterarie» si intende circoscrivere quelle che esprimono dei rimandi tra la singola letteratura e i fenomeni esterni ad essa” (Ďurišin 1995: 68).

Para aqueles casos nos que existe unha forte cohesión entre os factores mencionados, Āurišin reserva o concepto de *comunidade interliteraria específica*, concibida nos seguintes termos:

Le comunità interletterarie specifiche non sono dunque generate soltanto da principi etnici, linguistici o geografici. Vi si aggiungono anche quelli politico-ideologici, che definiscono le differenze tra e all'interno di gruppi altrimenti omogeni. Di questo tipo sarà la differenza che intercorre tra le letterature delle ex-colonie da una parte e le letterature-madri dall'altra (Āurišin 1995: 71).

A adecuación do concepto de *intersistema literario* formulada por Bassel ao estudo da literatura galega foi posta de relevo por Dolores Vilavedra, dada

a súa pertenza a diversos sistemas literarios (no noso caso, hispánico, europeo e lusófono, fundamentalmente), definidos en función de criterios de natureza territorial, etnolingüística, rexional, etc. e cun espectro relativamente estable e ben definido para cada unha das literaturas nacionais que operen no seu marco²⁰ (Vilavedra 1999: 20).

Foi con todo Arturo Casas quen reflexionou con maior fondura sobre a rendibilidade destes conceptos no ámbito hispánico. A reflexión de Casas vén ao fío da crise producida na historia da literatura e do esgotamento dun vello paradigma que, na súa opinión, “sólo pudo pervivir vinculado a aqueles sistemas literarios emergentes y periféricos que por motivos diversos retrasaron la historización de sus procesos” (Casas 2000: 57). Malia non explicitalo o autor, talvez sexa esta unha das razóns capaces de explicar o peso que a historia da literatura tivo no estudo da produción galega. O que si menciona Casas é o proceso de mímese que se produce con respecto ás literaturas fortes (penso, neste caso, na española). A observación explicaría importantes contradicións no relativo ás etiquetas periodolóxicas e quedaría perfectamente reflectida na sempre incómoda ubicación de Cunqueiro no mapa das literaturas hispánicas.

²⁰ Vilavedra relacionou isto cunha cuestión que, na súa opinión, non se pode obviar malia o seu carácter espiñento, como é “a problemática e mudable definición do literario” e o “carácter minorizado da lingua que a literatura galega emprega como vehículo expresivo” (1999: 20).

Na primeira das achegas ao problema, Casas denunciou o desinterese e o silenciamento sufrido polas literaturas periféricas, dos que responsabiliza tanto á natureza do texto constitucional como aos medios de comunicación de masas e á deficiente planificación cultural das nacionalidades e rexións. Á hora de suxerir unha posíbel metodoloxía para unha Historia Comparada, aludiu, entre outras, a cuestións concretas como:

[...] discutir las nociones de *literatura nacional y comunidad literaria* (¿como polisistema?). [...] La fijación de los diversos ejes posibles y de las polaridades centro-periferia de esa comunidad interliteraria (Casas 2000: 68).

[...]

Otras asimetrías de ese intersistema ibérico (2000: 69).

[...]

La práctica de la literatura en lengua castellana en Galicia, el País Vasco o Cataluña [...] y la presencia de escritores bilingües [...] casi siempre con uno de sus dos apoyos en el castellano (2000: 69-70).

[...]

Problemas atinentes a la canonicidad y al canon del sistema transnacional (72).

Nun traballo posterior, Casas reflexionou sobre a posibilidade dun *polisistema interliterario ibérico* ou *sistema interliterario ibérico* (Casas 2003b²¹: 74), recorrendo, como se dixo anteriormente, aos mencionados conceptos de sistema interliterario e delegación sistémica. De igual maneira aplicou o concepto de comunidade interliteraria, aínda que non lle pareceu oportuno para o noso contexto o de comunidade interliteraria específica, seguindo a opinión do propio Āurišin²²:

En cualquier caso, sería interesante tomar nota de que, al menos en el *Theory of Interliterary Process*, Āurisin (1989: 126) no incorporó explícitamente la literatura portuguesa a la comunidad interliteraria específica conformada por asociación de las literaturas española, catalana, vasca y gallega. Como tampoco lo ha hecho Elena Riazova (2000), a pesar

²¹ O autor continuou esta liña de investigación en Casas 2004.

²² *Cfr.*: “Āurišin introduce la noción de *comunidad interliteraria* específica sólo para aquellos casos en los que exista una cohesión fuerte de los factores mencionados, generadora de una interdependencia mantenida a lo largo del tiempo e incluso de pautas de desarrollo conjunto homologables a las propias de los procesos literarios” (Casas 2003b: 78, nota 10).

de que sus análisis pudieran inducir a pensar lo contrario (Casas 2003b: 76-77).

Casas lembrou tamén a posición do Grupo Galabra con respecto a esta cuestión:

Con apoio en la noción de *interliterary system* desarrollada por Naftoli Bassel (1991), a partir por cierto de los presupuestos de la Escuela de Bratislava, Torres Feijoo (2000) y el Grupo Galabra se refieren al *intersistema cultural galego-luso-afro-brasileiro*. La traslación del prefijo *inter-* en relación con el membrete empleado por Bassel es explicada por la voluntad de reforzar el postulado de una fuerte cohesión cultural entre los sistemas asociados, “que partilham e formam um (inter-)sistema superior constituído pola partilha de materiais e normas comuns” (Torres Feijó 2000: 980). Se hace evidente, en consecuencia, que el Grupo Galabra no aplicaría al dominio ibérico el concepto de *intersistema cultural/literario*, bastante más restrictivo, y entiendo que de menor aplicabilidad en el ámbito comparatista que el sistema *intercultural interliterario*, tal como aquí se ha introducido este último (Casas 2003b: 86, nota 19).

Á hora de se cuestionar un sistema interliterario peninsular, Casas amosouse consciente das reticencias que xurdirían ante “un ejercicio histórico-comparado normalizado en el marco ibérico” (2003b: 80), aludindo á desconfianza suscitada polo iberismo como corrente de pensamento, ao distinto grao de cohesión cultural e á “función de intermediación externa” exercida pola literatura española (Casas 2003b: 83). Cómpre ter en conta que este último factor condicionou considerabelmente a recepción da obra galega de Cunqueiro no marco ibérico.

Casas insistiu, con todo, na necesidade de recorrer a paradigmas complexos como o deseñado por Ďurišin para describir unhas relacións da natureza das que se establecen entre os sistemas literarios galego e castelán, pois, na súa opinión,

no resultaría admisible hoy por hoy un planteamiento que obviase la complejidad de la convivencia política e intercultural entre las naciones ibéricas y sus sistemas literarios, o ya entre los nacionalismos concurrentes en un mismo marco histórico y sus respectivas postulaciones sobre la identidad/alteridad en el espacio peninsular (Casas 2003b: 83-84).

Desde este punto de vista, demandou unha “oportuna rebaja de las sublimaciones identitarias y de las comprensiones de lo nacional bajo una perspectiva estática, homogenizadora e inflexible” (2003b: 87).

Do modelo abordado por Ďurišin e a Escola de Bratislava paréceme aínda de utilidade recuperar dúas nocións máis. A primeira delas é a de *centrismo literario*, concepto que se sitúa a medio camiño entre o de comunidade interliteraria e o de literatura mundial. Ďurišin sinalou, para o caso europeo, tres centrismos: setentrional, centroeuropeo e mediterráneo.

Pola súa banda, Casas fixo unha lectura crítica de tal afirmación, ao entender que esta

deja algunas dudas sin resolver, más allá, por descontado, del reconocimiento de las raíces judeocristianas y grecolatinas de toda manifestación de la cultura occidental. En lo que afecta al espacio geocultural ibérico la primera de esas dudas procede de la adscripción mediterránea de las literaturas nacionales portuguesa, gallega y vasca²³ (Casas 2003b: 77).

Fontes como o celtismo ou a materia da Bretaña, coas súas utilizacións ideolóxico-literarias, cuestionan seriamente a afirmación de Ďurišin na liña apuntada por Casas.

Por outra banda, sería útil aplicar o concepto de centrismo literario á propia narrativa de Cunqueiro, abertamente dialogante coas tradicións do contorno. Deste exercicio resultarían tres eixes ou centros: atlántico, mediterráneo e oriental.

Nun segundo plano habería que situar o centrismo setentrional e, por suposto, o centroeuropeo.

O outro concepto comentado por Casas que me parece oportuno testemuñar é o de *binacionalidade intencional*, pois, segundo aclara o estudoso galego, resulta adecuado para “delimitar los casos en los que

²³ O autor referiuse ao “peso determinante de obvios condicionantes institucionales que han venido operando a partir de comienzos del siglo XIX” (Casas 2003b: 77).

un autor y su obra se reinstalan en otra lengua y en otro sistema literario de mayor institucionalización o de representatividad complementaria, sin que ello suponga renunciar a continuar integrado en el sistema de origen” (Casas 2003b: 89).

Casas recorreu ás afirmacións nas que Ďurišin definía a *binazionalità* como “l’appartenenza parziale o totale ma comunque costitutiva e naturale, a due o più sistemi letterari da parte dell’autore e della sua opera” (Ďurišin 1995: 73) e salientaba que “la binazionalità diventa invece costitutiva di un certo sistema letterario quando gli autori sono presenti in modo diverso all’interno di due diversi sistemi letterari” (74).

En canto á binacionalidade intencional, Ďurišin definiuna do seguinte xeito:

Nel contesto delle comunità letterarie plurinazionale, la bi o la plulitterarietà presuppone l’apparizione della bi o plurinazionalità. In altre parole, in questi casi uno scrittore si appresta ad “emigrare” sulle posizioni di un’altra letteratura più rappresentativa. Chiamiamo questi fenomeni eventi di programmata e intenzionale binazionalità (Ďurišin 1995: 74).

A noción fainos pensar necesariamente nun caso como Cunqueiro, aínda que no seu comportamento idiomático no que á narrativa se refire apreciamos unha curiosa evolución que é posíbel resumir como segue:

1. Inicios en castelán
2. Instalación (fundacional e programática) na literatura galega, a partir de *Merlín e familia* e da colaboración cos proxectos xurdidos arredor da Editorial Galaxia
3. Tradución case simultánea das obras, sen información sobre a condición de obras traducidas
4. Escritura directa en lingua castelá

Casas advertiu neste sentido da existencia de “graos diferentes para esta reinstalación”, dos que

uno de ellos es la programación de traducciones de disponibilidad simultánea en el mercado a la publicación del libro en la lengua de origen. No es raro que una estrategia sea recompensada desde el sistema de acogida otorgando a la vez una representatividad nacional/regional en relación con el sistema de procedencia y una legitimidad en el propio, hasta el punto de que llegue a obviarse y a olvidarse la marca de la traducción (Casas 2003b: 89, nota 21).

En calquera caso, semella obvia a “necesidad de una superación de los esquemas de trabajo del comparatismo tradicional de base positivista o formalista” que estas formulacións intentaron corrixir (Casas 2003b: 87).

Ao longo do traballo botei man dalgúns instrumentos concretos para o estudo das estratexias desenvolvidas polo escritor no seu corpus narrativo.

Como indiquei noutro lugar, a estrutura da investigación baséase na diferenza establecida por Genette entre *texto* e *paratexto*, explicada con detalle na seguinte definición:

L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort e l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français [...] *le paratexte* de l'oeuvre (Genette 1987: 7).

A importancia do material paratextual en Cunqueiro esixiume unha metodoloxía axeitada para o seu estudo que, no fundamental, foi tomada do mencionado ensaio de Genette. Del recollín tamén a

diferenza operativa entre *peritexto* e *epitexto*, fundamentada nun criterio puramente espacial (1987: 11).

O marco teórico complementouse aínda con achegas sobre cuestións concretas do paratexto, como é o caso dos títulos (Grivel 1973, Hoeck 1981 e Martínez Arnaldos 2003).

Resulta curiosa a escaseza destes enfoques na nosa literatura, dadas as posibilidades de traballo que ofrecen. Como excepcións é posíbel sinalar algún traballo panorámico (Nogueira 1997a, Tarrío 2002) ou estudos aplicados, especialmente de índole lingüística (Sanmartín 2002a e 2002b).

No que se refire á análise do corpus textual, os fundamentos teóricos e os instrumentos metodolóxicos responden a unha visión plural do feito literario. Neste sentido cómpre deixar constancia do esforzo por superar o enfoque tradicional, positivista e psicoloxista, que tanto peso leva tido nos estudos cunqueirianos e que está detrás dalgunhas tendencias que condicionaron a interpretación do autor, como:

- a) As lecturas biografistas e psicoloxistas
- b) O estudo dos personaxes, moi especialmente os da narrativa curta, lidos como esencia do ser galego e da súa diversidade antropolóxica
- c) A oralidade entendida como modelo
- d) O realismo restrinxido a un simple exercicio de mímese no que dificilmente encaixaba a obra do escritor

O biografismo e o psicoloxismo non só deixaron o seu peso na interpretación xeral da obra de Cunqueiro senón tamén en cuestións concretas como o estudo e análise dos personaxes, identificados a miúdo con trasuntos do escritor, xente que coñeceu, etc. É por iso polo que resulta necesario introducir novas perspectivas no estudo dos personaxes que mitiguen a tendencia á que me acabo de referir:

- i. O formalismo, que entendeu o personaxe como integrante dun todo (Tomaševski 1928 trad. 1981) e delimitou funcións

desempeñadas polos seus integrantes (Propp 1928 trad. 1974; Souriau (1950).

ii. O estruturalismo, coa súa distinción entre *actores* e *actantes* e o establecemento de diferentes categorías (Greimas 1966 trad. 1971, 1983 trad. 1989, Bremond 1973).

iii. A semiótica, que deseñou unha análise do personaxe entendido como un signo e propuxo un modelo de análise (Hamon 1972), que por veces se combinou coa recepción (Bobes 1971).

iv. A linguaxe teatral, a quinésica, a proxémica, etc. (Davis 1971 trad. 1976, Knapp 1980 trad. 1985, Kowzan 1970 trad. 1972, 1992 trad. 1997 e, no contexto hispánico, Poyatos 1972). No que á obra de Cunqueiro se refire, este terreo foi explorado por Tarrío (1989).

v. A intertextualidade (Genette 1987), dada a procedencia libresca de moitos destes textos. Por este camiño transitaron algúns estudos de González-Millán e Rodríguez Vega (*vid.* 1.2.).

vi. A onomástica, a penas estudada no discurso literario e analizada, no caso da narrativa de Cunqueiro por Ionescu e Nogueira (*vid.* 1.2.).

No que se refire á cuestión da oralidade pretendín igualmente levar a cabo un esforzo por vencer un dos tópicos máis estendidos no caso cunqueiriano, como é a identificación da ilusión da oralidade coa oralidade en si, así como dos termos oral e popular.

Neste traballo foron fundamentais as achegas de Walter Ong (1982 trad. 1993) e de Paul Zumthor (1983 trad. 1991), especialmente no que se refire á distinción entre oralidade e primitivismo e na incorporación do concepto de *performance*.

Esta metodoloxía completouse coa aplicación do concepto de *cronotopo* (Baktín 1975 trad. 1989) e con estudos concretos sobre a presenza da oralidade na narrativa cunqueiriana que se mencionarán no apartado seguinte.

A cuestión do realismo esixiu tamén unha postura a respecto da polémica xurdida á hora de situar a obra de Cunqueiro no terreo da literatura realista ou fantástica. Esta decisión precisaba dunha revisión das principais teorizacións acerca da literatura fantástica, desde a clásica e máis restrinxida de Tzvetan Todorov (1970 1972) ata outras máis inovadoras, como a de Irène Bessière (1974 2001). De utilidade foron igualmente os traballos de Antón Risco (1982a, 1987, 1991a e 1991b), o coordinado por Antón Risco, Ignacio Soldevila e Arcadio López-Casanova (1998), a panorámica de David Roas (2001) e conceptos teóricos como o de *efectos fantásticos* (Bellemin-Noël 1972 trad. 2001) ou *verosimilitude* (Campra 1981 trad. 2001).

O traballo esixiu igualmente unha sistematización da problemática do realismo, aspecto para o que resultou fundamental o traballo no que Darío Villanueva (1992) expuxo con claridade a diferenza entre o *realismo de coherencia* e o *realismo de correspondencia* e mesmo suxeriu unha terceira vía, que aplicou ao propio Cunqueiro: o *realismo intencional*.

Para o meu estudo do realismo cunqueiriano recorrín tamén a outros conceptos teóricos de diferente orixe, como o de *efectos do real* (Barthes 1968) *acto de lectura*, (Iser 1976 trad. 1987), *actos de ficción* (Genette 1991), *semántica dos mundos posíbeis* (Doležel 1980 trad. 1997).

O penúltimo capítulo, dedicado ao estudo da recepción, merece unha xustificación, pois, como é obvio, non se atopa ao mesmo nivel que os anteriores. Trátase en realidade dunha sección que cumpriría situar a medio camiño entre as análises anteriores e as conclusións, na que se pretende analizar os principais factores que condicionaron a recepción da narrativa de Cunqueiro e identificar ademais algunhas estratexias que o escritor desenvolveu para intervir na cuestión.

Esta parte da investigación debe necesariamente deixar constancia da débeda contraída co marco teórico deseñado pola Escola de Constanza (Iser 1976 trad. 1987, Jauss 1970 trad. 2000).

O enfoque teórico desta escola foi complementado coas achegas da teoría dos polisistemas (Even-Zohar 1999), especialmente na cuestión da canonicidade (Sheffy 1990), na que asumín tamén os postulados de José María Pozuelo (1995).

1.1.3. O corpus

No apartado correspondente a edicións e outros traballos de crítica textual (*vid.* 1.2.1.3.) expoñerei as particularidades do corpus cunqueiriano no que se refire a esta cuestión. Con todo, creo necesario anticipar aquí algunhas delas, como a dispersión do material e a carencia tanto de edicións críticas como dunha obra completa.

A detección de numerosas variantes gráficas nas distintas reedicións que se teñen feito dos textos galegos motivou a miña decisión de empregar a *Obra en galego completa*, cuxos tomos dedicados á narrativa apareceron nos anos 1982 e 1983. No que atinxe á obra castelá, dada a inexistencia de obras completas, optei por utilizar as primeiras edicións. No relativo aos artigos, de non indicarse o contrario, os textos están tomados das compilacións existentes.

Todas as referencias bibliográficas figuran no apartado 6.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA. A paxinación das citas corresponde a estas edicións.

Ao longo de toda a investigación empreguei o sistema de abreviaturas que indico a seguir:

a) Obra narrativa:

Merlín: Merlín e familia

Crónicas: As crónicas do sochantre

Sinbad: Si o vello Sinbad volvese ás illas

Ulises: Las mocedades de Ulises

Orestes: Un hombre que se parecía a Orestes

Fanto: Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca

Cometa: El año del cometa
Escola: Escola de menciñeiros
Xente: Xente de aquí e de acolá
Feirantes: Os outros feirantes
Caballero: El caballero, la muerte y el diablo
Cuentos: Los siete cuentos de otoño
Balada: Balada de las damas del tiempo pasado
Gonzalo: San Gonzalo
Historia: La historia del caballero Rafael
Flores: Flores del año mil y pico de ave

b) Obra ensaística e xornalística:

Ensaio: Obra en galego completa, vol. iv. Ensaio
Fábulas: Fábulas y leyendas de la mar
Tesoros: Tesoros y otras magias
Viajes: Viajes imaginarios y reales
Caminos: Los otros caminos
Bella: La bella del dragón
Encuentros: Encuentos, caminos y noticias en el Reino de la Tierra
Papeles: Papeles que fueron vidas
Artigos: Álvaro Cunqueiro. 100 artigos

1.2. Os estudos cunqueirianos. Estado da cuestión

Como máis arriba adiantei, os estudos cunqueirianos coñeceron un importante desenvolvemento na década dos noventa, impulsados por unha efeméride que trazou nos últimos anos liñas importantes na configuración da historiografía literaria galega. Refírome obviamente ao Día das Letras Galegas, celebración que adoita xerar unha heteroxénea produción arredor da figura homenaxeada. A crítica reflexionou a miúdo sobre as consecuencias dun feito semellante no perfil do noso sistema literario.

No caso de Cunqueiro, o incremento vertixinoso dos estudos producido con motivo do mencionado evento engrosou un corpus bibliográfico que xa naquela altura resultaba cuantitativamente importante. Non son estas páxinas introdutorias lugar para a análise de fenómenos de recepción, como tampouco o son para a elaboración dunha exhaustiva historiografía dos estudos cunqueirianos, mais si crin necesario levar a cabo nelas unha exposición da formación deste conxunto que me permitise describir o estado da cuestión do que parto no meu traballo²⁴.

Desde os anos trinta comezaron a aparecer recensións que daban conta da obra cunqueiriana, merecedora a partir dese momento de artigos e estudos de distinta natureza. Con todo, as primeiras monografías dedicadas ao escritor non apareceron ata os anos setenta e oitenta. A obra de Diego Martínez Torrón, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, primeiro estudo publicado en forma de libro, data do ano 1980. A esta época remóntanse tamén os primeiros traballos de investigación desenvolvidos no ámbito académico, os máis deles, curiosamente, fóra das nosas fronteiras²⁵. Refírome ás Teses de Doutoramento de Carlo Ricci, *Celtismo e magia n'ella opera de Álvaro Cunqueiro* (1971); Linda Sandbach, *Álvaro Cunqueiro: An Imaginative View of Reality* (1973); Maritza E. Milian, *La actualidad de la obra de Álvaro Cunqueiro* (1982); Alberto C. López, *Ficción y realidad en la novelística de Álvaro Cunqueiro* (1981); ou a Tese de Licenciatura de César-Carlos Morán Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro* (1981). Este labor de investigación tivo a súa continuidade nos anos seguintes, cos traballos de Alberto Moreiras Menor, *A novela moderna e Álvaro Cunqueiro. Análise de Merlín e familia* (1984); J. J. Fernández, *Álvaro Cunqueiro. Las crónicas del sochantre. Présentation, traduction, notes* (1985); José Antonio Doval Liz, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro. El año del cometa* (1985);

²⁴ Como é obvio, ao longo deste capítulo remítome de maneira especial á información referida na BIBLIOGRAFÍA.

²⁵ A finais da década dos setenta, Francisco Fernández del Riego facía o seguinte comentario: “Nos últimos tempos a obra cunqueiriana ven sendo obxecto de estudos literarios, de libros e de tesis doutorais. En Universidades de Italia, Estados Unidos, Francia e Suecia foron lidas, recentemente, algunhas destas tesis. E tamén en centros universitarios de España” (Fernández del Riego 1979a). Vid. tamén Fernández del Riego 1981a: 154-155 e 1991b: 182 e ss. Máis adiante terei en conta as repercusións deste feito na elaboración dunha imaxe distorsionada non só do escritor senón tamén da literatura galega como feito diferencial.

Ana-Sofía Perez-Bustamante Mourier, *La narrativa mítica de Álvaro Cunqueiro* (1986) e *La palabra y el sueño: Análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Álvaro Cunqueiro* (1989); Xoán González-Millán, *Proceso textual y desintegración en la narrativa de A. Cunqueiro* (1987); Michael Thomas Queija, *Álvaro Cunqueiro en la literatura gallega* (1988); Cristina de la Torre Woodhouse, *La realidad total de Álvaro Cunqueiro* (1988); Jesús Fuentes Ródenas, *Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* (1990); María Xesús Nogueira, *A narrativa curta de Cunqueiro: un proxecto de unidade* (1995); Antonio Jesús Gil González, *Teoría y práctica de la metaficción en la narrativa española contemporánea (a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester)* (1996); Concepción Sanfiz Fernández, *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro* (1996); José Manuel López Mourelle, *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* (2000); Dorinda Rivera Pedredo, *Cultura y literatura italianas en la obra de Álvaro Cunqueiro* (2000); Rexina Rodríguez Vega, *Bilingüismo e autotraducción na obra de Álvaro Cunqueiro* (2000); e Martine Roux, *Écriture et idéologie chez le galicien Álvaro Cunqueiro. Recherche sur une interaction* (2001), entre outros traballos²⁶.

Foi tamén a partir da década dos oitenta cando comezaron a aparecer monografías que se ocuparon de distintas facetas da obra de Cunqueiro. No ano 1984, a Real Academia Española publicou *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, opúsculo que recollía o discurso de ingreso de Elena Quiroga lido nesa mesma data. En 1987 viu a luz o primeiro traballo importante que achegaba datos sobre a biografía do escritor. Tratábase da obra *Cunqueiro: Unha biografía*, de Xosé Francisco Armesto Faginas. Un ano despois, a editorial Pliegos publicou a monografía de Cristina de la Torre, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Seguiron, nos anos sucesivos, os libros de Anxo Tarrío, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía* (1989); Xesús

²⁶ A poesía e o xornalismo centraron tamén o interese das investigacións académicas: Teresa López Fernández, *A recuperación da tradición lírica medieval en Galicia: o neotrobadorismo* (1993); M. Montserrat Mera Fernández, *Álvaro Cunqueiro, el haz y el envés de las noticias. Análisis de la columna "El Envés" en Faro de Vigo (1961-1981)* (2000); e José Manuel García Vázquez, *El radioteatro. La trasposición radiofónica del teatro de Álvaro Cunqueiro* (2001).

González Gómez, *Álvaro Cunqueiro traductor*²⁷ (1990); César-Carlos Morám Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro* (1990); Francisco Fernández del Riego, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo* (1991); Xoán González-Millán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación* (1991), etc²⁸.

Nunha visión panorámica como a que pretendo expoñer aquí, é posíbel determinar dúas datas que inflexionan o desenvolvemento dos estudos cunqueirianos. Refírome aos anos 1981 e 1991, marcados por acontecementos ben diferentes aínda que, en certa medida, relacionados: o falecemento do escritor e o feito de se lle dedicar o Día das Letras Galegas. Un e outro xeraron, ademais dun gran número de traballos de ben diferente envergadura, importantes acontecementos no noso sistema literario, como foron a publicación de libros homenaxe e de números monográficos de revistas, a celebración de congresos en torno á figura do escritor, etc.

A raíz do primeiro dos acontecementos, as revistas *Grial*, *Los Cuadernos del Norte*, *Coordenadas* e *Nordés* dedicaron, en 1981, respectivos números monográficos ao autor mindoniense. No ano seguinte, a Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago elaborou un libro de homenaxe con estudos diversos acerca da súa personalidade literaria.

Un maior volume de publicacións en forma de libro viron a luz no ano de Álvaro Cunqueiro, no que apareceron, como vén sendo habitual, unha serie de achegas cun carácter máis ou menos institucional: *Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados* (Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago); *Álvaro Cunqueiro*

²⁷ O libro foi galardoado co IV Premio Literario “Ánxel Fole”, convocado pola Caixa de Aforros de Galicia e o Diario *El Progreso* de Lugo, dedicado nesa edición á figura de Cunqueiro.

²⁸ A nómina chega ata os nosos días: Xoán González-Millán, *Álvaro Cunqueiro*, Merlín e familia (1991b), Luz Pozo Garza, *Álvaro Cunqueiro e Herba aquí ou acolá* (1991), Lino Braxe e Xavier Seoane, *A máxia da palabra: Cunqueiro na rádio* (1991), Luísa Villalta, *O Don Hamlet de Cunqueiro: Unha ecuación teatral* (1992), Ramón Nicolás (ed.), *Entrevistas con A. Cunqueiro* (1994), Ana María Spitzmesser, *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo* (1995), Anxo González Fernández, *Hamlet e a realidade cunqueirana* (1995), Rexina Rodríguez Vega, *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación* (1997a) e Juan Manuel López Mourelle, *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro* (2004), por citar os máis importantes.

(Xunta de Galicia); *Álvaro Cunqueiro*²⁹ (Real Academia Galega), etc. A isto cómpre engadir outros eventos editoriais que adoitan aparecer en efemérides como esta: a edición das obras completas³⁰, a publicación da *Fotobiografía*³¹ correspondente, etc. No ano de Cunqueiro celebráronse tamén dous congresos centrados nas múltiples facetas da súa personalidade, organizados pola Asociación Galega da Língua e a Xunta de Galicia, respectivamente. Ambos os dous tiveron lugar na vila de Mondoñedo. As correspondentes actas recollen unha ampla nómina de estudos acerca da vida e da obra do escritor. Pola súa banda, algunhas revistas dedicáronlle tamén un número monográfico. Tal foi o caso de *Grial*, *Boletín Galego de Literatura*³², *A Nosa Terra*³³, *Ínsula*, *Primer Acto*, *Agália*, etc.

A todo isto cómpre sumar os centos de artigos, notas e recensións publicados dentro e fóra de Galicia e caracterizados todos eles pola súa heteroxeneidade tanto no que atinxe ao contido como ao soporte. O labor de recompilación bibliográfica exhaustiva das fontes primarias e secundarias está aínda por facer, e vese dificultado pola dispersión do material e o seu difícil acceso. Sen pretender levar a cabo unha empresa semellante, que desbordaría obviamente os obxectivos do meu traballo, considereirei necesario expoñer neste capítulo introdutorio o estado da cuestión no que respecta aos estudos cunqueirianos. O labor pretende varios obxectivos. Por unha banda, sistematizar os diferentes estudos, prestando unha especial atención a aqueles aspectos que inciden directamente no meu. Por outra, delimitar as liñas de investigación nas que asenta o presente traballo e desbotar outras opcións que me parecen desenfocadas. Por último, considereirei pertinente, a modo de resumo, identificar aquelas cuestións que están na cerna dunha tradición de estudos cunqueirianos que se vai configurando co paso dos anos.

²⁹ O libro, que forma parte da colección que vén publicando anualmente, desde 1975, a Real Academia Galega, foi elaborado nesta ocasión por Xosé Filgueira Valverde.

³⁰ *Vid.* 1.2.1.3. CRÍTICA TEXTUAL.

³¹ Refirome a Fotobiografía que vén publicando Edicións Xerais, coordinada nesta ocasión por Miguel Anxo Seixas Seoane.

³² O número 1 das *Monografías do Boletín Galego de Literatura*, dedicada a Álvaro Cunqueiro, viu a luz en 1992.

³³ Trátase dunha “Nova edición ampliada” do monográfico *O mundo de Cunqueiro*, aparecido no ano 1984 e reeditado en 1991.

1.2.1. Os estudos cunqueirianos. Unha sistematización

Unha vez tracexada, desde unha perspectiva diacrónica, unha panorámica moi superficial do desenvolvemento dos traballos sobre as diversas facetas do escritor mindoniense, crin oportuno levar a cabo unha sistematización mínima. Como é obvio, o volume do material obrigoume a limitarme a aquelas achegas cunha certa entidade, restrinxindo o alcance da selección ás monografías e mais a aqueles estudos que incorporan unha perspectiva novidosa ou significativa.

Nesta sistematización das fontes secundarias contemplei os seguintes bloques, que tratarei con desigual extensión: Bibliografía, Biografía, Crítica textual e Monografías.

1.2.1.1. Bibliografía

Cando máis arriba afirmaba que o traballo de recompilación bibliográfica non fora aínda realizado coa debida exhaustividade, estaba a facer referencia a un feito que se repite cunha certa constancia no sistema literario galego. Polo de agora, carecemos dun estudo de conxunto que estableza tanto o corpus cunqueiriano como a bibliografía acerca da súa obra. Hoxe en día non dispoñemos máis que de compilacións parciais da produción literaria de Cunqueiro nos seus diferentes xéneros³⁴, o que suscita graves problemas textuais, agravados en ocasións pola existencia de varias versións con variantes de importancia que afectan tanto á lingua como á propia tipoloxía³⁵. O problema de fondo non é outro que a inexistencia dun programa de catalogación bibliográfica xeral. Esta carencia foi paliada por traballos parciais nos que a miúdo se pode ler unha denuncia das dificultades que presenta semellante tarefa.

³⁴ Vid. 1.2.1.3. CRÍTICA TEXTUAL.

³⁵ O caso máis significativo atopámolo na narrativa curta escrita en galego, onde algúns relatos aparecen previamente publicados en castelán como artigos de prensa.

Unha das empresas pioneiras neste eido foi a levada a cabo por Antonio Odriozola, quen, no traballo “Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da súa obra” (1981), presentou unha catalogación que había servir de base a traballos posteriores. O propio título deixaba constancia do carácter progresivo da investigación, precedida por cinco versións que viron a luz en diferentes medios³⁶.

No texto de Odriozola figura unha denuncia explícita da precaria información que se viña incluíndo nos manuais de literatura española acerca do escritor mindoniense, argumento que empregou para xustificar o seu traballo:

Con estas bibliografías tencionei remediar a total ausencia de datos sobre os seus libros i edicións en obras tan importantes como o *Manual del Librero* de Palau (2ª edición), a parte bibliográfica de Campos na *Historia de la Literatura Española Contemporánea* de Torrente Ballester, e a 1ª edición do *Manual de Bibliografía de la Literatura Española* de Simón Díaz (Odriozola 1981: 237).

Resulta curioso comprobar como o autor sinalaba a maior atención recibida pola produción galega de Cunqueiro, constatando a súa presenza nalgúns obras:

Mellor parada resultou a bibliografía en galego; así no catálogo *Cen anos de Literatura Galega* de Alonso Montero e Ramos de Castro, i especialmente na minuciosa i excelente *Historia da Literatura Galega Contemporánea* de R. Carballo Calero. Tamén recollen o fundamental da bibliografía as Antoloxías de Poesía Galega Contemporánea de F. Fernández del Riego, Basilio Losada e outras (1981: 237).

Finalmente, Odriozola estruturaba o material catalogado, establecendo os seguintes apartados: libros, colaboracións en prensa,

³⁶ “Esta fai a sexta das que se divulgaron, y é a máis completa referida aos seus libros, sendo as anteriores as seguintes: 1ª. En 1969, no tomo indicado da revista *Grial*, nº 23. 2ª. En 1975, realizada pra Álvaro e que éste lle facilitou (supoño que hai xa tempo, pois sigue «ancorada» no 1975) a Diego Martínez Torrón, e que este inclúe nas páxinas 173-175 do seu libro *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro* (La Coruña, 1980). 3ª. Publicada no «Faro de Vigo» o 27 de xaneiro de 1980 e reproducida no mesmo xornal o 1 de marzo deste ano, con motivo do seu pasamento. 4ª. En marzo do 1981, publicada nas páxinas finais do folleto *Laude da Camelia*, nº 52 desta Bibliografía. 5ª. En abril do 1981 pra a revista de Santiago *Coordenadas*” (Odriozola 1981: 236).

artigos e publicacións periódicas. A pesar das deficiencias e limitacións, a súa bibliografía constituíu un primeiro chanzo na sistematización da obra do mindoniense, á que unha e outra vez recorreron estudosos nos anos sucesivos.

A miúdo as distintas monografías que se achegaron á obra de Cunqueiro incluíron un apartado, máis ou menos extenso, dedicado á cuestión bibliográfica. Outro tanto cómpre dicir das Teses de Licenciatura e Doutoramento, onde este aspecto adquire unha maior importancia, debido ás esixencias derivadas do seu carácter académico³⁷. De entre estes traballos, destaca, pola súa exhaustividade, o levado a cabo por Pérez Bustamante (1991b), quen presenta unha catalogación dunha extensión considerábel nun estudo das características do seu. Unha natureza diferente ten o labor realizado por Seixas Seoane (1991) como coordinador da *Fotobiografía* de Cunqueiro. Aínda que non se trata dun traballo propiamente bibliográfico, hai que destacar a información achegada por este volume, que inclúe a xeito de epílogo un apartado “Bibliografía”, restrinxido unicamente ás publicacións en forma de libro. Non obstante, o máis interesante da obra desde o punto de vista que agora me ocupa é a información cronolóxica proporcionada ao longo das súas páxinas, así como a reprodución gráfica do paratexto (fundamentalmente a portada) de moitas das publicacións cunqueirianas. Outra curiosidade que presenta esta achega é a inclusión, dentro do apartado bibliográfico, do epígrafe “Libros soñados”, onde se dá noticia de “títulos de obras de Álvaro Cunqueiro que, por distintas razóns, nunca chegaron a se converter en libro, aínda que figuren como tales en diferentes bibliografías, e das que ás veces, felizmente, só nos deu algún anaco ou algún poema”³⁸ (Seixas (coord.) 1991: sen paxinación).

O traballo bibliográfico máis completo é, polo de agora, o coordinado por Roig Rechou e Seixas Seoane (1992) e publicado nas páxinas do *Boletín Galego de Literatura*. Trátase dunha recompilación

³⁷ Cómpre deixar constancia aquí da dispersión deste material e da dificultade de acceder a algúns traballos para a súa consulta.

³⁸ Armesto (1987 1991) titulou un dos capítulos da súa biografía “¿Un home que viviu o proxectado?”.

das fontes secundarias³⁹. A nota introdutoria dos coordinadores faise eco das dificultades da empresa, retomando así un tópico que está presente en traballos anteriores e, en xeral, en moitos dos achegamentos á literatura galega elaborados desde presupostos diferentes:

Non se nos ocultan as dificultades de arrecadar canto se téñ publicado (polo de agora) sobre este escritor. É este un labor aínda máis difícil en Galicia, país desvertebrado de seu e no que resulta moi arduo, ás veces, obter a documentación. En ocasións, os datos están perdidos non se sabe ónde. Hai publicacións, sobre todo periódicas, fanadas, incompletas ou espalladas por distintos puntos da xeografía. Así e todo, tentamos fornecer ós estudiosos da nosa Literatura a máxima información sobre Álvaro Cunqueiro que nos foi posible reunir⁴⁰ (Roig e Seixas 1992: 221).

Trátase, polo tanto, dunha bibliografía heteroxénea e non estruturada, o que dificulta en certa medida a súa consulta. Non obstante, o seu valor é innegábel e, polo de agora, constitúe a achega cuantitativamente máis importante á empresa da que estou a falar.

Os últimos traballos destas características publicados ata o de agora son a “Bibliografía primaria” e a “Bibliografía secundaria” preparadas, respectivamente, por Eulalia Agrelo (2001) Isabel Mociño (2001) para o suplemento de *La Voz de Galicia 20 anos do pasamento. Álvaro Cunqueiro. A maxia na palabra*.

1.2.1.2. Biografía

A cuestión biográfica é outro dos campos nos que se traballou arreo nos últimos anos. Os estudosos cunqueirianos concentraron os seus esforzos en reconstruír as circunstancias vitais do escritor,

³⁹ Os seus responsábeis destacan o feito de ser unha “primeira achega do *Boletín Galego de Literatura* á Bibliografía sobre Álvaro Cunqueiro” (Roig e Seixas 1992: 221).

⁴⁰ Os responsábeis do traballo deixan constancia das súas limitacións, así como do carácter heteroxéneo da compilación: “Faltan cousas, unhas porque non as atopamos, outras porque nós mesmos as eliminamos, debido a que, ás veces, chegaron a nós recortes de prensa difíciles de inventariar por falta dalgún dato. Outras, en fin, porque o acceso a elas suporía uns desprazamentos e dificultades que non nos é posible asumir nestes momentos. Velaquí a nosa colleita, a outros corresponde o desgranala, xa que hai dende artigos de circunstancias ou conxunturais ata sisudas teses e estudos”.

esclarecendo por veces lugares controvertidos e polémicos da súa biografía.

Neste senso, contamos cunha serie de traballos de distinta entidade, elaborados a partir de fontes diversas. Moitas veces, trátase simplemente de textos de corte impresionista que recollen a memoria viva dalgúns contemporáneos. Outras, non obstante, exceden o seu carácter propiamente biográfico, achegando reflexións do escritor acerca de cuestións diversas.

Por outro lado, debemos ter en conta o lugar que ocupa o enfoque biográfico-psicoloxista no estudo da obra cunqueiriana. Este aspecto foi alimentado polo propio escritor, quen integrou numerosos elementos autobiográficos (cunha correspondencia máis ou menos real) na súa poética⁴¹.

Hoxe en día contamos con catro estudos fundamentais que proporcionan datos acerca da traxectoria vital do mindoniense. A pesar das moitas diferenzas que presentan entre si, todos eles conceden un lugar especial aos aspectos relacionados coa concepción, xénese e recepción da obra do escritor.

O primeiro estudo biográfico dunha certa entidade data do ano 1987. Trátase do libro de Xosé Francisco Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía*. O xornalista levou a cabo un labor que, segundo as súas propias declaracións, se aproxima bastante á autobiografía:

Unha boa parte do traballo que se ofrece ó lector ten moito de autobiografía do mesmo Cunqueiro [...]. Foi intención miña reproducir unha chea de textos nos que Álvaro nos vai dando conta dos pasos por el seguidos de neno, de mozo ou de home feito (Armesto 1987 1991: 11).

A obra é unha viaxe polas distintas etapas da vida do escritor. Interesan especialmente para este traballo aqueles capítulos nos que

⁴¹ Foron estes, entre outros, a infancia mindoniense, a aprendizaxe na botica e o coñecemento da literatura oral.

Cunqueiro achega información sobre diferentes aspectos da súa obra⁴². Con todo, a biografía de Armesto Faginas resulta un instrumento indispensábel para calquera aproximación á figura do narrador mindoniense.

Un enfoque parcialmente distinto é o que presenta o libro de Francisco Fernández del Riego (1991a), testemuña privilexiada da vida do escritor. *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, está baseado fundamentalmente na memoria, ao ser o obxectivo principal do seu autor “deseñar un camiño de presencias, de vivencias, de fabulacións e testemuño para sobrancear o que [Cunqueiro] representou na paisaxe humana e literaria da historia galega contemporánea” (Fernández del Riego 1991a: 11).

A obra ten un considerábel valor testemuñal e traza unha panorámica das cuestións máis importantes da vida e a personalidade do escritor, incidindo especialmente naquelas que coñeceu dun xeito máis directo, froito da súa amizade con el⁴³.

Esta perspectiva complementase cun valioso traballo de recompilación de material gráfico ao que máis arriba fixen referencia. É o volume correspondente das *fotobiografías* que nos últimos anos vén publicando Edicións Xerais de Galicia con motivo do Día das Letras Galegas. Miguel Anxo Seixas Seoane (1991), en calidade de coordinador da obra, achegou un importante conxunto de material gráfico que recolle documentos de distinta natureza: fotografías, textos autógrafos, portadas de libros, documentos persoais do escritor, etc. O libro inclúe, ademais doutros traballos, un texto de Francisco Fernández del Riego titulado “Memoria do home e do escritor”. Trátase dunha panorámica das distintas etapas vitais do mindoniense determinadas polas cidades ás que estivo vinculado.

O labor exhaustivo de reconstrución biográfica complétase cun volume dunha natureza ben distinta. Refírome á biografía elaborada a

⁴² “Cunqueiro define (non sempre con acerto) a Cunqueiro”, “A voltas coa evasión e mailo compromiso” e “Álvaro, o creador”.

⁴³ *Cfr.* “Estamos, pois, diante dunha das entregas máis interesantes, dentro do xénero biográfico, do ano cunqueiriano; dun libro que nos achega á realidade vital e fabuladora de Álvaro Cunqueiro dende a amizade” (Roig 1992: 203).

partir da selección dun conxunto de entrevistas realizadas ao autor en diferentes momentos da súa vida e publicadas nos medios de comunicación, fundamentalmente na prensa periódica. Na obra, editada por Ramón Nicolás (1994), lévase a cabo, mediante o procedemento da glosa e comentario do material, un percorrido por diferentes aspectos da figura de Cunqueiro: biografía, poética, obras, recepción e outras cuestións relativas á súa personalidade e pensamento. O responsábel desta edición deixa constancia do carácter complementario con que foi concibida e explica os seus obxectivos:

En primeiro lugar redescubrir e matizar, na medida do posible e seguindo a propia palabra do mindoniense, algúns ángulos ou perspectivas humanas, quizais sorprendentes, quizais escurecidas polo paso do tempo, para o lector actual e que, ao mesmo tempo, servisen para ofrecer unha síntese das súas actitudes e opinións que contribúan a deseñar, se caber, unha maior operatividade, toda a súa traxectoria vital e creadora. Por outro lado, perseguimos tamén ofrecer nun único volume o compendio daquelas opinións máis interesantes, reveladoras ou significativas que el nos deixou a través dun abano temático extraído das súas vivencias e opinións e que puidesen chamar a atención, en distinta medida, dos lectores ou interesados na materia” (Nicolás 1994: 15).

A obra resulta dunha grande utilidade para cuestións que van máis alá do propiamente biográfico, como son as relativas á interpretación da súa obra. Por outra banda, debemos ter en conta a súa rendibilidade no estudo do corpus paratextual⁴⁴.

Ademais destes estudos de conxunto, son numerosos os achegamentos á biografía de Cunqueiro, levados a cabo desde diferentes enfoques. Neste senso, é de xustiza destacar a contribución do escritor e amigo persoal do mindoniense, o mencionado Francisco Fernández del Riego, autor dun bo número de semblanzas que ilustran aspectos diversos da súa vida (Fernández del Riego 1981a, 1981e, 1984e, 1991a e 2001). Outras contribucións de importancia foron as de Armesto Faginas (2003), César Cunqueiro (1984 1991 e 1993),

⁴⁴ Máis adiante volverei a este traballo para o estudo do *epitexto público*. Vid. 2.2.1. AS ENTREVISTAS.

Franco Grande (1991), González Cerezales (1993), Colin Smith (1984 1991), Valls (2003), etc⁴⁵.

Un lugar á parte merece o volume *Cartas ao meu amigo. Espistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego. 1949-1961* (2003) editado por Dolores Vilavedra. A pesar de se restrinxir a un período que abrangue pouco máis dunha década, trátase da primeira compilación importante da correspondencia cunqueiriana e ilustra unha etapa de gran transcendencia da súa biografía. Por outra banda, proporciona un interesante corpus paratextual para o estudo da xénese e recepción das obras escritas durante estes anos.

1.2.1.3. Crítica textual

Ao longo desta exposición fixen referencia en varios momentos a un lugar común como é a dispersión do material cunqueiriano, circunstancia que afecta a todos os niveis da investigación. Igual que acontece no eido bibliográfico, tamén os traballos relativos ao tratamento textual foron enchendo de maneira desigual algúns ocos na elaboración dun corpus. A heteroxeneidade deste labor esixe unha exposición do estado da cuestión, que resulta fundamental para o establecemento do corpus de traballo da miña investigación⁴⁶.

As iniciativas de fixación da obra do escritor desenvolvidas ata o de agora están orientadas fundamentalmente nas seguintes direccións:

- a) Edición da obra de creación
- b) Exhumación de textos de creación
- c) Compilación da obra xornalística

⁴⁵ Unha interesante semblanza do escritor (centrada especialmente na súa faceta de xornalista) foi levada a cabo pola memoria viva dalgún dos seus compañeiros no marco dunha mesa redonda titulada “Os receptores das súas colaboracións”, no Congreso Álvaro Cunqueiro, celebrado en Mondoñedo no ano 1991. No debate participaron Raimundo García Domínguez, *Borobó*, Xosé Trapero Pardo, Francisco Leal Insua e Xosé Díaz Jácome. *Vid.* VV.AA. 1993: 593-622.

⁴⁶ *Vid.* 1.1.3. O CORPUS.

Fóra das experiencias poéticas anteriores ao ano 1950⁴⁷, a Editorial Galaxia foi a gran depositaria da obra galega de Cunqueiro. Nesta editora viron a luz os libros de narrativa, teatro e, no último ano de vida do autor, a compilación da súa obra poética e dramática. No que se refire á poesía, as reedicións das obras cunqueirianas sucedéronse ata o día de hoxe, incorporando algunhas alteracións gráficas e textuais que non responden a criterios de revisión e actualización lingüística preestabelecidos⁴⁸. A publicación da *Obra en galego completa* foi iniciada pola Editorial Galaxia no ano 1981 e continuada nos anos sucesivos. Hoxe en día contamos con catro volumes, que apareceron coa seguinte cronoloxía:

1981:	I. Poesía. Teatro
1982:	II. Narrativa
1983:	III. Semblanzas
1991:	IV. Ensaio

A edición das obras completas, aínda sendo un fito importante no proceso que estou a tratar, non solucionou os problemas textuais, ao reproducir erros existentes en edicións anteriores e incluír algúns outros⁴⁹. Está por facer aínda un labor de edición crítica e de fixación textual. Cómpre lembrar que non dispoñemos aínda de ningunha edición anotada da obra galega do autor mindoniense⁵⁰.

Por outra banda, a natureza e contido dos volumes que compilan a Obra Completa é desigual. Mentres que os tres primeiros recollen obras publicadas ou concibidas en forma de libro, o último compila a produción ensaística dispersa en diversas publicacións periódicas.

Aínda que a cuestión queda fóra do meu obxecto de estudo, os graves problemas textuais que suscita a poesía de Cunqueiro,

⁴⁷ Estas apareceron nas editoriais Nós (*Mar ao Norde*), Cuco-Rei (o opúsculo *Soma de caridades*), Resol e Monterrey (*Cantiga nova que se chama riveira*), Edicións Un (*Poemas do sí e non*) e Benito Soto (*Dona do corpo delgado*).

⁴⁸ Cfr. A eles cómpre engadir unha edición de *Herba aquí ou acolá* ao coidado de Xosé Henrique Costas (1991), ampliada con numerosos textos recuperados de publicacións periódicas.

⁴⁹ Algún deles de gravidade importante, pois alteran considerabelmente o sentido do texto.

⁵⁰ Contamos só con algunha pequena miscelánea, ademais dunha antoloxía da narrativa curta (Nogueira 1997 (ed.)) e edicións escolares de *Os outros feirantes* (2000) e *Merlín e familia* (2000).

especialmente o libro *Herba aquí e acolá*, ilustran as deficiencias que estou a comentar⁵¹. Polo que respecta á obra en castelán, cómpre advertir que non dispoñemos de obras completas.

Algúns estudosos da obra cunqueiriana iniciaron un labor de exhumación de textos de creación que deu como froito a recuperación de documentos importantes, como foron as primeiras colaboracións do autor na publicación mindoniense *Vallibria* (Gómez Rivas 1990), poemas soltos (Costas 1998, 1990, 1991a e 1991b; López 1995; Nogueira 2003), textos autopoéticos (Alonso Montero (ed.) 1991), conferencias (Roig 1991), un bestiario (Capelán 1993), os primeiros textos teatrais (López (ed.) 1995 e Carracedo 1998) e varios relatos (Capelán 1992, Nogueira 1997b, Nicolás 1998 e Nogueira 2001b).

Un campo de traballo aínda frutífero no establecemento do corpus cunqueiriano é a compilación da súa obra ensaística e xornalística. Esta iniciativa foi levada a cabo por algunhas editoras, como é o caso de Tusquets e polo labor illado dalgúns investigadores.

Así, á parte do mencionado volume *Ensaio* da obra galega completa, a editorial Tusquets iniciou un labor de compilación temática dos artigos —en lingua castelá— dispersos na prensa periódica española. Polo de agora foron publicados os seguintes volumes: *El envés* (1969), *Fábulas y leyendas de la mar* (1982), *Tesoros y otras magias* (1984), *Los otros caminos* (1988), *El pasajero en Galicia* (1989), *Viajes imaginarios y reales* (1986), *La bella del dragón* (1991), e *Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias* (1994).

Nesta liña, contamos aínda con outras achegas, como a compilación de artigos publicados nas páxinas de *El Progreso* recollidos por Mabel Mato (*O reino da chuvia*, 1990), textos aparecidos en *El Correo Gallego*, reunidos no volume *Encuentros, caminos y noticias del reino de la tierra* (1992), e outros publicados en *La voz de Galicia* e escolmados por Dorinda Rivera Pedredo en *100 artigos* (2001).

⁵¹ Vid. para isto Pozo 1991.

A este material debemos engadir aínda os dous volumes que recollen unha mostra do labor radiofónico de Cunqueiro (Braxe e Seoane 1991; vv. AA. 1991b). O traballo de exhumación e compilación de textos complétase con proxectos parciais como os xurdidos no terreo da tradución (González Gómez (ed.) 1991) e con outras achegas de menor envergadura, consistentes as máis das veces na recuperación de pequenos conxuntos de textos que responden a algunha afinidade.

A pesar das mencionadas empresas, o labor de compilación da obra xornalística cunqueiriana presenta grandes eivas. A necesidade dun traballo de recuperación hemerográfica, encamiñado á preparación dunhas obras completas elaboradas con rigor, foi reclamado xa por Alonso Montero no primeiro aniversario da morte do escritor:

Habería que facer unha indagación hemerográfica moi traballosa e coidadosa (1930-1981) en publicacións de Mondoñedo (“Vallibria”, por exemplo), Lugo, Vigo, Madrid, Barcelona, Buenos Aires... Centos e centos de artigos de relatos deberían ser recollidos nun grosísimo volume misceláneo desta Opera Omnia⁵² (Alonso Montero 1982b: 27).

A urxencia deste traballo, que aínda hoxe non foi elaborado, atinxe de cheo ao meu obxecto de investigación, especialmente no que se refire á narrativa curta de Cunqueiro. A existencia de diferentes versións dalgúns textos publicados na prensa e integrados na obra narrativa, así como a controvertida cuestión da autotradución cunqueiriana, fan especialmente necesaria unha edición xenealóxica deste material, aspecto que xa expuxen noutro lugar⁵³.

⁵² Anos despois, o profesor formula de novo esta reivindicación nos seguintes termos: “Xa se teñen recollido en volume varios centos de páxinas de Cunqueiro (artigos, conferencias...), pero aínda están por recoller dúas ou tres mil páxinas máis, se temos en conta, tamén, o epistolario, os prólogos, as notas anónimas na prensa, os traballos radiofónicos e outras manifestacións daquela pluma fecunda e polifacética incapaz de escribir unha páxina sen calidade literaria” (Alonso Montero (ed.) 1991: 11).

⁵³ *Cfr.* Nogueira 1995. Mercedes Brea, a propósito da obra xornalística de Cunqueiro, comenta o feito de que moitos dos seus artigos son, en realidade, relatos curtos, suxestionando a posibilidade de “facer crítica xenética estudando algúns deles como versións previas de partes das súas novelas” (Brea 1993: 571).

1.2.1.4. Monografías

Nesta visión panorámica dos estudos sobre Cunqueiro crin necesario dedicar un espazo central ás monografías que se encargan da eséxese da súa obra, especialmente da narrativa.

En primeiro lugar, cómpre advertir que a maior parte dos libros que se achegan á obra do mindoniense restrinxen o seu obxecto de estudo a este xénero. Tan só contamos con algúns traballos que se encargan da produción poética, (Rodríguez Fer 1981, Álvarez Cáccamo 1992, Pozo 1991, López-Casanova 1994a; e Molina 1994a⁵⁴), do teatro (Villalta 1992, González Fernández 1995⁵⁵), así como doutros aspectos da produción cunqueiriana como a tradución (González Gómez 1990).

A presentación do estado de cousas no que se refire aos estudos da narrativa de Cunqueiro ten nesta exposición unha importancia fundamental, pois establece, en maior ou menor medida, os alicerces da miña investigación, debedora e continuadora dalgunhas liñas abertas neste campo. Por outra banda, a heteroxeneidade dos enfoques fai necesaria unha mínima sistematización que determine o maior ou menor grao de adecuación das contribucións ao meu obxecto de estudo. Finalmente, a análise que agora presento deixa ao descuberto aspectos de gran transcendencia que cumprirá abordar necesariamente desde a óptica da recepción, como a escolla do corpus, a cuestión idiomática ou a proliferación de tópicos a respecto da cultura galega.

O estudo máis temperán da bibliografía cunqueiriana publicada en forma de libro é, como xa adiantei, o que Diego Martínez Torrón

⁵⁴ Do estudo de aspectos concretos da poesía ocupáronse tamén Álvarez Cáccamo (1991), Castro (1993), Costas (ed.) (1991), Dobarro (1984 1991), Fonte (1984 1991), Fuentes (1993), López (1995 e 1998), López-Casanova (1994b), Lorenzo Baleirón (1986), Losada (1993), Marín Escudero (1991), Martul (1982), Nogueira (2000a e 2000b), Novo (2001), Rodríguez Fer (1991b, 1993, 2001), Rodríguez Vega (1993a) e Salinas (1984 1991).

⁵⁵ Ademais destas monografías, sobre o teatro de Cunqueiro pódese consultar tamén os traballos de Asorey e Bello (1993), Carracedo (1998), Ceballo, Durán e Alarcón (1999), Cermeño (1991 e 1993), Criado (2001), Doval (1986b), González Fernández (1999 e 2003), Herrero (1996), Lourenzo (1991 e 1996), Marín Escudero (1992), Mata (1998), Míguez (1982 e 1993), Monleón (1991 e 1993), Morán (1984 1991), Paz (1993 e 2001), Pazó (1993), Pillado (1999), Ríos (1992), Ruibal (2001), Salgueiro (1993), Salvat (1991, 1992 e 1993) e Villalta (1999).

titulou *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro* (1980). Trátase dun traballo inserido no sistema literario español que pretende contribuír a unha historia da literatura fantástica. É por iso polo que, logo dun preámbulo no que rastrea a presenza deste subxénero na literatura escrita en castelán, inclúe a narrativa de Cunqueiro nas categorías do ludismo e a fantasía, aínda reparando na súa peculiaridade. Así o explicaba o autor nun artigo aparecido un ano antes da publicación do volume:

La aportación de Cunqueiro a la narrativa, y el matiz peculiar que introduce en la fuga de lo fantástico, viene dado por el carácter lúdico de su ficción. Su fantasía no transgrede sino las normas habituales de la narrativa y de la lógica, pero se trata de una transgresión encantadora, capaz de convertir a la literatura y a la realidad en piezas de un mismo juego (Martínez Torrón 1979: 44).

No seu estudo pioneiro, Martínez Torrón identificou algúns dos problemas fundamentais suscitados pola narrativa de Cunqueiro, como son a fantasía, o realismo, a “transgresión” e o ludismo. Partindo de tales presupostos, o autor levou a cabo unha interesante análise da prosa do mindoniense, atendendo a tres cuestións centrais: o universo máxico, o contrapunto beleza vs. ironía e o ludismo. É esta última característica a que na súa opinión “define fundamentalmente la narrativa de Cunqueiro dentro de la literatura fantástica” (1980: 140).

Nesta análise atopamos un achegamento a algunhas das claves da obra do escritor mindoniense. Interésanme especialmente o tratamento do mito, a función da ironía, o *discurso itinerante* ou a *consciencia da ficción*. A estes aspectos hei aludir en diferentes momentos do meu estudo das estratexias do fabulador.

No que atinxe á interpretación, cómpre ter en conta que a lectura da obra de Cunqueiro desde os presupostos da literatura fantástica realizada polo crítico non foi asumida por unha boa parte dos estudosos (Salgado e Villanueva [Vilavedra] 1991, Tarrío 1989). A cuestión deu lugar a unha das polémicas nucleares da eséxese cunqueiriana.

Doutra banda, unha das cuestións máis controvertidas desta monografía radica na escolla do propio corpus e, aínda máis, na súa ubicación dentro do sistema literario castelán, o que supón, en palabras de Xosé Manuel Salgado e Dolores Villanueva [Vilavedra], “efectuar unha implícita adscripción de Cunqueiro á literatura en castelán que esquece por completo o seu constante emprego do idioma” (1991: 82).

Atopámonos polo tanto diante dunha das limitacións que teñen embazado algúns estudos da obra de Cunqueiro elaborados fóra do noso sistema cultural: a utilización recorrente das versións castelás, esquecendo ou ignorando a miúdo que unha parte da produción narrativa do mindoniense foi escrita orixinariamente en lingua galega⁵⁶. Isto leva ás veces a contradicións motivadas polas interferencias entre ambos os dous sistemas literarios, o galego e o castelán. Así ocorre cando Martínez Torrón, logo de advertir que “existen áreas máis propicias a lo fantástico. Lo castellano no es lo español. El realismo castellano, por ejemplo, está muy lejos de la literatura gallega. No me cabe duda de la existencia de una tradición oral gallega poblada de elementos fantásticos” (1980: 25), conclúe que “cualquier investigación acerca de este género tan soslayado en nuestro país debería comenzar por una indagación de los factores de transmisión y contenidos de las leyendas galaicas”.

Outra das publicacións temperás que se achegaron á obra do mindoniense foi o mencionado opúsculo de Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro* (1988). O texto posúe un carácter ben diferente, pois trátase do seu discurso de ingreso na Real Academia Española. A autora tracexou unha semblanza do escritor e un achegamento á súa obra no que, a pesar dos seus acertos, caeu en consideracións pouco afortunadas a respecto da cuestión lingüística. Anxo Tarrío denunciou, a propósito deste opúsculo, unha actitude á que xa me teño referido ao longo da exposición:

A escritora, que esgrime unhas declaracións de Cunqueiro nas que este afirma sentirse escritor bilingüe (fronte doutras moitas outras que

⁵⁶ Vid. 4.2.3.1. A CUESTIÓN LINGÜÍSTICA.

poderíamos reproducir aquí, nas que, polo contrario, afirmaba sentirse traducido no seu maxín, fundamentalmente galego, cando escribía en castelán), difumina en exceso os datos e induce á confusión dun xeito que xa se pode apreciar no tratamento que se lle dá a Cunqueiro noutros traballos levados a cabo por estudiosos da literatura en lingua castelá, no sentido de que sempre se agocha ou se dilúe en vaguedades o feito de que textos como *Merlín e familia*, *As crónicas do sochantre* e *Si o vello Sinbad volvese ás illas* foron escritos e publicados orixinariamente en galego e só despois traducidos e editados en castelán (Tarrío 1992: 177).

No mesmo ano a profesora cubana Cristina de la Torre deu ao prelo a súa monografía, froito das investigacións conducentes á obtención do grao de doutora pola Emery University de Georgia⁵⁷. Trátase do libro *La narrativa de Álvaro Cunqueiro* (Torre 1988). O estudo comeza cunha denuncia do carácter marxinal que a obra cunqueiriana ten no contexto da literatura española, que ela explica en boa medida referíndose á actitude lingüística do autor. É aquí onde atopamos un certo desenfoque á hora de falar da controvertida cuestión do compromiso do escritor. Probabelmente foi o descoñecemento do contexto sociolingüístico galego o que levou á profesora De la Torre a afirmacións como as que seguen:

Para Cunqueiro Galicia es ante todo su idioma, vehículo intrahistórico por excelencia, artefacto y receptáculo de la cultura de una raza. Consciente de su importancia, Cunqueiro hace cruzada de la salvación de la lengua vernácula gallega y de los valores que en ella se encuentran encarnados. Consecuente con su compromiso y sus prioridades creadoras, Cunqueiro escribe primero en gallego y sólo después, en una tardía concesión a la necesidad de conectar con un más extenso auditorio, traduce él mismo al castellano. Esta postura, en un momento en el que el gobierno de Franco había suprimido el vernáculo por razones de centralización burocrática, casi garantiza el aislamiento crítico del autor gallego. Es, asimismo, una muestra incuestionable de su integridad. Gracias a él se mantuvo intacta la continuidad de un dialecto cuyos poemas de amigo representan el despertar de la actividad literaria en la Península Ibérica. A la luz de los cambios con respecto a la autonomía de las provincias, llevados a cabo por la democracia española, es hora de ver la actitud de Cunqueiro no ya como testarudez o excentricidad, sino como un valiente y fructífero desafío a la dictadura (Torre 1988: 20).

⁵⁷ Cristina Torre Woodhouse, *La realidad total de Álvaro Cunqueiro*, Emery University, Atlanta, Georgia, 1975 (Publicada pola University Microfilms, en Ann Arbor Michigan, USA, 1985). Tomei a referencia de Roig e Seixas 1992.

Na argumentación da profesora resulta doado apreciar unha descontextualización do obxecto de estudo, ao esquecer a actitude de escritores que nos anos da posguerra mantiveron unha actitude monolingüe. O descoñecemento por parte da autora da tradición literaria galega é evidente e faise máis notorio cando se enfronta ao estudo da presenza de Galicia na obra de Cunqueiro⁵⁸. Máis interese ten para a miña investigación o capítulo titulado “El lenguaje: lirismo e ironía”, a pesar de adoeecer tamén dunha certa superficialidade ao identificar lirismo⁵⁹ e ironía como trazos dun suposto galeguismo cunqueiriano⁶⁰. Tamén aquí a explicación se ve coutada polo descoñecemento da tradición literaria na que se insire unha boa parte do corpus que está a estudar, segundo se deduce de afirmacións do tipo:

La lengua vernácula ofrece un incentivo adicional para Cunqueiro: la enorme flexibilidad de un idioma sin codificar, y casi sin tradiciones en cuanto a la prosa se refiere. Así se presta a cuantos giros y piruetas sean necesarios para alcanzar la expresividad deseada. Muchos de los hallazgos lingüísticos de Cunqueiro se traducen, luego, felizmente, al castellano. De ahí la tremenda frescura y agilidad que este idioma adquiere en sus manos (Torre 1988: 66).

Finalmente, a autora da monografía estuda, ao meu ver con acerto, o tratamento do mito nas novelas de Cunqueiro, propoñendo ademais unha clasificación destas. A investigadora conclúe salientando a orixinalidade e a modernidade da obra do mindoniense:

⁵⁸ Cfr. “En Galicia los anacronismos son muy frecuentes y no es raro contemplar en una misma morada una moderna oficina de informática y la peregrinación de fieles, camino de Santiago” (De la Torre 1988: 44).

⁵⁹ “El lirismo gallego, y el de Cunqueiro lo es definitivamente, no tiene nada de sentimental ni menos aún de didáctico. Es una postura viva y humana. En su origen está estrechamente ligado al sentimiento del paisaje, a la subjetividad, a la *saudade*” (Torre 1988: 84).

⁶⁰ “Tanto en su apreciación del lenguaje como en su uso del lirismo y de la ironía, Cunqueiro se ratifica es (*sic*) su galeguismo. Ironía y lirismo le permiten sazonar sus percepciones con resonancias intelectuales y emotivas, tan en consonancia con el espíritu galaico que caracteriza sus novelas, y aportar amplitud y equilibrio a su universo literario [...]” (De la Torre 1988: 99). Luís Pérez Rodríguez criticou, nunha recensión da obra, a “visión tópica e superficial cando [a autora] teoriza sobre os galegos e a súa cultura. Debe saber que, ó recorrer ás citas de R. Piñeiro, X. M^a Castroviejo, D. García Sabell, etc., está apoiándose, por motivos diversos, nun galeguismo válido, pero discutible desde Galicia. Sen embargo, faltan outros intérpretes máis representativos da nosa cultura: Castelao, Otero Pedrayo, etc.” (Pérez Rodríguez 1992: 184).

Lo que en su momento se consideraba un anacronismo estilístico y temático se puede apreciar hoy como profético de tendencias literarias que Cunqueiro anticipa en más de una década. La calidad literaria, autorreflexiva, híbrida y plural características de mucha ficción postfranquista ya se distinguen en la obra cunqueiriana. Muy actuales también son la transgresión de límites entre imaginación y realidad y la estructura invertebrada de su novelar (Torre 1988:146)

A profesora cubana identifica no seu libro trazos que resultan de sumo interese á hora de estudar as estratexias narrativas cunqueirianas: a humanidade, o tratamento do mito, o anacronismo, a ironía ou a autorreflexión. Os problemas que presenta este estudo veñen dados unha vez máis polo desenfoque ao que antes fixen referencia, así como pola escolla do corpus. A análise, restrinxida tamén ao ámbito da novela, foi elaborada a partir das versións castelás. Por outra banda, aínda recoñecéndose nesta achega que “Galicia es, implícitamente, el personaje principal del mundo cunqueiriano” (Torre 1988: 147), a visión que ofrece da identidade galega carece a miúdo de rigor e mesmo de correspondencia coa realidade. Así o puxeron de manifesto Xosé Manuel Salgado e Dolores Vilavedra, ao explicaren que

a análise de Cristina de la Torre [...] adoece dun erro de base, pois parte dunha visión de Galicia e do galego absolutamente desenfocada pola distancia e o descoñecemento co que a autora xulga moitos dos elementos que supostamente configuran a nosa identidade como pobo. O resultado é un tratamento ás veces en exceso folklórico e superficial dalgunhas cuestións que a autora resolve botando man dos tópicos habituais que se manexan verbo do noso país (Salgado e Villanueva [Vilavedra] 1991: 83).

Os críticos exemplifican un destes desenfoques na escolla do corpus, do que salientan o “feito de que na bibliografía final se citan practicamente tódalas obras de Cunqueiro pola súa versión en castelán, mesmo aquelas como o Sinbad ou o Sochantre que foron orixinariamente escritas en galego”⁶¹.

⁶¹ Con todo, debo deixar constancia de que Cristina de la Torre non ignora que algunhas das obras foron escritas en galego, segundo se deduce das palabras citadas máis arriba, nas que afirma que “consecuente con su compromiso y sus prioridades creadoras, Cunqueiro escribe primero en gallego y sólo después, en una tardía concesión a la necesidad de conectar con un más extenso auditorio, traduce él mismo al castellano” (*Vid. supra*). Isto concede un maior grao de

A aparición, no ano 1989, do libro *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía* de Anxo Tarrío⁶² supuxo, en certa medida, un cambio de orientación dos estudos cunqueirianos publicados ata o momento no que a traballos monográficos se refire. Nel atopamos un intento de definición da poética do escritor no marco da historia da literatura galega. O esforzo queda patente no capítulo que abre o volume, titulado “O herdo recibido”, onde o autor fai unha valoración do labor do mindoniense na formación dunha literatura moderna nos seguintes termos:

Álvaro Cunqueiro inaugura un novo *modelo de lector*, instancia da escritura dende a que podemos tamén sondear os procesos de avance e retroceso de calquera literatura. En efecto, el instala no texto un lector implícito que xa está liberado de concretas orientacións ideolóxicas e doutrinarias, sen que por iso vexa coutados os camiños de reflexión sobre dos problemas universais do home, sobre todo do sentido profundo da vida e sobre do transcorrer do tempo⁶³ (Tarrío 1989: 17).

O estudo supera, xa que logo, moitos dos prexuízos e lugares comúns derivados da falta de adecuación que detectei nos traballos antes analizados. Tarrío concede un lugar fundamental á formalización no texto dunha cosmovisión galega, pois, na súa opinión, “o que Cunqueiro trasvasa á súa obra non é, en moitos casos, outra cousa que a cosmovisión do home galego, por moito que semellen puras fantasías o que nela se conte” (Tarrío 1989: 35).

Desde esta perspectiva estuda tamén o *carácter audíbel* dos relatos cunqueirianos, o que pon en relación a súa obra cos modos tradicionais de narrar galegos.

incoherencia á súa actitude. Por outra banda, descoñece o feito de que a tradución d’*As crónicas do sochantre* fora realizada por Francisco Fernández del Riego.

⁶² O autor adiantara xa algúns trazos da súa lectura de Cunqueiro. *Vid.* Tarrío 1988: 246-259.

⁶³ Tarrío salientou a importancia do ludismo, o “puro xogo coas palabras e os temas, ceibe de preocupacións que non fosen as propiamente literarias”, “algo que non atoparemos dun xeito franco ata Álvaro Cunqueiro” (1989: 16). Neste senso, remite ao ensaio de Martínez Torrón (1980), do que, non obstante, discrepa en numerosas cuestións.

O libro presenta outra novidade a respecto das achegas anteriores, como é o feito de contradicir o carácter fantástico da narrativa de Cunqueiro e defender a súa lectura desde as coordenadas do realismo formal. Así o explicou o seu autor nun comentario rotundo ao que hei volver no capítulo dedicado a esta cuestión, no que expresa a súa convicción de que o escritor “sempre peretendeu facer realismo, por máis que botase man, xa non por tanto da súa fantasía canto da súa potente imaxinación” (Tarrío 1989: 39).

Tanto no que respecta á adscrición da literatura cunqueiriana ao realismo como no relativo á análise das súas estratexias, o meu traballo é en boa medida debedor do estudo de Tarrío. Outro tanto teño que dicir no referente á identificación de dous planos na narrativa do mindoniense, un mítico e outro pragmático, que determinan a concepción de espazo, tempo e personaxes.

Mais, á parte de ocuparse de temas que xa viñan sendo tratados nos estudos anteriores (a importancia da imaxinación, diversas cuestións relativas ao estilo), Tarrío incorpora a esta monografía unha nova perspectiva, ao abordar a dimensión teatral da narrativa do escritor mediante a análise dos moitos sistemas sígnicos que conflúen no discurso.

O investigador remata a súa achega cunha necesaria conclusión na que desbota outro dos tópicos que se foran consolidando arredor da figura de Cunqueiro, como é o do seu suposto *evasionismo*. A interpretación arguméntase no marco dunha poética da alegría e da esperanza, á que se fai referencia ao longo de toda a monografía: “o ensoño, a esperanza, a fantasía, a ausencia de maldade, a ternura e a xenerosidade do espírito suspenden por uns intres o noso contacto coa ruindade e a impotencia que a miúdo envolven ó home”.

Finalmente, cómpre advertir que o estudo de Tarrío senta unha boa parte das bases metodolóxicas dos traballos que con posterioridade se ocuparon da obra do mindoniense.

No ano 1990, viu a luz o libro *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, de César Carlos Morán Fraga⁶⁴. A obra viña situarse nunha liña próxima á da análise de Tarrío⁶⁵, ao presentarse como unha monografía elaborada desde as coordenadas do sistema literario galego. A súa procedencia é tamén académica, pois ten a súa orixe nunha Tese de Licenciatura, a primeira lida na Universidade de Santiago de Compostela sobre o escritor mindoniense.

O estudo foi concibido como unha análise dos universos narrativos do autor “desde a perspectiva ou perspectivas que parecen presidir os niveis da configuración espacial, agencial e de procedimento técnico-narrativo” (Morán 1990: 11). Polo que respecta ao corpus, o autor restrinxe as súas análises á narrativa escrita en lingua galega, incluíndo, nun nivel xerarquicamente inferior, algunhas referencias á súa restante produción:

O traballo quer modestamente contribuir, no que for posíbel, a acrescentar num certo grau os estudos sobre a literatura galega, em cujo seio o criador mindoniense representa um dos mais altos cimos. Neste sentido, ficam fora do objectivo as obras produzidas em língua castelhana, embora o seu confronto seja de grande interesse e utilidade através da análise geral, e podan portanto ser indirectamente aludidas ou parcialmente abordadas em letra de corpo inferior (Morán 1990: 11).

Desde tales presupostos, o estudoso analiza cuestións centrais da narrativa cunqueiriana: a realidade espacial, temporal e axencial, a imaxinación, o soño, as ironías sociais, os personaxes e o mito. O autor propón ademais unha clasificación da obra galega de Cunqueiro e achégase á súa estrutura a través da análise de dous textos: *Merlín e familia* e “Merlo de Lousadela”. O estudo incide nalgúns elementos que se foran configurando como obxecto de polémica. Tal é o caso da adscrición da obra de Cunqueiro á estética do realismo sobre a que Moran Fraga se pronuncia cunha certa ambigüidade ao se referir á “distorsión” exercida na realidade “polo fluir intemporal de unha

⁶⁴ O autor realizara con anterioridade unha valiosa entrevista a Álvaro Cunqueiro, publicada postumamente (Morán 1982). Cómpre notar a dobre grafía (Morán/Morám) coa que o investigador ten asinado os seus traballos.

⁶⁵ Unha nota a rodapé que figura nas páxinas introdutorias informa de que Morán Fraga tivo coñecemento dos libros de Cristina de la Torre e de Anxo Tarrío unha vez finalizada a redacción da súa obra (Morán 1990: 12).

imaginação deformante”, actitude que relaciona co carácter vangardista da súa obra, influenciada polo “esperpento, o super-realismo e outros movementos”.

Algunhas das análises levadas a cabo por Morán Fraga constitúen un punto de partida para a miña investigación. Refírome sobre todo a aquelas que atinxen á configuración dos universos de ficción e as relativas ás técnicas narrativas.

Na monografía á que me estou a referir é posíbel ler tamén unha reivindicación da necesidade de contextualizar calquera estudo que se faga acerca do escritor mindoniense. Tal afirmación leva implícita unha crítica a algunhas limitacións e desenfoques aos que me veño referindo na miña exposición:

Certamente, resulta pouco doado –non sei se posíbel– entender a obra de Cunqueiro dende fora da óptica galega. Eis por que coinciden en semelhantes e hipotéticos erros de interpretación os críticos que –como García Viñó, Martínez Torrón e outros, especialmente os nom galegos mas nom apenas– abordan a obra cunqueiriana desde o contexto da literatura española, sem aprofundarem no espazo sócio-cultural em que aquela se inscreve. E quando o fazem, reduzem-no a um plano secundário ou puramente anedótico (Morán 1990: 34-35).

Morán Fraga completa esta apreciación súa cunhas consideracións verbo da recepción da obra de Cunqueiro por parte dos críticos e estudiosos, na que denuncia a escasa atención recibida polo escritor no sistema literario galego:

Os estudos realizados em universidades europeias e americanas son de difícil acceso e pouco ou nada conhecidos entre nós, polo qual nom tenhem entrado em dialéctica com a crítica galega. Alem disso, os trabalhos realizados na Galiza sobre o autor som mínimos, ou bem, pouco literários ou pouco objectivos. Avonda dizer que a primeira tese realizada na universidade de Compostela foi lida em 1981 (1990: 37).

No ano 1991 aparece publicado outro dos libros fundamentais para o coñecemento da narrativa do mindoniense, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, de Xoán González-Millán (1991c). A obra, que ten a súa orixe nunha Tese de Doutoramento lida na City

University de New York⁶⁶, está motivada, segundo explica o propio autor, pola existencia dunha eséxese insatisfactoria da narrativa cunqueiriana. E por iso polo que, logo de denunciar a inxusta recepción da obra de Cunqueiro⁶⁷, González-Millán insiste na vontade iconoclasta da súa interpretación coas palabras que seguen:

Trátase dun corpus que merece mellor sorte cunha crítica que non fai senón prolongar os múltiples comentarios, sempre os mesmos, dun lector inxenuo, cautivo das estratexias dun escritor en exceso intelixente como para ser amarrado nas súas propias redes (González-Millán 1991c: 13).

O seu estudo asume o lugar marxinal que vén ocupando a narrativa cunqueiriana. A proposta vai, non obstante, máis alá, pois pretende un “dobre proceso de reformulación ou subversión canónica”:

Se é certo que a intención última de todo exercicio crítico se reduce a afirmar, cuestionar ou subvertir un determinado *canon* literario, esta verdade é aínda máis patente neste estudio, porque aquí se pretende non só recuperar o espacio que por dereito propio lle corresponde a Cunqueiro no conxunto da historia literaria máis recente, senón tamén unha determinada imaxe do escritor que pouco tén que ver coa que hoxe seguen reproducindo os manuais⁶⁸ (1991c: 16).

⁶⁶ O autor achegouse noutras ocasións a diversos aspectos da narrativa de Cunqueiro: González-Millán 1987a, 1987b, 1989 e 1990.

⁶⁷ “A novelística de Cunqueiro, e en xeral toda a súa produción literaria, era, e segue sendo un eiral inxusto e inxustificado nos estudos das literaturas ibéricas contemporáneas” (González-Millán 1991c: 13).

⁶⁸ “Os manuais de historia literaria que o inclúen, aínda que só sexa nominalmente, entre os centos de novelistas da posguerra, transmiten o eco da voz do autor, a dun Cunqueiro fabulador do marabilloso e o fantástico; un binomio que, a forza de repetilo, rematou transformado nun máis dos moitos tópicos que aínda circulan polas *parahistorias* da nosa literatura máis recente” (González-Millán 1991c: 23). Na “Coda” do libro, o estudo adquire un ton máis contundente, cando se refire ao cuestionamento paródico que Cunqueiro leva a cabo a partir dunha serie de códigos identificábeis polo lector, e que vai máis alá dunha simple renovación estética: “plantear a narrativa de Cunqueiro nestes termos supoñería a terxiversación dunha concepción do feito literario que debe ser entendida nun marco de intelección totalmente distinto [...]. A esta preocupación, epistemolóxica se se quere, obedece o presente estudio sobre a produción narrativa de Cunqueiro: a insatisfacción coas interpretacións ata agora existentes, e a mesma penuria dalgún dos paradigmas críticos empregados, foron os dous eixes de contestación ou cuestionamento” (1991c: 154).

González Millán elabora a súa análise a partir do corpus de narrativa longa⁶⁹. O problema da “dobre representación lingüística, galega e castelá” queda resolto no marco da súa interpretación da narrativa do escritor, ao entender que

Cunqueiro, tentado constantemente pola imaxe dun *macrotexto* capaz de sintetizar as múltiples historias que invaden os espazos das súas novelas, converte a tradución nunha expansión do mundo narrativo cartografiado polas versións *orixinais* galegas. Este dato obriga a unha lectura parella, incorporando as aportacións que cada unha das dúas versións ofrece para unha mellor intelección do mundo narrativo que resulta da lectura intratextual que demanda o exercicio creativo de Cunqueiro no caso das tres novelas mencionadas anteriormente⁷⁰ (1991c: 15).

Partindo deste corpus e botando man dunha metodoloxía baseada nas achegas da narratoloxía, o estruturalismo e, sobre todo, as teses de lingüística textual, González-Millán leva a cabo un estudo no que pretende analizar as particularidades da “concepción do feito literario [cunqueiriano] modelada en torno aos [...] eixes de organización textual”, que se resumen neste longo parágrafo:

O seu reflexa unha concepción do feito literario modelada en torno aos seguintes eixes de organización textual: a) unha a decidida intencionalidade iconoclasta, materializada na subversión irónica e paródica do mundo narrativo; b) unha desintegración textual que obriga ao proceso narrativo (entendido como configuración dun mundo diexético) a reformularse unha e outra vez, e a recuperar un impulso inicial que non atinxe a configuración total; c) unha fragmentación textual e narrativa que reforza as dúas características anteriores; e finalmente, d) unha consciente dinámica intertextual, asumida por Cunqueiro como un proceso de descentralización e multiplicación dos eixes de organización sémica e discursiva das súas novelas (1991c: 24).

Unha das principais contribucións do estudo de González-Millán radica na súa vontade de instalación nun paradigma crítico novidoso mediante o que pretende chegar a unha interpretación da obra

⁶⁹ “O estudio concéntrase nas sete novelas de Cunqueiro, quedando fóra outras obras que terían de ser integradas nun traballo que, como o presente, defende unha polémica imaxe do escritor mindoniese” (1991c: 15).

⁷⁰ Con todo, considero que o feito de ser Fernández del Riego o autor da tradución d’*As crónicas do sochantre* relativiza estas afirmacións.

narrativa cunqueiriana liberada de tópicos e prexuízos. Neste senso, abriu unha nova liña investigadora, seguida, con maior ou menor ortodoxia, por Ana María Spitzmesser (1995) e Rexina Rodríguez Vega (1993b e 1997a). Á análise de González-Millán achacóuselle, non obstante, unha certa escuridade terminolóxica que volve excesivamente críptica a súa lectura⁷¹. A miña investigación recorrerá nalgunhas cuestións ás análises levadas a cabo polo autor, ben como alicerces ben como contrapunto, especialmente no referido á interpretación dos procesos textuais do escritor.

González-Millán publicou tamén nese mesmo ano unha monografía titulada *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia* (1991b). Aínda que a obra parte duns presupostos semellantes, a análise persegue obxectivos doutra natureza. Trátase neste caso dun estudo cunha clara intencionalidade didáctica, que pretende expoñer unha serie de cuestións que faciliten e complementen a lectura de *Merlín e familia*⁷².

Nese mesmo ano apareceu outra monografía elaborada fóra do noso sistema literario. Refírome ao libro *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, da profesora gaditana Ana Sofía Pérez-Bustamante (1991b). O libro preséntase como unha síntese da súa Tese de Doutoramento⁷³.

O título da obra resulta abondo revelador do seu contido, pois nela lévase a cabo unha análise narratolóxica e semiótica⁷⁴ que pretende unha interpretación e unha clasificación do corpus narrativo

⁷¹ Cfr. “A lectura do libro é certamente un moi penoso traballo porque o autor enche, ateiga o seu discurso dunha terminoloxía repetida, reiterada ata a saciedade. A palabra texto e todos os seus posibles compostos, derivados e parasintéticos xorde en centos de ocasións para o martirio do lector, mergullado no desbordamento terminolóxico, en frases dunha radical opacidade, escritas cun desexo de precisión que se volve contra quen escribe” (Alonso Girgado 1992: 211).

⁷² O estudo axústase á estrutura e deseño da colección Ágora da Editorial Galaxia.

⁷³ Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, *La palabra y el sueño: Análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Cunqueiro*, Universidad de Cádiz, 1990 (microficha). A investigadora presentara xa unha Tese de Licenciatura titulada *La narrativa mítica de Álvaro Cunqueiro*, Universidad de Cádiz, 1986.

⁷⁴ “Nuestro método se puede definir, globalmente, como una síntesis que combina la narratología de signo estructuralista (con sus estratos textuales) y de signo semiótico (con sus códigos técnico-literarios e ideológicos) entre sí y con el vasto campo de la antropología cultural, sobre el telón de fondo de la historia de la literatura” (Pérez-Bustamante 1991b: 17).

cunqueiriano⁷⁵. Polo que respecta á escolla, a autora restrinxiu a ao xénero novelístico, aínda sendo consciente de semellante limitación, como se desprende do seguinte argumento, non exento de subxectividade: “nuestro corpus no es «la obra» de Cunqueiro, pero sí lo mejor de ella y de su narrativa, y lo mejor al completo: su novela”⁷⁶ (Pérez-Bustamante 1991b: 14).

No que atinxe á cuestión lingüística, optou, naquelas obras escritas orixinariamente en lingua galega, polas versións castelás, xustificando a súa decisión cun dobre criterio. Por unha banda, o de ter en conta o sistema literario no que se insire a súa investigación. Por outra, o maior grao de perfección que ela advirte nas segundas versións⁷⁷. Tal opinión leva implícita unha concepción da narrativa cunqueiriana como un exercicio de escritura progresiva ou, en palabras de González-Millán, *expansiva* (*vid. supra*):

Guiándonos por un criterio de uniformidad lingüística, hemos elegido siempre las novelas en lengua castellana. A ello nos ha inducido la índole de nuestra investigación, que no se enmarca en la historia de la literatura gallega, y el hecho de que cuando Cunqueiro traduce la versión gallega original, la castellana es más larga y manifiesta siempre, en las adiciones y redistribuciones del texto primitivo, una decidida voluntad de “perfeccionamiento” de la simetría estructural del relato, lo cual se revela sumamente significativo (Pérez-Bustamante 1991b: 14).

A investigadora gaditana levou a cabo unha análise das sete novelas cunqueirianas que, salvando a eiva á que fixen referencia, resulta de sumo interese. As limitacións orixinadas pola distancia con respecto ao obxecto de estudo que se aprecia noutros traballos elaborados fóra do noso sistema literario son, en boa medida,

⁷⁵ “Buscamos el significado profundo de los relatos de Álvaro Cunqueiro y de su obra narrativa en general; buscamos un factor aglutinante de sus técnicas narrativas que las haga significativas y significantes” (Pérez-Bustamante 1991b: 16).

⁷⁶ Deixando á marxe a valoración que hoxe en día se fai da poesía de Cunqueiro, debemos ter en conta estas afirmacións ao tratar a recepción da narrativa curta.

⁷⁷ Neste senso, logo de aludir á autoridade de Carballo Calero no que se refire ao feito de ser a segunda versión do *Merlín* moito máis acabada que a primeira, a autora introduce un novo argumento: “En menor medida, lo cual es a la vez síntoma de que el autor le tomó mejor el pulso a su arte, esto es aplicable a las otras novelas, de manera que, en realidad, el corpus elegido, en castellano, es siempre original, bien en primera instancia, bien por las variaciones introducidas sobre la versión gallega” (Pérez-Bustamante, 1991b: 14; a cursiva é miña). Tamén aquí é preciso relativizar a afirmación, tendo en conta a autoría da tradución d’*As crónicas do sochantre*.

solventadas polos coñecementos que achega a antropoloxía⁷⁸. Á identificación do ideoloxema da narrativa cunqueiriana, así como ás conclusións tiradas dunha análise narratolóxica minuciosa do corpus, acudirei a miúdo ao longo da miña investigación. O estudo de Ana-Sofía Pérez-Bustamante responde, igualmente, a unha das constantes que veño detectando nesta achega ás monografías que se ocupan da narrativa do mindoniense. Refírome ao carácter reivindicativo, aspecto que debo necesariamente ter en conta nas páxinas dedicadas á recepción. Se ben a lectura parte do recoñecemento do carácter marxinal da narrativa de Cunqueiro⁷⁹, a autora conclúe facendo referencia ao conxunto de tópicos que ao seu ver desprestixiaron a obra do mindoniense:

El análisis nos ha servido para deshacer la tópica errónea que algunos críticos han vertido sobre la novela cunqueiriana. Así, hemos demostrado la unidad de los relatos en los diferentes niveles fabulísticos, unidad que avala su condición de novelas, novelas líricas en su modalidad mitopoiética, siguiendo a R. Gullón. Hemos defendido y mostrado su significado: el significado del humor del lirismo, de la fragmentación compositiva, de la imaginación, de la convergencia de los tres grandes tipos literarios (narrativa-épica, lírica, teatro) en torno al concepto clave del rito de apertura al tiempo mítico (Pérez-Bustamante 1991b: 267).

Outra das contribucións á eséxese cunqueiriana foi o libro de Ana María Spitzmesser⁸⁰, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo* (Spitzmesser 1995). Segundo se desprende xa do propio título, o estudo ten unha evidente intencionalidade iconoclasta e pretende encher un baleiro crítico, pois

nadie ha realizado hasta el momento una investigación rigurosa del inescapable trasfondo ideológico de la novelística de Cunqueiro. Tampoco se han analizado como merecen las relaciones expresas que su obra

⁷⁸ “Dentro de la antropología nos hemos movido en tres direcciones: en una antropología específica, en este caso gallega (V. Risco, X. Taboada Chivite, C. Lisón Tolosana...) y en un antropología más genérica, dentro de la cual, a su vez, podríamos distinguir una línea más historicista, centrada en la historia de las religiones (M. Eliade), y una línea más centrada en lo imaginario” (G. Bachelard, J. Chevalier, G. Durand)” (Pérez-Bustamante 1991b: 17).

⁷⁹ Cfr. Pérez-Bustamante 1991b: 15.

⁸⁰ A investigadora, de orixe galega e afincada en América, adiantara xa a súa lectura de *Merlín e familia* (Spitzmesser 1984 1991)

mantiene con la coyuntura socio-histórica dentro de la cual se origina: la larga noche de la dictadura franquista (1995: 15).

Con esta análise quíxose unha vez máis eliminar tópicos e ideas preexistentes acerca do escritor mindoniense, como é o feito de ser considerado pola crítica “el escritor apolítico por excelencia cuya producción está vacía de connotaciones ideológicas y que deliberadamente rehuye la exploración dialéctica de la realidad de su tiempo”. Efectivamente, trátase dun enfoque sorprendente, pois a crítica coincidiu dunha maneira xeneralizada en considerar a obra de Cunqueiro á marxe de calquera propósito ideolóxico. A autora achegouse a ela a través dunha metodoloxía que lle veu dada polas teses de Althusser, os postulados freudianos e algúns conceptos da semiótica de Greimas.

Partindo de tales presupostos, rastrea a evolución do escritor en relación coa forma política do momento e con certas asociacións freudianas, explicando, segundo isto, o seu cultivo duns ou outros xéneros, tal e como se resume no seguinte cadro:

forma política	género preferente	asociaciones freudianas
República	Poesía	Ello (principio del placer)
Guerra civil	Periodismo	Yo (principio de la realidad)
Posguerra	Narrativa	Super yo (principio de la represión sobrante interiorizada)
Democracia	-----	Victoria del Super- Yo/Castración

(Spitzmesser 1995: 31)

Esta análise levou á autora a considerar que “la narrativa de Cunqueiro realiza una trayectoria literaria e ideológica paralela a la evolución del franquismo” (1995: 130), que vai da postura triunfalista ao escepticismo e a autodestrución. Mais, a pouco que reparemos na

esquemmatización, decatáremonos de que, aínda tratándose do “xénero preferente” cultivado polo escritor en cada unha das etapas, actividades como o xornalismo⁸¹ e a poesía⁸² foron constantes ao longo da súa vida, por non mencionar outras como a narrativa breve, o ensaio, a tradución ou o teatro, nas que igualmente foi prolífico⁸³.

Logo de estudar as claves ideolóxicas da obra cunqueiriana, a autora corrobora a súa tese verbo da “presencia de un contido ideolóxico en un texto en aparencia social y políticamente neutro” (1995: 153), isto é, da formalización literaria do *inconsciente político* do escritor, por empregarmos as palabras de Jameson. Así,

la persistente negación a ultranza de lo político en su obra, realizada incluso por él mismo, acusa las connotaciones freudianas características del retorno de lo reprimido, es decir, la presencia simultánea en el discurso de la represión y de lo reprimido (1995: 155).

Mais, á parte da arriscada hipótese de traballo da que parte Ana María Spitzmesser, que, en termos xerais, non asumo na miña investigación, o seu estudo adoece dunha falta de rigor no que se refire á escolla do corpus, pois o obxectivo da empresa é estudar as implicacións ideolóxicas do texto cunqueiriano “a través de las cuatro novelas que consideramos más significativas: *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*”.

O problema non radica tanto na subxectividade da escolla como no feito de adscribir a Cunqueiro exclusivamente á literatura castelá, esquecendo ou ignorando unha vez máis o feito de que as dúas primeiras obras foran escritas orixinariamente en lingua galega. Por outra banda, o desenfoque non vén dado tan só polo tópico a respecto da cultura galega senón polo descoñecemento e a omisión. Isto

⁸¹ Aínda que, por motivos diversos, entre os que priman os económicos, esta actividade se concentre nuns anos concretos, o xornalismo foi cultivado polo escritor ao longo da súa vida. Cfr. Armesto 1987 1991, Nicolás 1994: 235 e ss. Para o xornalismo de Cunqueiro *vid.* Álvarez Pousa 1993, Armesto 1993, Brea e Folgar 1982, Fernández Freixanes 1984 1991 e 2001, González Cerezas 1993, Mera 2000 e Nicolás 1993.

⁸² É sabido que o escritor produciu textos poéticos complementarios á súa narrativa, como “Eu son Edipo”. *Vid.* Nicolás 1994.

⁸³ Cfr. Nogueira 1996b: 251.

evidénciase na escasísima bibliografía secundaria empregada na investigación.

A última das contribucións ao estudo da narrativa do mindoniense publicada, polo de agora, en forma de libro. Refírome á monografía de Rexina Rodríguez Vega⁸⁴, *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación* (Rodríguez Vega, 1997a), na que a autora pretende “aprofundar na dimensión intertextual da novela cunqueiriana, dando conta dos múltiples procedementos cos que o autor recrea os materiais literarios” (1997a: 13).

O traballo quere ser unha achega a un dos aspectos da poética de Cunqueiro que máis chamou a atención dos seus estudosos: a intertextualidade como práctica recorrente na súa construción. Así, seguindo o aparato teórico de Gérard Genette (1982), procura a elaboración dunha “sucinta taxonomía das operacións de reescritura apuntando as posíbeis funcións que estas cumpren dentro da estratexia narrativa do autor”.

A investigación, rigorosa desde o punto de vista da escolla do corpus no que se refire á cuestión lingüística, está limitada, con todo, á narrativa longa⁸⁵ e ocúpase de cuestións como a intertextualidade restrinxida, a hipertextualidade e a parodia. Isto lévaa a reparar en aspectos de grande interese no meu estudo, como a “formación literaria dos personaxes”, a metadiscursividade, ou os diversos procedementos de “transformación de textos singulares”. Mediante esta análise, conclúese unha lectura da narrativa cunqueiriana que asenta nunha “poética da escritura entendida como xogo de intertextualidade, como recreación imaxinativa das grandes obras da cultura universal” (1997a: 95).

Esta interpretación vai máis alá, ao poñer en relación as estratexias intertextuais do escritor coa “esencial vangarda da proposta narrativa”, pois

⁸⁴ A autora estudou con anterioridade aspectos diversos da obra cunqueiriana: Rodríguez Vega 1992, 1993a, 1993b e 1994.

⁸⁵ Noutro lugar salientei a atención prestada pola autora á narrativa escrita por Cunqueiro en castelán, “ignorada, con relativa frecuencia, nos estudos sobre o escritor feitos en Galicia” e lamentei o feito de que a autora non manexase o corpus de narrativa breve (Nogueira 1997d: 671).

a inmersión de Cunqueiro na tradición europea, unha tradición que fractura e que fai dialogar dende o presente, exemplifica a distancia entre o xesto culturalista banal daquel que retoma os temas do pasado, afirmando unha patética vontade de continuidade, a quen, como é o seu caso, valora actualiza e repensa a historia literaria combatendo a mitoloxía do orixinal e da intanxibilidade da obra artística (1997a: 96).

Este panorama de estudos monográficos dedicados á narrativa de Cunqueiro complétase con outras achegas de menor entidade, aparecidas en revistas especializadas ou de información xeral. Delas, é necesario destacar aquelas que abriron novas liñas na investigación da obra do mindoniense, ben sexa pola metodoloxía empregada, ben polo obxecto de estudo. Así, cómpre ter en conta as aproximacións levadas a cabo desde a crítica feminista (Blanco 1993 e 1995), a narratoloxía (Varela Jácome 1982, 1991 e 1993), ou a onomástica (Ionescu 1993, Nogueira 1996a, Palacio 2004).

Por outra banda, debo engadir os distintos traballos de investigación realizados no ámbito académico, aos que máis arriba fixen referencia⁸⁶. Neste terreo, atopámonos cunha situación ben heteroxénea, pois, mentres que unha parte deles foron publicados –con máis ou menos modificacións– en forma de libro⁸⁷, outros deron lugar a artigos de diversa entidade⁸⁸. Dalgún destes traballos, realizados os máis deles en universidades estranxeiras, poucas máis referencias temos que a súa mención nas bibliografías ou noutros estudos.

Algunha destas achegas ocupáronse de cuestións xerais da obra narrativa de Cunqueiro (Milian 1982 1985, Queyja 1989); outros, de aspectos concretos máis ou menos nucleares: o celtismo (Ricci 1988), a “invención utópico ucrónica” (Fuentes Ródenas 1990) ou ben o estudo de obras concretas como *El año del cometa* (Moreiras 1984, Doval 1986). Finalmente, non debemos esquecer que os traballos realizados lonxe da nosa xeografía son, en ocasións, un lugar privilexiado para a proliferación do tópico a respecto da cultura

⁸⁶ *Vid. supra.*

⁸⁷ Foi esta a orixe de estudos máis arriba comentados: Torre (1988), Morán (1990), Pérez-Bustamante (1991b), González-Millán (1991c) e, recentemente, López Mourelle (2004).

⁸⁸ Doval 1983.

galega, o desenfoque e a confusión. Sirvan como exemplo dun feito ao que hei volver nas páxinas dedicadas ao estudo da recepción, os parágrafos que a seguir reproduzo:

Otro de los rasgos de la idiosincrasia del aldeano gallego es *el disfrute de la pereza*. Amantes de la vida libre y sin obligaciones, abundan los cazadores, zuequeros, capadores, gaiteiros y otras muchas ocupaciones eventuales que le permiten disfrutar del “no hacer nada” como Zabelo (*sic*) de Bouzamo “soltero, vago, cazador, paseante de los caminos de la tierra de Miranda. En cualquier camino, en cualquier época del año, lloviese, nevase o hiciese sol, aparecía Sabelo silvando.

Por otro lado, *libres de las preocupaciones de la vida civilizada* y contentos con pequeñas cosas, se entregan despreocupadamente al disfrute pleno de sus aficiones sin que el empleo de un trabajo constituya un compromiso serio (Milian 1982 1985: 77; a cursiva é miña⁸⁹).

1.2.2. Problemas fundamentais da obra de Cunqueiro

A panorámica sobre os estudos cunqueirianos no que se refire á narrativa permite identificar unha serie de cuestións que foron configurando os aspectos máis relevantes. Interésame especialmente deixar constancia daqueles que provocaron discrepancias entre a crítica, chegando a se constituíren en obxecto de polémica e que son, na miña opinión: a clasificación da obra de Cunqueiro, o seu carácter realista ou fantástico e a representación nela da tradición e a modernidade. A actitude a respecto destas cuestións levou cara a interpretacións dispares e por veces enfrontadas. A seguir sintetizarei brevemente o estado da cuestión, expoñendo aqueles aspectos máis relevantes.

⁸⁹ O estudo de Milian cae en graves simplificacións que son produto do descoñecemento. *Cfr.*: “En 1955 cuando éste publica *Merlín y familia*, la prosa gallega no tenía lectores, pero su numeroso público de las cantigas lo secunda con calor en su obra narrativa, y de modo éste, como dice Francisco Grande, se convierte en el creador del público lector de la prosa gallega moderna. Y a partir de ese momento Cunqueiro no cesa en su producción narrativa, gran parte de ella escrita primero en gallego y luego traducida al español, aunque la mayoría de su obra posterior fue escrita en español” (Milian 1982 1985: 25); “En ellas [*Escuela de curanderos, La otra gente*], nuestro autor recopila las más variadas e increíbles fábulas que al contacto con éstos pudo conocer, manteniendo, cuanto le es posible, el mismo modo de narrar” (1982 1985: 23).

1.2.2.1. A clasificación da súa obra

A clasificación da obra narrativa de Cunqueiro resulta, aos ollos dos seus estudosos, unha cuestión controvertida, pois nela vense implicados dous problemas fundamentais de natureza diferente. Por unha banda, a identificación xenérica dos textos, o que supón enfrontármonos á difícil ubicación da narrativa curta e a concesión ou non do carácter de novela á súa narrativa longa. Por outra, un problema de xerarquía entre uns e outros textos⁹⁰. Tales consideracións derivan do criterio do que habitualmente se bota man á hora de clasificar a narrativa do mindoniense: o relativo ao xénero. Así, acostúmase a distinguir entre un corpus de narrativa longa, ou novela, e outro de narrativa breve, *semblanzas* ou *retratos*. Obviamente, este criterio entrecrúzase co puramente idiomático, de xeito que resulta unha clasificación como a que segue:

Narrativa longa ou *novela*:

a) Galega:	<i>Merlín e familia</i> <i>As crónicas do sochantre</i> <i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>
b) Castelá:	<i>Las mocedades de Ulises</i> <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i> <i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i> <i>El año del cometa</i> ⁹¹

Narrativa curta, *semblanzas* ou *retratos*:

a) Galega:	<i>Escola de menciñeiros</i> <i>Xente de aquí e de acolá</i> <i>Os outros feirantes</i>
b) Castelá:	<i>Flores del año mil y pico de ave</i> ⁹² .

⁹⁰ Trátarei esta cuestión con maior profundidade no apartado 4.2.3.4. O XÉNERO.

⁹¹ Habería que incluír aquí as súas versións castelás *Merlín y familia* e *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, exceptuando *Las crónicas del sochantre*, en coherencia cos datos dos que hoxe dispoñemos acerca da autoría da tradución.

Esta é a clasificación que, dun xeito máis ou menos explícito, se reproduce nos manuais. Carballo Calero (1963 1975: 760) distingue entre *novelas* e *semblanzas*; Odriozola (1981: 241 e ss.) fala de *narracións imaxinadas* fronte a *pequenas historias*; Anxo Tarrío (1994: 311-312) de *novelas* e *pezas curtas, semblanzas* ou *anécdotas*; e González-Millán (1991b: 20) diferencia *novelas* de *semblanzas*.

Unha variante na terminoloxía é a introducida pola clasificación de Morán Fraga (1990). No que se refire á obra narrativa, distingue entre *romances* e *trilogia de retratos galegos*, rexeitando a forma *novela* cuns febles argumentos que teñen a súa orixe nun problema puramente terminolóxico⁹³.

O emprego de criterios temáticos na clasificación da obra do mindoniense deu lugar a propostas máis complexas, como a de Cristina de la Torre (1988), quen recoñeceu tres gupos “de acuerdo con el tema encarnado en el protagonista”, achegando a seguinte clasificación da súa narrativa longa:

1. Mito y fantasía:

Merlín y familia (1955)

Las crónicas del sochantre (1956)

2. Sueño y realidad:

Las mocedades de Ulises (1960)

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas (1961)

Vida y fugas de Fanto Fantini (1972)

3. Destino e identidade:

Un hombre que se parecía a Orestes (1969)

⁹² Como é sabido, o libro reúne as narracións *El caballero, la muerte y el diablo*, *Los siete cuentos de otoño*, *Balada de las damas del tiempo pasado*, *San Gonzalo* e *La historia del caballero Rafael*. Conforme o que expliquei na nota anterior, tamén aquí debemos incluír os textos *Tertulia de boticas prodigiosas y Escuela de curanderos*, *La otra gente* e *Las historias gallegas* de D. Álvaro Cunqueiro.

⁹³ As palabras de Xosé Manuel Salgado ao respecto son esclarecedoras: “Resultan así mesmo moi pouco convincentes, as disquisicións que o autor tenta de facer entre *romance* e *novela* (páxs. 99-100), para o cal abrega nunha fonte, a de don Ricardo Carballo Calero, de augas limpas e claras nas máis das veces, pero en demasía lodosas neste caso concreto. O autor non ten máis que remitirse á inxente obra do profesor ferrolán para decatarse de que semellantes teorizacións, sen razóns crítico-literarias de peso, comezou a facelas no momento en que rexeita os seus posicionamentos lingüísticos, mantidos ó longo de case toda unha vida, pra instalarse na órbita reintegracionista” (Salgado 1992: 191).

El año del cometa (1974) (Torre 1988: 129⁹⁴).

Máis complexa resulta a clasificación que propón Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991), ao incorporar parámetros como a existencia ou non de elementos maravillosos na fábula primordial, o que dá lugar á elaboración do cadro que segue:

FÁBULA PRIMORDIAL (PLANO “REAL”)

+ TIEMPO MÁGICO + RITUAL = MUNDO MARAVILLOSO	- TIEMPO MÁGICO + RITUAL = MUNDO RITUAL	± TIEMPO MÁGICO + RITUAL = MUNDO FANTÁSTICO
TESIS	ANTÍTESIS	SÍNTESIS
<i>Merlín</i> <i>Sochan tre</i> (años 50)	<i>Ulises</i> <i>Sinbad</i> <i>Orestes</i> (años 60)	<i>Orestes</i> <i>Fanto</i> <i>Cometa</i> (años 70)

Logo de incorporar outros parámetros de análise, a profesora conclúe coa seguinte proposta de clasificación:

Obra	TIEMPO	ESPACIO	MITO
<i>Merlín</i>	± histórico	+ atlántico gallego	- persoal
<i>Sochan tre</i>	+ histórico	+ atlántico no gallego	- persoal
<i>Ulises</i>	- histórico	- atlántico mediterráneo	- persoal
<i>Sinbad</i>	- histórico	- atlántico no mediterráneo	- persoal
<i>Orestes</i>	- histórico	- atlántico mediterráneo	- persoal
<i>Fanto</i>	+ histórico	- atlántico mediterráneo	+ persoal
<i>Cometa</i>	± histórico	- atlántico mediterráneo + atlántico gallego	+ persoal

⁹⁴ “La diferencia principal entre las tres categorías radica en la actitud del personaje central. En el primer grupo se trata básicamente de las historias fantásticas que les ocurren a los protagonistas sin que ellos tengan mayor influencia en su consecución o resultados. En el segundo grupo, los deseos del portagonista se hacen más claros y dirigen el curso de la narración que muestra ahora mayor coherencia interna. En el grupo final el protagonista adquiere preeminencia en la determinación del propio destino” (Torre 1988: 129).

En xeral, as cuestións xenéricas e lingüísticas foron determinando as directrices dunha clasificación problemática que, as máis das veces, está a agochar criterios xerárquicos dunha gran repercusión na recepción da obra de Cunqueiro.

1.2.2.2. O realismo

A adscrición da narrativa de Cunqueiro á literatura fantástica ou ao realismo xerou opinións enfrontadas entre os seus estudosos. O problema, que tratarei noutro lugar⁹⁵, vai máis alá dunha simple cuestión clasificatoria atinxe de cheo á miña investigación. Non en van, considero que unha boa parte das estratexias narrativas que están presentes na obra de Cunqueiro teñen que ver coas manifestacións dunha particular estética realista.

Mais, á hora de facer unha descrición do estado da cuestión, non debemos obviar o feito de que un dos primeiros estudos levados a cabo sobre a narrativa do mindoniense contextualizábaa no seo da literatura fantástica española. Refírome ao mencionado libro de Martínez Torrón (1980). Desde esta óptica, a narrativa fantástica, foi analizada a miúdo a obra de Cunqueiro (Risco 1982a e 1991b; Varela Jácome 1982, 1993; e Rey 1984 1991). Moitas veces, as interpretacións destas cuestións víronse embazadas pola súa propia terminoloxía, chegando a semellar un tanto contraditorias, como ocorre na seguinte reflexión á que xa me referín máis arriba:

Non podemos negar o realismo da narrativa cunqueiriana, se bem a realidade material, inmediata, aparece distorsionada polo fluir intemporal de umha imaginação deformante. Sem dúvida, o esperpento, o super-realismo e outros movimentos literários da vanguarda jogárom um papel decisivo neste fazer (Morán 1990: 45).

Como se dixo, foi o libro de Anxo Tarrío (1989) o que, por vez primeira e dun xeito explícito, rexeitou a adscrición de Cunqueiro á narrativa fantástica, ao considerar o fracaso das lecturas da obra

⁹⁵ Vid. 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

cunqueiriana levadas a cabo desde os mencionados “presupostos da literatura fantástica” (Tarrío 1989: 39):

Partindo da base de que Cunqueiro “sempre pretendeu facer realismo, por máis que botase man, xa non tanto da súa fantasía canto da súa potente imaxinación” (1989: 42), Tarrío propuxo unha interpretación da narrativa do mindoniense dentro das coordenadas do realismo formal ou *de coherencia*. No seu estudo contradiciu a lectura de Martínez Torrón e identificou algunhas estratexias realistas que están presentes no corpus cunqueiriano.

Darío Villanueva (1993) deu un paso adiante na lectura realista da obra do mindoniense, ao propoñer unha interpretación desde o marco teórico do realismo intencional. Na súa opinión, “Cunqueiro rexeita tamén unha consideración puramente formal do seu realismo, pois non esixe que o lector se incorpore incondicionalmente ó universo interno da obra, senón que o contraste desde a súa propia experiencia da realidade” (1993: 359).

Outros estudosos que se enfrontaron á obra de Cunqueiro detivéronse tamén nesta cuestión. Así, González-Millán, considerou que o mindoniense pretendeu destruír calquera posibilidade de realidade nos seus textos:

Un escritor como Cunqueiro obsesionado por non ceder en ningún momento á ilusión do real, loxicamente tiña que coidarse de non promover unha imaxe excesivamente verosímil do mundo diexético que estaba configurando cos seus textos. Moitos dos aspectos analizados en relación co proceso textual (a macrotectualidade, a intertextualidade e a intratectualidade, entre outras dimensións) tenden, en parte, a evitar a xestación da ilusión do real no momento da recepción (1991c: 130).

O problema, que tratarei no apartado correspondente, foi susceptible aínda doutra interpretación. Refírome á que estuda a relación da obra do mindoniense co realismo máxico ou marabilloso. Aínda que, como é sabido, a narrativa que estou a estudar se adianta á data que se vén sinalando como inicio do *boom do realismo máxico*, as semellanzas con este movemento preocuparon desde cedo á crítica. Unha mostra é o artigo de Pilar Vázquez Cuesta (1981),

significativamente titulado “Álvaro Cunqueiro, precursor do realismo mágico”. Na mesma liña, sitúase o traballo de Van Bommel (1993). Darío Villanueva (1996b) volve sobre a cuestión para analizar “como o noso escritor se acomoda sen violencia a ese mapa teórico do realismo marabilloso”.

A cuestión do realismo constituíuse nun obxecto de estudo imprescindíbel no achegamento ao corpus narrativo do mindoniense. Na miña investigación, ocupa igualmente un lugar de importancia.

1.2.2.3. Tradición e modernidade. O compromiso do escritor

Nas distintas análises e lecturas que se levan feito da obra de Cunqueiro podemos identificar dous eixes sobre os que foi asentando unha boa parte da crítica: a presenza da tradición e a modernidade na súa obra. O difícil equilibrio entre un e outro, cando non a confluencia, serviron de base a moitas das propostas de interpretación.

O quefacer literario do mindoniense foi entendido a miúdo como un labor de continuación da tradición oral galega, facendo así, ao escritor, depositario dunha serie de valores culturais e antropolóxicos propios do ser galego. Esta lectura viuse alentada, sen dúbida, pola súa actitude vital, testemuñada por declaracións públicas, así como polas voces dos seus contemporáneos. O proxecto desenvolvido na narrativa curta escrita en galego forneceu igualmente esta visión.

Á beira do tópico do *fabulador* xurdiu a explicación do Cunqueiro continuador da tradición contística galega, dada a vocación de oralidade, na que tantas veces insistiu. Tal interpretación, que deu froitos importantes na eséxese cunqueiriana (Varela Jácome 1993a e 1993b, Moram 1990, González-Millán 1991c e 1998, Rodríguez Vega 1997a) merece, con todo, ser puntualizada. Como indicou no seu momento Anxo Tarrío (1989), Cunqueiro foi imitador dos procedementos de contar propios do galego. No apartado correspondente da miña investigación, achegareime a aquelas estratexias que o escritor rescatou da oralidade. Pendurado dos fíos

das culturas oral e escrita, a crítica recoñeceu, case unanimemente o carácter singular do narrador.

Mais Cunqueiro foi tamén interpretado como un escritor no que, a pesar do seu rexeitamento de determinadas estéticas, é doado identificar signos de modernidade. Así o entenderon, entre outros, Varela Jácome (1982, 1993), Morán Fraga (1990), González-Millán (1991b, 1991c e 1998) e Rodríguez Vega (1994, 1997a).

As palabras de González-Millán son reveladoras da súa vontade de rachar tópicos na visión tradicional do escritor, proporcionando “unha imaxe que non encaixa facilmente coa que os críticos veñen repetindo incesantemente: a dun Cunqueiro fabulador nato, creador de mundos maravillosos que asombran pola súa brillantez e singularidade” (1991c: 128)

As pegadas da vangarda, que xa foran identificadas previamente por Varela Jácome e Morán Fraga⁹⁶, resultan evidentes para González-Millán, quen xulga a narrativa do mindoniense como “unha das reflexións máis serias e orixinais sobre a natureza do discurso narrativo na literatura de posguerra”, pois

cada unha das novelas de Cunqueiro plantea as cuestións básicas que os grandes renovadores do xénero narrativo veñen facéndose dende o pioneiro esforzo cervantino: a vixencia da autoconciencia literaria; a reflexión paródica sobre a evolución e configuración do sistema literario; o estatuto do discurso da ficción e literario en xeral; e en última instancia, a inesgotable dialéctica entre ficción e realidade” (1991c: 153).

O tema, que leva implícita unha dimensión valorativa da obra de Cunqueiro, complicase aínda con outro parámetro desde o que foi avaliada a obra do escritor: o compromiso ou o evasionismo derivado da súa actitude literaria. Neste caso, a cuestión lévanos directamente a un feito de recepción, que abordarei no epígrafe correspondente.

⁹⁶ “Inespacialidade, enfim, inevitavelmente ligada á intemporalidade, atemporalidade ou anacronia, temas e procedimentos propios de um autor que conhece por experiência a estética de vanguarda” (Morán 1990: 19).

Con todo, quero deixar constancia nestas páxinas introdutorias do lugar que ocupa este problema na eséxese cunqueiriana, pois unha boa parte dos estudos dedicados á súa obra abordaron esta espiñenta cuestión, exposta por Armesto Faginas nos termos que seguen:

Do labor literario e xornalístico de Cunqueiro creouse unha imaxe inexacta. Aínda hoxe asoman ás páxinas de diarios e revistas –e faise de igual maneira, cousa que nos parece máis grave, en estudos sobre a súa obra– xuicios tal como que Cunqueiro dedicou a súa vida a escribir, en exclusiva, de pantasmas, de sonhos, de personaxes curiosos fillos da súa imaxinación, de manxares mil, etcétera (Armesto 1987 1991: 299).

Sen ir máis alá dunha exposición sucinta do estado da cuestión, cómpre advertir acerca da denuncia de semellante *lenda negra* xurdida en torno ao escritor e alimentada por unha boa parte da crítica dos últimos anos. O propio Armesto Faginas contradí estas opinións amosando diversas declaracións que demostran a falsidade de tales acusacións⁹⁷. Pola súa banda, Anxo Tarrío manifestouse dun xeito contundente ao respecto cando afirmou que “teñen moito de inxustos e de miopes os reproches que se teñen feito ó noso poeta, como tal poeta ou escritor [...] respecto da súa aparente falta de compromiso” (1993: 163).

Nunha liña semellante pronunciáronse outros estudosos con matices importantes que hei considerar nos capítulos dedicados a esta cuestión.

⁹⁷ “O feito de que en todos estes asuntos ocupase moitas horas –días, anos–, non representa de ningunha maneira que outras tenzas da vida lle fosen indiferentes, alleas” (Armesto 1987 1991: 299).

2. As estratexias paratextuais

2.1. O corpus paratextual

Nas páxinas anteriores fixen referencia aos fundamentos teóricos da miña investigación no que se refire ao estudo do que denominei corpus paratextual. Nese lugar deixaba constancia da débeda contraída co crítico francés Gérard Genette, quen reservou o nome de *paratexto* para aqueles elementos, non textuais nin necesariamente lingüísticos, que constitúen unha obra tal e como chega ata as nosas mans, é dicir, para todo aquilo que non forma parte do texto propiamente dito¹ (Genette 1987). Tamén alí me refería á escasa atención prestada á análise deste corpus no estudo do feito literario. Tal desinterese resulta máis evidente no que atinxe aos elementos cun maior grao de marxinalidade a respecto do texto, como é o caso da capa do libro, as ilustracións ou as dedicatorias. A pertinencia do estudo deste corpus vén avalada, no caso que agora me ocupa, por un feito evidente, como é a constante presenza de elementos paratextuais diversos na obra do mindoniense.

Os estudosos da narrativa de Cunqueiro coincidiron en salientar a relevancia do corpus paratextual, dedicándolle en ocasións traballos monográficos (Rodríguez Vega 1997a). As notas introdutorias e os índices onomásticos centraron, como se verá de aquí en diante, unha boa parte do seu interese. Noutro lugar, expuxen xa a importancia do paratexto na formalización do carácter unitario con que foron concibidas as obras de narrativa curta escritas en galego e que, ao meu ver, constitúen un proxecto coidadosamente deseñado polo mindoniense (Nogueira 1995b).

Do crítico francés incorporei tamén ao meu aparato metodolóxico unha primeira clasificación do paratexto baseada no grao de marxinalidade, que me parece especialmente útil. Refírome á distinción entre:

a) Aqueles elementos máis próximos ao texto desde o punto de vista físico, isto é, o peritexto (*péritexte*).

¹ “Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” (Genette 1987: 7).

b) Aqueles que teñen a súa existencia no exterior da publicación en forma de libro, é dicir, o epitexto (*épitexte*).

Deste xeito, resulta posíbel diferenciar entre un corpus peritextual, composto por elementos como o nome do autor, os prólogos, etc., fronte a un corpus epitextual, formado por entrevistas realizadas aos escritores, artigos, correspondencia, diarios, etc. A xerarquía entre un e outro establécese atendendo á súa localización no conxunto da obra:

Le critère distinctif de l'épitexte par rapport au péritexte –c'est-à-dire, selon nos conventions, à tout le reste du paratexte– est en principe purement spatial (Genette 1987: 316).

Na miña análise ocupareime dos elementos nos que o autor desprega algunhas estratexias narrativas que considero fundamentais na súa poética e prescindirei do estudo do que Genette denominou peritexto editorial, é dicir, “toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition” (Genette 1987: 20).

Por entender que se trata dun aspecto fundamentalmente material² e, na súa esencia, alleo ao escritor, non abordarei esta cuestión a non ser naqueles aspectos nos que a considere relevante.

2.2. O epitexto

O trazo distintivo do epitexto segundo foi entendido por Genette ten, como apuntei máis arriba, carácter espacial. O termo designa “tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans une espace physique et social virtuellement illimité” (Genette 1987: 316).

² “Il s'agit du péritexte le plus extérieur: la couverture, la page de titre et leurs annexes; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur: choix du format, du papier, de la composition typographique, etc.” (Genette 1987: 20).

A primeira diferenza que estableceu Genette baséase na intencionalidade do escritor no que atinxe á publicación do material. Tendo en conta este parámetro, diferenciou entre un epitexto público, formado por entrevistas, declaracións, artigos, etc, e un epitexto privado, constituído fundamentalmente pola correspondencia e os diarios. A distinción, aínda que obvia, resulta importante, pois moitas veces a publicación dun texto non responde á vontade primeira con que o autor o concibiu.

No que respecta ao epitexto público, e malia a súa casuística, o teórico francés estableceu unha diferenza fundamental entre as seguintes categorías:

a) O epitexto editorial, que ten máis que ver con cuestións publicitarias ou de mercado que coa responsabilidade do autor.

b) O epitexto oficioso, isto é, un epitexto alógrafo como un estudo ou unha recensión dunha obra. O mesmo que acontece no caso anterior, trátase dun elemento que se afasta da intencionalidade do escritor.

c) O epitexto público de carácter autorial (1987: 317).

Obviamente, é este terceiro tipo o que ofrece un maior interese no estudo que estou a levar a cabo. Trátase dun concepto amplo, que engloba materiais tan heteroxéneos como os autocomentarios, os discursos, as entrevistas, etc. Dentro del, aínda é posíbel establecer unha distinción baseada en criterios relativos ao momento da súa produción con respecto á obra, así como ao carácter autónomo ou mediatizado. Tendo en conta estes factores, Genette propuxo o seguinte cadro³:

³ “L’*épitexte* public s’adresse toujours, par définition, au public en général, même s’il n’en atteint jamais en fait qu’une fraction limitée; mais cette adresse peut être autonome, et en quelque sorte spontanée, come lorsqu’un auteur publie, sous forme d’article ou de volume, un commentaire de son oeuvre, ou médiatisé par l’initiative et le truchement d’un questionneur ou interlocuteur, comme c’est le cas dans les interviews et entretiens, sans compter quelques régimes intermédiaires. D’autre part, ces messages autonomes ou médiatisés, peuvent prendre des allures et remplir des fonctions différentes selon le moment de leur production, original, ultérieur ou tardif” (Genette 1987: 323).

MOMENT RÉGIME	original	ultérieur	tardif
autonome	auto-compte rendu	réponse publique	autocommentaire
médiatisé	interview	entretiens, colloques	

(Genette 1987: 323)

Nesta análise, centrareime en dous elementos do estenso corpus: as entrevistas e os artigos. Nos dous casos terei en conta o feito de que o termo *epitexto público* debe ser empregado dunha maneira restritiva pois, como o propio Genette advirte (1987: 317), os elementos que o constitúen non sempre están a desempeñar unha función paratextual.

No que respecta á totalidade da obra de Cunqueiro, é moito o material que se pode agrupar baixo a categoría epitexto. Neste estudo recorrerei a el cunha certa frecuencia para abordar os meus obxectivos.

2.2.1. As entrevistas

Un grupo importante dentro deste corpus epitextual é o constituído polas entrevistas. Cunqueiro, que tantas veces se definiu e foi recordado como un bo conversador, accedeu a elevado número de encontros con xornalistas de diferentes medios de comunicación⁴. En moitos deles manifestouse acerca de cuestións literarias concretas, demostrando en xeral un notábel grao de coherencia.

Parece obvio que o carácter público deste corpus convérteo nun lugar privilexiado para certas manifestacións autorais acerca das características da súa obra. Estamos, con todo, nun terreo difícil de

⁴ Como se dixo, unha boa compilación deste material pode atoparse en Nicolás 1994.

acoutar, se temos en conta feitos como a inaccesibilidade dunha boa parte do material ou o carácter circunstancial e extraliterario.

Cunqueiro deixou como legado unha serie de declaracións sobre diversos aspectos da concepción da literatura. Trátase de documentos que cómpre manexar con precaución, pois as máis das veces asistimos a unha representación do escritor que semella máis un texto de creación que unha declaración obxectiva⁵. O valor destes documentos quedaría relativizado nunha lectura meramente formalista do feito literario da que, por outra banda, me afasto.

As declaracións de Cunqueiro sobre a súa literatura foron, en xeral, ben acollidas polos estudosos, que recorreron de xeito sistemático a estes (para)textos nas súas achegas á obra do mindoniense, ata o punto de chegaren a identificar unha serie de lugares comúns. En calquera caso, estamos diante dunha lectura máis, acaso privilexiada, da obra do escritor. No meu estudo da narrativa cunqueiriana crin necesario compilar aqueles aspectos máis relevantes das entrevistas como elementos integrantes do corpus epitextual, reparando a miúdo na súa repercusión na recepción da obra. Trátase de cuestións ás que necesariamente terei que volver ao longo do traballo.

Se ben é certo que a información que se pode tirar dunha entrevista é moi variada, cómpre ter en conta que o xénero resulta un lugar frecuentado polos datos biográficos. No amplo corpus de encontros con Cunqueiro, o escritor prodigouse en explicacións acerca da pegada da súa infancia na obra literaria:

Eu, na casa dos meus abós en Riotorto, que é unha zona montañosa e arcaica, ouvía as historias durante esas noites longas e puíden adequirir certa habelencia para contar (Queyja 1984).

A imaxe dunha infancia feliz do escritor, rica en aprendizaxes e experiencias nun Mondoñedo idílico que constituíu o xermolo da súa narrativa adulta, procede en boa medida deste corpus. Dentro del chegaronse a canonizar determinados textos dos que se botou man

⁵ Resulta significativo o título co que Armesto Faginas encabeza un dos capítulos da súa biografía, no que recorre a este material: “Cunqueiro define (non sempre con acerto) a Cunqueiro” (Armesto 1987 1991: 289 e ss.).

recorrentemente na eséxese cunqueiriana. Refírome a fragmentos tan emblemáticos como as coñecidas evocacións dos pais:

[O meu pai] ensinábame todo e aprendín deseguida. Eu sabía tódalas herbas do mundo: a frestuca pantesis, a daptila numenta, os tréboles, os lirios... En fin, todas cantas erbas había por alí. Pronto empecei a distinguir toda esa tribu mundial que decía Ramón Otero Pedrayo: o choupo, o amieiro, o salgueiro... Sabíao todo. Tamén os paxaros: si o que voaba era o merlo, si o que cantaba era o xílgaro ou o calambre. Ademáis, na botica do meu pai había un libro que me fascinaba. Alí viña en qué época florecían os castiñeiros, os castiñeiros de indias, as clavelinas... Foi unha infancia moi feliz (Casares 1981: 203).

[A miña nai] tiña unha grande fantasía. Contaba historias, recitaba romances e cantaba. Sabía todas as zarzuelas. Inventaba contos para que estiveramos calados e quietos. Isto parece que foi como unha especie de medicina na nosa casa (Casares 1981: 203⁶).

Textos desta natureza foron consolidando unha lectura biografista da obra de Cunqueiro que debeu compracer ao escritor, pois as pautas interpretativas que el nos ofrece nas súas declaracións públicas son innegábeis. De entre todas as evocacións, interésame destacar unha, por parecerme unha síntese da actitude literaria que o narrador quixo amosar ao público. Trátase dunha coñecida anécdota sobre unha suposta novela escrita nos seus primeiros anos⁷. Resulta interesante reparar como o escritor, logo de expoñer os datos circunstanciais que o levaron a escribir a historia, introduce outro elemento fundamental na súa posterior narrativa, como é a cuestión lingüística⁸:

Tiña nove ou dez anos e non sei qué trastada fixéramos na casa. Entón aquela semana non nos deran cartos para comprar o “Búfalo Bill”, e todos aqueles cuadernos que comprábamos os sábados. Íbamos á librería e estábamos esperando que chegase o paquete de correos para comprar historias a mollos. O caso é que entón eu escribín unha historia, unha historia do oeste, claro, que era o que eu dominaba, cos “cheyennes”, os

⁶ Á hora de achegarnos a este material, debemos ter en conta a extraordinaria recepción que tiveron entre os estudosos da obra cunqueiriana dúas entrevistas: Casares 1981 e Morán 1982.

⁷ Non se ten noticia da súa existencia. Probablemente esteamos diante dunha das primeiras obras dese corpus imaxinario ao que a crítica se referiu como *libros soñados*.

⁸ Curiosamente, as ideas de Cunqueiro a respecto da lingua habían suscitar andando o tempo a polémica, chegando a condicionar a recepción da súa obra.

meus favoritos, que tiñan un dobre cinto cando íban á guerra. Eu quería que os indios falasen un idioma diferente dos outros. Entón púxenos a falar en galego (Casares 1981: 204)⁹.

Cunqueiro proporciona tamén datos sobre a liña argumental da suposta noveliña, así como do acontecemento que lle serviu de fonte de inspiración. Deste xeito, está a desvelar un dos procedementos habituais no seu oficio de escritor, que denominou *memoria deformante*¹⁰:

Era unha historia arredor dun río. Os blancos querían facer unha fonte e os “cheyennes” non os deixaban. Isto coincidía con que naquel momento había en Mondoñedo un problema cunha fonte, que foi o que me debeu servir de motivo (Casares 1981: 204).

Finalmente, nunha simulación do funcionamento do texto no sistema literario, o escritor proporciona datos sobre o extravío da novela e a súa recepción:

Sinto moito ter perdido o cuaderno, que andivo moito tempo pola casa. Era unha historia moi bonita. Aos meus irmáns e aos meus amigos divertíaos moito. Foi o primeiro galego que escribín (Casares 1981: 204).

O paratexto, susceptíbel dunha lectura metaliteraria, ilustra en boa medida o comportamento público do autor a respecto do seu quefacer narrativo.

⁹ O escritor relatou este episodio en varias ocasións: *Vid.* Armesto 1987 1991, Nicolás 1994 e Carracedo 1998. Marta Carracedo considera que “nesa precoz novela de Cunqueiro, parece que está o xermolo da súa primeira «incursión» no teatro”, e dá noticia dunha presunta adaptación desta noveliña para ser representada no Seminario de Mondoñedo no ano 1930. A investigadora baséase no testemuño de Díaz Jácome e relaciona o texto coa primeira creación teatral cunqueiriana da que se ten coñecemento: “Poderíase pensar que se trata da mesma obra á que se referiu o profesor Mayán Fernández, antigo director do Instituto de Bacharelato de Mondoñedo, cando falou de *Don Esplandián*, a primeira creación teatral en galego de Cunqueiro, concebida cara ó ano 30 e que o escritor intentou representar cos seus amigos no teatro do Seminario de Mondoñedo, aínda que todo acabou entre berros e enfados na sesión de ensaios. A pesar das connotacións tipicamente épicas do nome *Don Esplandián*, este tería que se-lo título daquela peza curta sobre os indios galego-falantes, (por certo, escrita en castelán, en non en galego, que nunca se chegou a representar e da que non se conserva máis que unha vaga lembranza” (Carracedo 1998: 215).

¹⁰ “Tengo una gran memoria, pero deformante, base inexplicable para que se dispare el gatillo de la imaginación” (Segundo 1969). A este recurso volverei nos capítulos dedicados ao estudo do texto.

O corpus ao que me estou a referir é tamén un lugar idóneo para que o narrador trate a interpretación da súa propia obra. Cunqueiro ofrece algunhas estratexias para a lectura dunha poética que el define como *esencialmente fabuladora*, e ofrece pautas para a súa descodificación dentro das coordenadas dunha literatura da imaxinación:

Mi obra es esencialmente fabuladora. He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo (Porcel 1969).

Creo haber sido testigo de excepción de la posibilidad permanentemente viva del hombre de ordenar el cosmos por medio de los sueños y de la profunda imaginación (Mon 1963)

Nunha ocasión, o escritor explicou con máis detalle unha cualidade que el considera esencial na súa narrativa. Na argumentación recorreu á metáfora teatral e á identificación dun *fondo pirandelliano* na creación dos personaxes:

Sin embargo, y puestos ya a hurgar en el asunto, te diré que más que imaginación, lo que tengo es una memoria deformante: se me podría acusar de que miento y no sería verdad. Reconstruyo en el recuerdo en forma de escenas teatrales, todo lo compongo para que la escena salga redonda. Y a veces varias escenas sobre lo mismo. ¡Es tan divertida la realidad! Yo debo tener en la imaginación un fondo pirandelliano que me hace ver distintas versiones de un mismo personaje, lo cual es ver varios personajes y varias vidas... Ahí tienes mi fabulación.... (Porcel 1969).

Máis interesante resulta aínda outro fragmento, tirado igualmente dunha entrevista, onde Cunqueiro, a propósito da dimensión fantástica da súa narrativa, explica esta como o resultado de tal *memoria deformante*. O escritor, que comeza aludindo ao o procedemento da deformación textual, reafirmase na súa actitude non só literaria senón tamén vital:

—Eu teño unha memoria deformante, é dicir, se eu leo agora un texto que me sorprende dalgún xeito, cando o recordo dentro dalgún tempo sinto a invencible necesidade de perfeccionalo, de facelo máis expresivo ou significativo. E o mesmo me sucede coa visión xeral do mundo, do home ou da natureza; paréceme que pretendo facer isto máis patente, máis luminoso, máis presente, e aí está a raíz para min da miña literatura fantástica, unha

necesidade de engadir, unha necesidade de perfeccionar. Por outra banda, pois, eu creo que a imaxinación non é iso que dicía Lord Dunsany de que a “imaxinación é santidad”, pero pouco menos. Son incapaz de ver a vida cotiá, un pouco son incapaz de vela e de facela, e mesmo de vivila (Risco e Soldevila 1989: 107).

Neste valioso texto, o escritor interpreta como deformacións e *factores de sorpresa* os frecuentes anacronismos que a crítica identificou na súa obra. Finalmente, opón a *poética da deformación* que está na base da súa *literatura fantástica* á denominada *novela social*, manifestando o seu desinterese polo xénero:

Preciso sempre factores de sorpresa, e quizabes por iso, mesmo na miña propia literatura, hai unha enorme cantidade de anacronismos; eu non teño, por exemplo, inconveniente ningún, ó falar de Ulises e de Itaca, en poñer a Ricardo Corazón de León, o Ricardo real da historia impórtame moi pouco. Por outra banda, isto supón que eu teño decote un devezo de creación, necesito crear. Se establezo fronteiras quero que sexan o suficientemente amplas para que eu poda mover o meu mundo de personaxes, de nacións, de cidades, inventalas, etc. Non, xa digo, non estou moi preparado nin mentalmente nin moralmente para facer unha literatura da vida cotiá, moito menos iso que se chamou “a novela social”, da que eu non entendo absolutamente nada e que non me preocupa e nin son sequer quen de lela (Risco e Soldevila 1989: 107-108).

En relación con isto débense entender tamén as manifestacións do mindoniense acerca dunha das cuestións que máis polémica leva xerado na eséxese da súa narrativa. Refirome ao realismo¹¹. O escritor cualificou a súa propia obra como unha “fantasía disparada dun fondo real”, próxima ao realismo máxico hispanoamericano, nunhas declaracións ás que necesariamente terei que volver no capítulo dedicado ás estratexias do realismo: “Nas miñas obras, polo xeral, existe unha base real que é estudada e transformada (Ledo 1982)”.

O escritor concede nas súas declaracións un lugar fundamental á verosimilitude, poñendo ao seu servizo o anacronismo. Deste xeito, explica como o que semella un anacronismo non é outra cousa que unha estratexia para lograr verosimilitude, ou, o que vén ser o mesmo,

¹¹ Esta cuestión será abordada con maior profundidade no capítulo 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

unha estratexia de realismo, entendido este nun sentido formal. O fragmento que segue resulta sumamente valioso para unha interpretación da narrativa de Cunqueiro dentro das coordenadas da literatura realista, e tamén a el deberei recorrer nas páxinas que dedico á cuestión:

Pero o curioso é, que a utilización do anacronismo nos meus libros tende a dar máis verosimilitude ó relato e non inverosimilitude. Se eu, por exemplo, no *Orestes*, estou a falar de Clitemnestra, que a veñen ver uns alemáns para que faga publicidade dun corsé, paréceme que isto dá un pouco máis de verosimilitude a aquel ambiente de decadencia e de pobreza na que unha cousa deste tipo é recibida como a solución para poder comprar patacas, pan e pouco de viño. Non sei, paréceme que é contornear un pouco a acción humana, e iso obriga a facela incluso máis comprensible e verosímil (Risco e Soldevila 1989: 111).

Na mesma conversa, o escritor pronúnciase acerca da función que desempeña na súas obra ese “gusto [...] polo anecdótico, polo detalle concreto e falsamente identificador [...] así como pola falsa erudición”. Os entrevistadores preguntanlle ao escritor se tales elementos están a desempeñar unha función realista. Este responde afirmativamente ao tempo que os asume como estratexias de verosimilitude:

—Teñen, si, sen dúbida, unha función de verosimilitude. En primeiro lugar teñen esta función, debido á propia complexidade da vida, porque tódolos días estamos a ver vidas moi complexas, xente con *hobbys* estraños e cousas así... En fin, para min todo isto, todos estes detalles, todo isto que engado, todos estes puntos concretos en buscar unha autoridade para unha opinión, e ademais unha autoridade inexistente teñen esa función e nisto aprendín moito do meu bispo, Frai Antonio de Guevara, que dos mil sabios gregos que cita non existiron máis de cento cincuenta, por exemplo, e era bispo, de modo que eu, que nono son, teño, polo tanto, maior liberdade para sacar estes textos e estas cousas [...] (Risco e Soldevila 1989: 111).

Se o epitexto público foi un terreo a miúdo frecuentado polos estudosos da obra de Cunqueiro no que se refire á cuestión do realismo, outro tanto cómpre dicir a respecto da relación coa literatura popular de tradición oral. O escritor deixou constancia da súa vontade de se inserir nunha tradición cultural, a galega, amosando en ocasións o seu desgusto pola omisión do feito. Un dos exemplos máis claros

constitúeno as seguintes declaracións, reiteradamente interpretadas polos lectores críticos da narrativa cunqueiriana:

Por outra parte, e a pesar de que o teño dito moitas veces, ningún deles parece decatarse de que estou dentro dunha tradición oral, dunha tradición popular, dun país que contou, que lle gusta contar e escoitar..., pero os dous ingredientes son importantes: dunha banda eu teño unha memoria deformante, certa inclinación a desmesurar as situacións e os personaxes e por outra parte eu penso que estou contando, contándolle á xente miña nun ámbito un pouco pechado e indeterminado (Ledo 1980).

Comentarios como este foron configurando unha poética que se presenta debedora da cultura popular de transmisión oral, pensada para un lector ideal igualmente inserido nela (*contándolle á xente miña*). Resulta curioso comprobar como o escritor, consciente das semellanzas que a súa poética presentaba co realismo máxico, insistiu na pertenza á tradición galega e evocou unha vez máis unha infancia idílica e iniciática na arte de narrar:

En cuanto a lo del realismo mágico os diré que estoy inserto en la tradición oral de mi país gallego; cuento como se cuentan las historias, como a mí me han contado de niño. Yo lo que quiero es contar claro, recto y sencillo¹² (Porteiro e Perozo 1977).

Deste xeito, consolidou unha definición da poética baseada na fórmula *contar claro e seguido*. Na súa difusión tivo unha grande importancia a explicación ofrecida a Morán Fraga. O texto que reproduce a continuación foi citado recorrentemente pola crítica ata convertelo nun lugar común á hora se referir á narrativa do mindoniense:

Eu téñome plantexado, claro, como calquera escritor, cómo vou narrar. Entón a min ocórreseme que o mellor é contar clara (*sic*) e seguido como conta o pobo... De modo que a narrativa galega, os contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas desviacións

¹² Cfr.: “Me limito a contar, sencilla y claramente. Narrar por narrar. Entiendo que siempre habrá alguien a quien le guste escuchar un cuento, una historia rara o curiosa, y yo, en el fondo, no pretendo más que ser el narrador que el espera. El tono predominante de mis narraciones constituye un conjunto narrativo fantástico, en la línea del realismo mágico. Cada narración se gira alrededor de un personaje fabulador con una gran carga mitológica” (Comezaña [Comesaña] 1981).

dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto da xente que ten gusto de que lle conten contos (Morán 1982: 374).

Ao corpus epitextual terei que volver nas páxinas que dedico ao estudo das estratexias oralizantes para interpretar a verdadeira transcendencia da vontade *popular* do escritor, así como o seu confesado ideal de *claridade* e linearidade.

O epitexto público foi tamén un soporte desde o que o escritor reflexionou sobre a clasificación da súa obra e de maneira especial sobre o lugar que nela ocupan os tres libros de narrativa curta escritos en galego. Neste sentido, Cunqueiro apuntou e mesmo xustificou neste espazo a unidade que posúen os volumes *Escola de menciñeiros*, *Xente de aquí e de acolá* e *Os outros feirantes*. O autor mindoniense baseou tal afirmación nun argumento temático, ao precisar que os tres libros tiñan en común o feito de trataren sobre o ser humano galego e en especial sobre a súa maneira particular de entender o mundo. A clave desta unidade viría dada, xa que logo, por unha temática de tipo antropolóxico: “eu dou un retábulo da xente galega que eu coñecín” (Morán 1982: 373), porque “nestes libros a min o que me preocupaba era o home galego” (Risco e Soldevila 1989: 110). Nesta última entrevista, Cunqueiro apunta un trazo específico que comparten os tres libros e que os individualiza fronte á restante obra narrativa:

Eu aquí [nos outros libros] non me dirixo xa ó lector especificamente galego. Naqueles outros libros galegos, realmente quería dirixirme ó galego e dun xeito explícito díxeno en *Xente de aquí e de acolá*, na carta prólogo a Domingo García-Sabell (Risco e Soldevila 1989: 110).

Á argumentación exposta con anterioridade engádese agora un novo elemento identificador destes libros, que xa non se basea unicamente no contido senón que posúe un carácter pragmático. A unidade vén dada por un lector específico galego ao que se dirixen as obras. O razoamento presenta un grande interese por incorporar a perspectiva da recepción. Segundo isto, a triloxía de relatos curtos, a diferenza da restante narrativa, estaría dirixida dunha maneira especial

a un lector ideal¹³ galego. A referencia ao prólogo de *Xente de aquí e de acolá* é, ao meu ver, un claro indicio da transcendencia do corpus paratextual na narrativa curta de Cunqueiro¹⁴.

O epitexto público ofrece unha visión máis, a elaborada polo propio autor, dalgunhas cuestións que constitúen a cerna da presente investigación. Por outra banda, expón tamén unha particular lectura das obras narrativas cunqueirianas, á que igualmente recorrerei cando o considere oportuno.

Finalmente, crín necesario insistir unha vez máis no feito de que, cando manexo o concepto de epitexto, son consciente das precaucións coas que este debe ser empregado, pois non sempre está a desempeñar unha función paratextual. Unha vez máis, boto man dunha advertencia feita por Genette ao sinalar que

nous devons donc plutôt considérer ces diverses pratiques comme des lieux susceptibles de nous fournir des bribes (d'intérêt parfois capital) de paratexte, qu'il faut souvent chercher à la loupe, ou pêcher à la ligne: ici, de nouveau, *effet* (plûtôt que fonction) de paratexte (Genette 1987: 318).

En calquera caso, cómpre non esquecer que as consideracións feitas polo escritor teñen un carácter extratextual. Dentro do acto de comunicación que supón toda mensaxe literaria, non corresponden á figura do narrador senón á do autor real ou emisor empírico. Paréceme oportuno lembrar neste punto as palabras de Barthes, cando explica que “narrador y personajes son esencialmente seres de papel; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato” (Barthes 1966 trad. 1974: 33).

Aínda que Genette advertira no seu estudo da escasa motivación intelectual e a pasividade coa que un escritor se enfrenta a miúdo a

¹³ Emprego o termo *ideal* en oposición a *empírico*. Como é ben sabido, na literatura galega raramente coinciden estas dúas instancias. A cuestión do receptor será abordada máis adiante nos capítulos 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO e 4. A RECEPCIÓN.

¹⁴ Non é este o único momento no que o autor fai referencia a este prólogo, pois, na nota que precede a *Os outros feirantes*, remítese tamén de xeito explícito a este texto. *Vid.* 2.3.4. AS NOTAS INTRODUTORIAS E FINAIS.

unha entrevista¹⁵, o crítico reparou tamén nalgún caso illado no que “un écrivain prend l’initiative, ou saisit vigoureusement l’occasion, d’une interview pour adresser au public un message que lui tient réellement à coeur, ce genre peut fonctionner [...] comme un avantageux substitut de préface” (Genette 1987: 330).

Malia responderen as observacións de Genette ao comportamento xeral dos escritores, son escasamente aplicábeis ao caso de Cunqueiro, quen, como xa adiantei, amosou un considerábel grao de coherencia nos textos desta natureza e reflexionou a miúdo con profundidade sobre cuestións literarias diversas, orientando en non poucas ocasións a súa recepción.

Unha vez exposta a pertinencia do corpus epitextual no que se refire ás entrevistas, cómpre advertir que moito deste material será aludido ou empregado, de maneira puntual, como complemento aos temas que se abordarán de aquí en diante.

2.2.2. Os artigos

A crítica recoñeceu unanimemente o carácter literario dos centos de artigos asinados por Cunqueiro ao longo da súa vida. A proximidade destes textos ao xénero propiamente narrativo ten ocasionado problemas de xenética textual aos estudosos da obra do mindoniense¹⁶.

Un conxunto importante deste material forma parte do corpus paratextual cunqueiriano que estou a tratar. De atendermos á clasificación proposta por Genette, cómpre resaltar o seu carácter autónomo e o feito de ter sido escrito en diferentes momentos da vida do autor. Como é obvio, o interese que estes textos presentan para o estudo da obra narrativa de Cunqueiro é moi diverso e restrínxese, case exclusivamente, aos artigos de temática literaria. Dentro deste

¹⁵ “Le plus souvent, l’initiative de l’interview revient, au journal, et l’auteur, qui n’en attende pas beaucoup plus qu’une sorte de publicité gratuite, s’y prête de manière plutôt passive, et apparemment sans le soutien d’une grande motivation intellectuelle” (Genette 1987: 330).

¹⁶ Segundo expuxen no capítulo anterior, a necesidade dunha recuperación, compilación e estudo foi demandada pola crítica desde moi cedo. *Vid. infra*.

grupo, propoño aínda a seguinte clasificación que, a pesar do seu carácter xeral, pretende resultar esclarecedora:

a) Artigos nos que o autor expón cuestións a respecto da súa poética

b) Artigos nos que o escritor fai comentarios (anteriores, simultáneos ou posteriores) ás súas obras narrativas

c) Artigos que gardan unha relación textual co corpus narrativo. Refirome ás distintas versións ou fragmentos da obra narrativa aparecidos en publicacións periódicas

d) Textos de temática literaria diversa que non tratan, a non ser dun xeito anecdótico, cuestións directamente relacionadas coa obra do escritor

Nesta análise do paratexto cunqueiriano interésame os tipos *a* e *b* e, en menor medida o *d*. Polo que respecta aos textos de tipo *c*, resulta evidente que o seu tratamento queda fóra dun traballo como este.

Por outra banda, cómpre tamén advertir da dificultade que supón o estudo deste material, dado o seu grao de dispersión e a falta dun inventario, feitos aos que fixen referencia en máis dunha ocasión. É por iso polo que o meu obxectivo se limita a salientar algunhas constantes neste paratexto, antes que a rastrexar exhaustivamente o discurso metaliterario nos textos de prensa cunqueirianos.

De igual maneira que acontece coas entrevistas, o escritor demostrou o seu interese por unha serie de cuestións e foi construindo unha imaxe pública de si mesmo e da súa literatura dunha certa coherencia.

Os artigos que Cunqueiro dedicou de xeito monográfico a reflexionar sobre a súa maneira de entender o feito literario son escasos. As súas opinións ao respecto atópanse dispersas ao longo de escritos de temática heteroxénea. Con todo, a crítica canonizou algunhas páxinas do mindoniense como testemuño da súa reflexión

metaliteraria. Neste sentido, o texto máis representativo é, sen dúbida, o artigo aparecido na revista *Grial* baixo o título “Imaxinación e creación”¹⁷. Anxo Tarrío chamou a atención acerca da sintonía existente entre esta peza (comezando polo seu título) e unha “Carta a Álvaro Cunqueiro”¹⁸ publicada na mesma revista no ano 1951, na que se propuña “unha gran Cruzada da imaxinación [que] sería de moito proveito para a saúde espiritual de Europa”¹⁹ (Piñeiro 1951 1991):

Non sei se como resposta, que semellaría por demais diferida, ou por sinxela empatía ou vibración espiritual con Piñeiro, doce anos máis tarde da citada carta deste, Cunqueiro publica [...] unhas reflexións sobre da imaxinación, tituladas “Imaxinación e creación” (Tarrío 1989: 27).

Nun traballo recente, María Xesús Lama achegouse á mencionada carta, advertindo que “non se estudiou abondo a relación da narrativa cunqueiriana coas ideas filosóficas e estéticas de Ramón Piñeiro” (Lama 2003: 54). Logo de analizar algúns aspectos do seu contido, a autora conclúe que Cunqueiro asumiu os postulados da misiva e non só os aplicou á súas tres obras de narrativa longa escritas en galego, senón que teorizou sobre eles no artigo “Imaxinación e creación”, de igual maneira que observara Anxo Tarrío:

Cómpre, con todo, notar o carácter ensaístico do texto, explicitado xa no seu título: “Notas pra unha conferencia”. Os estudiosos da obra de Cunqueiro recorreron de xeito sistemático a estas palabras nas que, ademais dunha reflexión sobre o feito literario, identificaron “unha autopoética e unha confesión filosófica sobre o destino humano” (Tarrío 1989: 27).

Como o propio título anuncia, o ensaio comeza cunha reflexión sobre un dos elementos centrais da poética do escritor: a imaxinación.

¹⁷ “Imaxinación e creación. Notas pra unha conferencia”, *Grial*, 2, 1963, pp. 179-184. O texto foi compilado no volume IV da *Obra en galego completa*, dedicado ao ensaio. As citas deste texto proceden desta edición.

¹⁸ O título completo do texto é: “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio desde a ladeira dun castro lugués”.

¹⁹ “Nós vivimos moito máis en contacto co mundo natural que co mundo «histórico». Non temos verdadeira Historia, que é aínda unha das nosas posibilidades [...]. Nós vivimos nun mundo en que o ideal humán está máis representado pol-o arte que pol-a ciencia. Somos donos dun «doble mundo»: o mundo real, que se nos impón, i-o mundo imaxinativo, o mundo da fantasía, que nós creamos [...]. A chave de ouro para pasar de un mundo a outro é, de certo, a Imaxinación. Por ista capacidade de tránsito, por este poder pasar de un mundo a outro, somos capaces de contemplar irónicamente a realidade; podemos «estar de volta» das cousas, de onde nos ven isa especial sabiduría que se chama «humor»” (Piñeiro 1951).

O autor leva a cabo unha defensa desta facultade no marco dunha reflexión sobre a súa importancia na historia cultural. Neste senso, considera que “é o fermento necesario de tódalas formas superiores de actividade creadora: a ciencia que explica o mundo ou a técnica que o transforma, o discurso do filósofo, a táboa do pintor, a fábula do poeta ou do novelista”.

Esta reflexión inserida no marco dunha teoría da creación artística materialízase nun discurso máis concreto para se referir, dun xeito directo, a un dos factores que máis teñen condicionado a recepción da narrativa de Cunqueiro, como é a cuestión do compromiso²⁰. O escritor, criticado en ocasións, como expoñerei máis adiante, polo evasiónismo das súas obras e o afastamento dos canons da estética socialrealista, sentenciou que

toda literatura comprometida quere ser recibida como un testemuño, pero acontece, e en grande parte pola inescusable necesidade de comunicación e porque o testemuño ten de ser afinado deica o linde das posibilidades dramáticas –é dicir, do conto e da súa moralidade–, que esta literatura somentes se testemuña a si mesma, é o seu propio testigo, vive de testemuñarse a si mesma (18²¹).

É precisamente a crítica da *literatura máis á moda* o que lle dá pé ao escritor para formular unha defensa da imaxinación e do dereito do ser humano *a soñarse*:

De grande parte da literatura máis á moda –e moda é o que pasa de moda; non hai que deixar de dicilo– parece deducirse como que lle queda prohibido ó home, non xa tanto o dereito a soñar, coma o dereito a soñarse, que é unha cousa incluso diferente e ben máis profunda e importante. Pero neste soñarse está a posibilidade humana de continuar crendo nos mitos e tamén si de explicarse polos mitos, e no xeito máis antigo que se quixer. Defender isto é estar de parte da trabe de ouro, o asento luminoso do Cosmos, e recoñecer que sempre a esperanza é posible ao aventureiro, ao animal máis estrano que existe (20).

Á tematización de conflitos sociais e existenciais que se estaba a producir nunha boa parte da literatura do momento, o escritor

²⁰ Vid. 1.2.2.3. TRADICIÓN E MODERNIDADE. O COMPROMISO DO ESCRITOR e 4. A RECEPCIÓN.

²¹ Cito pola *Obra en galego completa*.

responde cunha poética da alegría, nun fragmento célebre ao que a crítica ten recorrido en numerosas ocasións para explicar a poética de Cunqueiro. A seguir reproducíoo, a pesar da extensión, dado o seu carácter representativo:

Doado é recoñecer que a vida é triste, que os non sentidos enchen coas súas facianas as paredes do laberinto, que o hai, e no fondo do cal un home, unha vez, pode ser devorado. Pero hai sempre os heroes que ousan e convocan á dona, cáseque máter, cáseque deusa, portadora do fío. O exercicio propiamente humano é saír á luz do sol, e xa na codia da terra intentar de repeti-lo voo estupendo do falcón. Todo soño do home en procura da liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Ícaro, é unha vocación de entusiasmo, no senso etimolóxico da verba, e polo tanto unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, se é que o hai, como da propia condición humana, cuíais raigañas máis vocadas á podredume non teñen por que seren sempre recoñecidas e aloumiñadas na desesperación e na tristura. Polo pronto, a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro e un Paradiso Perdido (20-21).

Nos seus comentarios a propósito deste texto, Anxo Tarrío contextualizou histórica e socialmente a obra do escritor e referiuse á “realidade miserable na que a sociedade española, en xeral, e a galega, en particular, estaban sulagadas”, así como ao “clima de angustia existencial” que se vivía nos anos nos que Cunqueiro comeza a escribir a súa narrativa en galego. Neste ambiente, e “frente ás poéticas da tristeza e dos «profesionais da angustia», tal e como gustaba el de falar, ergueu toda unha escritura da alegría e da esperanza”²² (Tarrío 1989: 31).

Logo desta declaración de intencións, na que resulta doado identificar unha autodefensa fronte a algunhas críticas que lle valeran as súas opcións estéticas, o texto remata cunha das fórmulas máis reiteradas na metaliteratura do mindoniense, como aquela que a

²² No artigo “Volando con el trueno”, o escritor desenvolve algunhas destas ideas: “Digo todo esto para que se vea que soy el ser menos imaginativo que ande por ahí, y que lo más propio mío es sumar noticias que muestren lo vario que es el mundo, y lo ricamente, y con cuántas sorpresas, se puede almacenar la memoria humana. Yo, que no desconozco los grandes temas del siglo, y estoy atento a eso que llaman coyuntura histórica, y acepto la gran patética de mi tiempo y quiero ayudar, en lo que me sea posible y aún bastante más, al hombre de estos días, tantas veces puesto en el filo de la navaja, no me dejo asustar por los profesionales de la angustia, y busco en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar”. O artigo foi compilado en *Viajes*, 25-27.

vincula coa literatura oral, na que afirma que “o propio dun escritor é contar claro, seguido e ben”²³.

A seguir, o autor identifica ao ser humano como o obxecto da súa materia literaria e conclúe cun novo alegato en favor da imaxinación:

Contar a totalidade humana que el, pola súa parte, ten a obriga de alimentar con novas miradas. E si hai algo que estea claro nesta dieta, é que o home precisa en primeiro lugar, coma quen bebe auga, beber soños.

A transcendencia poética de “Imaxinación e creación” ten sido salientada polos estudosos da obra cunqueiriana. Neste sentido, Arturo Casas destacou o seu triplo interese, que sintetizou nas seguintes posibilidades de lectura:

a) Como formulación duns principios epistemolóxicos da particular visión do mundo cunqueiriana, b) Como declaración dunha poética centrada no enxerto linguaxe-realidade ao través do exercicio da imaxinación, e c) Como lectura crítica de todo acoso obxectivista que a literatura e a arte tenten facer da propia realidade (Casas 1991).

María Xesús Lama, pola súa banda, insistiu na necesidade de remontarnos ás teses piñeiristas para comprender a natureza do proxecto narrativo iniciado por Álvaro Cunqueiro con *Merlín e familia*, pois

esa “Cruzada da Imaxinación” que Piñeiro suxire como receita galega para a renovación das tendencias de creación artística dentro de Europa será asumida por Cunqueiro na práctica literaria, de xeito que a imaxinación e a fantasía no noso escritor, lonxe do escapismo que se lle atribuíu no seu momento, respondería a un intento de reflectir a idiosincracia propia do home galego a través dun discurso diferenciado no ámbito da creación artística que pretende achegar unha alternativa renovadora con proxección exterior (Lama 2003: 55).

Aínda que cunha fortuna crítica considerabelmente menor, Cunqueiro expuxo noutras ocasións reflexións acerca da súa maneira de entender a literatura. De entre elas, cómpre salientar o artigo

²³ Vid. 3.3. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

titulado “O mundo que teño de meu”, publicado no ano 1976 nas páxinas da revista *Nordés*²⁴:

O mundo que teño de meu, feito está de recordos e de curiosidade tamén polos meus recordos, polas sorpresas, polas imaxes de rostros que atopei, dos xestos e de voces que coidei escoitar. Coido que arrastro comigo muita xente antiga, que eu conozo cando a encadéo nunha fábula, Arturo, Hamlet ou Ricardo Corazón de León. Muitas veces somentes uso o seu nome pra decir unha cara da condición human, val decir pra crear unha realidade.

Cómpre reparar no lugar que o escritor concede, na súa creación, ao *recordo* e á *curiosidade*. Máis importante resulta, ao meu ver, a alusión a esa *xente antiga encadeada nunha fábula*, fórmula que explica a convivencia de personaxes de orixe literaria na súa obra, así como a práctica do anacronismo.

Á parte do interese pola *condición humana*, o escritor manifesta tamén a súa preferencia pola evocación fronte á descrición e refírese ao *telón de fondo* da súa narrativa, que non é outro que *unha visión que eu quixera eterna do país galego*²⁵. Logo dalgunhas reflexións sobre a condición de escritor, Cunqueiro acaba abordando unha das cuestións nas que máis levan insistido os seus estudosos: o *gusto por contar historias*:

Resta o gosto por contar. Máis dunha vez penso que habería que buscar novos xeitos de decir, faguer eso que chaman experimentar, –e que por moito que se diga soio dous, tres, catro, o lograron en toda a historia da literatura universal. Eu son máis sinxelo: son un, en todo caso, que está sentado nun cómaro ao solciño da serán de outono, e cunha navalliña vai, nun taquiño de abidueiro, tirando liscas, facendo no chan un montonciño de viruta, namentras o taquiño vai tomando forma de paxaro, ou de rapaza, ou de nada, –ou unha forma que non se somelle a nada–... E así se vai pasando a vida. Todo o que fixen non val ren. Quizaves nin pra min mesmo. En fin, que leven outros ao lombo o fardelo da literatura.

²⁴ *Nordés*, nº 4, 1976, pp. 2-3.

²⁵ “De outras terras, Provenza ou Lorena, o que me gusta é o nome, e con el fago un xardín ou unha fraga, pro os camiños, as roseiras, os montes, as carballeiras e os pequenos pontes sobre os regatos son de nós, galegos. E as nubes, os ventos, e a brétema calma das mañáns nos vales”. Cómpre reparar no adxectivo *eterna* e relacionalo coas coordenadas temporais dunha boa parte da obra cunqueiriana.

Nótese como o escritor afirma desmarcarse de calquera vontade experimentalista e constrúe unha metáfora da creación literaria baseada na sinxeleza dunhas mans que están a tallar a madeira²⁶.

Os artigos aos que me acabo de referir son, probabelmente, os máis representativos do discurso metaliterario de Cunqueiro. O seu interese no estudo que agora me ocupa é evidente.

Nun lugar semellante desde o punto de vista da paratextualidade pública cómpre situar tamén un texto dunha natureza diferente, como é o discurso que o escritor pronunciou con motivo da homenaxe que un amplo sector da intelectualidade lle rendeu en Vigo, o 25 de abril de 1980²⁷. O texto contén algunhas reflexións metaliterarias que foron igualmente canonizadas pola crítica.

Un dos momentos máis recordados do discurso foi o agradecemento que o escritor dirixiu a Deus por terlle concedido o don da linguaxe:

Loubado seña Deus tamén por terme dado o don da fala nosa, por haberme ensinado a dicir “rula” e “abidueira” e “dorna” e “ponte” e “fonte”, e entón eu, sabendo estas palabras, era verdadeiramente dono da rula e da abidueira e da dorna e da ponte e da fonte.

Neste fragmento tense recoñecido toda unha teoría do signo lingüístico. Xesús Alonso Montero, editor e estudoso dos textos autopoéticos cunqueirianos, especialmente daqueles que reflexionan sobre a linguaxe (Alonso Montero 1991a e 1993), considerou que a peza citada “constitúe unha fermosa teorización lingüística” semellante ás expostas noutros lugares²⁸. Ao mesmo tempo matizou que “o que acontece é que, nesta ocasión, neste texto tan breve (e non exento de poesía) o pensamento resulta máis claro: quen ten o nome ten a cousa; quen acerta co verdadeiro nome faise dono da cousa” (Alonso Montero 1993: 72).

²⁶ Máis adiante, con motivo do comentario do paratexto de *Merlín e familia*, referireime a outras metáforas da creación. Obsérvese como todas elas están baseadas en oficios artesanais.

²⁷ O discurso foi publicado na revista *Encrucillada*, nº 22, 1981, pp. 20-21.

²⁸ O investigador referiuse concretamente á formulada no discurso de ingreso na Real Academia Galega, *Tesouros novos e vellos* (1963).

É tamén no marco deste discurso onde o escritor formulou unha expresión que se ten convertido nun lugar común á hora de referirse á supervivencia do idioma. Refírome ao tópico das *mil primaveras*:

Se de mín algún día, despois de morto, se quixera facer un eloxio, e eu estivera dando herba na terra nosa, podería decir a miña lápida: “Aquí xaz alguén que coa súa obra fixo que Galicia durase mil primaveiras mais”²⁹.

Un mes máis tarde, en maio de 1981, Cunqueiro volveu dirixirse á intelectualidade con motivo da entrega do Pedrón de Ouro³⁰. No seu discurso referiuse novamente á pervivencia da lingua galega, recorrendo ao mito bíblico e ao símbolo da primavera:

Un amigo de Mistral, decía que os apóstoles comenzaron a falar en tódalas linguas, pero non só nas linguas presentes, é deir (*sic*), nas linguas do seu tempo, senón tamén en tódalas linguas que foron denantes e en tódalas linguas que iban vir despois. Que falaren, di, en tódalas linguas que houbo, hai e haberá no mundo. E, entón, se el pensaba que os Apóstolos houbo un momento no que falaren na lingua de Oc, eu teño que pensar, nós temos que pensar que houbo un momento en que os Apóstolos, o día de Pentecostés, no día do vento e mais do lume, en día das chamaz sobre as cabezas dos Apóstolos, no día das linguas, falaren da lingua nosa, falaren en galego, na eternidade do galego: que iba a chegar, iba haber un día, unha primaveira, ó lado dos paxaros máis cantores, a carón as máis fermosas rosas, no medio dos ventos de abril, nas bocas dos nenos e nas bocas das nais iba haber a lingua nosa, a nosa lingua galega³¹.

²⁹ “As miñas invencións, as miñas maxias teñen, nembargantes, un senso máis fondo: por riba e por baixo do que eu fago, eu quixen e quero que a fala galega durase e continuase, porque a duración da fala é a única posibilidade de que nós duremos como pobo. Eu quixen que Galicia continuase e, ó lado da patria terrenal, da patria que son a terra e os mortos, haxa esta outra patria que é a fala nosa”.

³⁰ O discurso foi tamén publicado na revista *Encrucillada*, nº 22, 1981, pp. 22-23.

³¹ O texto continúa coa reflexión seguinte: “E non é outro o senso da miña pequena obra literaria. Eu sei o que vale, eu sei que non son un fabulador un pouco vagabundo, un inventor de historias; que ó mellor, o meu posto quizais fora noutro século e cunha viola, coma un cego de festas co seu violín, andar cantando coplas e sucesos polas feiras do mundo adiante. Pero como decía hai un mes ós amigos que estaban co mesmo fin comigo en Vigo, se a miña obra ten un sentido, teño no meu desexo profundo, na miña aspiración máis fonda, en algo polo que eu daría a vida, que é que nosa lingua continúe, que Galicia siga”.

Nesta peza, o escritor insire a súa obra nun proxecto colectivo, ao tempo que apunta, como tema central do conxunto, aquel que dá cohesión á triloxía de relatos curtos escritos en lingua galega:

Eu entre vós e convosco, intento averiguar, intento decidir qué somos nós, os galegos, e por ende xuntarme con vós, os galegos, para tódalas tarefas que importan á terra nosa.

As referencias a diferentes cuestións metaliterarias son moi numerosas e atópanse formalizadas en artigos de temática diversa. Os arriba mencionados son os eixes fundamentais do discurso exposto publicamente polo escritor no epitexto.

Igualmente numerosos son os artigos que se refiren a cuestións relacionadas con determinadas obras. Aínda que estou a falar dun material sen catalogar, considero necesario reparar na súa importancia como complemento ao estudo do corpus. Lonxe dunha análise exhaustiva, crin de interese indicar aquí algunhas constantes detectadas neste exercicio de reflexión sobre a propia obra.

Unha das cuestións sobre as que a Cunqueiro lle gustou informar nos artigos de prensa foi a xénese dos seus libros. Trátase, as máis das veces, de comentarios simultáneos á escritura das obras. Son, polo tanto, frecuentes reflexións do tipo das que seguen:

Pues ando metido en historias con el señor Merlín, el antiguo encantador, siguiéndole los pasos a sus magias, adivinaciones y memorias, fue lo primeiro hacerme un mapa de sus viajes y aun pintar los países con colores [...] (“Los países del Sr. Merlín”, 1953, *Viajes*, 229).

Estoy reuniendo en estos días varios artículos de periódicos publicados por mí en estos últimos años, pequeñas biografías de curanderos, “menciñeiros”, que conocí o de quienes oí hablar, y que van a servir de ejemplos al ilustre médico compostelano, doctor Domingo García Sabell [...] ³² (“La cuestión mágica”, 1959, *Reino*, 249).

³² Cfr.: “Me regalo a mí mismo los más de estos días de lluvia y viento, escribiendo una historia de Simbad el marino; una historia de Simbad anciano y casi ciego, que vuelve a los mares de sus navegaciones de mocedad, a las islas y reinos de sus primeros viajes, llevado de una memoria nostálgica” (“Islas de las Cotovías”, 1959, *Encuentros*, 43-44).

Outras veces, trátase de comentarios posteriores á publicación dos textos de ficción:

Adquirí durante una estancia en Barcelona un delicioso libro de Jacques Pleven en el que se cuentan los más de los hechos marineros de Francia, con curiosas noticias. Hablando Pleven de sus bretones, me encuentro con mucha gente conocida, y con aquellas familias almirantes sonoros en las que me inspiré cuando escribía *As crónicas do sochantre* e inventaba yo las ilustres estirpes marineras de los Erquy y de los Treboul (“Los almirantes de Honfleur”, *Viajes*, 177-179).

Me gusta saber que cuando en mi *Merlín y familia* ponía al diablo Cobillón por perfumista, engañando con un frasco de esencia de nardo a una viuda soriana, mi invención estaba de acuerdo con la doctrina que acabo de exponer (“El diablo y los perfumes”, *Encuentros*, 44-45).

Especialmente interesantes resultan textos que presentan historias potenciais relacionadas co fío argumental dalgunha das súas obras. É o caso deste fragmento de “Con Hamlet en primavera”, onde o autor leva a cabo unha reflexión sobre a importancia do mito e a presenza dos personaxes lendarios na súa obra. Nótese como, alén dun comentario sobre a disposición do material, podemos ler unha recreación de historias posíbeis non desenvolvidas, recurso que o escritor practicou a miúdo tanto no texto como no paratexto da súa obra. A pesar da extensión, reproduzo na súa integridade o seguinte fragmento:

Casi tanto como a Ulises vagabundo amo yo al incierto señor Hamlet, príncipe real de Dinamarca. Fueron ambos gentes –mitos–, con los que amisté pronto, casi siempre a la primera mirada. En mi “Merlín y familia” no saqué a Ulises, y me pesó, que me hubiese gustar ver al peregrino en la casa de Merlín reclamando nuevas de Itaca, o encargando un elixir de larga juventud y eterna hermosura para doña Penélope tejedora. Ulises llegaría un día cualquiera de otoño a mediodía, con salado rocío de las navegaciones en la barba intensa y saludaría a la señora Ginebra, que estaría en el balcón, aliviándose del veranillo de san Martín con una sombrilla del color de la violeta. En la cámara de Merlín, Ulises se sentaría en el sillón de respeto, cabe el gran atril, en el que tendría mi amo abierta la “Odisea” del viejo Homero, y tengo para mí que tanto el héroe como el mago no dejarían de cantar algún dorado hexámetro. Merlín, mago de Bretaña, familiar de los reyes celtas de antaño, ungidos del canto de las sirena y de la vagabunda condición, sabría como hablar al corazón de Ulises, de la estirpe de los

reyes transeúntes de la antigüedad, en los que se cumplían señales fatales, y eran vasos de sangre siempre prestos para una trágica liberación... Donde Ulises, en Miranda, en el patio, posó el remo, quedó la señal del agua marina, un hilo de salada humedad. Yo me imagino a don Merlín pasando por ella el dedo índice, y llevándolo luego a los labios de su paje Felipe, diciéndole:

–Prueba. Sabe a sal. Es el agua del mar.

En cambio, si no traje a Miranda a don Hamlet, traje memorias de él por un moro que viniendo de la feria de Tilsit de comprar un espejo, hizo noche en Elsinor y tuvo con el incierto, secreto, agobiado príncipe de Dinamarca secreta audiencia [...] (“Con Hamlet en primavera”, *Reino*, 143).

Nesta exposición pretendín dar conta dos eixes temáticos que considero máis importantes nos artigos de prensa cunqueirianos, desde o punto de vista da paratextualidade pública. As cuestións abordadas atinxen dun xeito directo á presente investigación. As reflexións de natureza literaria poderíanse completar cun inxente traballo que rastrexase toda a súa produción xornalística e recollese as opinións sobre mitos, correntes, novidades editoriais, escritores e traducións e que, obviamente, desbordaría os meus obxectivos.

2.2.3. A correspondencia

Cómpre aínda facer mención dun corpus paratextual extenso aínda que de difícil acceso e de carácter privado, como é o material epistolar.

Á marxe dalgunha peza que transcendeu, por vontade do propio autor, o ámbito da privacidade, tal é o caso do limiar de *Xente de aquí e de acolá*, “Carta que o autor mandou ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro”, así como dalgunha publicación illada (Fernández del Riego, 1991a), o epistolario cunqueiriano permaneceu inédito ata datas ben recentes, cando Dolores Vilavedra editou un volume coas cartas dirixidas a Francisco Fernández del Riego entre os anos 1949 e 1961 (Vilavedra 2003). Trátase, obviamente, dunha mostra reducida restrinxida no relativo ao destinatario e ao arco temporal (a etapa mindoniense), mais de innegábel interese. O corpus editado proporciona datos acerca da xénese das obras cunqueirianas, a

preocupación do escritor pola súa recepción, diversas continxencias da vida cotiá, a amizade con Del Riego e información sobre a súa participación nos proxectos culturais do momento, tanto no sistema literario galego como no español.

Con todo, trátase de pequenas mostras dun corpus que, dados os datos biográficos dos que dispoño, intúese inxente e abondo revelador.

2.3. O peritexto

Nun nivel máis próximo ao texto sitúanse unha serie de elementos, de natureza moi diversa, que conforman o que Genette bautizou como *péritexte*. Para o corpus que constitúe o meu obxecto de estudo seleccionei aqueles materiais que posúen unha maior transcendencia por se apreciaren neles indicios das estratexias narrativas despregadas polo escritor. Deste xeito, centrareime nos títulos das obras –nalgún caso, nos intertítulos ou títulos das distintas partes que as compoñen, as dedicatorias, as citas, as notas introdutorias e finais e os índices onomásticos.

2.3.1. Os títulos

A importancia do título nunha obra é grande, ao ser este o primeiro signo que transmite unha carga informativa relevante acerca do libro en cuestión. Trátase, polo tanto, dun “elemento fundamental de identificación” (Reis 1987: 395) e constitúe “una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite” (Marchese e Forradellas 1987 trad. 1986). Crin necesario xa que logo levar a cabo unha análise dos títulos que Cunqueiro escolleu para as súas obras narrativas. Nesta tarefa terei presente a tipoloxía de funcións proposta por Charles Grivel (1973) e máis tarde revisada por Genette, que se resume no que segue:

1. Identificación da obra
2. Designación do seu contido
3. Valorización da obra

Nesta aproximación considerei tamén de utilidade a apreciación de Grivel a respecto da función denotadora do texto derivada da súa ubicación, ao afirmar que “l’autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale”, de xeito que “la première phrase du texte –le titre– comprend l’oeuvre entière” (Grivel 1973: 166):

le titre es cette partie du texte dénotant le texte grâce a l’écart ménagé entre eux deux, sans pourtant cesser d’y être intégralement inclus. Une différenciation intervient entre le texte et sa première marque, de telle façon que celui-ci donne à connaître la lecture qui lui est appropriée.

Especialmente operativa para este estudo paréceme a distinción proposta por Genette entre *títulos temáticos*, que recollen nalgunha medida información sobre o contido do texto –tema, motivo, personaxe, etc.– e *títulos remáticos*, sobre todo cando estes achegan información de tipo xenérico (1987: 82). Utilizarei esta diferenza para elaborar unha tipoloxía que esclarez os mecanismos empregados por Cunqueiro para a creación de títulos.

De igual utilidade resultan as formulacións acerca da importancia dos elementos que conforman o seu *contexto implícito* (Grivel 1973: 177). Leo Hoek enumerou algúns destes factores e chegou a referirse á titulación como unha acción condicionada por eles:

Le titre est un espace où se croisent plusieurs types d’énoncés; il constitue une voix polyphonique, déterminée non seulement par la relation destinataire/destinataire, mais aussi par la contextualisation verbale, par la Bibliothèque générale d’une époque, par le discours social de cette époque. Tout titre doit répondre aux exigences de la série dans laquelle il est intégré et, de façon plus générale, à celles du genre auquel il appartient. Ces exigences sont déterminées par les conventions de réception d’une époque. Tout intitulation est donc sujette à des contraintes : ‘Titre n’est pas un acte libre’ (Hoek 1981: 184).

Malia a súa diversidade, os títulos das obras narrativas cunqueirianas, así como dos seus capítulos e seccións, presentan algunhas constantes que agachan estratexias dunha notábel coherencia. En termos xerais, e tendo en conta a diferenza explicada máis arriba, o grao de hibridación da información do título, así como a

intertextualidade, creo posíbel propor a tipoloxía que resumo no seguinte cadro:

	INTER- TEXTUALI DADE	- HÍBRIDOS	+ HÍBRIDOS
INFORMACIÓN TEMÁTICA	+	temáticos puros intertextuais	temáticos con información paraxenérica intertextuais
	-	temáticos puros non intertextuais	temáticos con información paraxenérica
INFORMACIÓN PARAXENÉRICA	+	paraxenéricos puros	paraxenéricos con información temática intertextuais
	-		paraxenéricos con información temática non intertextuais

2.3.1.1. Títulos temáticos puros

Trátase daqueles títulos que inclúen unicamente información temática. Pode ser esta de natureza intertextual ou non.

2.3.1.1.1. Títulos temáticos puros intertextuais

Foi esta a fórmula que Cunqueiro escolleu para tres das súas narracións longas: *Si o vello Sinbad volvease ás illas*, *Las mocedades de Ulises* e *Un hombre que se parecía a Orestes*.

A presenza dunha alusión intertextual no título é unha característica común a unha boa parte da narrativa do autor. González-Millán comentou ao respecto como “varias das novelas de Cunqueiro están marcadas pola intertextualidade xa dende o título: *Merlín e familia*, *Las mocedades de Ulises*, *Se o vello Sinbad volvease ás illas*, e *Un hombre que se parecía a Orestes*” (González-Millán 1991c: 107).

Na primeira das obras Cunqueiro constrúe o título mediante a tematización do personaxe principal, levando a cabo un exercicio de intertextualidade co mariñeiro lendario d'*As mil e unha noites*. O rótulo non presenta porén datos acerca da identificación xenérica. Cómpre notar que o substantivo Sinbad aparece modificado polo cualificativo *vello*, que achega información de distinta natureza:

1) Caracterizadora, a respecto do personaxe intertextualizado d'*As mil e unha noites*.

2) Anticipadora da condición do personaxe central, do que se narran os últimos anos da súa vida e o proceso de decrepitude, cando se ve esmorecida a súa capacidade para soñar³³.

Por outra banda, o título harmoniza dous motivos recorrentes na obra: a volta ao mar e as illas. O primeiro deles, tematizado na forma verbal *volve*, resume o motivo do regreso ao mar co que Sinbad pretende recobrar o seu prestixio minguado polo paso dos anos³⁴. Os ilusorios proxectos de Sinbad de emprender viaxe ao mando dun suposto armador de Farfistán na nave “Venadita” ocupan un lugar central no desenvolvemento da diéxese, se se ten en conta que o triunfo da realidade sobre o soño do mariñeiro supón a súa derrota definitiva.

A tematización do motivo das illas pode ser entendido nun sentido literal: as illas das especias, ás que supostamente ía viaxar Sinbad. A alusión debe poñerse tamén en relación coa disputa que o protagonista mantén a respecto da existencia das illas das Cotovías, na que se esforza para lograr a credibilidade dun escéptico Sari, que está a actuar como *antinarratario*³⁵. As illas convértense, deste xeito, nunha metáfora da ilusión, trazo fundamental dun Sinbad que chega a exclamar con amargura, ao se referir a “aqueles que non saben

³³ Cfr.: “Por el [por Sinbad] transcurre el tiempo, como se apunta en el título de la novela («O vello Sinbad»)” (Tarrío 1989: 125). Para a dimensión metafórica do protagonista *vid.* 3.1. O DESEÑO DOS PERSONAXES.

³⁴ Na escolla do motivo da volta ao mar é tamén posíbel ler unha inversión do topos clásico do regreso, tan do gusto cunqueiriano e recreado de maneira especial na súa obra *Las mocedades de Ulises*.

³⁵ Cfr. 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

navegar polos soños e memoiras: “¡Doado é decir que non hai Cotovías!” (310).

O feito de harmonizar estes dous motivos confire, na miña opinión, un notábel grao de complexidade ao título que estou a comentar. Con todo, o trazo que o individualiza é a súa estrutura sintáctica. Trátase dunha prótase condicional cun matiz de irrealidade que vén dado polo emprego do subxuntivo. Deste xeito, o título está a propoñer unha lectura da obra que apunta cara ao fracaso vital do personaxe Sinbad. Neste sentido contrasta co da versión castelá da obra, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, onde non están presentes nin o valor condicional nin o matiz de irrealidade. Nesta evidencia reparou Cristina de la Torre, cometendo non obstante erros ortográficos na reprodución do título,

Si o velho Sinbad volvesse as ilas –sic– (que, con el uso del imperfecto subjuntivo, resulta más insinuante en el original gallego que en su traducción al castellano) (Torre 1988: 75).

O testemuño de Francisco Fernández del Riego achega información acerca da xénese do título e reproduce as palabras do escritor anunciando o remate da súa nova obra:

Ando xa rematando e ordenando no Sinbad. Vai do meu gosto. Vexo estes títulos posibles: “Cando o vello Sinbad retorna ás illas”³⁶, “Viaxes do vello Sinbad”, “As derradeiras viaxes de Sinbad”³⁷ (Fernández del Riego 1991a: 166, Vilavedra 2003: 169).

O documento mostra como a preocupación do escritor non se limitaba á escolla dun título, senón que supuña en certa medida unha

³⁶ Este título foi comunicado tamén a Emilio Álvarez Blázquez, segundo a información que nos proporciona Armesto Faginas: “En decembro de 1959, aínda en pleno traballo do Sinbad, xa lle anuncia ó seu amigo o propósito de se adicar de cheo a esta obra. Por aqueles días escribía Cunqueiro en *La Noche*: «Me regalo a mí mismo los más de estos días de lluvia y viento, escribiendo una historia de Sinbad el marino [...]. Quizás se titule mi libro ‘Canto (*sic*) o vello Sinbad retorna ás illas’»” (Armesto 1987 1991: 186); “Cando vaia levarei unha ducia de capíduos do Sinbad. O título será, definitivamente, *O vello Sinbad regresa ás illas*” (Vilavedra 2003: 139).

³⁷ Por outra banda, Xosé Luis Méndez Ferrín achega outra anécdota a respecto do título definitivo: “A min consultoume este título e díxome: «Ti crees que isto de *Si o vello Sinbad* e tal non se parecería un pouco a Hemingway, *O vello e o mar*?». E díxenlle que non. Pois púxollo” (Méndez Ferrín 1999: 26).

interpretación *a priori* da obra. Cunqueiro reflexionou tamén sobre a grafía do nome do personaxe:

Outra cuestión é a grafía do nome: Sinbad ou Simbad. A primeira é a máis propia. En árabe escribénolo —é dicir, na transcrición latina dos arabistas—, *n*. Isto ven ser case como se houber unha aspiración despois do *n*. Namentres que o *m* é máis labial por contaxio do *b* seguinte. Coido, pois, que deberíamos pór Sinbad (Fernández del Riego 1991a: 166)

En realidade, o escritor semellou consciente do carácter temático do seu título á hora da selección, tal como se deduce do comentario de Fernández del Riego ao respecto. A glosa permite apreciar unha vez máis a constante reflexión de Cunqueiro sobre as características do paratexto e sobre a futura recepción da súa obra:

Despois de o pensar moito, decidiu que o título fose *Si o vello Sinbad volvese ás illas*. Entendía que non importaba que o título resultara longo, pois que o libro acadase éxito, coñeceríano polo “Sinbad” a secas³⁸ (1991a: 166).

A primeira das novelas escritas en lingua castelá, *Las mocedades de Ulises*, tematiza no seu título un heroe da literatura clásica³⁹. O rótulo, que evidencia a súa vinculación co mito odiseico, posúe claramente un carácter temático, pois dá conta do argumento da obra: a infancia do heroe ou, en palabras de Martínez Torrón, “las mocedades imaginarias que uno —Cunqueiro— hubiera querido para sí” (Martínez Torrón 1985: 10). Tal afirmación baséase nun fragmento do corpus paratextual, concretamente das “Palabras Liminares”, no que a voz narrativa expón unhas pautas de interpretación da obra, en coherencia co seu título:

Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas (8).

³⁸ Como se pode comprobar, o autor reflexionou tamén sobre o título identificativo da obra.

³⁹ Non semella ser esta a única ocasión en que Cunqueiro tematizou a figura de Ulises. *Cfr.*: “A Díaz Jácome fálalle, en 1952, de *O retorno de Ulises*, libro de poemas que vai figurar, segundo o seu autor, na colección «Xistral», de Lugo” (Armesto 1987 1991: 339).

Por outra banda, cómpre ter en conta a dimensión intertextual. Trátase, como ben observou González-Millán, dun título complexo e “dobrememente codificado pola intertextualidade”, dada

a utilización do heroe homérico, e os ecos da obra de Guillén de Castro, “Las mocedades del Cid”; un título que abre unha experiencia única dentro da narrativa de Cunqueiro, xa que nesta novela a intertextualidade determina en maior ou menor grao o proceso narrativo e textual de MDU⁴⁰ (González-Millán 1991c: 107).

Dunha natureza semellante é *Un hombre que se parecía a Orestes*, talvez o máis efectista dos títulos deseñados por Cunqueiro. O autor constrúe o lema a partir dunha cita apócrifa de Esquilo⁴¹ que figura ao comezo da obra:

–Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.

–A Orestes sólo se parece Orestes.

–Luego ha llegado Orestes.

ESQUILO, “La Orestíada”.

O procedemento, que confire unha considerábel unidade á narración, é abondo complexo e o seu estudo esixe unha análise nun marco máis amplo que o desta investigación.

O carácter apócrifo do diálogo atribuído a Esquilo foi estudado por Manuel Rabanal, quen identificou a súa procedencia aristotélica e localizou a cita na *Poética*. O filólogo explicou tamén como a instancia narrativa terxiversou⁴² a explicación que segue á formulación do cuarto tipo de anagnórise:

El autor de la *Poética* [...] dice literalmente: Como en *Las Coéforas*, donde se razona así: ὁμοιος τις ἐλήλυθεν, ὁμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ’ ἢ ὁ Ὀρέστης · οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν (“ha venido un hombre que se (me) parece sino Orestes; luego ha venido éste (Orestes) [...]”). Queda claro, pues, que la fuente del lema cunqueiriano es la aristotélica en última

⁴⁰ *Las mocedades de Ulises*. O profesor analiza os complexos prodecementos intertextuais que conflúen na obra (González-Millán 1991c: 107 e ss.).

⁴¹ *Vid. infra*: 2.3.3. AS CITAS.

⁴² “La supuesta cita de Esquilo era una cita –¿amañada?, ¿adaptada?, ¿mal traducida?– de la poética de Aristóteles” (Rabanal 1974-75: 215).

instancia, y que la tergiversación del autor gallego consiste apenas en hacer de lo que en realidad es “ha venido un hombre que se me parece”, etc, “ha llegado un hombre que se parece a Orestes...”⁴³, etc (Rabanal 1974-75: 215).

Rabanal formulou a hipótese de que fose esta intertextualización do texto aristotélico o que servise a Cunqueiro de inspiración para construír “la trama general de un Orestes arrancado a su destino de vengador, precisamente por el método bien calculado de volverlo, a base de prolongar indefinidamente el destierro y la espera, incapaz de reconocimiento y por lo tanto de crimen”⁴⁴ (Rabanal 1974-75: 215).

O exercicio intertextual levado a cabo polo escritor resulta de gran transcendencia para o desenvolvemento da obra e para a escolla do seu título, que tematiza unha vez máis o personaxe central e resalta así, nun espazo marxinal ao texto, a condición de metáfora da inutilidade da vinganza. O índice paratextual acolle igualmente un exercicio de intertextualidade, establecendo así, o mesmo que ocorría no caso anterior, un vínculo coa literatura clásica.

Obsérvase ademais neste rótulo a ausencia de información de carácter xenérico ou paraxenérico, feito, como se poderá comprobar, pouco frecuente na narrativa do mindoniense. Fronte á ausencia de determinación xenérica, percíbese un exercicio de síntese que abrangue tanto a anécdota central da obra como a súa esencia. Neste sentido cómpre notar a indeterminación do título, reveladora da ambigüidade da versión cunqueiriana do mito de Orestes.

No que se refire aos *intertítulos*⁴⁵ ou títulos dos distintos capituliños, a análise do corpus cunqueiriano revela unha tendencia á tematización de personaxes protagonistas e de elementos centrais da diéxese. É o primeiro dos procedementos o que produce intertítulos temáticos puros de natureza intertextual, como “A casa de Merlín”,

⁴³ Rabanal pronunciouse en termos similares en 1984: 81 e ss.

⁴⁴ O profesor reproduce unhas palabras do propio Cunqueiro que, ao seu entender, corroboran a hipótese: “Efectivamente, de mi *Poética* de Aristóteles, la edición interlineada de Hachette. Pero yo no recordaba el texto aristotélico, no sabía si el tal silogismo era invención, o si había leído algo parecido en alguna parte. De ahí el atribuírselo a Esquilo” (Rabanal 1974-75: 251-216).

⁴⁵ “Les intertitres, ou titres intérieurs, son des titres, e comme tels ils appellent le même genre de remarques, dont j’éviterai le reprise systematique, mais que nous retrouverons ici ou là” (Genette 1987: 271).

“Romeo e Xulieta, famosos namorados”, “Navegacións e naufraxios de Sinbad” ou “Audiencia con Julio César. Final”.

Mentres que “A casa de Merlín”, título do segundo dos capítulos da obra, anuncia as coordenadas espazo-temporais, “Romeo e Xulieta, famosos namorados” é unha síntese dos contidos formalizados no nivel textual levada a cabo mediante unha operación de notábel complexidade, merecedora ao meu ver dunha maior atención.

Como é sabido, na parte terceira d’*As crónicas do sochantre*, relátase como os viaxeiros da carroza teñen noticia dunha representación que se vai levar a cabo no adro de Comfront. O lector, pola súa banda, recibe información acerca do título da peza que se vai representar:

–I el qué arrepresentan? –inquiríu o médico Sabat.
–*Pasión e morte dos leales amadores Romeo e Xulieta na fermosa cidade de Verona de Italia* –dixo o escribano, que estaba lendo o cartel na barra do portádego (115).

Neste momento prodúcese o primeiro xogo intertextual coa obra de Shakespeare. Máis adiante, volve aparecer unha referencia ao texto, na que xa se alude ao seu título identificador, *función de Romeo e Xulieta*⁴⁶:

Fixo un solene redobre de parada o tamborileiro do Concello, e o sochantre berróu, como lle tiñan mandado:
–Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados! (255).

Finalmente, recorrendo unha vez máis ao artificio literario dos papeis atopados⁴⁷, reproducése o texto dramático co título *Romeo e Xulieta, famosos namorados*. Neste caso, a práctica da

⁴⁶ “E foi así coma no adro de Comfront representóu a función de Romeo e Xulieta a hoste dos difuntos que andaba vagando Bretaña” (254).

⁴⁷ “Entre os papés do sochantre De Crozon estaba, posto como por peza de teatro, o argumento que arbularan o coronel de Coulaincourt de Bayeux e madame Clarina de Saint-Vaast, e o máis que o que alí, naquela función do adro de Comfront, acontecera, e que llo contara ao noso sochantre, xa en tempos do Imperio, un daquela vila que o recoñeceu nun paseo de Pontivy” (257).

intertextualidade transcende o nivel paratextual, ao se presentar a versión cunqueiriana da peza.

Igualmente anticipador da evolución do personaxe é o título “Navegacións e naufraxios de Sinbad” e, en certa medida, “Audiencia con Julio César. Final”. Neste caso, cómpre reparar na fórmula que anuncia o final da obra, así como na función prestixiadora do substantivo *audiencia*⁴⁸, empregado para designar o encontro de Paulos co personaxe de Julio César, representado por unha estatua ecuestre que vai recobrando a súa forma humana. A desmitificación, procedemento que está presente ao longo de toda a obra, confírelle un certo grao de ironía ao termo, pois á *audiencia* acode un Julio César cuxa cabeza, “conforme descendía del pedestal, pasando de mármol a condición humana, [...] se iba afebinando, y despertaban en ella los razonamientos que podemos llamar afebinados, porque necesitaban que la cabeza tuviese forma de pepino para poder circular” (215)

No que se refire “La casa real de Ítaca”, malia non intertextualizar ningún personaxe, presenta datos espazo-temporais e resume o contido desta parte inicial, situando a acción nun espazo literaturizado como é Ítaca. A complexidade da obra no relativo ao seu elaborado sistema de títulos faise visíbel na inclusión do microtexto titulado “Historia de la Casa Real de Ítaca” no interior do capítulo. Trátase do discurso de Poliades lido polo pai Laertes con motivo do nacemento de Ulises⁴⁹. O feito de que esta composición apareza na obra con semellante rótulo evidencia unha coidada xerarquía no que atinxe á escolla dos títulos, que van do xeral ao particular. É por iso polo que a marca remática de contido paraxenérico aparece precisamente neste terceiro nivel:

Las mocedades de Ulises

Primera parte. *La Casa Real de Ítaca*

Historia de La Casa Real de Ítaca

⁴⁸ Como se poderá comprobar, o recurso é habitual na formulación de títulos. Cfr. *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente*.

⁴⁹ Este discurso resume a historia familiar do rapaz e abrangue os capítulos II e III.

Deste xeito, coa utilización da etiqueta *historia* estase a vincular a narración co xénero da crónica familiar. Non debe esquecerse a importancia que ten, neste proceso de instrución do heroe, a lenda. En opinión de Flightner, “Ulysses early education consists in large measure of these legendes which teach him the lore of his peoples” (Flightner 1971).

Igualmente intertextuais son unha boa parte dos títulos dos distintos capítulos de *Balada de las damas del tiempo pasado*, coa excepción de “Breve noticia de François Villon y de su balada”, “Eco. Novela griega de la hermosa doncella Hylas” e “Envío”. Os restantes índices paratextuais tematizan o nome das *damas* de Villon, recollendo os seus trazos identificadores: “Flora, la bella romana”, “Archipas”, “Blanca de Castilla”, “Berta del gran pie”, “Beatriz, el «Bel cavalier», “Eloísa y Abelardo”, “Alix la rubia”, “Aremburga del Maine”, “Juana de Arco” e “Thais de Alejandría”. A parte da evidente intertextualidade co texto de Villon que actúa como eixe da obra, os títulos amosan unha especial preocupación pola identificación dos seus personaxes.

2.3.1.1.2. Títulos temáticos puros non intertextuais

A única obra de narrativa longa que Cunqueiro bautizou cun título temático non intertextual foi a sua derradeira narración *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. A pesar da estrutura bímembre (artellada, neste caso polo nexos *con*), designadora dos contidos do libro, a primeira das unidades que o compoñen, *El año del cometa* acabou converténdose no título identificador.

O segmento *El año del cometa* ten un carácter temático e focaliza o motivo central da obra. Cómpre reparar en como a propia expresión actúa a xeito de *leit-motiv* ao longo da narración:

Paulos le explicó a María que, en los *años del cometa*, los verdaderos soñadores sueñan en technicolor (91; a cursiva é miña).

Comenzaba, verdaderamente, *el año del cometa* (97; a cursiva é miña).

No que respecta á segunda parte, *La batalla de los cuatro reyes*⁵⁰, estamos diante dun título igualmente temático, que resume a diéxese do final da obra: os preparativos do protagonista Paulos ante unha suposta batalla fronte ao rei Asad, para o que recorre á axuda doutros tres monarcas: o David, Arturo e Julio César. En realidade esta parte final, con independencia dos contidos tematizados no rótulo, constitúe unha alegoría da derrota final do personaxe protagonista, que perde a cualidade máis importante dos heroes cunqueirianos: a capacidade de soñar.

O título tematiza polo tanto unha batalla imposíbel librada por Paulos, na que estarían chamados a colaborar tres reis incapacitados e privados de toda a súa grandiosidade e auréola mítica: David, convertido “por influencia de la pintura toscana” en “gentil mancebo de ojos azules y blonda cabellera” (171); Arturo, aqueixado de almorrás nunha Bretaña de cartón; e Julio César, lagañento por terse convertido nunha estatua marmórea.

Os exemplos que acabo de citar apuntan, na miña opinión, cara a unha lectura en clave irónica desta segunda parte do título. Así, fronte á grandiosidade das fazañas bélicas anunciadas, o paratexto estaría a designar un contido de signo contrario, metáfora da derrota final do personaxe.

No que respecta á narrativa curta, Cunqueiro escolleu un título temático non intertextual para *Xente de aquí e de acolá*, *Os outros feirantes*, *El caballero*, *la muerte y el diablo* e *San Gonzalo*.

O título do segundo dos libros de narrativa curta escritos en galego, *Xente de aquí e acolá*, presenta, no que atinxe á función designadora, unha apertura temática con respecto á obra anterior

⁵⁰ Entre os *libros imaxinados* ou *soñados* por Cunqueiro figura un título homónimo. Con todo, segundo a información proporcionada por Armesto Faginas, non semella existir ningunha relación entre ambas as dúas obras: “A Fernando Mon comunícalle (1963) que ten entre mans unha novela en lingua castelá titulada *La batalla de los cuatro reyes*. Transcorre –Cunqueiro é quen o expón– durante a guerra civil española. Meses antes xa lle falara do proxecto ó xornalista Jesús Rey Alvite, cousa que este recolle na súa crónica de *La Noche*, comunicándolle neste caso ó redactor do xornal que xa estaba practicamente rematada” (Armesto 1987 1991: 333).

(*Escola de menciñeiros*). Tal actitude que xa se percibía na terceira parte desta, *Fábula de varia xente*, ao non facer referencia a un conxunto pechado de personaxes nin a un tema concreto. O substantivo *xente* insiste nos trazos semánticos de humanidade e pluralidade. *De aquí e de acolá* reitera a idea de heteroxeneidade, implícita tamén na expresión *varia xente*.

O título da terceira das obras, tamén temático, volve facer mención dun grupo concreto: os *outros feirantes*. A diferenza do que ocorre cos menciñeiros, non se trata dun colectivo pechado ou profesionalizado, senón dunha denominación que, segundo ten observado Carmen Blanco, “apuntaba metonimicamente cara á dimensión antropolóxica destas prosas” (Blanco 1993: 198). Baixo a denominación de *feirantes* agrúpase un conxunto de personaxes representativos do ser humano galego. Para iso, recórrese a un adxectivo derivado dun dos espazos de reunión máis comúns na realidade antropolóxica narrada, como é a feira⁵¹. Desta maneira foi explicitado por Cunqueiro na nota limiar, cando afirmou que “retrataba ao minuto nunha feira, na feira galega, a esta xentiña de nós” (303).

O elemento modificador *os outros* serve de ponte coas obras anteriores, ás que fai tamén extensíbel a categoría *feirantes* (cfr. Blanco 1993). Hai, polo tanto, unha continuidade manifesta que vén confirmarse no limiar do que me ocuparei máis adiante.

A análise dos títulos cos que Cunqueiro encabezou as súas obras de narrativa curta revela evidentes trazos de unidade (*os outros*) e actitudes semellantes (humanidade, heteroxeneidade). Por outra banda, obsérvase tamén na primeira das entregas unha vontade prestixiadora dun grupo concreto (os menciñeiros) e unha intencionalidade implícita de designación xenérica que serán comentadas máis adiante.

⁵¹ “A caracterización da poboación galega, e aínda do mundo, como feirantes baséase na importancia socio-cultural que no noso medio ten esa especial concentración de xentes coa conseguinte comunicación humana e correspondente intercambio de mercancia” (Blanco 1993: 199). Vid. 3.2.4. OS CRONOTOPOS DA ORALIDADE.

O carácter máis heteroxéneo dos dous últimos volumes a respecto do primeiro levou a Alberto Sacido a consideralos un bloque á parte, entendendo que se trataba do “resultado dun proceso revitalizador de apertura cara a discursos de tódolos grupos sociais” (Sacido 1992: 44-45). Seguindo este razoamento, considerou tamén que “o que acabou sendo unha triloxía ben podería ter aumentado en calquera momento por mor do seu carácter aberto, acumulativo e polifónico”.

Carmen Blanco salientou a equivalencia entre os termos *feirantes* e *xente* dos títulos da narrativa galega cunqueiriana, ao entender que os dous “fan referencia, en sentido estricto, á realidade evocada pola palabra «galegos», aínda que aquelas teñan tamén unha referencia máis ampla –sobre todo nalgúns momentos– que as fai coincidir co significado de «poboación do mundo»” (Blanco 1995: 164).

El caballero, la muerte y el diablo tematiza os títulos dos tres primeiros relatos incluídos na unidade: “El caballero”, “La muerte”, “El diablo”. Para Ana-Sofía Pérez-Bustamante, o título procede dun gravado de Durero,

que presenta un caballero con su caballo (símbolo de la muerte) y su perro (símbolo del diablo) cabalgando impávido junto a dos monstruos (la muerte y el diablo), y que es una alegoría iconográfica inspirada en el *Euchiridon milites cristiani* (1503) de Erasmo de Rotterdam (Pérez-Bustamante 1991b: 203).

San Gonzalo, construído tamén sobre a tematización do personaxe, adianta o contido da obra, un libro no que “se cuenta la vida de un obispo de los siglos de hierro” (197).

Alén disto, son moi numerosos os intertítulos creados mediante procedemento da tematización non intertextual. Así acontece cunha boa parte dos de *Merlín e familia*, onde os dous primeiros, en coherencia coa estrutura xeral da obra, anuncian a presentación das coordenadas espazo-temporais e pragmáticas nas que esta se desenvolve: “A selva de Esmelle” e “A casa de Merlín”. Os demais resumen, en boa medida, o contido da historia narrada: “O quitasoles i o quitatrevas”, “O camiño de quita e pon”, “A princesiña que quería casar”, “O reló de area”, “A soldadura da princesiña de prata”, “O

espello do mouro”, “A trabe de ouro”, “A sirea grega” e “O viaxe a Pacios”. Só un deles posúe unha dimensión metafórica, conservando, con todo, o carácter temático. Trátase do mencionado “Aquel camiño era un vello mendiño”.

A esta fórmula responden tamén os títulos das tres partes nas que se estrutura *As crónicas do sochantre*, “A Carroza”, “As Historias” e “Os Viaxes”, e as seccións “O País de Bolanda”, “Vísperas de Viaxe”, de *Si o vello Sinbad volvese ás illas*.

Outro tanto acontece co intertítulo “La nave y los compañeros”, de *Las mocedades de Ulises*, que resume os obxectivos expostos na nota introdutoria ao capítulo, na que o narrador conta “por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta «La joven Iris»” (91).

Alguns intertítulos de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, posúen tamén un carácter temático non intertextual. O primeiro deles, “Algunas fugas y campañas de Fanto”, está en sintonía co rótulo xerarquicamente superior, así como coa indicación acerca da importancia das *fugas* no conxunto da narración. Cómpre reparar no feito de que o termo apareza equiparado por medio da conxunción copulativa a outro de claras connotacións militares como é *campañas*. A observación resulta relevante se se ten en conta que a condición militar é un dos trazos individualizadores do personaxe.

A utilización de *fugas* nun contexto como este provoca, ao meu ver, a súa contaminación de connotacións militares, por ser a derrota nalgunhas das campañas o que leva o personaxe “a ser prisionero de sus mayores enemigos” e, polo tanto, á necesidade da fuga. De se admitir isto, os dous termos estarían a funcionar como etiquetas paraxenéricas dunha narración de fazañas militares, conferindo ao título unha ambigüidade que o situaría entre os temáticos con información paraxenérica non intertextual.

Menor ambigüidade posúen os dous rótulos restantes, “Las gulas del clérigo que leía etrusco” e “Las soledades de doña Cósima Bruzzi”.

O primeiro presenta un aspecto peculiar, en coherencia coa rareza do contido que designa. Nel percíbese unha dobre tematización. Por unha banda, a das *gulas*, termo caracterizador do personaxe que cómpre pór en relación coa importancia da gastronomía na obra narrativa de Cunqueiro manifestada de maneira especial nesta obra. Por outra, a do personaxe do *clérigo*, modificada polo sintagma identificador *que leía etrusco*.

O segundo dos títulos responde a unha fórmula semellante, pois nel tamén se tematizan as *soledades* como trazo ou circunstancia identificadora do personaxe de Doña Cósima Bruzzi.

Creo, con todo, que sería posíbel ler unha intencionalidade paraxenérica nos termos *gulas* e *soledades*. Tal afirmación reforzaría a miña hipótese da función claramente identificadora e metaliteraria do paratexto de Cunqueiro e situaría tamén estes títulos entre os temáticos con información paraxenérica non intertextual.

En realidade, estas dúas unidades narrativas que aparecen identificadas polos títulos aos que me acabo de referir responden a unha estrutura semellante, que ben podería ser englobada, dun xeito amplo, baixo o xénero cunqueiriano *retrato*. Trátase da amplificación de determinados personaxes aos que se lles concede un maior espazo narrativo que aos recollidos no índice onomástico, recurso que o escritor xa ensaiara en *Un hombre que se parecía a Orestes*.

Coa excepción do xa comentado “Audiencia con Julio César. Final”, os intertítulos da última novela cunqueirana son de natureza temática non intertextual.

O primeiro capítulo está precedido polo título bímembre “La ciudad y los viajes”, designador do carácter introdutorio que a sección posúe respecto ao conxunto da obra. O encabezamento tematiza o motivo da cidade na que transcorren os feitos, trazando así un marco espacial para a narración. Polo que respecta á tematización das viaxes de Paulos nos primeiros anos da súa vida, podemos apreciar un leve

paralelismo cos intertítulos de *Las mocedades de Ulises*, obra na que este motivo ocupa un lugar central.

No título do segundo capítulo resulta doado distinguir, ademais do carácter temático, unha vontade de síntese manifestada na representación do motivo central e desencadeante da obra: “El anuncio del cometa”. Repárese na rendibilidade da inclusión do termo *cometa* neste intertítulo. Cómpre notar tamén que a alusión está en sintonía co comezo da nota introdutoria ao capítulo, diferenciada tipograficamente mediante o emprego da cursiva, onde se informa de que “la primera noticia de que había cometa aquel año llegó desde Praga, enviada por el astrónomo del Emperador” (87).

O título do terceiro dos capítulos, “Los reyes en presencia” ofrece unha aparencia pouco convencional desde o punto de vista sintáctico, ocasionada en boa medida pola actualización da unidade fraseolóxica latina *in praesentia*. O rótulo, de índole temática, fai referencia á segunda parte do título principal, *La batalla de los cuatro reyes*, de igual maneira que ocorre co derradeiro dos intertítulos do libro, “Audiencia con Julio César. Final”, máis arriba comentado.

A análise dos títulos da derradeira obra que Cunqueiro escribiu en lingua castelá amosa unha notábel vontade de tematización e de síntese.

Outro tanto cómpre dicir dos títulos dos distintos relatos das obras de narrativa curta, tanto galega como castelá, coa excepción dos de *Balada de las damas del tiempo pasado*, cuxa natureza intertextual xa foi comentada.

A análise dos sintagmas dos relatos que forman os libros de narrativa curta galega amosa un grao de coherencia que dá pé a falar de unidade, pois, agás excepcións, responden estes a uns principios compositivos semellantes que se poden resumir na seguinte tipoloxía:

1. Nomes de persoas. É o procedemento máis habitual: “Perrón de Braña”, “O señor Cordal”, “Matías Vello” (*Escola*); “Louzao de

Mouride”, “Manuel Regueira” (*Xente*); “A tía Remedios”, “Felpeto, mariñeiro e músico” (*Feirantes*), etc.

1.1. En *Novidades do mundo e fauna máxica* (*Escola*), aparecen normalmente nomes de animais e seres imaxinados: “O lobo”, “O golpe”, “Gatipetro”; nomes de trasnos: “O velagullas”, “O murigante”. Non obstante, tamén figuran títulos como “O golpe e saltaparedes”, “Os animás do ventureiro” ou “A zoca de ouro”.

2. Títulos que poñen en relación un personaxe e unha circunstancia: “Piñeiro e as fontes”, “Soleiro en figura de corvo”, “O verdugo na Cañiza”, etc., ou que fan referencia simplemente á circunstancia: “Pechado por defunción (*Xente*)”.

3. Outros: “O cabalo de Alberte Merlo” (*Feirantes*).

Nestes procedementos é posíbel identificar unhas determinadas constantes:

a) Presenza dun nome (normalmente propio). No caso dos antropónimos, aparecen complementados con frecuencia por un alcume ou un topónimo⁵².

b) Carácter temático de todos eles, ao presentaren case sempre un determinado personaxe. Só por veces aparece outro tipo de información que non é onomástica –feitos acontecidos, etc.

Destas observacións pódese deducir a importancia do personaxe sobre a propia circunstancia ou acción, que raramente aparece como núcleo do título. Os datos analizados permiten afirmar a existencia dunha coherencia nestes procedementos.

Como se dixo, *El caballero, la muerte y el diablo* titula os primeiros capítulos cos tres sintagmas que integran a unidade: “El caballero”, “La muerte”, “El diablo”. Os outros tres textos que compoñen a narración teñen un título igualmente temático: “El

⁵² No capítulo que segue analizaranse os procedementos de formación do corpus onomástico da narrativa de Cunqueiro (*Vid.* 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES).

barquero”, “Madanela” e “El Osar”. Na titulación deste relato de xuventude apréciase unha vontade de tematización dos personaxes, sexan estes de natureza humana ou non, como ocorre coa morte, o diabo ou o río Osar.

Os abundantes títulos e intertítulos de *San Gonzalo* ilustran algúns dos procedementos máis habituais empregados polo mindoniense na indentificación das súas obras. O máis frecuente é o da tematización do personaxe: “Gonzalo”, “Gonzalo, obispo”, e mesmo “Los Arias”. Este recurso combínase co da síntese argumental: “Gonzalo peregrina”, “Gonzalo en el yermo”, “Y se retiró a un monte”, “La muerte viene por el obispo”, influenciado polos trazos caracterizadores do xénero: “Gonzalo ve a Dios”. Nesta liña debe entenderse o emprego do latín nos títulos dalgúñas destas unidades narrativas: “A furore normannorum; libera nos, Domine”, “Normannus ad portas” ou “¡Hierosolyma, Hierosolyma!”. Outras veces os títulos tematizan simplemente un feito ou un lugar, como é o caso de “La batalla”, “Roma”, “La palmería” ou “El regreso”. Un carácter especial posúe porén o título “La romería de Gonzalo”, construído sobre o modelo *A romeiría de Xelmírez*. A excesiva coincidencia entre a novela histórica de Ramón Otero Pedrayo e a de Cunqueiro chamou a atención da crítica, que denunciou un caso de *apropiación injustificada*⁵³ (Carballo Calero 1990: 197). Con todo, no que atinxe aos títulos, non se aprecia ningunha outra semellanza alén da comentada entre ambas as dúas obras.

Os títulos que encabezan as unidades que integran *Los siete cuentos de otoño* presentan unha notábel semellanza, debido á tematización do personaxe, a miúdo cualificado por un xentilicio: “El fantasma inglés”, “Un notario irlandés”, “El violinista italiano” e

⁵³ Foi Ricardo Carballo Calero quen primeiro chamou a atención sobre esta semellanza. Crf. “*San Gonzalo*, prosa castelá, cujos capítulos «La romería de Gonzalo» e «Roma» son unha versión abreviada e adaptada ao seu asunto de *A romeiría de Xelmírez*, de Otero Pedrayo [...]” (Carballo Calero 1975: 749, n. 2). Claudio Rodríguez Fer denunciou a escasa atención recibida por un caso, “que non foi aclarado aínda por ninguén” coa excepción do profesor ferrolán. Ademais, levou a cabo unha análise comparativa na procura de conexións antropolóxico-etnográficas, pois “tendo en conta que as pasaxes comúns a ambas obras consisten en descrições de senllas viaxes a Roma, resulta moi interesante cotexar o rexistro etnográfico efectuado por cada autor, mesmo prescindindo da parte referida a Galicia, na que coinciden ao narrar o paso dos romeiros por Melide Samos e o Cebreiro” (Rodríguez Fer 1992: 56).

“Regreso de un hidalgo bretón”. Esta modificación lévase a cabo tamén mediante o adxectivo designador dunha fórmula de tratamento, como ocorre en “El maestre Arnolfo”⁵⁴. Noutro dos relatos, o procedemento empregado na titulación é o da síntese narrativa⁵⁵: “Huye una dama”. Con todo, cómpre notar que non se prescinde da tematización do personaxe.

2.3.1.2. Títulos temáticos con información paraxenérica

Trátase de índices paratextuais híbridos no que á información se refire, pois, á beira da tematización dos contidos, proporcionanse de xeito complementario indicacións paraxenéricas. De igual maneira que acontece cos do tipo anterior, poden ter natureza intertextual ou non.

2.3.1.2.1. Títulos temáticos con información paraxenérica intertextuais

Tan só un dos títulos dos libros de Cunqueiro responde a esta fórmula. Un deles é o que o escritor escolleu para a primeira das súas narracións, *Merlín e familia i outras historias*.

Como é sabido, o título completo da obra é *Merlín e familia i outras historias*. Nun primeiro achegamento obsérvase como rótulo cumpre dúas das funcións genettianas ás que máis arriba me referín: identificación e designación. A bimetración está reforzada por un feito que atinxe ao peritexto editorial, como é o de figurar unicamente na portada do libro o primeiro sintagma, á súa vez bimetrado, *Merlín e familia*. Isto contribuíu a que se convertese no título identificador.

O primeiro sintagma aparece, como antes afirmei, igualmente bimetrado, establecéndose entre os seus termos unha oposición

⁵⁴ Esta técnica está tamén presente na formación do corpus onomástico. Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

⁵⁵ Estratexia, como se puido apreciar, moi frecuente no corpus peritextual cunqueiriano.

polivalente. Por unha banda, créase unha contraposición entre a unidade, *Merlín*, e a pluralidade, representada pola expresión *e familia*. En realidade, estamos diante dunha diloxía, pois tal expresión é susceptíbel dunha lectura dobre:

a) Nun sentido máis ou menos literal, co que designa a aqueles personaxes que conviven en Miranda co mago Merlín.

b) Nun sentido fraseolóxico, no que a expresión, de carácter coloquial, ten o significado plural e indefinido de ‘e os outros’, ‘e outros máis’.

Elena Quiroga apuntou aínda unha terceira lectura da expresión. Trátase dun *sentido eclesial*, que ela pon en relación coa estrutura de *retablo mayor* con que foi concibida a obra:

Es una sucesión de relatos con técnica de retablo mayor, teniendo en común las diversas tablas la figura de Merlín, la voz de Felipe de Amancia, el fondo de Doña Ginebra, de Marcelina y demás familiares (*sea dicho en el sentido eclesial*). Pero así como en los retablos flamencos primitivos cada parte es completa en sí, y representa un distinto paso o milagro, siempre con el nexo de la referencia a Cristo, al Ángel, a María o al santo ensalzado, Álvaro va encadenando los episodios con el invisible hilo conductor del mago y del paje, con el paisaje como orla. –Llámanse comunmente “calles” a los laterales de un retablo, ocupados aquí por Doña Ginebra, los expectantes, *los familiares*, y como “banco” (parte baja de un retablo que le sirve de asiento) Esmelle, las tierras de Miranda, la tierra de su vida– (Quiroga 1984: 69; as cursiva son miñas).

Coa primeira lectura sintonizan as interpretacións posteriores de Ana María Spitzmesser, Anxo Tarrío e María Xesús Lama.

Spitzmesser entendeu o termo nun sentido literal, aínda que irónico. Segundo ela, o exercicio da ironía respondería á vontade de representar a Merlín como “o eixo principal dun mundo organizado de xeito xerárquico”:

O propio título da novela é irónico porque Merlín non ten familia, nen no senso de consanguinidade nen sequer no dunha vaga fraternidade humana (Spitzmesser 1984 1991: 61).

Polo contrario, Lama referiuse á importancia do personaxe literario tomado da tradición ao considerar que “a nova vida de Merlín concíbese, desde o seu título, como unha experiencia de integración nun grupo” (Lama 2003: 59), mentres que Tarrío reparou na escolla do substantivo, contradicindo tamén a interpretación de Spitzmesser, xa que, na súa opinión,

nada máis lonxe da imaxe tradicional do mago que a vida familiar, aínda que a palabra non se utiliza no seu senso máis restrinxido, senón referíñose a todas as persoas que viven arredor de Merlín con independencia dos lazos de sangue. Sen embargo, é interesante o uso do vocábulo, que suxire “familiaridade” na relación de Merlín con todos os personaxes que o rodean e polo tanto a neutralización da oposición entre elementos do nivel mítico e do nivel pragmático que se mesturan na novela (Tarrío 1989: 59-60).

A observación final posúe, ao meu ver, notábel interese, pois vén entroncar coa hipótese dunha utilización do sintagma nun sentido aberto e coloquial que produciría un contraste entre a dimensión mítica do personaxe Merlín e a cotiá, representada pola mencionada expresión, no interior do propio título.

Mais, se consideramos o sintagma *e familia* na súa acepción máis coloquial, debemos identificar unha oposición entre a dimensión mítica do personaxe de Merlín e a dimensión cotiá, representada polo sintagma citado. De admitirmos isto, teríamos que poñelo en relación cunha oposición entre o mítico e o pragmático (Tarrío 1989), que está presente ao longo de toda a obra, articulando os seus compoñentes.

Carmen Blanco reparou tamén na utilización do termo *familia* n’*Os outros feirantes* (concretamente no relato “Tristán García”, cando se refire a León, “onde había tanta familia”) coa mesma acepción de ‘humanidade’ que se percibe en *Merlín e familia* (Blanco 1995: 164).

A segunda parte do título, *i outras historias*, resulta indicativa do fragmentarismo e a dispersión da obra. Ten, polo tanto, un carácter complementario con respecto a *Merlín e familia*, ao engadir desde o punto de vista temático a pluralidade. Mais o sintagma achega tamén

unha información remática, de carácter paraxenérico, representada polo termo *historias*, que é empregado co significado de ‘feitos’, ‘fábulas’, ‘acontecementos’⁵⁶. Deste xeito, percíbese a manifestación dunha vontade de identificación xenérica da que falara Genette. Pódese tamén entender o vocábulo na súa acepción de ‘lerias’, o que suporía recoñecer un achegamento pragmático a un lector non intelectual.

Volvendo á identificación xenérica, o crítico francés, lembrou como o procedemento era habitual na antigüidade, sobre todo nos textos líricos (odas, epigramas, himnos). Con todo, “cette pratique s’étend largement au-delà de la poésie lyrique et du classicisme, avec innombrables recueils de *Contes, Nouvelles, Essais, Pensées, Maximes, Sermons, Orations funèbres, Dialogues, Entretiens, Mélanges*, et des ouvrages plus unitaires baptisés *Histoires, Annales, Memoires, Confessions, Souvenirs*, etc.” (Genette 1987: 82).

Atendendo ao contido da obra de Cunqueiro e ao seu artellamento en dúas partes, delimitadas pola presenza de Felipe de Amancia en Miranda, é posíbel comprobar que as *outras historias* corresponderíanse coa segunda parte do libro, isto é, con aquela na que se relatan os feitos acontecidos cando xa Felipe de Amancia non está ao servizo de Merlín. Con todo, cómpre reparar nun dato que atinxe á crítica textual, máis concretamente á consolidación do texto tal e como se coñece hoxe en día. Refírome ao feito de que un dos capítulos desta segunda parte, “Aquel camiño era un vello mendiño” fose engadido a partir da segunda edición, aparecida no ano 1968.

A primeira parte novela cunqueiriana posúe, polo tanto, un carácter temático ao reproducir o nome do personaxe aglutinador. A tematización no espazo paratextual está a funcionar como unha estratexia unificadora debido á centralidade de Merlín no nivel propiamente textual. Por outro lado, cómpre ter en conta o exercicio de intertextualidade que o autor leva a cabo coa tradición artúrica⁵⁷, á

⁵⁶ O escritor empregou este termo na súa correspondencia privada con Francisco Fernández del Riego: “Mañá, polo correo certificado, mándoches o orixinal de *Merlín e familia*. Coido que é un feixe de historias que ten interés, vai ben escrito, etc. e que se venderá, sin dúbida algunha” (Vilavedra 2003: 80).

⁵⁷ Vid. para isto Lama 2003.

que, como é sabido, teñen recorrido os escritores galegos nun afán de recuperación dun pasado mítico. Afirmar isto supón identificar no título a función que Genette denominou *valorización da obra*, pois o escritor insire no título un personaxe pertencente a unha tradición de prestixio no sistema literario.

Este procedemento de hibridación foi empregado tamén no título a un dos capítulos de *Balada de las damas del tiempo pasado*: “Eco. Novela griega de la hermosa doncella Hylas”. Nela o autor amplifica a historia da ninfa “Echo”⁵⁸, parlant quand bruy on maine / Dessus rivièrè ou sus estan, / Qui beauté eut trop plus que humaine”⁵⁹, desenvolvendo unha historia na que a identifica con Hylas:

Y en Creta, al pie de las columnas del templo de Teseo, nació Hylas, la hermosa doncella, que mora todavía entre nosotros y que llamamos Eco (125-126).

Interésame especialmente a etiqueta paraxenérica que figura no título *novela griega*, pois o termo *novela* emprégase na acepción de ‘narración curta’. Polo que respecta ao cualificativo *griega* está a reforzar moi probabelmente as coordenadas culturais greco-latinas de onde proceden as referencias mitolóxicas da narración. Claudio Rodríguez Fer comentou ao respecto como “en torno a Eco [Cunqueiro] constrúe unha novela grega absolutamente bizantina, baseándose nas contrariadas peripecias de Hylas (Eco) e o seu amado Hércules” (Rodríguez Fer 1989: 228).

2.3.1.2.2. Títulos temáticos con información paraxenérica non intertextuais

Tampouco son este tipo de títulos moi frecuentes na narrativa de Cunqueiro, que só empregou a fórmula para o primeiro dos libros de narrativa curta escritos en galego, *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente*. Nótese, con todo, o carácter bimembre do título, que o aproxima ao de *Merlín e familia i outras historias*.

⁵⁸ Villon recrea este personaxe a partir das *Metamorfoses* de Ovidio.

⁵⁹ Villon, *Les Lais, le Testament et les Ballades*, texto originale, commento di Ferdinando Neri, Torino: Chiantre, 1944, p. 70.

O feito de que desde as primeiras edicións só figure na capa do libro *Escola de menciñeiros* contribuíu a que este se convertese no seu título indentificativo⁶⁰ cando en realidade só se corresponde cunha das partes que integran o volume.

O índice paratextual posúe un carácter temático e cumpre as funcións genettianas de identificación e designación. O libro estrutúrase en tres bloques, encabezados igualmente por un título.

O primeiro deles leva o rótulo temático de “Escola de menciñeiros” e correspóndese coa parte inicial do título xeral da obra. O índice posúe unha función designadora e delimita o grupo concreto de individuos que protagonizan o libro: os menciñeiros. Resulta interesante reparar no termo *escola*, baixo o que se agrupa a colectividade, pois con esta selección léxica prodúcese unha elevación dun determinado sector social a unha categoría, nun procedemento no que non está ausente a ironía. Detrás do artificio resulta doado percibir unha actitude prestixiadora.

Un carácter igualmente temático complementado con información paraxenérica posúea o título da “A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba ou A verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo”.

Este segundo apéndice de *Si o vello Sinbad volvese ás illas* presenta unha lonxitude pouco habitual neste paratexto, así como unha estrutura bimembre. A primeira parte do título achega información xenérica, mentres que a segunda, unida pola conxunción disxuntiva, ten un carácter temático. Unha das particularidades que presenta este título é o feito de que os seus compoñentes constitúen, en realidade,

⁶⁰ De feito, a frecuente omisión da segunda parte pode dar lugar a un desenfoque na interpretación. Un exemplo disto atopámolo no seguinte comentario: “O primeiro, *Escola de menciñeiros* (1960) ten un carácter máis específico e tipolóxico, pois fala dun grupo profesional restrinxido. Este feito impídelle ter o alcance ilimitado e xeralizador dos dous libros seguintes, *Xente de aquí e de acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979), cuns títulos que denotan infinda indefinición e infinitude” (Sacido 1992: 44). Nas páxinas anteriores comentei a redución identificadora do título *Merlín e familia*.

pequenas unidades narrativas onde se sintetiza un fío argumental. Por outra banda, debe notarse a presenza da fórmula paraxenérica *verdadeira historia*, de claras connotacións folletinescas⁶¹.

A fórmula que estou a comentar séguela tamén o segundo dos capítulos de *Las mocedades de Ulises*, “Los días y las fábulas”, onde é posíbel recoñecer porén un vago eco intertextual coa obra *Los trabajos y los días*⁶². Cómpre con todo reparar no termo *fábula*, xa empregado polo escritor na súa *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente*. Se se ten en conta que unha das acepcións do vocábulo é a de recreación de motivos mitolóxicos, estaríamos unha vez máis diante dunha estratexia encamiñada a inserir a obra nun marco clásico. Non debe esquecerse que este capítulo narra os días de aprendizaxe do heroe á beira do piloto Foción e, en boa medida, o seu adestramento na arte de contar⁶³.

2.3.1.3. Títulos paraxenéricos puros

Este tipo de títulos, meramente clasificadores xenéricos ou paraxenéricos non resulta moi frecuente na narrativa de Cuqueiro que, como se pode deducir do exposto ata o de agora, presenta unha clara propensión temática.

⁶¹ A fórmula volve aparecer na alusión ao folletín “La verdadera historia de los amantes Tristán e Isolda”, no relato “Tristán García” d’*Os outros feirantes*. Por outro lado, as escenas segunda e vixésimoquinta da peza á que me estou a referir aparecen cos títulos respectivos de “O demo elegante. A dama frol de pexegueiro” e “O sabio Tu Fu, soio”.

⁶² Isto levaríanos a insistir na vocación clásica da obra.

⁶³ *Cfr.*: “Un tema importante que aparece en el libro es el del aprendizaje. Nótese como todos los amigos y siervos de Laertes, aconsejan y adoc trinan a Ulises al principio de la obra. Así, las palabras de Alpestor, Jasón y Poliades... Ulises se deja aconsejar y va nutriendo así su sabiduría aún joven de la vida. Escucha el magisterio de los mayores y va aprendiendo acerca del mar, acerca de la lucha, acerca del saber contar historias –que tan útil le será más adelante” (Martínez Torrón 1985: 10). Neste capítulo, fértil en momentos metaliterarios, é posíbel ler unha metáfora da imaxinación á que a crítica recorreu sistematicamente nos seus achegamentos á narrativa do mindoniense, e que ben podería ter como texto emblemático o fragmento que segue:

–¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?.

–De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas y comienzas a hablar:

“Navegaba, alegremente empujada mi nave por Boreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece...” Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena” (158-59).

Ningún dos libros cunqueirianos foi rotulado con esta fórmula, que aperse porén nalgunhas seccións e capítulos, como é o caso de “As historias”, d’*As crónicas do sochantre*. Igual ocorre con “Apéndices”. O primeiro deles está encabezado tamén por un título paraxenérico, que recorre neste caso a un termo teatral, “*Dramatis personae*” para presentar o índice onomástico⁶⁴. Trátase dun feito singular dentro do conxunto de obras complementadas con estes apéndices, que pode ser interpretado como unha prolongación da metáfora teatral cunqueiriana.

Un título paraxenérico presenta tamén a parte cuarta de *Las Mocedades de Ulises*, “Encuentros, discursos y retratos imaginarios”. O rótulo paréceme importante polo feito de harmonizar algunhas etiquetas que resultan recorrentes na obra do escritor. Baixo tal sintagma, o capítulo final recolle un diálogo de Ulises con Zenón, os *discursos* deste diante de Alicia e de Penélope e a fuxida final do heroe. É precisamente o motivo da entrevista, primeiro con Alicia e despois con Penélope, o que aparece tematizado no título mediante o termo xenérico *encuentros*. Por outro lado, é necesario ter en conta a inversión do motivo clásico da espera, tal como se manifesta nos personaxes lendarios de Penélope e Ulises: “Ulises llegaba para la siega, pero Penélope no llegaba para el amor” (228).

Polo que respecta ao substantivo *discurso*, o termo fai sen dúbida referencia ao constante exercicio declamatorio que leva a cabo ao longo da súa obra o personaxe Ulises⁶⁵, e que orixina en ocasións pequenas unidades con entidade de seu⁶⁶. O propio narrador principal bota man desta etiqueta ao explicar como o protagonista “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” (201; a cursiva é miña).

⁶⁴ Para esta cuestión *vid.* 2.3.5. OS ÍNDICES ONOMÁSTICOS.

⁶⁵ “Llega un punto en que Ulises ya ha aprendido a narrar a la manera de sus mayores. De este modo, ante el asombro de Poliades le cuenta la historia de Leo y de Leda, la madre de Helena [...]. En los diversos países que Ulises visita se le pide que cuente su vida, y en cada ocasión inventa un relato, inventa una vida, una dulce mentira poética que cause asombro entre sus oyentes” (Martínez Torrón 1985: 10-11).

⁶⁶ Isto debe poñerse en relación coa estrutura concéntrica das obras narrativas cunqueirianas.

Finalmente, o escritor insire aínda neste título o sintagma *retratos imaginarios*, no que se pode apreciar unha dobre intencionalidade. Por unha banda, a de deixar constancia da vontade de *retratar*⁶⁷, expresión que designa un artificio literario baseado na focalización do personaxe en detrimento da acción⁶⁸. Por outra, a de insistir no carácter lúdico desta recreación dun material mitolóxico mediante o adxectivo *imaxinarios*. De igual maneira ao que ocorre no caso anterior, é posíbel tamén aquí comprobar como a instancia narrativa bota man desta terminoloxía. Así acontece cando dá conta da admiración de Ulises polo xeito de contar historias de Zenón, describindo de que xeito este imaxina a súa propia nas palabras do mendigo:

Ulises le iba tomando gusto al contar de Zenón, variado y burlón, y acompañado de tanto juego de cayado, y con éste dibujaba el perfil del personaje en el aire. Ulises se *imaginaba*, cuando pasados años, contase de él, cómo haría la frente redonda y la recta nariz, y las piernas largas. ¡Quedaba *retratado* en una feliz memoria, irónica y sentimental! (175; cursivas miñas).

O intertítulo evidencia a preocupación que amosa o narrador por definir xenericamente as súas obras, afastándose a miúdo dos canons establecidos. O trazo salienta a importancia dos títulos como elementos paratextuais na súa obra.

O termo *retrato* volve ser empregado para titular a quinta sección de *Un hombre que se parecía a Orestes*, a única encabezada por un índice paratextual⁶⁹. Alén da importancia do retrato como fórmula compositiva na obra de Cunqueiro, cómpre tamén ter en conta que a

⁶⁷ Cómpre recordar novamente que Cunqueiro personalizou na súa obra o xénero literario do retrato.

⁶⁸ A crítica percibiu a presenza deste trazo na obra. Así, Diego Martínez Torrón refiriuse á *acción nula* de *Las mocedades de Ulises*, precisando que “en Cunqueiro no hay trama narrativa ni acción. La unidad de la novela viene dictada por el ambiente legendario base o cauce madre diríamos –en este caso el tema de Ulises, que sirve de escenario o marco general. Al hilo de este tema surgen sobre el escenario sartras de historias, deliciosas mentiras que son relatadas por cada personaje a través del diálogo, fabulaciones, ensoñadas poéticas e irónicas a la vez, llenas de ternura humana” (Martínez Torrón 1985: 52). En opinión de Flighthner, esta obra evidencia que as dotes narrativas de Cunqueiro son insuficientes para lograr unha obra longa: “*Las mocedades de Ulises* suggests that Cunqueiro’s impressive gifts as a teller of tales, evident in the many yards sown throughout his work, are insufficient to sustain a longer prose narrative” (Flighthner 1971).

⁶⁹ As catro partes anteriores están unicamente numeradas.

unidade narrativa que este título presenta non posúe o mesmo rango que as anteriores. Trátase, en realidade, dunha ampliación do “Índice Onomástico” e como tal será analizada no apartado correspondente⁷⁰. Xa no seu comezo figura xa a seguinte nota aclaratoria:

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, y en orden alfabético [...] (207).

Tamén o terceiro dos capítulos de *Vida y fuga de Fanto Fantini* anuncia no seu título esta fórmula. “Retratos y vidas”, está artellado unha vez máis mediante o artificio da bimetración. O rótulo cumpre só de xeito parcial a función designadora do contido identificada por Grivel. Se se atende aos títulos que preceden ás cinco unidades narrativas que se inclúen no capítulo, comprobamos que só os tres primeiros responden ao xénero descritivo-biográfico anunciado nos “Retratos y vidas”. Trátase de “Vida de Nito Saltimbeni de Siena”, “Vida del Caballo «Lionfante»” e “Vida del Braco «Remo»”.

O mencionado relato “Eco. Novela griega de la hermosa doncella Hylas” presenta no seu interior intertítulos paraxenéricos, algún deles de claras connotacións teatrais: “Primer aparte”, “Suceso”, “Segundo aparte”, “Otros sucesos” e “Final”.

Finalmente, é posíbel apreciar no intertítulo que pecha a obra, “Envío”, un leve carácter intertextual ao facer referencia aos versos da *Ballade* reproducidos no final:

Où sont-ilz, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d’antan? (189).

2.3.1.4. Títulos paraxenéricos con información temática

Tamén no caso dos títulos que ofrecen nun primeiro termo información de carácter paraxenérico hai unha clara tendencia á

⁷⁰ Vid. 2.3.4. AS NOTAS INTRODUTORIAS E FINAIS.

hibridación de contidos temáticos. Igual que acontece noutro tipo de títulos, a súa natureza pode ser intertextual ou non.

2.3.1.4.1. Títulos paraxenéricos con información temática intertextuais

Aínda que o procedemento da hibridación de información paraxenérica e temática tivo gran fortuna na narrativa de Cunqueiro, non son moitas as veces nas que o escritor intertextualizou elementos neste espazo.

O único libro cuxo título responde a estas características posúe unha natureza especial desde o punto de vista da práctica intertextual. Refirome a *Balada de las damas del tiempo pasado*. O título correspóndese coa tradución de *Ballade des dames du temps jadis*, de François Villon. A vontade de intertextualización polo procedemento da recreación foi manifestada explicitamente polo escritor na nota que introduce a obra e adianta o motivo do *ubi sunt*: “Las doce damas de la balada de Villon, como las nieves de antaño, se han ido para no volver. Fueron flor de un día” (97).

O título desta narración ilustra perfectamente a súa intencionalidade e contido: a recreación dos personaxes femininos da *Ballada* de Villon⁷¹. Claudio Rodríguez Fer resumiu deste xeito a natureza do texto, recorrendo ás palabras do propio autor:

Nesta obra, Cunqueiro fai un comentario, a xeito de glosas narrativas, das mulleres que aparecen na villionana “*Ballade des dames du temps jadis*”. La “*Balada de las damas del tiempo pasado*, es un divertimento y una glosa sumaria de los doce nombres femeninos que vienen en el famoso poema de

⁷¹ O seguinte paratexto, citado por Armesto Faginas, resulta revelador do constante interese do escritor por estes personaxes de Villon: “Yo tengo un Villon completo en lengua gallega, que me lo fui haciendo poco a poco, para mejor leer y entender a lo largo de los años” (1987 1991: 71). O xornalista tomou este fragmento dun artigo titulado “Villon y los ahorcados”, publicado en *Faro de Vigo*, e comentou que “cos anos, Cunqueiro seguía lendo a Villón, afondando na súa poesía «tan humana» dirá nunha conferencia que publicou Álvaro na Alianza Francesa de Vigo. E da lectura pasará á traducción deses poemas”.

Villon”, di o propio autor no prólogo⁷² á recopilación devandita (Rodríguez Fer 1989: 228).

Un carácter semellante ten o título do primeiro dos capituliños que integran a *Balada*, “Breve noticia de François Villon y de su balada”. Como se verá máis adiante, non é a única vez que o autor recorre ao termo *noticia*.

Esta fórmula pode tamén identificarse no índice paratextual do capítulo “A novela de Mosiú Tabarie”, incluído en *Merlín e familia*. O título presenta unha notábel complexidade pois, alén de achegar o termo paraxenérico *novela*, posúe un carácter catafórico que lle vén dado polo desenvolvemento dun feito acontecido nun capítulo anterior, como é o do regalo que o mouro Alsir fixo ao paxe Felipe de Amancia, a “Novela do peido do demo”, “polo ben que lle mantín a burra en que viaxaba, e porque lle curéi unha esbruga que tiña nos narnes” (81).

O título do capituliño adianta, polo tanto, a súa condición de apéndice, pois o que figura nel é un resumo da obra á que fai referencia e da que Felipe de Amancia atopa dúas entregas:

Atopéi, digo, dúas entregas da “Novela do Peido do Demo” que me regalou o mouro Alsir, e lendoas, póstolos anteollos que agora preciso a cotío, botéime a rir, e véñenme agora ganas de contar o principal disa novela [...] (132).

Polo que respecta a Mosiú Tabarie, non se atopa ningunha outra mención, a non ser no propio corpus paratextual. No Índice Onomástico é posíbel ler unha alusión ao personaxe como responsábel da *novela*. Acontece isto na entrada correspondente a Sidi Mohamed Alsir, quen “agasallou a Felipe de Amancia coa *Novela do Peido do Demo*, que escribiu mosiú Gui Tabarie” (171).

O título que estou a comentar xera aínda unha interesante cuestión intertextual que xustifica a súa inclusión neste grupo. Trátase da débeda coa cita de François Villon situada no comezo do capítulo,

⁷² Refírese ao prólogo á edición de Táber (1968). Para un comentario deste texto *vid.* Rodríguez Fer 1989: 228 e ss. Debe terse en conta a proximidade deste xénero e do retrato.

onde fai referencia a este personaxe e ao seu *Romman du Pot au Diable*⁷³.

Finalmente, cómpre engadir tamén nesta categoría o título primeiro dos apéndices de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas*, “Plática de mares arábigos que fixo Sinbad en Chipre aos pilotos gregos, asegún foi recollida por Teotikes Papadopulos de Esmirna”. A etiqueta posúe un dobre carácter, temático e remático, e achega información non só de tipo paraxenérico –*plática*, senón tamén relativa á fixación do texto –*asegún foi recollida por Teotikes Papadopulos*.

2.3.1.4.2. Títulos paraxenéricos con información temática non intertextuais

Trátase dun tipo de títulos dos que Cunqueiro bota man con certa frecuencia, especialmente á hora de bautizar os seus libros de narrativa, pois cinco deles están encabezados por rótulos destas características: *As crónicas do sochantre*, *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, *Flores del año mil y pico de ave*, *Los siete cuentos de otoño* e *La historia del caballero Rafael*. Nótese, con todo, como os tres tematizan o seu personaxe protagonista malia non ter, como acontece noutros casos, unha procedencia intertextual.

As crónicas do sochantre preséntase baixo un título cun perfil claramente remático, que achega información xenérica. Deste xeito, á parte de identificar a obra e designar o seu contido, enmárcaa dentro do xénero da crónica⁷⁴, adiantando o artificio literario que serve de marco á narración:

⁷³ Vid. 2.3.3. AS CITAS.

⁷⁴ Cfr.: “Un dos seus rexistros narrativos predilectos é o de *cronista*: un narrador que se esconde detrás da autoridade do discurso histórico para impoñer o seu propio relato e que, paradoxicamente, está configurado sobre modelos textuais literarios; a ambigüidade xerada pola dislocación dunha voz narrativa que emprega uns códigos narrativos alleos ao seu estatuto forma parte dunha estratexia literaria presente en case tódalas novelas” (González-Millán 1991c: 33).

Foi na casa de madame Clementina onde se atoparon as libretiñas con tapas de pel de coello que me sirven agora pra escribir *estas crónicas*, tomando o máis do que nelas estaba apuntado (163; a cursiva é miña).

De maneira semellante ao que ocorre con *Merlín e familia*, a obra tematiza no título o seu personaxe central. Neste caso non recorre á onomástica senón ao nome identificador que lle vén dado pola profesión. A diferenza tamén da obra anterior, o título non reflicte un exercicio de intertextualidade con ningunha materia narrativa específica. A marca paraxenérica e a estrutura sinxela confírenlle un carácter máis convencional.

A xeito de curiosidade cómpre advertir da vacilación do escritor á hora de escoller un título para a súa obra, segundo testemuñou Francisco Fernández del Riego ao lembrar a xénese do libro, reproducindo as palabras do propio Cunqueiro:

O título provisional é *As crónicas do Sochantre*, aínda que me inclino agora por simplemente “As crónicas”, desbotando xa “As crónicas iluminadas”, que foi o primeiro (Fernández del Riego 1991a: 158, Vilavedra 2003: 89).

En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* percíbese claramente a confluencia dos dous grandes recursos empregados por Cunqueiro na elaboración dos títulos das súas obras.

Por unha banda, o escritor tematiza o protagonista principal, procedemento abondo reiterado na súa narrativa. A novidade vén dada neste caso polo feito de non se tratar dun personaxe pertencente á tradición literaria universal, de doado coñecemento para o lector ideal⁷⁵, como acontece no caso de Merlín, Sinbad, Ulises ou Orestes. Nesta ocasión, o narrador confesa telo tomado da tradición historiográfica, nunha complexa nota introdutoria que, no apartado

⁷⁵ Ao longo deste traballo emprego a denominación *lector ideal* para referirme ao horizonte de expectativas, estéticas e socio-culturais, do escritor á hora de elaborar a súa obra. É por iso polo que noutro lugar aclaraba a oposición deste concepto ao de *lector empírico*, así como o frecuente afastamento destas dúas instancias na narrativa galega. O *lector ideal* que revela a narrativa de Cunqueiro é unha entidade complexa, coñecedora non só da realidade antropolóxica galega, senón tamén das grandes obras da literatura universal (a greco-latina, *As mil e unha noites*, a *materia da Bretaña*, etc. Sobre esta cuestión volveirei, como dixen, en 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO e 4. A RECEPCIÓN.

que segue, analizarei con maior profundidade. Neste espazo, o autor leva a cabo un exercicio de pseudo-erudición ao estilo de Borges e explica que

muchas de esas noticias que decimos de la vida y aventuras del condottiero se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana (9).

Rexina Rodríguez Vega, nunha exhaustiva análise do texto, observa o paralelismo co escritor arxentino e a adscrición da actitude cunqueiriana –reflectida igualmente no título– ao ámbito da crítica imaxinaria:

Como Borges, quen no seu libro *Ficciones* acredita a existencia dun texto inexistente: o artigo da Enciclopedia Británica sobre Uqbar, Cunqueiro entra en *Fanto Fantini* no dominio da crítica imaxinaria ou do pseudo-metatexto, en terminoloxía genettiana (Rodríguez Vega 1996: 38-39).

Interésame tamén destacar a aparencia italianizante conseguida mediante a onomástica do personaxe⁷⁶. Deste xeito, adiántanse xa no propio paratexto as coordenadas espazo-temporais nas que transcorre a obra: a Italia renacentista.

O título posúe tamén unha dimensión remática que achega unha valiosa información paraxenérica formalizada no sintagma *vida y fugas*. Nel apreciamos unha bimembración, recurso corrente no conxunto de títulos e intertítulos cunqueirianos. O sintagma evoca tamén de xeito implícito fórmulas propias do xénero biográfico: vida e obras, vida e milagres, etc. Xorde polo tanto a posibilidade de interpretar esta expresión como unha desautomatización dunha fórmula abondo consolidada na terminoloxía ao uso, o que suporía recoñecer unha intención humorística, cando non paródica, por parte do autor.

O primeiro dos termos, *vida*, apunta de cheo ao discurso biográfico que estrutura o conxunto da narración e que se rastrexo no

⁷⁶ Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

emprego de numerosas fórmulas codificadas baseadas, as máis delas, na cronoloxía: “eran las dos de la tarde del día trece de abril del año 1450” (15); “cuando Fanto contaba cinco años de edad” (19), etc.

Noutro elemento do corpus paratextual, a nota introdutoria que abre o volume, o autor refírese á súa obra cualificándoa desde o punto de vista xenérico como *biografía*:

Fanto Fantini della Gherardesca fue, sobre todo, famoso por sus *fugas* de las más cerradas y vigiladas prisiones de su tiempo. La narración de sus *fugas* constituye la parte más amplia de esta *biografía*, por otra parte con muchos cables sueltos, del valeroso capitán (9; a cursiva é miña).

A cita que acabo de reproducir, permite comprobar tamén como o termo *fugas*⁷⁷ responde aos obxectivos que o autor expón na mencionada nota introdutoria, onde establece unha xerarquización entre os termos *biografía* e *fugas* que resulta determinante da estrutura da obra. A posíbel intertextualidade remática coa *fuga*, termo da linguaxe musical que designa unha composición que xira arredor dun tema que se repite en diferentes tons, reforzaría esta idea.

A habilidade para as *fugas* actúa igualmente, como xa se dixo, de trazo caracterizador do personaxe de Fanto, motivado quizais polo seu prodixioso nacemento. No parágrafo que a seguir se reproduce, é posíbel observar como, valéndose desta anécdota, o narrador harmoniza os dous termos recollidos no título: *vida* e *fugas*, isto é, *biografía* e aventuras, que caracterizan o personaxe:

Veinticinco años después, cuando ya Fanto Fantini della Gherardesca, Fanto el Mozo, había demostrado varias veces su rapidez en la carrera, flanqueada por la izquierda la banda enemiga militar, y su habilidad para emboscarse en los caminos que llevaban a Siena o a Bolonia, fue recordado que nació ayudado de un rayo, y también el escondite que éste le dio, no más nacer, en

⁷⁷ Segundo recolle Elena Quiroga no seu opúsculo, o título que o autor pensara para a obra era *Las siete fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (Quiroga 1984: 90). Ana-Sofía Pérez-Bustamante formula a seguinte interpretación acerca da cuestión numérica: “Las siete fugas de Fanto podrían remitirnos a los siete círculos del Purgatorio de Dante, siete círculos en ascensión hacia la prisión definitiva del Paraíso. La edad de Fanto (al menos la última mencionada), los treinta y tres años, nos remiten al tres como número místico y al número de cantos de cada parte de la *Divina Comedia*. Además, quizá tenga algo que ver con Aligheri la condición fugitiva de Fanto” (1991b: 203)

un tapiz, en el palacio militar de Borgo San Sepolcro, en la plaza que llaman dalla Torrenera. *Y en lo que toca a sus fugas, se advirtió que algo de la naturaleza huidiza del rayo había quedado en él* (18; a cursiva é miña).

As primeiras narracións escritas por Cunqueiro en lingua castelá foron recollidas, no ano 1968, nun volume titulado *Flores del año mil y pico de ave*. No título conflúe un termo de carácter paraxenérico e englobador, *flores*, coa desautomatización dunha expresión temporal referida probabelmente ás coordenadas da *Balada*. Nótese tamén, neste senso, a posíbel intertextualización do verso *fuleron la flor de un día*, así como as reminiscencias do termo *florilexio* co significado de ‘antoloxía’. Dúas das obras recollidas neste libro posúen, como se indicou, un título paraxenérico híbrido.

En *Los siete cuentos de otoño* o índice está formado por un elemento de identificación xenérica, de longa tradición na historia das literaturas⁷⁸, e un cuantificador que precisa o número de relatos do que consta o conxunto⁷⁹. O título tematiza tamén a estación na que están ambientados, un *tiempo otoñal*, segundo figura na breve nota introdutoria asinada pola voz narrativa.

Pola súa banda, *La historia del caballero Rafael* presenta un título bastante convencional baseado na tematización do protagonista e na identificación xenérica. Esta narración ten non obstante un subtítulo, a miúdo esquecido e ignorado polo tanto o seu valor: *Novela bizantina incompleta*. Nel obsérvase un novo sinagma de designación xenérica, *novela bizantina*, que enmarca a narración nun xénero polo que o mindoniense mostrou sempre a súa admiración. Por outra banda, cómpre pór en relación o adxectivo *incompleta* co fragmentarismo caracterizador de toda a prosa cunqueiriana, especialmente destas páxinas de narrativa breve.

⁷⁸ Cómpre reparar no feito de que se trate dun identificador xenérico e non paraxenérico, do tipo *escola, fábula, retrato*, etc., pois é a única ocasión na que Cunqueiro identificou as súas obras, no corpus paratextual, como *contos*.

⁷⁹ En realidade, o dato é enganoso, pois na obra só se recollen seis relatos. Neste feito xa reparou Juan Miguel Moreiras: “Como ocurre con los tres famosos mosqueteros de Dumas, que en realidad son cuatro, tal acontece, aunque con defecto, con “Los siete cuentos de otoño” cunqueirianos, constituidos por una serie de seis relatos” (Moreiras 1972: 29).

A fórmula que estou a comentar serviu tamén de modelo para a creación de intertítulos que designaron tanto partes da obra como capítulos. Nótese como, neste caso, o esquema non presenta moitas variantes.

En “As historias do algaribo”, capítulo de *Merlín e familia*, o termo *historias* presenta a unidade narrativa como un marco no que se inclúen, a xeito de caixa chinesa, outras anécdotas secundarias contadas polo personaxe do señor Elimas⁸⁰.

O título do segundo dos apéndices d’*As crónicas do sochantre*, “Noticia de Ismael Florito” designa unha ampliación dun dos personaxes do corpus propiamente textual. Cómpre reparar no significado do termo *noticia*, que se ve corroborado na pequena nota introdutoria que precede ao texto, onde o seu responsábel recorre de novo ao artificio literario ao afirmar que “nunha das libretiñas que deixou o señor sochantre De Crozon, estaba a *noticia* de Ismael Florito, e atendendo á *novidade* do caso, danna aquí os editores” (293; as cursivas son miñas).

En “Retrato do dito Sinbad mariñeiro”, título da primeira parte da obra, alén da tematización do protagonista, caracterizado aquí co epíteto *mariñeiro*, é preciso reparar na información paraxenérica que comporta o termo *retrato* e que evidencia unha vez máis a importancia que o personaxe ocupa nos títulos cunqueirianos⁸¹.

“Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto”, está composto por unidades do campo semántico da biografía que fan referencia ás primeiras etapas da vida do protagonista. Tales etiquetas confiren porén unha certa ambigüidade ao índice, pois, malia non pertenceren propiamente á terminoloxía paraxenérica, contribúen á determinación e clasificación das obras. Trátase, en realidade, de expresións codificadas dentro do xénero biográfico utilizadas para presentar as

⁸⁰ Vid. 3.2. O DESEÑO DOS PERSONAXES. Nótese que todas as historias contadas diante dun pequeno auditorio teñen un título temático: “A bañeira i o demo”, “O herdeiro da China” e “O lobo que se aforcou”.

⁸¹ Cumpriría poñer isto en relación co *retrato* como xénero dentro da obra de Cunqueiro.

distintas etapas da vida do personaxe. Pola súa banda, o termo *mocedad* evoca o título, antes comentado, *Las mocedades de Ulises*.

Os títulos “Vida de Nito Saltimbeni de Siena”, “Vida del Caballo «Lionfante»” e “Vida del Braco «Remo»” están construídos segundo a fórmula *marca paraxenérica (biografía) + personaxe*, tematizando cada unha das figuras que acompañan a Fanto nas súas aventuras.

O título do segundo bloque de *Escola de menciñeiros* presenta unha bimembración: “Novidades do mundo e fauna máxica”. Na primeira parte, o substantivo *novidades* emprégase co significado paraxenérico de *noticia*, etiqueta da que Cunqueiro botou man con certa frecuencia⁸². A expresión *fauna máxica* engade aínda un matiz que noutro lugar do paratexto –a nota introdutoria– se expresa dunha forma explícita: “Van por xunto aquí⁸³ os animás que hai i os que non hai [...]”.

Neste tipo de paratextos é necesario incluír tamén “Fábula de varia xente”, que designa a terceira parte de *Escola de menciñeiros* e que aparece, como se dixo, integrado na segunda parte do título da obra.

Con este rótulo prodúcese unha apertura do colectivo que constitúe o obxecto da narración –os menciñeiros– a un grupo máis amplo e heteroxéneo. O substantivo *fábula* procede da terminoloxía literaria e achega información paraxenérica. Cómpre, con todo, lembrar a súa ambivalencia, pois designa tanto recreacións líricas de motivos mitolóxicos, como composicións curtas protagonizadas por animais con intención moralizante (Marchese e Forradellas 1978 1986). Malia ser o significado de ‘conto breve’ o que mellor conveña a esta *fábula de varia xente*, talvez as connotacións clásicas do termo estean a influír dunha maneira consciente na súa escolla. Suporía isto pór en relación *fábula* –xénero cunha rica e prestixiosa tradición na literatura occidental– con *escola*, na xa comentada acepción de ‘doutrinas dun autor e os seus seguidores’.

⁸² Cfr.: “Noticia de Ismael Florito”.

⁸³ É posíbel ler neste comentario unha parodia da correspondencia comercial.

Os títulos e intertítulos de *Escola de menciñeiros* tematizan os elementos nucleares do contido das diferentes partes (os menciñeiros, a fauna máxica e unha *xente varia*) e posúen un carácter remático que lles vén dado polos termos *escola*, *novidades* e *fábula*, etiquetas nas que é posíbel percibir –de maneira especial nas dúas últimas, como xa se dixo, unha vontade de identificación paraxenérica. Tales indicacións están a condicionar previamente a lectura da obra. Neste sentido é significativo o feito de que aparezan de maneira exclusiva na primeira das obras de narrativa curta escritas en lingua galega e non se recorra a elas nas outras dúas.

Resulta doado apreciar polo tanto unha actitude prestixiadora que xa está presente no título xeral da obra. Dos sintagmas que encabezan as tres partes que o integran, só figuran neste o primeiro e o terceiro – *Escola de menciñeiros* e *fábula de varia xente*, omitíndose *Novidades do mundo e fauna máxica*, o máis heteroxéneo e singular do corpus ao que me estou a referir. Á parte da relación que este feito poida ter coa estrutura da obra, obsérvase unha selección dos termos máis marcados desde o punto de vista do prestixio literario e cultural. *Escola* e *fábula* estarían a conferir, segundo isto, unha nova dimensión a *menciñeiros* e *varia xente*. O procedemento sitúa a estas obras lonxe dun enfoque costumista e desvela un mecanismo mediante o que a realidade extraliteraria narrada recibe un tratamento máis prestixioso desde o punto de vista do canon literario⁸⁴.

A análise dos títulos que encabezan as tres obras de narrativa curta que Cunqueiro escribiu en lingua galega evidencian a vocación de unidade dos volumes e o afán programático co que foron concibidos.

Finalmente, creo tamén necesario incluír aquí o intertítulo “Siete milagros de Gonzalo”, onde o termo *milagro* é utilizado cunha clara vontade de designación xenérica.

Da análise do corpus paratextual no que aos títulos se refire resultaría un cadro como o que segue:

⁸⁴ Isto supón recoñecer unha actitude lexitimadora por parte do narrador a respecto da cultura rural galega, que está presente dunha maneira especial nestas tres narracións.

	int.	- hibridación	+ hibridación
información temática	+	<i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i> <i>Las Mocedades de Ulises</i> <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i> “A casa de Merlin” “Romeo e Xulieta, famosos namorados” “Navegacións e naufraxios de Sinbad” “La casa real de Ítaca” “Audiencia con Julio César. Final” “Flora, la bella romana”, “Blanca de Castilla”, etc.	<i>Merlin e familia i outras historias</i> “Eco. Novela griega de la hermosa doncella Hylas”
	-	<i>El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes</i> <i>Xente de aquí e de acolá</i> <i>Os outros feirantes</i> <i>El caballero, la muerte y el diablo</i> <i>San Gonzalo</i> “A selva de Esmelle” “O quitasoles i o quitatrevas”, etc. “A carroza” “Os viaxes” “O país de Bolanda” “Visperas de viaxe” “La nave y los compañeros” “Algunas fugas y campañas de Fanto” “Las gulas del clérigo que leía Etrusco” “Las soledades de doña Cósima Bruzzi” “El anuncio del cometa” “Los reyes en presencia” “Louzao de Mouride”, “O lobo”, “A zoca de ouro”, etc. “El caballero” “La muerte” “El diablo” “El barquero” “Madanela” “El Osar” “Un fantasma inglés” “Un notario irlandés” “Regreso de un hidalgo bretón” “El maestro Arnolfo” “Huye una dama” “La romería de Gonzalo”, “A furore normannorum”, etc.	<i>Escola de menciñeiros e fábula de varias xente</i> “A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba ou A verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo” “Los días y las fábulas”
información paraxenérica	+	“As historias” “Apéndices” “Dramatis personnae” “Encuentros, discursos y retratos imaginarios” “Seis retratos” “Retratos y vidas”	<i>Balada de las damas del tiempo pasado</i> “A novela de Mosiú Tabarie” “Plática de mares arábigos que fixo Sinbad en Chipre aos pilotos gregos asegùn foi recollida por Teotikes Papadopolus de Esmirna” “Breve noticia de François Villon y de su balada”

Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro

	-	“Primer aparte”, “Suceso”, “Segundo aparte”, “Otros sucesos”, “Final” “Envío”	<i>As crónicas do sochantre</i> <i>Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca</i> <i>Flores del año mil y pico de ave</i> <i>Los siete cuentos de otoño</i> <i>La historia del caballero Rafael</i> “<i>As historias do algaribo</i>” “<i>Noticia de Ismael Florito</i>” “<i>Retrato do dito Sinbad Mariñeiro</i>” “<i>Vida de Nito Saltimbeni</i>” “<i>Vida del caballo «Lionfante»</i>” “<i>Vida del braco «Remo»</i>” “<i>Novidades do mundo e fanuna máxica</i>” “<i>Fábula de varia xente</i>” “<i>Siete milagros de Gonzalo</i>”

2.3.2. As dedicatorias

As dedicatorias que preceden a estas obras son tamén elementos susceptibles de comentario, na medida en que forman parte do corpus paratextual (Genette 1987: 110). O crítico francés, que as concibiu como prácticas que pretenden “faire l’hommage d’une oeuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d’un autre ordre”, aclarou a ambigüidade do termo *dédicace*, designador de dúas prácticas ben diferentes. A primeira delas é a dedicatoria dunha obra (*dédicace d’oeuvre*) mentres que a segunda é a dedicatoria dos seus exemplares (*dédicace d’exemplaire*). No meu traballo atenderei á primeira das prácticas, aínda recoñecendo o interese que podería presentar, especialmente para a socioloxía da literatura, un estudo das dedicatorias dos distintos exemplares que Cunqueiro asinou ao longo da súa vida⁸⁵.

O escritor incluíu dedicatorias, de desigual interese para a miña investigación, en varias das súas obras, segundo se expón no cadro que segue:

<i>Merlín e familia</i>	A Alberto Casal
<i>Crónicas do sochantre</i>	A Francisco Fernández del Riego
<i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	A Emilio Álvarez Blázquez
<i>Las mocedades de Ulises</i>	-----
<i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	-----

⁸⁵ “A dedicatoria non resulta indiferente para a análise crítica da obra, xa que define a situación e o contexto escollidos polo escritor e amosa que a creación literaria descansa sobre supostos da socioloxía da literatura e do campo cultural” (Equipo Glifo 1998: 458-59). Joan Perucho deu conta dalgunhas dedicatorias de exemplar con que o agasallou Cunqueiro: “Me dedicaba sus libros con palabras alzadas y antiguas y me contemplo recordando las del *Teatro Venatorio* («estas invenciones culinarias de mi viejo país, en el que el venador amanece en el bosque, con campanas al alba, ladrido alegre de canes rabricortos y aguardiente terco y confortador»); las de *Simbad* («El sueño de Simbad, en la vieja lengua mía, según me lo contó Al Faris Ibn Iaquim al Galizi») o la de *Ulises* («Acaso mis propios viajes, querido Juan Perucho, y mis siglos y mis ocios, con la amistad y la admiración»); o el *Sochantre* («ista folga de figuntos pólos vellos camiños dunha terra que non sei e que amo inventar»); o finalmente, los *Tesoros vellos e novos (sic)* («istos tesouros, fábula de ouro sagrado de Galicia ó príncipe dos poetas cataláns»). Y muchas más” (Perucho 1994: 28-29).

<i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i>	A Domingo García-Sabell A Néstor Luján [“Las gulas de un clérigo que leía etrusco”]
<i>El año del cometa</i>	-----
<i>Escola de menciñeiros</i>	A Vicente Risco
<i>Xente de aquí e de acolá</i>	Os meus amigos Antonio Odriozola e Francisco F. del Riego recolleron moitos dos “retratos” que compoñen este libro, e que andaban dispersos por xornais e revistas. Sin a súa axuda, a colleita, e tamén sí a escolma, non houberan sido posibles. Por iso quero que figuren eiquí os nomes de delambos, aos que dou as gracias e a quen es adico iste fato de invencións
<i>Os outros feirantes</i>	A meus fillos César e Mercedes
<i>Narracións incluídas en Flores del año mil y pico de ave.</i>	-----

No seu estudo do paratexto, Genette insistiu no feito de que a función desempeñada pola dedicatoria é a manifestación “(sincère ou non) d’une relation (d’une sorte ou d’une autre) entre l’auteur et quelque personne, groupe ou entité” (1987: 126). Esta misión resulta evidente nas dedicatorias que Cunqueiro fixo aos seus amigos Alberto Casal, Francisco Fernández del Riego, Emilio Álvarez Blázquez, Antonio Odriozola, Domingo García-Sabell, Néstor Luján e aos seus fillos César e Mercedes.

A confrontación deste censo coa biobibliografía do escritor amosa a transcendencia dalgunha destas dedicatorias. Abonda con pensar na estreita amizade mantida cos intelectuais Francisco Fernández del Riego, Domingo García-Sabell, Néstor Luján ou Alberto Casal⁸⁶.

⁸⁶ Cfr.: “Os irmáns Casal Rivas, particularmente Alberto, son os seus amigos máis frecuentados en Vigo [...]. O poeta e escritor Cunqueiro expresará a súa gratitude e simpatía cara a Alberto Casal, adicándolle unha das nove cantigas que engade en 1957 ás publicadas en 1933. Ora, a proba máis redonda desa gratitude queda patente na dedicatoria da súa primeira obra narrativa en Galego, *Merlín e familia*. Os irmáns Álvarez Blázquez, como fica dito, estreitan de día en día a amizade con Cunqueiro, pero nesta relación salienta Emilio, ó que máis dunha vez o trata en carta como «amigo e cofrade» e «Emilio del alma». A dedicatoria de *Si o vello Sinbad volvese ás illas* e unha das cantigas ofrecidas en 1957 son igualmente proba irrefutable desa amizade” (Armesto 1987

Por outro lado, o crítico francés referiuse ao carácter máis ou menos explícito destes paratextos, dependendo dos datos que ofrezan acerca da relación do escritor cos destinatarios⁸⁷. A dedicatoria de *Xente de aquí e de acolá* resulta un exemplo paradigmático dun paratexto explícito, que proporciona datos acerca do vínculo existente entre o escritor e os receptores do seu paratexto:

Os meus amigos Antonio Odriozola e Francisco F. del Riego recolleron moitos dos “retratos” que compoñen este libro, e que andaban dispersos por xornais e revistas. Sin a súa axuda, a colleita, e tamén sí a escolma, non houberan sido posibles. Por iso quero que figuren eiquí os nomes de delambos, aos que dou as gracias e a quenes adico iste fato de invencións (149).

O texto ofrece unha dobre información: os destinatarios da dedicatoria e a xustificación desta. Ao agradecer a colaboración dos seus amigos na *colleita* e *escolma* de textos⁸⁸, Cunqueiro deixa constancia de que unha parte dos seus relatos coñeceron unha primeira versión como artigos de prensa. Por outra banda, o autor emprega tamén aquí o termo paraxenérico *retratos*, identificándoo, no final da

1991: 184 e ss.). Raimundo García Domínguez *Borobó* comentou nunha ocasión como Cunqueiro “reservaba a súa intimidade para contadas persoas. Quizabes aqueles poucos ós que dedicou as pezas contidas na súa *Obra en galego completa*. Descontando, os que figuran nas seis dedicatorias das poesías e *Mar ao norde*, e nas vinte e cinco das de *Cantiga nova que se chama Ribeira*, onde quixo «o autor deixar memorias escritas destas amizades», cuns nomes que non se repitan nas dedicatorias individuais dos seus outros libros” (García Domínguez 2002: 208).

⁸⁷ “Sauf empiétements additionnels sur celles de la préface, sa fonction propre -qui n’est pas autant négligeable- s’épuise dans cette affiche, explicite ou non, c’est-à-dire précisant la nature de cette relation [...] ou préférant la laisser dans une indétermination flottante [...]” (Genette 1987: 126-127).

⁸⁸ Antonio Odriozola lembra esta circunstancia: “Algunha vez contei unha pequena anécdota en relación ó libro *Xente de aquí e de acolá*, en cuia preparación do material que lle serviría a Álvaro Cunqueiro pra escribilo na lingua na que foi pensado, tiveron unha linda participación, en colaboración con Paco F. del Riego, que se viu amplamente recompensada coa dedicatoria de ambos na edición” (1981: 235). Armesto Faginas lembra tamén a seguinte anécdota e salienta a importancia de figuras próximas ao escritor no proceso de compilación textual: “Confesábase [...] desordenado. Cunqueiro perdía moitos papeis, a penas conservaba un par de carpetas con artigos de seu. Cando alguén llos pedía, para a realización dunha tese ou tesina, poñamos por caso, tiña que acudir ós amigos ou fieles lectores que os gardaban con agarimo. Debo citar aquí, como exemplos sobranceiros do apuntado, ó notario Alberto Casal, a Néstor Luján, a Francisco Fernández del Riego e a Antonio Odriozola. A estes dous últimos adicoulles *Xente de aquí e de acolá* por térenlle proporcionado moitos dos retratos, case todos, desa xente: os artigos que apareceran con anterioridade en diarios e revistas” (Armesto 1987 1991: 330).

dedicatoria, con *invención* ao referirse ao conxunto como un *fato de retratos*.

Finalmente, tense falado da desaparición da función económica que as dedicatorias viñan desempeñando ao longo da historia e de como esta foi substituída polo papel de “patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique”, de maneira que “le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l’oeuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation” (Genette 1987: 127).

A función de guieiro intelectual e, se acaso, estético, está presente na dedicatoria de *Escola de menciñeiros*: “a Vicente Risco”, feito que me parece significativo polo maxisterio que debeu exercer o escritor ourensán en Cunqueiro, especialmente no que se refire á antropoloxía e a mitoloxía popular, segundo el mesmo ten recoñecido en numerosas ocasións. Sirva como exemplo unha entrevista concedida a Carlo Ricci, na que comenta que “hemos tenido aquí una gran ayuda y un gran maestro que ha sido don Vicente Risco, probablemente uno de los más importantes mitógrafos: en fin, de la categoría de un Mircea Eliade, ¡vamos!, o de cualquiera de estos” (Ricci 1971).

Noutro momento explicou a influencia que tivo o mestre ourensán, non só na súa formación, senón tamén na escritura das tres obras de narrativa curta en galego:

Neses libros, eu preocupeime un pouco disto, de dar unha imaxe do galego. Por certo que, díxeno sempre, sabes que o dixen, hai unha grande influencia de don Vicente Risco en moitas cousas, ata en certo sentido do humor ou de ver un tipo determinado, etc. Don Vicente en min influíu moito, en moitísimas cousas (Risco e Soldevila 1989: 110).

2.3.3. As citas

As citas (*épigraphes*) forman parte do conxunto de elementos identificados por Genette dentro do peritexto:

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre (Genette 1987: 134).

Pola súa natureza, son a manifestación máis expresa da intertextualidade. O crítico francés insistiu na importancia da localización na obra de tales paratextos á hora da súa identificación e aclarou que

“en exergue” signifie littéralement *hors* d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent: “exergue” pour épigraphe, qui ne me semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place.

Tendo en conta isto, reservou o termo epígrafe para as citas que encabezan o texto dunha obra, diferenciando así do exercicio (intertextual) da citación os elementos particulares que estou a estudar⁸⁹.

Entendidas deste xeito, cómpre advertir que na maior parte dos casos, estamos diante da reprodución de textos alógrafos, dos que se poden proporcionar ou non datos acerca da localización. Sexa cal sexa a tipoloxía no relativo á atribución dunha cita a un determinado autor⁹⁰, Genette delimitou as seguintes funcións:

⁸⁹ Estébanez Calderón (1996) define o epígrafe como “un texto breve que, en forma de cita, aparece al comienzo de un libro, de un capítulo o de una composición poética, y en el que se resume un pensamiento o se expone una máxima que anticipa la idea directriz o el espíritu y tono que anima la obra”. O estudoso advirte ademais que “el término *epígrafe* se utiliza también para designar inscripciones conmemorativas y para denominar el título de las partes y capítulos en los que se divide la obra”.

⁹⁰ “Si cette attribution est véridique, l'épigraphe est authentique; mais l'attribution peut être fausse, et de bien des manières: soit parce que l'épigrapheur a tout simplement, comme nous avons vu Scott s'en vanter, forgé la citation pour l'attribuer, avec ou sans vraisemblance, à un auteur réel ou imaginaire; [...] Elle peut encore être authentique mais inexacte (cas très fréquent), si l'épigrapheur, soit qu'il cite erronément de mémoire, soit qu'il souhaite mieux adapter la citation à son contexte, soit toute autre cause, telle qu'intermédiaire infidèle, attribue correctement une épigraphe inexacte, c'est-à-dire non littérale [...]. Elle peut toujours être authentique et exacte, mais incorrectement située par la référence, quand référence il y a” (1987: 140-140).

1. Comentario do título, aclarándoo ou xustificándoo. Trátase da función máis recente.

2. Comentario do texto, precisando ou subliñando a súa significación. É a máis canónica.

3. Funcións indirectas derivadas da importancia do autor citado (1987: 145 e ss.).

A presenza de citas textuais na narrativa de Cunqueiro é importante, malia presentaren unha distribución desigual que expoño no cadro que segue:

<i>Merlín e familia</i>	Cita de Villon
<i>Crónicas do sochantre</i>	-----
<i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	Citas de P. B. Shelley e W. B. Yeats
<i>Las mocedades de Ulises</i>	-----
<i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	Cita de Esquilo
<i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i>	-----
<i>El año del cometa</i>	Cita da Xénese
<i>Escola de menciñeiros</i>	-----
<i>Xente de aquí e de acolá</i>	-----
<i>Os outros feirantes</i>	-----
Narracións incluídas en <i>Flores del año mil y pico de ave</i> : <i>El caballero, la muerte y el diablo</i> <i>Balada de las damas del tiempo pasado</i> <i>San Gonzalo</i> <i>La historia del caballero Rafael</i>	Cita de Heine Numerosas citas de Villon Citas anónimas Citas anónima, de Proust e de Heine

Esta síntese evidencia a maior presenza de citas na narrativa escrita en castelán e, sobre todo, a súa ausencia na narrativa curta en lingua galega. O dato pode pórse en relación coa súa menor dimensión intertextual, así como co feito de estaren dirixidas estas obras a un lector ideal especificamente galego.

Por outra banda, resulta doado apreciar a presenza de François Villon neste paratexto, concentrada en dúas obras de evidente natureza

intertextual: *Balada de las damas del tiempo pasado* e, en menor medida, *Merlín e familia*.

2.3.3.1. *Merlín e familia*

Polo que respecta a *Merlín e familia*, a narración incorpora unha cita que encabeza un dos capituliños incluídos na parte segunda, “A novela de Mosiú Tabarie”⁹¹:

Je lui donne ma librairie
Et le *Romman du Pot au Diable*⁹²,
Lequel maistre Gui Tabarie
Grossoya, qu’est hom veritable.
Par cayers est soubz une table.
Combien qu’is soit rudement faict,
La matiere est si très notable,
Qu’elle amende tout le meffaict.
FRANÇOIS VILLÓN, *Grand Testament*

Trátase da composición LXXXVIII do *Testamento*, onde a voz lírica manifesta o desexo de legar a súa biblioteca ao maese Guillaume de Villon⁹³, aludindo á existencia do libro *Romman (sic) du Pot au Diable* (a *Novela do Peido do Demo*) na que dalgún xeito colaborara Gui Tabarie [Grossoya]. Os estudosos da obra de Villon teñen especulado acerca da interpretación desta referencia a un libro do que non se ten noticia. Nesta liña, Juan Victorio considerou que

según este legado, Villón habría escrito *un Roman du Pet au Diable*, del que no se tienen otras noticias. Quizás aluda a su participación en el robo del Colegio de Navarra, pues cita a continuación a uno de sus cómplices, *Guy de Tabaire*, cuya delación involuntaria los llevó a la cárcel.
De todas formas, el *Peut au Diable* (=Pedo del Diablo) era una piedra, símbolo de la libertad de los estudiantes de la Sorbona (Victorio 1985: 92).

⁹¹ Trátase dunha das seccións que narran historias acontecidas cando o protagonista narrador, Felipe de Amancia, xa non está ao servizo do mago Merlín. Para a estrutura da obra *vid.* Nogueira 1993a.

⁹² Cunqueiro cita de xeito erróneo a Villon.

⁹³ *Cfr.* LXXXVII

A cita desempeña unha función esclarecedora do título, “A novela de Mosiú Tabarie”, interpretando tamén os versos de Villon ao lle atribuír a este personaxe o mencionado *Romman*. Tal autoría fora anunciada xa na parte primeira, no capítulo “O espello do mouro”, onde se presenta a figura do mouro Alsir, a propósito da visita a Miranda para vender, ademais doutros obxectos, “libros de historia, levando sempre distes, entre os máis coñecidos, o «Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno», «Genoveva de Bravante», «Los amores de Galiana la bella» i a «Novela do peido do Demo», que escribiu mosiú Guy Tabarie»⁹⁴ (90).

No final do capítulo infórmase tamén da entrega deste último libro a Felipe de Amancia por terlle mantido “a burra en que viaxaba” e curado “unha esbruga que tiña nos narnes”⁹⁵ (81).

Esta sección é, polo tanto, un apéndice no que se desenvolve un procedemento ao que recorre a miúdo Cunqueiro na súa narrativa como é o da amplificación. A función de comentario do título desempeñada pola cita cobra, debido a isto, unha maior transcendencia, ampliando o seu campo de actuación ao conxunto da obra⁹⁶.

A cita de Villon contribúe a afianzar un inxenioso exercicio literario levado a cabo pola voz narradora, consistente non só en recrear, con todos os anacronismos *ad usum*, a historia de Guy Tabarie senón tamén en desenvolver nun apéndice da obra a mencionada novela a el atribuída onde se conta a historia do demo perfumista.

⁹⁴ Repárese nas dimensións do exercicio intertextual levado a cabo, así como no feito de considerar todos estes títulos *libros de historia*. Cómpre notar tamén que é esta a única obra da que se proporciona o nome do autor.

⁹⁵ Lémbrase que no índice onomástico figura esta información.

⁹⁶ De feito, a historia da novela e a súa distribución textual é un dos elementos que confiren unidade á obra (*Vid.* Nogueira 1993a). Repárese en fragmentos tan significativos como os que abren e pechan o capítulo: “atopéi, digo, dúas entregas da «Novela do Peido do Demo» que me regalou o mouro Alsir” (132); “Conto ista novela porque foi a primeira que lin e moito lle gostaba a mi amo que a contase [...]” (134).

2.3.3.2. *Si o vello Sinbad volveuse ás illas*

Unha menor complexidade textual presenta a derradeira das novelas escritas en lingua galega, encabezada por unha cita do poeta romántico P. B. Shelley:

...ser
bon, grande e ledó,
fermoso e libre,
soio iso é
VIDA,
ALEGRÍA,
PODERÍO
e RIQUEZA⁹⁷.
P. B. SHELLEY

Tal epígrafe é unha tradución do final de *Prometeus Unbound*, drama lírico en catro actos publicado por vez primeira en 1820, na que se altera a disposición gráfica do versos:

Neither to change, no falter, no repent;
This, like thy glory, Titan, is *to be*
Good, great and joyous, beautiful and free;
*This is alone Life, Joy, Empire, and Victory*⁹⁸ (a cursiva é miña).

Nunha primeira lectura apréciase como a cita está a desempeñar unha función esclarecedora do texto, ao suxestionar a relación da exaltación de ideais levada a cabo pola voz lírica coa grandeza do

⁹⁷ A tradución castelá da obra, realizada polo propio Cunqueiro, está encabezada tamén por esta cita, aínda que presenta algunha variante: "... ser / bueno, grande y alegre, hermoso y libre; / sólo eso es Vida, Alegría, Poderío y Victoria". Estes versos coinciden cos citados polo escritor nun artigo titulado "Ulises a mi lado", no que expón as dúbidas que no seu momento lle suscitou a inclusión da cita: "Yo había estado, aquella misma mañana, corrigiendo las cuartillas de mi «Sinbad» que iba a entregar a Galaxia, en Vigo, y discutí conmigo mismo si encabezar o no mi texto con una cita de Shelley, dos versos tomados del «Prometeo desencadenado». Me parecían excesivas para un viejo, cansado novelador poeta de Bagdad, las palabras del poeta inglés. Pero ahora, oyendo al Ulises de cano pelo que llevo al lado en el autobús hablar con la Penélope suya, tan rico tan confiado, tan veraz, tan sencillo, como parecieron estos versos la verdad, y de decidí (*sic*) que a mi «Sinbad» le vendría muy bien, tan bien como a cualquiera que ame la vida con alegría, asombro y claridad. Estos son los versos: «ser bueno, grande y alegre, hermoso y libre / solo eso es Vida, Alegría, Poderío, Victoria»" (*La Noche*, 28/1/60).

⁹⁸ Newell F. Ford (ed.), *The Poetical Works of Shelley*, Cambridge Edition, Boston/New York/London: Houghton Mifflin Company, 1974, p. 206.

personaxe de Sinbad. A dislocación posúe unha evidente rendibilidade enfática.

Por outra banda, cómpre non esquecer nin a orixe dramática do texto de Shelley nin a súa temática mitolóxica inspirada no *Prometeo Encadeado* de Esquilo, escritor ao que o mindoniense se había achegar anos despois desde o xénero narrativo con *Un hombre que se parecía a Orestes*. A versión dun tema que ten a súa orixe na mitoloxía clásica, máis concretamente na traxedia grega, é sen dúbida un punto de contacto importante entre ambos os dous autores⁹⁹.

González-Millán tense referido a este paratexto como un exemplo da *inestabilidade xerada pola intertextualidade*, pois os versos de Shelley

establecen os termos dunha posible isotopía ao longo de toda a novela, e facilitan o nivel no que debe situarse a paráfrase interpretativa, introducen un novo elemento de tensión no xa inestable enfrontamento entre o texto de Cunqueiro e o que constitúe o seu horizonte de intertextualización (González-Millán 1991c: 115).

Con todo, e en coherencia coa súa interpretación da narrativa de Cunqueiro, González-Millán advirte acerca da tendencia a facer unha lectura excesivamente literal da cita, argumentando coa tensión que caracteriza toda incorporación dun texto a outro, e advertindo que “debe evitarse, sen embargo, sobre todo nun escritor como Cunqueiro, calquera intento de ler estas citas como un indicador exacto da diéxese coa que o lector vai encontrarse unhas páxinas máis adiante”.

⁹⁹ Non vou entrar aquí na comparación da recreación do material mitolóxico levada a cabo por un e outro. Con todo, quero deixar constancia da xustificación que o escritor romántico fai da súa poética nunha nota limiar: “The Greek tragic writers, in selecting as their subject any portion of their national history or mythology, employed in their treatment of it a certain arbitrary discretion. They be no means themselves bound to adhere to the common interpretation or to imitate as in title their rivals and predecessors. Such a system would have amounted to a resignation of those claims to preference over their competitors which incited the composition. [...]. I have presumed to employ a similar licence. [...] My purpose has hitherto been simply to familiarise the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers with beautiful idealisms of moral excellence; aware that until the mind can love, and admire, and trust, and hope, and endure, reasoned principles of moral conduct are seeds cast upon the highway of live which the unconscious passenger tramples into dust, although they would bear the harvest of his happiness” (Newell F. Ford (ed.), *The Poetical Works of Shelley*, 164).

Nunha liña semellante cabería interpretar o epígrafe que introduce o capítulo “Navegacións e naufraxios de Sinbad”, pertencente a outro poeta de lingua inglesa, W. B. Yeats, que neste caso aparece citado na súa lingua orixinaria:

... out of the murderous innocence of the sea.

O verso pertence ao poema longo “A prayer for my daughter”, de *Michael Robartes and the Dance* (1921), concretamente á estrofa que reproduzo a continuación:

I have walked and prayed for this young child an hour
And heard the sea-wind scream upon the tower
And under the arches of the brigde, and scream
In the elms above the floodest stream;
Imagining in excited reverie
That the future years had come,
Dancing to a frenzied drum,
Out of the murderous innocence of the sea¹⁰⁰.

No que atinxe á cita que introduce o capítulo do Sinbad, podemos observar como a oposición xerada polos termos *murderous* e *innocence* semella estar en consonancia con *navegacións* e *naufraxios*, nun quiasmo que resume os dous termos confluíntes na metáfora central do libro: a vida e a morte. A función da cita é polo tanto esclarecedora¹⁰¹.

¹⁰⁰ Peter Allt and Russell K. Alspach (eds.), *The Variorum edition of the poems of W. B. Yeats*, New York: MacMillan Publishing Co. inc. sen ano, p. 403.

¹⁰¹ Neste paratexto reparou tamén Fernández de Castro, relacionándoo co título “Navegacións e naufraxios” e proponendo a seguinte interpretación: “La tercera y última parte, que encierra los intentos de Sinbad de vivir la ficción y su predecible fracaso, aparece precedida por un exergo muy sugerente de W. B. Yeats... *out of the murderous innocence of the sea* (1: 107) que, en comunión con el título *Navegaciones y naufragios*, conducen a una triple analogía semántica entre los contextos topográficos, los destinos del protagonista y los avatares de la fabulación. El exergo se descubre con la evolución de la anécdota como un augurio ironizante desdoblado desde su enunciación: la “inocencia homicida” de la que habla Yeats ya refiere el mar como una extensión propiamente irónica donde se unen la mansedumbre de la vastedad y la violencia de las corrientes; Cunqueiro no translitera este tema sino que lo invierte, gestando un segundo nivel, jugando a las vueltas de una moneda, pues la ironía germina cuando la «navegación» y el «naufragio» de Sinbad se reproducen en el espacio terrestre, lejos de los dobles trágicos del océano que insinúa el poeta” (Fernández de Castro 2000: 381).

Nun artigo de prensa titulado “Los plañideros del océano”, Cunqueiro referíase ao verso de Yeats, inseríndoo nunha tradición irlandesa da que tamén faría participar ao seu Sinbad:

En un reciente estudio sobre Synge, se reproduce el esquema de un naufragio, y las plañideras de la áspera costa del Donegal, la costa de las rocas negras, antes de llorar por los muertos, lloraban por el mar, obligado por su propia condición a dar aquellas muertes. Era esto último el gran tema que resumió Yeats en un verso admirable, en el que habló de “la asesina inocencia del mar” (*Fábulas*, 47).

No mesmo texto aludía á información atopada “en uno de los apéndices de la obra de Cowley”, acerca da *dor do mar*:

la creencia de los pilotos árabes, es decir, Simbad y los suyos, de la existencia en aquellas aguas que tantos naufragios conocieron, desde Alí-al-Basrí hasta los portugueses del XVI, de bestias plañideras que surgían de las profundidades marinas a quejarse amargamente mientras empujaban hacia la costa los cadáveres de los marineros muertos¹⁰².

2.3.3.3. *Un hombre que se parecía a Orestes*

Outra das obras narrativas ás que Cunqueiro incorporou un texto desta natureza foi *Un hombre que se parecía a Orestes*. Neste caso, estamos diante dunha cita apócrifa¹⁰³ de Esquilo, á que me referín no apartado anterior:

- Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.
- A Orestes sólo se parece Orestes.

¹⁰² Cunqueiro lembrou noutras ocasións o citado verso de Yeats. *Cfr.*: “El océano es asesino también, pero a su manera. Lo ha dicho Yeats en un verso memorable:

La asesina inocencia del mar

El océano, con su enorme violencia, con sus grandes olas y sus fuertes vientos, destruye las naves que lo surcan, pero no tiene la voluntad de Dedanar” (“Noticias de Navidad con el mar de fondo”, *Fábulas*, 47).

¹⁰³ Antonio Gil non parece ter en conta o falseamento, tal como se deduce das súas propias palabras cando comenta que este texto “podría parecer la formulación del juego intertextual que preside la novela de Cunqueiro, y, sin embargo, es una cita del texto que sirve como referente. *La Orestíada*, y no *Un hombre que se parecía a Orestes*, es, pues, al mismo tiempo el modelo sobre el que innovar o parodiar, y el motor que genera la orientación de ésta desde su mismo planteamiento” (Gil 2001: 140).

Luego, ha llegado Orestes.
ESQUILO: “La Orestíada”

Como indiquei, Manuel Rabanal salientou o carácter apócrifo do lema, localizándoo na *Poética* de Aristóteles. A función principal que está a desempeñar a cita é a de comentario do título, aínda que tamén do propio texto, pois a súa anécdota central deriva do equívoco xerado pola ambigüidade. Este paratexto chamou a atención de Cristina de la Torre, quen o interpretou como un claro exemplo de *ironía léxica* na obra de Cunqueiro. Na súa opinión, o mencionado fragmento, “expresado en forma de lógico silogismo, expone los límites de la razón” (Torre 1988: 84). Na ironía desta cita reparou tamén Thomas, ao considerar que

Cunqueiro uses this bogus quote (not from Orestia) to show the reader a progression from ambiguity and doubt to certainty and fact, a technique typical of the Classical play. The pattern sets up expectations in the reader of the same progression in the novel; but the epigraph is ironic in this sense because throughout Part One of *Un hombre que se parecía a Orestes*, structural technique is just the opposite. Cunqueiro uses this reference merely to determine the reader's expectations; then he proceeds systematically to surprise him by altering the formula (Thomas 1978: 36).

Na miña opinión, a cita resulta fundamental para lograr a cohesión dunha obra de estrutura fragmentaria, pois anticipa o *leit-motiv* do suposto regreso de Orestes. Por outra banda, está a fortalecer tamén a ambientación clásica. Isto suporía recoñecerlle unha función prestixiadora.

2.3.3.4. *El año del cometa*

A última das novelas cunqueirianas aparece encabezada por unha cita bíblica:

Viéronle ellos a lo lejos, antes de que se acercase, y trataron de matarlo; y decíanse unos a otros:

—Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémoslo en un pozo abandonado, y digamos que lo devoró una alimaña. Se verá entonces de qué le sirvieron los sueños.
(Génesis, 37, XVIII-XX)

O carácter derivado da procedencia do paratexto ten a súa prolongación no primeiro dos prólogos, onde lemos a seguinte advertencia:

Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre (11).

De acordo con isto, a cita estaría a desempeñar unha función subsidiaria da ambientación e contribuiría a localizar atemporalmente unha historia chea de trazos lendarios. Con todo, a súa función principal apunta cara ao propio texto, ao suxestionar unha identificación do protagonista Paulos co personaxe bíblico de Xosé, baseada nos seguintes trazos:

- a) Condición de soñador
- b) Ameaza de morte que lle vén dada por esta condición
- c) Sabedoría
- d) Liderado dentro da colectividade
- e) Referencias textuais concretas

Tal proximidade foi notada xa por González-Millán, quen entendeu que Paulos se presenta como un *alter ego* de Xosé (1991c: 124), o que lle permite relacionar as citas coas notas introdutorias. Deste xeito, recoñece unha función específica desempeñada por unha cita bíblica que, na súa opinión, “parece confirmar a prevalencia do primeiro prólogo da novela sobre o segundo; pese a que, con este, a voz autorial introduce un momento de dislocación textual, ao proxectar imaxinariamente un texto que se resiste a morrer co personaxe que implicitamente o creou” (1991c: 124).

Antonio Gil relacionou ademais a orixe do texto coa función que semella desempeñar *El año del cometa* na traxectoria narrativa de Cunqueiro:

No es pues una mera especulación la interpretación de esta novela como el *apocalipsis* en relación con el denso conjunto de su novelística de la que podríamos considerar su *génesis* narrativa *Merlín e familia*, y a *Las mocedades de Ulises* en su versión metaficcional. No por casualidad, probablemente, la cita que encabeza la novela pertenece al libro del *Génesis* (Gil 2001: 164).

En calquera caso, a cita resulta claramente anticipadora de dous motivos desenvolvidos na obra: o *soñador* e a súa morte.

2.3.3.5. A narrativa curta escrita en castelán

Se nalgunha obra de Cunqueiro resulta verdadeiramente significativa a presenza de citas é nas súas narracións de xuventude, recollidas posteriormente no libro *Flores del año mil y pico de ave*. A incorporación de citas a xeito de encabezamento garda relación coa importancia intertextual destes segmentos nas narracións, chegando a actuaren como verdadeiros fíos condutores.

O primeiro dos relatos incluídos nesta compilación, *El caballero, la muerte y el diablo*, presenta unha cita que introduce o texto “El diablo”:

Así, en el *Demonología*, de Horst, hallo que el demonio puede convertirse incluso en ensalada.
HEINE, “Espíritus elementales”

A súa función primordial radica na anticipación do contido do texto, que trata sobre unha das moitas metamorfoses do demo, neste caso a de corpo de muller:

Como dicen en el país, siempre hay un diablo que se parece a otro. Este de quien te cuento se parecía a una mujer (59).

Cómpre notar o feito de estarmos diante dunha cita dun escritor romántico, H. Heine¹⁰⁴, que remite á súa vez ao manual de

¹⁰⁴ O escritor mencionou esta obra no artigo titulado “De los peces que oyen”, onde podemos ler: “Y en Heine, en *Los espíritus elementales*, se cuenta de un pez que meneaba la cola cuando oía

demonoloxía de Horst¹⁰⁵. Á parte da complexidade do proceso, debe terse tamén en conta a importancia da temática demonolóxica na obra, non só narrativa senón tamén ensaística, de Cunqueiro¹⁰⁶.

Polo contrario, *Los siete cuentos de otoño*, incluída igualmente no volume que estou a tratar, non aparece encabezada por ningunha cita.

Un caso ben diferente é o da *Balada de las damas del tempo pasado*, que, na maior parte dos capítulos que a compoñen, incorpora textos da *Ballade* de Villon na súa lingua orixinal. Con todo, cómpre reparar no carácter especial destes epígrafes, determinado pola natureza da *Balada* cunqueiriana, unha glosa das mulleres citadas no texto do poeta francés.

A obra está encabezada por unha cita do *Testamento*, localizada nas estrofas anteriores á *balada*, que introduce xa a temática do poder devastador da morte exemplificado en dous personaxes da tradición mitolóxica:

Et mourut Paris et Helène,
Quiconques meurt, meurt à douleur.
F. V., “Grand Testament”

nombrar a los príncipes cristianos, y se le veían lágrimas en los ojos cuando oía nombrar a los príncipes paganos” (*Fábulas*, 276).

¹⁰⁵ A esta obra referiuse Cunqueiro noutras ocasións. Cfr.: “No obstante, la tradición europea - Horst con su *Demonomagia al canto*- cree que el demonio puede bañarse en el mar y en los ríos, y si bien, cuando viaja en barco, éste padece una mala travesía, ya tempestades, ya calmas chichas, la nave llega a su destino” (“Demonios acuáticos”, *Fábulas*, 70); “Finalmente, la velocidad dará al hombre el don de la ubicuidad, que según Horst, en su *Demonología*, es propiedad hasta ahora indiscutible de Satanás, y conocida por «instantaneidad»” (“Cuando el mundo es pequeño”, *Viajes*, 272-275).

¹⁰⁶ O interese pola demonoloxía resulta evidente se temos en conta artigos como “Diablos en Gerona” (*El envés*, *Viajes*, 126-128), “Demonios acuáticos” (68-90), “Cuando el mundo es pequeño” (*Viajes*, 272-275), “Leonardo en viaje” (*Viajes*, 124-125), etc. Por outra banda, debemos ter en conta a probábel influencia nestes textos do mestre Vicente Risco, quen en 1974 publicou a obra *Satanás, historia del diablo*. Este libro foi posteriormente reeditado no ano 1985 e traducido ao portugués (*Satanás, história do diabo*) por Eduardo Pinheiro, con prefacio de F. C. Pires de Lima.

Unha boa parte das unidades narrativas están tamén precedidas por unha cita villoniana correspondente ao personaxe feminino glosado. A súa distribución é a seguinte:

Flora, la bella romana	Dictes-moy où, n'en quel pays, Est Flora, la belle romaine...
Archipas	Archipiada, ne Thaïs, Qui fut sa cousine germaine...
Blanca de Castilla	La royne Blanche, comme ung lys, Qui chantoit à voix de sereine...
Berta del Gran Pie	-----
Eco	Echo parlant quand bruy on maine Dessus rivière ou sus estan, Qui beauté eut trop plus qu'hummaine
Beatriz, El "Bel Cavalier"	-----
Eloísa y Abelardo	Où est le très sage Heloïs, Pour qui fut chastré et puy moyne Pierre Esbaillart à Saint-Denys? Pour son amour eut cest essoyne
Alix, la rubia	-----
Aremburga del Maine	-----
Juana de Arco	Et Jehanne, la bonne Lorraine, Qu'Englois brulèrent à Rouan [IX] Qu'Englois brulèrent à Rouan
Thais de Alejandría	-----
Envío	Príncipe, en una semana no averiguaréis dónde ellas están, nin quizás en un año. Pero este refrán no olvidaréis: ¿Dónde están las nieves de antaño ¹⁰⁷ ?

¹⁰⁷ Como pode observarse, unha boa parte do texto de Villon, que a seguir identifico mediante a letra cursiva, é reproducido a xeito de cita nas distintas unidades que compoñen o relato cunqueiriano:

*Dictes moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Rommaine,
Archipiades, ne Thaïs,
Qui fuit sa cousine germaine;
Echo, parlan quant bruyt on maine
Dessus riviére ou sus estan,
Qui beauté ot trop plus qu'hummaine?
Mais où sont les neiges d'antan?*

A incorporación deste epitexto á *Balada de las damas del tiempo pasado* está, como se pode apreciar, estreitamente relacionada coa fórmula narrativa da glosa desenvolvida no texto.

Outra das narracións curtas incluídas no volume *Flores del año mil y pico de ave*, a noveliña *San Gonzalo*, reproduce tamén citas no comezo de dous dos seus capítulos. Trátase en concreto de fragmentos de aparencia popular que desempeñan a función de comentario do título ou do propio texto:

Mondoñedo está nun baixo,
Vilanova nun baixiño...

Onde ira o meu romeiro...

A primeira das citas introduce os capítulos “Gonzalo, obispo” e “El regreso”. En ambos os dous casos, os versos iniciais da cántiga serven de elementos contextualizadores do personaxe protagonista, desempeñando polo tanto a función genettiana de *comentario*.

*Où est la tres sage Hellöis,
Pour qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart a Saint Denis?
Pour son amour ot cest essoyne.
Semblablement, où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust gecté en ung san en Saine?
Mais où sont les neiges d’antan?*

*Le royne Blanche comme lis,
Qui chantoit a voix de seraine;
Berte aut grant pié, Betris, Alis,
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu’Englois brulèrent a Rouan;
Où sont ilz, où, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d’antan?*

ENVOI

*Prince, n’enquerez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Qu’a ce reffrain ne vous remaine:
Mais où sont les neiges d’antan?*

Repárese na localización deste epígrafe, situado na narración do regreso de San Gonzalo da súa viaxe:

En Mondoñedo entrou Gonzalo, obispo (213).

Ya se ven las cumbres natales, la Pena de la Roca, Monte d'Arca, Padornelo, Toxiza... Mondoñedo se esconde en un rincón del valle, los bosques, los tojales llegan al pie de los muros de Rosendo (295).

Se se ten en conta a función contextualizadora destas citas, sería pertinente relacionalas coas apreciacións de Claudio Rodríguez Fer a respecto da relación existente entre obra de Cunqueiro e as súas fontes, a novela oteriana *A romeiría de Gelmírez* e a *Historia Compostellana*:

En suma, creo que as amplificacións de Otero con respecto á *Historia Compostellana* e as paráfrases de *A romeiría de Gelmírez* escritas por Cunqueiro poden entenderse mellor á luz do comparatismo etnolóxico de Georges Dumézil. Quen tanto estudiara os procesos de humanización das mitoloxías indoeuropeas precristianas permite comprender moi ben que, inversamente, Cunqueiro se valla da historia novelada por Otero para dotar de ambientación ao seu mito (Rodríguez Fer 1992: 68).

A segunda das citas, “Onde irá o meu romeiro”, introduce o capítulo titulado “La romería de Gonzalo”, desempeñando por tanto unha función de comentario do título e do propio texto, que comeza: “Anocheecía cuando Gonzalo cumplió la primer etapa de su romería en San Julián de Samos [...]” (263).

Trátase da reprodución do primeiro verso do romance anónimo de Mormaltán¹⁰⁸. A incorporación da cita está a inserir a novela de Cunqueiro nunha tradición pseudo-folclórica iniciada polos intelectuais galegos do século XIX. Neste sentido, foi Manuel Murguía quen aludiu por vez primeira a este romance, tal como esclareceu José Luis Forneiro:

En otro artículo publicado en el mismo año en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, Murguía cuenta su descubrimiento del romancero gallego,

¹⁰⁸ “Onde irá o meu romeiro... / meu romeiro onde irá / camiño de Compostela / non sei se alá chegará”.

reconoce que en éste predomina la influencia castellana sobre la portuguesa, pero esto no le impide sostener que la tradición baladística más antigua de Galicia es de carácter céltico-germánica (y, por lo tanto ajena al influjo castellano), o francés, transmitido a través del camino de Santiago, cuya muestra literaria más notable sería el romance de Gaiferos de Mormaltán, poema que menciona por primera vez y del que cita el primer hemistiquio y el verso final (Fornheiro 2000: 37).

Resulta significativo o feito de que Cunqueiro intertextualizase este falso romance de temática xacobeá para introducir o capítulo dedicado á peregrinación de Gonzalo. Sería posíbel, neste senso, trazar un paralelismo entre a vontade de propaganda ideolóxica que está detrás da invención romancística e a vontade de enxalzar a figura do bispo Gonzalo por parte de Cunqueiro. Por outra banda, a manipulación de Murguía e a *apropiaçom indebida* de Cunqueiro aproximan, talvez de xeito casual, ambos os dous textos.

Finalmente, *La historia del caballero Rafael*, última das narracións incluídas no volume que estou a tratar, presenta tres citas no encabezamento da primeira, segunda e cuarta partes.

A primeira delas ten unha orixe popular. A idealización da estampa que describe conecta perfectamente co ambiente idílico no que se desenvolve a acción no comezo da narración:

Estaba una niña
bordando corbatas,
con agujas de oro y
dedal de plata.
(Romancillo anónimo, sig. XV)

O paratexto está a desempeñar unha función complementadora do texto, pois anuncia algúns trazos do personaxe de Leonor como a condición de costureira, o dedal de prata e mesmo o motivo da agulla:

Leonor, con su dedal de plata, empujaba la larga aguja enhebrada de roja liña (325).

[...] Leonor bordaba una ciudad imaginaria, con tres puertas. La aguja más fina, enhebrada de oro, se le clavó en el índice (331).

Unha orixe ben diferente posúe a cita que introduce a segunda parte. Neste caso, trátase dun texto de Marcel Proust, que retoma de xeito humorístico o motivo bíblico da creación da muller:

Quelque fois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse.
M. PROUST, *Du côté de chez Swan*

Resultaría de interese relacionar a pasaxe co distanciamento e, por veces, mesmo a frivolidade da historia que se narra nestas páxinas, protagonizadas por *Miss Pamela Jones* e o propio cabaleiro Rafael.

Polo que respecta á última das citas, a súa temática é fundamentalmente bélica:

Pero Napoleón ha muerto y lo han enterrado en un ataúd de plomo, bajo las arenas de Longwood, en la isla de Santa Elena. El mar inmenso lo rodea. No hay nada que temer.
E. HEINE, *Französische Zustände*

O encabezamento debe poñerse en relación co contido desta cuarta parte, que comeza coas noticias do cabaleiro Rafael na guerra de Troia. A referencia ao personaxe de Napoleón contribúe ao establecemento dunhas coordenadas espazo-temporais indefinidas e ao tempo míticas dominadas polo anacronismo.

A abundancia de citas nas pezas narrativas que Cunqueiro escribiu na súa mocidade contrasta coa ausencia deste paratexto nas obras que compoñen o que se deu en chamar *triloxía de relatos curtos* en lingua galega.

2.3.4. As notas introdutorias e finais

Se a análise dos títulos permite identificar unha serie de estratexias das que o escritor bota man recorrentemente na súa obra, é quizais nas notas introdutorias e finais onde se perciben de maneira máis clara algúns dos alicerces da narrativa cunqueiriana.

Do estudo teórico destas modalidades textuais ocupouse tamén Gérard Genette, expoñendo a cuestión nos termos que seguen:

Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La “postface” sera donc considérée come une variété de préface, dont les traits spécifiques, incontestables, me paraissent moins importants que ceux qu’elle partage avec le type général (Genette 1987: 150)

No seu estudo das notas introdutorias, o crítico francés propuxo a seguinte tipoloxía, baseada na natureza do autor textual. Deste xeito, distinguiu, nun primeiro momento, tres tipos:

a) *Prefacio auctorial ou autógrafo (préface auctoriale ou autographe)*: “l’auteur prétendu d’une préface peut être l’auteur (réel ou prétendu) d’où quelques chicanes en perspective) du texte” (Genette, 1987: 166). Trátase, segundo Genette, da situación máis frecuente no que se refire a este tipo de textos.

b) *Prefacio actorial (préface actoriale)*: o suposto autor é “l’un des personnages de l’action”.

c) *Prefacio alógrafo (préface allographe)*: é asinado por “toute autre (tierce) personne”.

Atendendo á existencia empírica ou non do autor do prólogo, Genette distinguiu outros tres tipos:

i) *Prefacio auténtico (préface authentique)*: “si l’attribution à une personne réelle est confirmée par tel autre”.

ii) *Prefacio apócrifo (préface apocryphe)*: “si elle est infirmée par tel indice du même ordre”.

iii) *Prefacio ficticio (préface fictive)*: “si la personne investie de cette attribution est fictive”.

Máis adiante, Genette reformulou esta clasificación, atendendo a parámetros espazo-temporais e propuxo unha tipoloxía *proprement fonctionnelle*:

1. la *préface auctoriale* (sous-entendu, désormais, authentique et assumptive) *originale*; 2. la *postface auctoriale originale*. 3. la *préface* (ou postface: à ce stade, la distinction n’a plus guère de pertinence) *auctoriale ultérieure*. 4. la *préface ou postface auctoriale tardive*. Les cases B et, très accessoirement, C nous fournissent le type 5, celui de la *préface allographe* (et *actoriale*) *authentique*, où le personnage-préfacier n’est guère qu’une variante du préfacier allographe. Toutes les autres cases (A², D, E, F et, pour le principe, G, H et I) se regroupent, à quelques nuances près, pour constituer le sixième et dernier type fonctionnel, celui des *préfaces fictionnelles* (1987: 182).

Esta simplificación presenta unha gran rendibilidade como marco teórico para miña investigación, pois deixa á marxe os problemas narratolóxicos e mantén, na súa esencia, a oposición *orixinalidade* (autenticidade) *vs. ficción*.

Polo que respecta ao prefacio orixinal, Genette considerou que a súa función máis inmediata era a de asegurar unha primeira lectura. Seguindo unha vez máis as pautas do seu estudo, resulta de utilidade botar man dunha tipoloxía vertebrada en torno a dúas preguntas que están implícitas nesta función primaria:

En relación co porqué:

1. importancia (*importance*)
2. novidade e tradición (*nouveauté, tradition*)
3. unidade (*unité*)

4. veracidade (*véridicité*)
5. pararraios (*paratonnerres*), defensa fronte ás posíbeis críticas.

En relación co cómo:

1. xénese (*genèse*)
2. escollo dun público (*choix d'un public*)
3. comentario dun título (*commentaire du titre*)
4. pactos de ficción (*contrats de fiction*)
5. orde de lectura (*ordre de lecture*)
6. indicacións de contexto (*indications de contexte*)
7. declaracións de intención (*déclarations d'intention*)
8. definicións xenéricas (*définitions génériques*).

No que atinxe aos prefacios ficcionais, Genette considerou o ludismo o trazo caracterizador fundamental e recoñeceu que estes poden simular as funcións dos prefacios orixinais, máis arriba enumerados (1987: 256-257).

O comentario paréceme de especial pertencencia para o estudo da narrativa de Cunqueiro, na que atopamos a miúdo unha considerábel ambigüidade e indeterminación das voces narrativas, especialmente nas instancias prefaciais, marcadas case sempre pola ficcionalidade. De igual maneira, as notas finais (*postfaces*) están tamén na obra de Cunqueiro recorrentemente caracterizadas pola ficcionalidade e responden, en escasa medida, á descrición que delas fixo o teórico francés cando considerou que

pour l'auteur, et d'un point de vue pragmatique, elle est néanmoins d'une efficacité beaucoup plus faible, puisqu' elle ne peut plus exercer les deux types de fonctions cardinales que nous avons trouvés à la préface: retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte.
[...]

Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective; à cette correction finale, on comprend que la plupart des auteurs préfèrent les difficultés et les gaucheries de la préface, dont les vertus son du moins, et à ce prix monitoires et préventives (1987: 220).

Lonxe da xerarquización á que se refire Genette, as notas introdutorias e finais funcionan a miúdo na obra de Cunqueiro como un marco no que se insire a narración, á que fornecen con datos contextuais e reflexións metaliterarias.

Uns e outros elementos paratextuais son, polo tanto, lugares privilexiados para que o autor estableza as claves do seu pacto narrativo co lector, marque as pautas que este debe seguir na lectura ou se xustifique acerca de determinados aspectos que considere de interese. O seu estudo adquire unha especial relevancia no caso dun autor como Cunqueiro, debido á importantísima dimensión metaliteraria da súa narrativa, á que máis arriba fixen referencia. A miúdo atopamos na súa obra momentos de reflexión sobre diversos aspectos do feito literario, cando non sobre a propia linguaxe como sistema de comunicación. Esta dimensión non pasou desapercibida aos ollos da crítica, ata o punto de se chegar a considerar que “quizais non houbese na historia da literatura do mundo moitos escritores que se prestasen tan xenerosamente como el o fixo a amosa-las entreteas e frevas que sosteñen a propia obra” (Tarrío 1989: 39). Aínda que esta actitude se estende máis alá de elementos de carácter paratextual como son os prólogos¹⁰⁹, creo que a súa análise está perfectamente xustificada.

Para unha maior claridade expositiva optarei neste caso pola análise individualizada de cada unha das obras.

2.3.4.1. *Merlín e familia*

A primeira das obras escritas por Cunqueiro en lingua galega, *Merlín e familia*, inclúe senllos textos, introdutorio e final, diferenciados tipograficamente mediante a letra cursiva. Ambos os dous comportan a codificación dunha voz narrativa que coincide coa

¹⁰⁹ Máis arriba achegábame ás entrevistas e a algúns textos de carácter teórico ou ensaístico. A este corpus débense engadir tamén os moitos momentos da súa ficción, nos que podemos comprobar en qué medida “a súa visión da vida e a visión da vida que teñen os personaxes por el creados coinciden de cheo” (Tarrío 1989: 39).

do resto da obra. Trátase da do personaxe Felipe de Amancia, agora *vello i anugallado*, hipercaracterizado polo paso do tempo.

Atendendo á distinción de Genette é preciso afirmar que o prefacio posúe un dobre carácter, ficcional e autorial, determinado pola narratividade.

O motivo do paso do tempo desempeña nesta nota introdutoria unha funcionalidade dobre, pois, ademais de actuar como desencadeante do recordo e da nostalxia, proporciona unha perspectiva que fai dubidar da entidade das memorias:

Tal como agora eu vou, vello i anugallado, perdido cos anos o lentor da moza fantasía, pónseme por veces no maxín que aqués días por mín pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira, que por ter sido tan contada e matinada na memoria miña, coído eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por mín, i aínda me labraron soños e inqedanzas tales xeiras, como unha afiada trinchá nas mans dun vago e fantástico carpinteiro (11).

O coñecido parágrafo que acabo de citar, á parte de proporcionar as coordenadas espaciais –a selva de Esmelle– e temporais –*na frol da mocidá*– da obra, introduce unha cuestión de índole metaliteraria, ao dubidar da entidade real do recordo. Estamos diante dunha particular manifestación da función prefacial que Genette identificou como *veracidade*. A cuestión resólvese cunha indeterminación que vén dada pola neutralización da oposición realidade/fantasía¹¹⁰ (representada polos termos *verdade/mentira*; e *vida/imaxinación*), que dota ao narrador de autoridade e solvencia:

Verdade ou mentira, aqués anos da vida ou da maxinación foron enchendo cos seus fíos o fuso do meu espírito, i agora podo tecer o pano distas historias, novelo a novelo (11).

Esta neutralización ilustra unha das estratexias fundamentais da narrativa cunqueiriana, á que máis adiante dedicarei unha análise máis profunda. Refírome ao realismo *formal*, baseado antes nos

¹¹⁰ Cómpre poñer isto en relación coas estratexias de realismo desenvolvidas ao longo da obra. Vid. 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

procedementos para conseguir a credibilidade que na correspondencia coa realidade extraliteraria.

Por outro lado, cómpre identificar aínda no parágrafo citado a función genettiana da definición xenérica, neste caso paraxenérica, desempeñada polo termo *historias*, tan familiar na narrativa de Cunqueiro.

O prefacio continúa cunha lembranza que proporciona datos relativos á temporalidade interna da obra, fornecendo tamén o vínculo inicial entre o narrador, Felipe de Amancia, e o personaxe central da diéxese, Merlín:

Cando de obra de nove anos cumpridos por Páscoa, coa pucha na mán, acheguéime á porta de mi amo Merlín, quén diría que ma iban encher, a pucha nova, das máis misterioras maxias, engados, trasegos, inventos, tendollos e feitizos? (11).

A *pucha nova* está a simbolizar a natureza das memorias do personaxe e do contido do libro —“as máis misteriosas maxias, engados, trasegos inventos, tendollos e feitizos”, representados tamén pola imaxe do *galano*. O narrador caracterízase de xeito implícito como un transmisor, capaz de ir desenmarañando e *contando* os recordos:

Nunca galano coma iste, digo eu, lle foi feito a un rapaz, e, coma dun corno maravilloso, eu tiro fita tras fita, conto tras conto, e cos meus propios ollos miro pasar toda aquela troupada profana que a Merlín acudía i aos seus sete saberes: en Merlín amecíanse, tal as liñas dun xastre invisibre, tódolos camiños do trasmundo. Il, o mestre, facía o nó que lle pedían. Xa o veredes (11-12).

Novamente debe repararse na presenza ao longo de toda esta nota introdutoria de termos do campo semántico dos oficios, moitos deles pertencentes ao léxico da carpintaría. Neste sentido debemos ter en conta as expresións: *labraron* [*soños e inquedanzas*], *afiada trincha e fantástico e vago carpinteiro*. Outros vocábulos teñen a súa orixe no campo semántico da xastraría: *fios* [*de aqués anos*], *fuso* [*do meu*

espríto], *tecer* [o pano distas historias] *novelo a novelo*, *fita tras fita*, *liñas*, *xastre* [invisibre], *nó*¹¹¹.

Todos eles conforman un discurso metaliterario que pretende describir o proceso de creación nas súas diferentes etapas. A alusión aos oficios, concretamente a aqueles tradicionais, forma parte da vontade do escritor de inserirse como contador de historias nunha arte e nunha cultura¹¹². Por último, cómpre reparar no carácter presentativo e anticipador que lle confire ao prólogo a expresión final *xa o veredes*.

A voz á que me estou a referir ten a súa continuidade nunha nota *final* na que o personaxe narrador renuncia ao papel de cronista fiel, dada a magnitude da tarefa¹¹³, e asume o dun narrador lúdico que rememora os anos de mocidade:

Pór en formado o censo da familia que pasou por Miranda en procura da cencia do señor Merlín, digo eu que sería contar, nunha mañanciña, as areas do mar. Non me puxen non eu a tal guisado, senón ao lecer de rememorar as miñas eiras ledas, cando iste corpo fraque era vaso da confiada mocidá (167).

O narrador intensifica a importancia dos seus recordos, simbolizados por Miranda e por “todo o que por aquela portalada iba e viña”, identificándoos novamente coa imaxe dun agasallo. A mención das *bólas de neve*¹¹⁴ de mosiú Simplom, confire coherencia á obra e ilustra as afirmacións situadas no corpus paratextual. Así, o narrador concibe os días de mocidade, máis que como unha “memoria

¹¹¹ Cfr: a este respecto o seguinte comentario: “Camino, hilo y ovillo, estos son para Cunqueiro también imágenes para el «tejido» del texto, como se revela ejemplarmente en esta frase del prólogo: «Verdade ou mentira, aqués anos da vida ou da maxinación, foron enchendo cos seus fios o fuso do meu espírito, i agora podo tecer o pano distas historias, novelo a novelo». Ambas palabras, *tejido* y *texto*, tienen la misma raíz etimológica, y la palabra gallega *novelo* se asemeja a la de *novela*. Hay que recordar no sólo el bordado de doña Ginebra, sino también al duque Feliberto, a quien se le metió en el cuerpo un «demo tecedor» que le hizo escupir y cagar «trelos de colores que o dañino tecía nos aposentos do seu bandullo». Así las imágenes metadiscursivas se relacionan con lo carnavalesco a lo Rabelais” (Brossegese 1994: 129).

¹¹² Resulta interesante relacionar isto coa cuestión da oralidade, concretamente co ideal de *contar como conta o pobo*.

¹¹³ Cómpre relacionar isto unha vez máis coas estratexias do realismo, concretamente coa *dúbida intencional*. Vid. 3.3.4. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

¹¹⁴ Como xa apuntei, Anxo Tarrío estudou os símbolos da bóla de neve e o tendollo de Páscoa. Vid. Tarrío 1989.

porpasada”, como “un tendollo de Páscoa, ou unha bola de neve con resorte, como as que mosiú Simplom levaba de oferta ao señor bispo Lamego” (135-136).

O resto da nota final é unha descrición da nostalxia mediante unha serie de imaxes, de natureza fundamentalmente paisaxística, que dan continuidade á da *bóla de neve*. A formalización deste sentimento vese intensificada polas palabras que pechan a obra, especialmente coa expresión *¡memorias, memorias, memorias!* (136).

Como se pode comprobar, as notas, introdutoria e final, de *Merlín e familia* crean un marco no que se insiren os distintos capituliños que conforman a obra. Deste xeito, ademais das funcións antes mencionadas, cómpre ter en conta o papel cohesionador que desempeñan na súa estrutura¹¹⁵.

2.3.4.2. *As crónicas do sochantre*

Os elementos paratextuais que estou a tratar teñen tamén unha notábel presenza n’*As crónicas do sochantre*. Neste caso o volume inclúe con dúas notas introdutorias, diferenciadas tipograficamente—entre si e tamén a respecto do texto— e unha nota *final*. Como se poderá comprobar na análise que segue, as dúas notas prologais teñen un carácter progresivo e unha delas crea, xunto co texto final, un marco semellante ao que comentei a propósito de *Merlín e familia*.

A primeira das notas aparece diferenciada tipograficamente mediante un corpo de letra maior que o do conxunto do texto. O seu contido é homoxéneo, pois presenta unha detallada descrición de Bretaña. Deste xeito, o primeiro dos prefacios d’*As Crónicas* está a desempeñar, xa desde o comezo, unha función indicadora do contexto, que tematiza as coordenadas espaciais da narración: “Bretaña é unha terra mui apenedada pola banda do mar, namentras por onde se apega a Francia ábrese en longas chairas, estreitas valiñas e ledos outeiros” (159).

¹¹⁵ Noutro lugar achegueime a algúns trazos que dotan de coherencia a un texto en aparencia fragmentario. *Vid.* Nogueira 1993a: 397 e ss.

Nesta representación das terras bretoas resulta doado percibir unha selección de elementos que están a actuar como estratexias que predispoñen o lector, desde as marxes da obra, para a recepción¹¹⁶. Así ocorre coa descrición dos camiños e as procesións de ánimas, elementos, ambos os dous, fundamentais na diéxese. Neste sentido, resulta interesante reparar no carácter anticipador da seguinte descrición:

É terra mui viciosa de camiños, porque nela, amén da xente natural de sobremundo, andan doados e mui alertantes pasaxeiros, xentes das soterradas alamedas, difuntos vespertinos, pantasma, hostes cabaleiras, ánimas remitíndose de obrigas; as mais delas, xentes pasadas ás que algunha pena non deixa sosego (159).

En sintonía co que acabo de afirmar débese ler a estampa de Bretaña na que se focaliza unha vella acendendo candís. Por unha banda, cómpre ter en conta a importancia da luz na creación dun ambiente fantasmagórico ao longo de toda a obra. Por outra, a familiaridade co mundo do máis alá, representado polas ánimas:

A imaxe derradeira que de Bretaña se apousa nún, é a dunha vella alcendendo os candís de ferro dun Calvario de pedra, nas aforas dunha murada vila, á hora de entre lusco e fusco [...]. A vella santíguase e reza un Painoso pola alma do finado señor vizconde de Klöemel, que acaba de pasar a cabalo (159).

A chovisca e o vento están igualmente a contribuír á creación deste ambiente, como tamén o fan explicacións do tipo:

Os vivos en Bretaña coñecen si os áers que corren son difuntos ou non, e quítanlle o sombreiro a unha brisa de maio, porque aduviñan que é a fermosa Ana de Combours que pasa sorrindo por entre as ponlas verdes das abidueiras (159-160).

¹¹⁶ Este aspecto chamou a atención de Xoán González-Millán: “A primeira sección da novela, que pode ser linda como prólogo e encadramento da diéxese narrativa, presenta un mundo, o bretón, que non funciona segundo as leis do verosímil” (González-Millán 1987a: 75). No capítulo 3.3. titulado AS ESTRATEXIAS DO REALISMO abordarei a cuestión da verosimilitude na narrativa de Cunqueiro.

A voz narrativa menciona aínda outro aspecto que está na cerna da obra, como é o feito de narrar, verdadeiro *leit-motiv* na literatura do mindoniense. Neste caso, o *gusto por contar historias*, ao que Cunqueiro se ten referido en numerosas ocasións, aparece contextualizado na Bretaña, e mesmo resaltado como un dos trazos caracterizadores desta xeografía:

Dentro das vilas muradas, nos vellos pazos e castelos ameados, en Rennes ou en Dinan, en Combourg ou en Caradeuc, os sonoros celtas¹¹⁷ conversan arredor do lume que se alcendéu hai dous mil anos, contando da guerra no mar, das batallas de Hannover, dos pleitos de familia, dos namorados de noutroa (160).

O comentario garda unha estreita relación coa estrutura da obra, pois un dos artificios sobre os que está construída é precisamente a obriga dos personaxes que viaxan na carroza de contar cadansúa historia, cumprindo deste xeito a condea¹¹⁸. A voz narrativa recorre tamén nesta pasaxe a unha das metáforas da xénese literaria: “as chamas que queiman o carballo viril e teste, nada poden contra estas memorias transeuntes, de fíos que non se sabe de qué novelo veñen nin quen tece con eles”.

O texto remata cunha visión de Bretaña na que se focaliza, de xeito específico, a *danza macabra* que anticipa a presentación do grupo de personaxes protagonistas de boa parte da obra:

Polos camiños de Bretaña, vai a danza macabra empuxando ventos, e a mais pequeniña fror que nasce en abril, á beira dun camiño, non sabe si vai a ser levada ao cabelo dunha nena ou tripada polo pe dun esqueleto que brinca dianteiro na hoste, guiando o paso que chaman “l’embrasse”, i é un intre de amor na “gallarda” (10).

A segunda das notas limiares, identificada tipograficamente mediante a cursiva, supón unha intensificación do proceso de indicación do contexto. Neste caso, a introdución supera o nivel puramente xeográfico e ambiental. Estamos diante dunha voz

¹¹⁷ Para o celtismo na obra de Cunqueiro *vid.* Nogueira 1997c.

¹¹⁸ “–Contar as nosas historias, –dixo máis pra si que pra o sochantre o coronel de Coulaincourt–; contar as nosas historias a nós mesmos e a cada quen que vai e ven día tras día, mes tras mes, ano tras ano, ¿el non é un castigo mui a modo?” (184).

narrativa que se instala de cheo no rexistro da crónica para iniciar unha serie de datos biográficos referidos ao personaxe protagonista, como o seu nacemento, “o día de San Cosme do mil setecentos e sesenta e dous na vila de Josselin, na doce ribeira do río Oust, en Bretaña de Francia” (161).

Na nota insístese nas coordenadas espaciais ao tempo que se fornecen datos sobre a localización temporal –neste caso precisa– do relato. O texto está marcado, como é obvio, pola narratividade e proporciona datos exhaustivos sobre a biografía do personaxe central: a súa nai, o pai, a criada –estrañamente afeccionada á artillaría, etc. De igual maneira que ocorre co prefacio anterior, o texto concede unha especial atención a aqueles aspectos que inciden na obra. Deste xeito, narra con detalle a anecdótica aprendizaxe na arte de tocar o bombardino, logo de fracasar coa trompeta de alarde por *non ter folgos para tan militar metal*. O trazo resulta esencial na caracterización do personaxe do sochantre.

O texto reconstrúe a vida profesional do personaxe ata a súa chegada á *sochantría con menores de Pontivy* e remata coa descrición seu lugar de residencia no momento inicial da novela, “na rúa dos Vidreiros, apousentado na casa de madame Clementina Marot, viuda dun ministro tambor dos Estados” (163).

O dato resulta importante, pois é precisamente esta alusión á residencia do sochantre o que da pé a unha hipercaracterización da voz do cronista, que recorre ao coñecido artificio dos papeis atopados e convértese deste xeito nun narrador-editor. O prefacio está a desempeñar, neste caso, unha función de xénese, cando o seu responsábel explica que “foi na casa de madame Clementina onde se atoparon as libretiñas con tapas de pel de coello que me sirven agora pra escribir estas crónicas, tomando o máis do que nelas estaba apuntado” (163).

É tamén nesta parte final onde se precisan as coordenadas temporais da obra, ao se detallar o contido¹¹⁹. O prólogo desenvolve

¹¹⁹ A concreción no que se refire á localización temporal desta obra contrasta coa tendencia á indeterminación e á atemporalidade característica dunha boa parte da narrativa do mindoniense.

así a súa función máis xenérica. Nótese tamén a reiteración do termo *crónicas*, que cómpre relacionar coa función genettiana de definición de xénero:

Nestas crónicas van puntualmente relatadas as aventuras que corréu Charles Anne dende o ano mil setecentos noventa e tres a mil setecentos noventa e sete (163).

No texto que acabo de citar é posíbel identificar aínda a función de veracidade, manifestada na expresión *puntualmente relatadas*, que cómpre poñer en relación coas estratexias de realismo desenvolvidas no texto¹²⁰.

Esta segunda nota introdutoria remata situando o lector no momento inicial da acción. Velaí a súa función máis xenérica:

A cousa comezou saíndo Charles Anne co seu bombardino, unha mañán de sieiro e xeadas, a tocar no enterro dun veciño de Quelven, que lle deixara unha manda do testamento. A manda era unha pumariña nun alto; sempre devecera o sochantre por un pomar beira do río¹²¹ (163-164).

De igual maneira que ocorre con *Merlín e familia*, a narración conclúe cunha nota *final*, diferenciada tamén desde o punto de vista gráfico polo emprego da cursiva. Este trazo, así como o seu carácter narrativo antes que descritivo, pon en relación o texto co segundo dos limiares da obra. En realidade, trátase dun capituliño derradeiro, que debiera tratarse como tal de non ser pola marca tipográfica á que fixen referencia.

A nota resume a volta do sochantre ao seu fogar, logo da estraña viaxe. A alusión a este lugar, ao motivo do regreso e ao personaxe de madame Clementina, confiren unha considerábel unidade á obra¹²². Repárese tamén na eficacia narrativa resultante da combinación de feitos cotiáns con outros novidosos no comportamento do personaxe:

¹²⁰ Vid. 3.3.4.

¹²¹ O motivo da pumariña está presente en varias ocasións ao longo da obra.

¹²² Cómpre lembrar que, conforme se le no segundo dos limiares, ao que me acabo de referir, a acción comeza coa saída do sochantre da súa casa.

Por moito que buscou a chave da porta non a atopou; debería téla perdido na longa viaxata¹²³. Iba a petar cos cotelos, coma facía moitas veces cando se lle esquencía a chave na casa, cando se decatou de que estaba aberto (273).

A nota describe a cautelosa entrada do sochantre no seu cuarto, procurando que madame Clementina non se asustara “ao non coñecelo coas barbas de tres anos”¹²⁴. Alí o protagonista descobre ao tío de Mamers o Coxo, que fixera *de interino* durante a súa ausencia. Deste xeito, o narrador dota á obra dunha maior ambigüidade. De maneira semellante ao que ocorre en *Merlín e familia* co afastamento temporal, a misteriosa substitución do sochantre nas súas actividades cotiás, da que o lector ten noticia nesta nota final¹²⁵, sementa a dúbida acerca da entidade real da súa viaxe¹²⁶.

A nota que estou a comentar pecha o desenvolvemento argumental da narración, ao retornar a unha situación inicial, non marcada, na que o sochantre lembra unha vez máis o motivo da pumariña, ao tempo que comenta asuntos diversos da súa vida cotiá:

—¡Señor sochantre —berraba madame Clementina— aquí está o obreiro que foi podar a pumarada e cobra dous francos por día!

O sochantre sorriu. ¡A pomarada! A pumariña da encosta de Quelven! Pra maio vindeiro iría tomala sombra alí, e por San Pedro xa habería mazás. I en vez de tortilla de herbas, levaría troitas escabechadas. Namentras se enxabonaba as barbas, que moito amolezo precisaban, según estaban de cañoteiras, debruzouse na barandilla das escadeiras e berroulle a madame Clementina que non reparase, e lle paguese ao cidadán podador a podadura. Asubiaba a Carmañola¹²⁷ afeitándose (274).

¹²³ Cómpre reparar tamén nas connotacións do sufixo.

¹²⁴ Nótese a referencia temporal relativa á duración da viaxe. O motivo evoca, aínda que de maneira abondo distorsionada, a cantiga 103 de Afonso X.

¹²⁵ “—Logo, ¿non se soupo que faltese? —Naide pispou nada, nin esa bruxa das rizadoras. Compre que sepas que estás de clérigo xuramentado, que agora non che gusta a tortilla de herbas, bebes branco en vez de tinto, e vas co zapateiro das fivelas á casa da Ruanesa a tomar caña quente con mel, e gastas escarapela tricolor no tricornio” (274).

¹²⁶ Cómpre poñer isto en relación coa denominada *dúbida intencional*, estratexia de realismo que tratarei máis adiante. *Vid.* 3.3.4.

¹²⁷ O comentario está a actuar como marca temporal e como trazo de realismo, ao ser a Carmañola (*Carmagnole*) unha canción anónima cantada en Francia nas vagas de terror suridas entre setembro de 1793 e xullo de 1794.

A análise que se levou a cabo sobre as notas iniciais e final d’*As crónicas do sochantre* amosa, ademais do carácter ficcional, a súa importancia na estrutura da obra.

2.3.4.3. *Si o vello Sinbad volvese ás illas*

Polo que respecta á terceira das obras de narrativa longa escritas por Cunqueiro e lingua galega, cómpre notar a ausencia de notas, tanto introdutorias como finais, feito pouco usual na narrativa do escritor.

2.3.4.4. *Las mocedades de Ulises*

A primeira narración longa que Cunqueiro escribiu en lingua castelá, *Las mocedades de Ulises* é un dos textos onde as notas introdutorias e finais teñen unha maior presenza. Á parte das “Palabras Liminares” e a nota “Final” que, de non ser por esta indicación, ben podería considerarse simplemente un derradeiro capítulo, os restantes paratextos aparecen identificados tipograficamente mediante a letra cursiva. Todos eles teñen un carácter narrativo e ficcional e función predominante é a do resumo argumental. A disposición deste corpus paratextual no conxunto da obra non é totalmente paralelística e responde ao esquema sintetizado no cadro seguinte:

PALABRAS LIMINARES
PÓRTICO (nota introdutoria)
PRIMERA PARTE. CASA REAL DE ÍTACA ----- -----
SEGUNDA PARTE. LOS DÍAS Y LAS FÁBULAS nota introdutoria nota final
TERCERA PARTE. LA NAVE Y LOS COMPAÑEROS nota introdutoria nota final
CUARTA PARTE ----- nota final
FINAL (nota final)

Como se dixo, a obra está precedida dunha sección titulada “Palabras Liminares”, que aglutina varias das funcións apuntadas por Genette para este paratexto.

En primeiro lugar, comeza cunha definición de xénero en termos negativos, na que se fai tamén un comentario do título e unha declaración de intencións:

Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje en el oficio del hombre—, sin duda difícil. Son las mocedades que uno hubiera querido para sí, vagancias de libre primogénito en una tierra antigua, y acaso fatigada (7).

As últimas palabras poden ser entendidas como indicadores de contexto, precisado máis adiante coa alusión a Ítaca como metáfora do regreso:

Y que él [Ulises] nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia¹²⁸ (7).

O limiar anticipa tamén o personaxe protagonista cos trazos que na obra lle son atribuídos:

Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, palabras, fuego y sed (59).

A declaración de intencións ten a súa continuidade no derradeiro parágrafo, onde a voz narrativa adopta un ton metaliterario para amosar o seu desinterese por unha poética realista (“ni siquiera la veracidad última de un gesto”) e reafírmase no poder revelador da imaxinación. Fernando de la Flor ten reflexionado sobre o valor metaliterario do final deste limiar, que acentúa o ton lúdico da obra de Cunqueiro fronte ao épico do seu modelo odiseico:

¹²⁸ Repárese no valor xenesiaco do regreso: “Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo” (7).

A chuscada cultural coa que se abre o limiar a *Las mocedades de Ulises* elimina elocuentemente o sentido do texto, ao que lle ven servir de cobertura teórica. Ademais da referencia shakespeariana, no que supón de apelación ao lector para que imaxine/visualice as realidades que as palabras transportan:

Y digo las palabras que amo, aquéllas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos, decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas.

O dito texto introductorio ofrece unha peculiar versión do canto virxilián. Ese “canto aquí construído sobre as ruínas del *arma virunque cano*, en la obertura de la *Eneida*, nos propón una contraposición, eminentemente lírica” (“canto, y acaso el mundo, la vida de los hombres. Su cuerpo o sombra miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro”), ao tono épico que adoita aquela.

Así, ao amparo emblemático dunha cultura asumida –Shakespeare, Virxilio...–, lembrada, o Ulises cunqueirán comeza a súa andadura parodiando na súa tona o mundo mítico –sonoro (“que noblemente dices esos nombres antiguos”) –, sobre todo sonoro, que alenta a realización homérica (De la Flor 1985: 372).

Interésame especialmente lembrar aquí o título da primeira das notas introdutorias, “Pórtico”, situada no comezo do libro, polo feito de estar en consonancia coa temática e a ambientación helenística que caracteriza toda a obra. O limiar está marcado pola narratividade e ten un carácter ficcional. Desempeña fundamentalmente unha función designadora do contexto e achega o lector a unha situación narrativa non marcada na que ten lugar o nacemento do personaxe protagonista¹²⁹. A introdución comeza coa presentación de Laertes, o pai de Ulises, nun momento da súa vida cotiá, cando “estaban terminando de encapuchar con terrones recién arrancados” (9).

O carboeiro Laertes é presentado, polo tanto, neste momento inicial da obra mediante o seu trazo caracterizador máis relevante: o oficio. A vontade de fotografar a vida cotiá do personaxe, que está en consonancia cos capítulos iniciais do libro¹³⁰, resulta evidente na descrición do traballo que Laertes leva a cabo cada tempada. Por outra banda, a voz narrativa formalizada nesta nota introdutoria asume por veces un ton documentalista e enciclopédico e prodígase en explicacións verbo do traballo no carbón:

¹²⁹ Cómpre lembrar que a temática central da obra é a infancia e mocidade de Ulises.

¹³⁰ Estes relatan a vida cotiá de Ulises durante os seus primeiros anos.

El padre del buen carbón del monte es el viento del norte [...]. Todo el arte del carbonero en el monte consiste en el fogueo seguido y pausado de la pila, y en que no haya más humaza que la del hornillo (164).

A nota introdutoria presenta ao personaxe de Euriclea e informa do seu matrimonio con Laertes. O máis importante desde o punto de vista temático e narrativo é, como xa se adiantou, o anuncio do nacemento do protagonista. A noticia, comunicada por un heraldo, sorprende a Laertes no seu oficio. Deste xeito remárcase un dos trazos caracterizadores do Ulises cunqueiriano, como é a súa procedencia dunha familia de carboeiros:

—¡Laertes! ¡Amo Laertes! —gritaba desde el camino.
El carbonero se encaramó a una roca.
—¿Qué dices?
—¡Amo Laertes, Euriclea ha parido! ¡Es un varón! (10).

Unha boa parte do paratexto introdutorio que segue dá conta da celebración da noticia por Laertes, acto no que se mesturan o rito a solemnidade e o humor, evidente na alusión a “la meada que echó nada más nacer”, que “llegó a la calabaza dulce que cuelga encima de tu cama” (67). O discurso do pai sobre a illa de Itaca, ademais de intertextualizar o texto homérico, anticipa o futuro de Ulises no mar:

—Amigos, vivimos en una isla que llaman Ítaca [...].

Claro que Ítaca es pequeña, vista desde un gran navío o desde un rápido avión¹³¹, pero medida con el paso de mis bueyes es un gran reino. Y le nace un hijo a Laertes, una noche cualquiera, y ese día para Laertes la pequeña Ítaca es inmensa, redonda como la Tierra, más ancha y rica que la Hélade toda, como seis Indias unidas unas con otras por puentes dobles de mil arcos gemelos (11-12).

Finalmente, cómpre reparar noutra importante información que achega esta nota introdutoria. Refírome ao nome do protagonista e ás connotacións mitolóxicas que o identifican coa viaxe e a heroicidade no mar. Estes trazos vense aínda reforzados pola alusión a un personaxe tirado da haxiografía imaxinaria como é San Ulises:

¹³¹ Repárese no anacronismo.

- Amo, ¿qué nome se lle pondrá?, preguntó Jasón.
- Le prometí a la madre que el de ese santo peregrino, Santo Ulises, que tiene ermita en el muelle. Vino por mar a morir a Ítaca.
- Más es nombre para marinero que para carbonero o boyero.
- [...]
- Santo Ulises, se santiguó Jasón devoto, inventó el remo y el deseo de volver al hogar (12).

Na particular recreación do mito homérico, o escritor leva a cabo un proceso de cristianización ao supor un Santo Ulises¹³² lendario inventor do remo e do desexo de volver ao fogar¹³³, trazo este que resume o motivo clásico do regreso. Con todo, os elementos esenciais do personaxe cunqueiriano, como son o carácter viaxeiro e melancólico e a subversión do mito, quedan xa explicitados neste paratexto introdutorio.

A nota que estou a comentar remata co retorno de Laertes ao fogar onde o agarda o primoxénito que acaba de nacer, así como coa visión dunha Ítaca idealizada, que “será inmensa aquela noite, y se la oirá latir como un humano corazón”.

O *pórtico* de *Las mocedades de Ulises* ten un carácter narrativo e describe as coordenadas espaciais nas que dá comezo a obra, así como a situación inicial da que parte o desenvolvemento argumental, presentando o personaxe central no momento do nacemento, cos trazos determinantes.

Como se indicou no esquema anterior, a primeira parte da narración, “Casa Real de Ítaca”, non está acompañado de ningunha nota introdutoria nin final.

A segunda, “Los días y las fábulas”, está precedida por unha nota que comeza coa reprodución dunha fórmula literaturizada para

¹³² Tal invención resulta curiosa se temos en conta o feito de que Ulises “non foi personaxe grato ós cristiáns e a Igrexa non canonizou ningún” (Ferro 1992). Martínez Torrón interpreta este “curioso y divertido” personaxe como o resultado de “la manera irónica que tiene Cunqueiro de cristianizar y popularizar los mitos, acercándolos a nuestra época” (Martínez Torrón 1985: 19).

¹³³ No Índice Onomástico da obra volvemos atopar unha caracterización semellante: “Inventó el remo y el deseo de regresar al hogar” (257).

denotar o paso do tempo e resumir os seus efectos na evolución do personaxe protagonista:

Los años nacían y morían, y del grano de uno caído en la tierra que llamaban Ítaca nacía otro, y nadie veía el sembrador.

Los dorados cabellos en la cabeza del niño Ulises se fueron oscureciendo, y cada día parecía más blanca la mano de la madre Euriclea deslizándose entre ellos. El infante aprendió a oír, a hablar, a correr, a posar las febles manos sobre las cosas (47).

A imaxe do *paso do tempo* expresada mediante o contraste entre os cabelos escurecidos e a brancura das mans de Euriclea ten a súa continuidade nunha descrición idealizada deste personaxe feminino. Unha vez máis o narrador bota man da tradición literaria, ao se referir a unha “Euriclea [que] se sentaba a hilar, en verano en el patio, a la sombra de la higuera, y con los pies al sol, como dejó advertido Hesíodo, y en invierno, en la cocina, con los pies sobre un caneco de barro lleno de arena caliente” (47).

A nota introdutoria á segunda parte da obra reitera o motivo do paso do tempo¹³⁴ e a evolución na aprendizaxe do pequeno Ulises. O paratexto ten polo tanto unha clara función anticipadora, pois é precisamente o tema da aprendizaxe o motivo central desta sección, que remata coa decisión de iniciar unha aventura mariña que Ulises comunica a Laertes: “Padre, he de viajar” (84). O carácter de resumo anticipador da nota é evidente, pois conclúe coa iniciación de Ulises, da man de Foción, na súa aprendizaxe do mar:

El piloto Foción lo llevaba hasta la punta del muelle, y si una ola rompía fuerte y mojaba el rostro del niño, Foción sonriendo le decía:
—¡Saca la lengua, Ulises, y prueba! ¡Es amarga! ¡Es agua del mar!¹³⁵! (48).

¹³⁴ “Los años nacían y morían, lentamente, seguramente, como arrastrado el carro del Tiempo por los cuatro bueyes laértidas, los dos berrendos en negro y los otros dos ojo de perdiz” (48).

¹³⁵ Esta expresión aparece novamente no “Final” da obra, cando Ulises, na súa longa espera por Penélope, lembra a Foción: “Vinieron a sus oídos las sílabas rodando, como la quilla de la nave arrastrada en invierno a la arena, llegan tres olas ya vencidas y solamente espuma, cuando sube el mar. Los dedos reconocieron los ojos y la boca antes de que pudieran hacerlo los ojos y la boca. Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro. —¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!” (266).

Esta parte segunda vai seguida dunha breve nota final que desempeña unha función de enlace. Por unha banda, resume o motivo da viaxe, desencadeante argumental dos dous bloques seguintes: “Y fue decidido que el mozo Ulises viajase” (87).

Por outra, resume tamén os preparativos para o periplo e describe a parca bagaxe de Ulises: unha alforxa na que Euriclea metera un marmelo e unhas sandalias novas, elementos simbolizados nas páxinas seguintes, e sintetiza o motivo da despedida cerimoniosa e ritual.

Na terceira parte da obra, “La nave y los compañeros”, onde se narran as aventuras mariñas de Ulises, prodúcese un desprazamento da modalización, xustificado polo narrador nos termos que seguen:

Cuento ahora 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 sin nombre (91).

A nota resume a historia da mencionada goleta e a súa compra a León Leonardo. Resulta interesante reparar no paralelismo existente entre a descrición dos preparativos para a viaxe antes comentados e o final do texto, cando León Leonardo, logo de explicar a historia do barco¹³⁶, declara:

Te vendo “La joven Iris”. Establécete por tu cuenta. Hay buenos tratos en el mar de los griegos, y más allá.

[...]

No le cambies el nombre. Y zarpa antes de que yo muera. Quiero gastar mis últimos días en imaginarme por dónde andarás, qué vientos saludan tu noble rostro en la proa, de qué isla ves las luces en la hora seróntina (137).

¹³⁶ “-Mandé labrar «La joven Iris» porque me parecía, Alción, que teniendo nave nueva en el puerto, el cuerpo tiraría de sí y una mañana yo despertaría ágil, dueño de mis remos, y podría bajar al muelle, gritando alegre:

-Quién quiere navegar con León Leonardo?

Pero el cuerpo es mucho más débil que el espíritu. Al cuerpo le gusta podreecer. Ya no volveré a la mar»” (137). Repárese na derrota persoal de León Leonardo, quen identificou a vida e a xuventude coa goleta. Deste xeito, “La joven Iris”, símbolo da vida e da alegría, atopa a súa continuidade no personaxe de Alción.

Na despedida de León Leonardo lévase a cabo unha tematización do mar, que lembra a pasaxe na que Foción ensina ao pequeno Ulises as súas augas:

¡Adiós, Alción! ¡Te regalo el mar!

No final da nota apréciase unha notábel vontade de síntese. Por outra banda, evidénciase tamén unha vocación anticipadora focalizada precisamente no personaxe cara ao que se produciu o desprazamento da modalización narrativa.

A parte terceira remata cunha nota final que ten, como función máis salientábel, resaltar o motivo do desembarco de Ulises na illa de Paros para agardar pola representación da función do Rei Lear¹³⁷. O texto tematiza de xeito especial o motivo da chegada á terra e, xunto coa nota introdutoria á que antes me referín, dota dunha estrutura pechada a *Parte Tercera*:

—Alción, desembarco de tu goleta. Me quedo en Paros. Conoceré la isla y el lunes de Pascua bajaré al teatro a ver llorar al rey del mar. Después viajaré por mi cuenta. ¿Dónde me esperarás, en la luna llena de septiembre, la que preside las alegres vendimias? (159).

Por outra banda, trata tamén o motivo da despedida¹³⁸ retomando a imaxe do marmelo, que xa fora insinuada con anterioridade na partida de Ulises e que agora está a simbolizar a propia patria: “[A Ítaca] la llevo aquí, en el zurrón, en forma de membrillo” (159).

A imaxe da illa de Ítaca representada por un marmelo dourado flotando no mar evoca a representación das illas das Cotovías que figura ao comezo do *Sinbad*. Repárese na semellanza entre ambos os dous textos:

¹³⁷ Velaquí un exemplo da vocación intertextual co xénero dramático da obra de Cunqueiro.

¹³⁸ “Ulises se despidió de los compañeros, posando las manos en los hombros de ellos y diciendo por tres veces sus nombres y países (160)”. Nótese a importancia deste comentario no discurso onomástico da literatura cunqueiriana. *Vid.* 3.1.4.2. O DISCURSO SOBRE O NOME.

–Es mi isla de oro, amigo, respondió Ulises.

Y con la segura violencia de su brazo y la sabia flebe presión de su mano, como lanzando bola en campo, mandó por el aire el membrillo al mar. Se lo veía entre las suaves ondas, mecerse lentamente (160).

Botou as cascas de laranxa ao mar. Goteáballe o zugo polas mestas barbas. Berroulle ao rapaz que estaba facendo uns estrobos na gamela.

–¡Sari! ¡Olla pra esas cascas que tiréi á auga! ¿Ves o marelas que son? Pois así son crarexando á ialba as illas das Cotovías. Somentes falta a do medio, que ten unha montaña verde¹³⁹ (160).

Por outra banda, o símbolo é obxecto de conversa entre Ulises e un vello mendigo, quen cuestiona o seu significado ao observar que o marmelo non flota no mar. O discurso do mendigo, aparentemente disparatado, serve de contrapunto ao motivo da nostalxia da patria, trazo caracterizador do personaxe de Ulises. Deste xeito, o símbolo adquire un novo matiz. Repárese na argumentación:

–El membrillo –dijo el viejo– no flota. Mira un instante para él y echa a andar. Yo te sigo. El membrillo se empapa y se hunde. Te quemaba las manos de la memoria. Eso acontece muchas veces. Míralo por última vez. ¡Tu patria debe ser muy soleada! ¡Mira cómo reluce! Y no la mires más (161).

En ambos os dous casos estamos diante da intervención de narratarios que se resisten á práctica da *epojé*.

Finalmente, o mendigo acepta a identificación proposta por Ulises, aínda corroborando a súa falsidade empírica:

¡Es una lástima que no flote el membrillo! Estaríamos ahora sentados amigablemente en la escollera contemplándolo, y creeríamos que íbamos en rico navío diciéndole adiós a tu ducado. Pero la física dice que no debe flotar el membrillo (161).

O vello mendigo reflexiona sobre a falsidade do símbolo, elevando a cuestión a un rango transcendental. A falta de correspondencia deste coa realidade é cualificada de *irregularidade*. O

¹³⁹ O paralelismo vén reforzado pola dimensión metafórica de Ítaca, que cómpre relacionar coa defensa da imaxinación simbolizada na citada pasaxe do *Sinbad*.

fragmento, que cobra ton humorístico contra o final, é susceptible dunha lectura máis xeral baseada unha vez máis na defensa da imaxinación fronte á realidade. A derrota da imaxinación aparece reflectida nas palabras do mendigo:

—¡Es una irregularidad que no flote el membrillo! Pasan años y no te das cuenta de ello, pero un día viene alegre o sombrío el corazón, y te das cuenta de que es un solemne abuso el que el membrillos se empape de agua salada y se hunda. ¡Un abuso, capitán! (161).

O paralelismo que antes se observou con respecto á pasaxe que abre o *Sinbad* mantense tamén nesta dimensión metaliteraria. O contrapunto ao mundo dos sonhos, representado polo mendigo, está encarnado nesa obra por Sari, quen rexeita a defensa da existencia das Illas das Cotovías, exemplificada nunhas cascas de laranxa tiradas ao mar¹⁴⁰:

[...] ¡Están as illas das Cotovías coma sete laranxas!
Co remo arredou Sinbad dúas das cascas meirandes pra faguer por entredelas o estreito de Miraquenvén, e despoixas arrempuxou un pauciño por el, querendo imitála nao do Soldán de Melinde cando toma ventos por aquela porta, procurando as ondas do mar maior, mais aló dos estreitos.
—¡Sari, escóitame, hom! ¡Pidocho de favor!
—¡Non hai Cotovías, Sinbad! (305).

O diálogo co mendigo remata cunha breve conversa sobre os viños¹⁴¹. Pola súa banda, a nota conclúe cunha nova tematización do mar, focalizado neste caso na mirada de Ulises que “sonrió y osó otra vez mirar el mar” (161).

A cuarta e última parte carece de texto introdutorio. Polo contrario, presenta unha nota final, tamén diferenciada tipograficamente mediante a cursiva. O mesmo que acontece no caso anterior, o paratexto resalta a anécdota coa que finaliza esta *Cuarta Parte*. O epílogo comeza narrando o momento no que Ulises coñece a

¹⁴⁰ É esta unha das pasaxes máis estudadas do libro e a ela volverei máis adiante.

¹⁴¹ Trátase dun interesante diálogo no que se leva a cabo unha humanización dos viños que remata coa identificación entre estes e as distintas etapas da viaxe. Ademais do seu valor simbólico, o texto resulta de interese para o estudo da gastronomía na obra de Cunqueiro.

noticia da súa persecución, acusado “de la muerte de Juan de Pericles y de que te levantes por rey de piratas” (262).

Unha vez máis unha nota paratextual recrea o motivo da partida e os seus preparativos, intensificados nesta ocasión pola fuxida. Novamente aparece a presenza do marmelo¹⁴² e do recordo de Penélope¹⁴³, trazo este caracterizador dun Ulises madurecido, debedor da súa orixe literaria:

Recogieron en el saco la ropa de Ulises y ataron el zurrón. Ofelia le ofreció una naranja al mozo, y Ulises la tomó emocionado de las manos de la mendiga. Le recordó el membrillo escondido en el zurrón por su madre Euriclea el día en que salió de Ítaca para el mar. Le parecía que guardaba en la blusa la isla de Paros, la isla de Penélope, pegada a su carne (223).

A nota describe o momento da fuxida de Ulises, marcada pola insistente evocación de Penélope e o desexo de que esta o agarde para a vendima. No paratexto apreciamos unha vontade de subversión con respecto ao mito clásico, ao presentar unha Penélope viaxeira que debe regresar a Ítaca para agardar a Ulises:

—¡La tendrás en Ítaca para la vendimia! ¡Te la llevará tu siervo Pretextos! (224).

—Paga el viaje de Penélope y el tuyo con estas cuatro monedas de oro. ¡Quiero, Pretextos, ver asomar sobre el hombro de ella, cuando la nave arribe a Itaca, tu labio roto! (224).

A alusión, que remite ás fontes clásicas da obra cunqueiriana, intensifícase coa presenza de Ulises como símbolo do regreso, adiantada xa na referencia a un hipotético San Ulises. Deste xeito

¹⁴² A preferencia do escritor polas formas esféricas reflícese tamén na súa simboloxia. *Cfr.*: “É curiosa, por exemplo, a atracción que sente o noso poeta polos peitos femininos, ós que no *Orestes*, novela na que son verdadeiros elementos recorrentes, compara con «manzanas nevadas». Así mesmo, o limón e a beleza da laranxa, que debeu exercer todo un efecto de fascinación en Cunqueiro, non deben pasar desapercibidos, pois aparecen con certa frecuencia nos seus textos e, moi significativamente, nun precioso poema onde o sentimento do paso do tempo, tan consustancial ó seu cerne máis definidor e íntimo, fai desexar ó poeta o ancorarse no pasado: «¡Oh, ciudad! ¡Oh, naranja! ¡Oh ceniza!». (Tarrío 1989: 56-57)

¹⁴³ A mención deste personaxe non aparece nas partes anteriores.

débese entender o pequeno diálogo da despedida do protagonista e Ofelia:

- ¡Adiós, Ofelia! ¡Que vuelva alguna vez el celoso Biofernes!
- ¡Ulises, que vuelvas tú! (224)

A lembranza de Penélope, intensificada pola exclamación final do protagonista, “dile a Penélope que llevo mordido el corazón”, está tamén presente na imaxe da partida da nave coa que conclúe esta última parte da obra, cando o narrador relata que “la más coloreada de las nubecillas aurales tomó la forma redonda y carnal de la boca de Penélope” (224).

A referencia á nave e á viaxe mariña nesta nota final confiren á obra un evidente grao de coherencia.

Las mocedades de Ulises péchase cunha nota “Final”, que ocupa un lugar independente desde o punto de vista da disposición gráfica do material. Ao contrario do que acontece cos paratextos que comentei anteriormente, a nota non está marcada desde o punto de vista tipográfico polo emprego da cursiva. O paratexto pecha de xeito definitivo a obra e ten un carácter marcadamente narrativo.

A primeira parte deste desempeña unha función de resumo argumental e narra as peripecias mariñas acontecidas a Ulises desde a súa fuxida de Paros ata a chegada a Ítaca. No texto aparecen dispersos unha serie de trazos que intensifican a dimensión do heroe e a dureza das probas ás que se viu sometido na súa accidentada viaxe: “largas jornadas, nave de ajena nación, extraños y oscuros acentos, desconocido país, solemnes batallas”, etc. O carácter sintético acentúase na anticipación da chegada, descrita a través do esforzo de Ulises que, “como ladrón que viene nocturno, en barca propia y único remador, asaltó el inquieto camino que conduce a Ítaca” e do recordo idealizado de Penélope, a quen confía atopar “en el paterno hogar” (277). Mais esta idealización do regreso contrasta coa chegada dun Ulises desmitificado:

Adulto fatigado, regresaba. Sus pies se hundían en la playa de Ítaca, y del roce de los pies con la arena nacía una oscura canción. El héroe se vestía

con burdos paños remendados, y la barba le poblaba el pecho. Hubiera podido anudar en ella cien años (228).

A descrición de Ulises arrastrando os pés pola area de Ítaca remite ás palabras de adestramento de Foción acerca da *nave máis lixeira, construída con palabras*:

–Pero para regresar, Ulises, la nave con palabras no sirve. *Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena*¹⁴⁴ (59; a cursiva é miña).

Por outra banda, a humanización do mito, que presenta un heroe canso e descoidado, ten a súa continuidade na xa mencionada inversión de funcións dos seus dous protagonistas: “Ulises llegaba para la siega, pero Penélope no llegaba para el amor” (228).

A obra conclúe coa imaxe dun Ulises sedentario, condeado á espera e convertido nun personaxe lendario, segundo se deduce do seguinte enunciado paratextual:

No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo (229).

A nota remata co recordo confuso de Ulises no que as palabras de Foción se mesturan coa memoria de Penélope:

Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro.

–¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!

Nacieron en un instante abriles en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas (229).

Ademais da reiteración do motivo do sabor amargo da auga do mar, que reforza o carácter cíclico da obra, é posíbel apreciar neste final a referencia ao labio roto de Pretextos, quen deba agardar a

¹⁴⁴ Deste xeito péchase a viaxe metafórica que representa *Las mocedades de Ulises*.

Ulises na ribeira por detrás de Penélope. Non obstante, na visión última do personaxe protagonista,

Pretextos, el labio roto alegre, imitó el perro que en la ribera guarda una barca pescadora, y saluda al amo que se acerca y le trae en la mano un hueso que rebosa dulce tuétano (229).

Unha análise das notas introdutorias e finais en *Las mocedades de Ulises* revélanos a súa importancia no desenvolvemento e na estrutura da obra. Todas elas posúen un carácter ficcional, trazo que as integra con solidez no corpus textual, e desempeñan unha función de síntese, anticipación ou énfase dos contidos argumentais. A disposición das notas confire á obra unha aparencia singular.

2.3.4.5. *Un hombre que se parecía a Orestes*

A importancia de *Las mocedades de Ulises* no que atinxe ao despregue de notas paratextuais contrasta coa austeridade de *Un hombre que se parecía a Orestes*. Nun sentido estrito, esta obra non contén ningunha nota introdutoria nin final. Tal afirmación debe ser porén matizada ao existiren algúns textos cuxo carácter prefacial que lles vén dado, en primeiro lugar, pola súa localización nunha obra que presenta a seguinte estrutura:

<i>Texto introdutorio</i>
PRIMERA PARTE
I-X
SEGUNDA PARTE
<i>texto introdutorio</i>
I-X
TRECERA PARTE
<i>texto introdutorio</i>
I-III
CUARTA PARTE
<i>texto introdutorio</i>
Paso del Gran Galán de Florencia
I-IV
SEIS RETRATOS
ÍNDICE ONOMÁSTICO

Os textos (ou paratextos) aos que me estou a referir posúen tamén, desde o punto de vista do contido, un carácter prologal, pois todos eles presentan a situación inicial da que parte a diéxese dos diferentes bloques nos que se articula a obra, desempeñando a miúdo funcións de síntese e anticipación.

Non hai porén ningún outro trazo identificador duns textos que, por outra banda, presentan un discurso narrativo semellante ao doutros episodios do libro. Desde o punto de vista gráfico tampouco se recorre a ningunha marca distintiva.

Se se atende ao contido é posíbel descubrir algunhas concomitancias con outros limiares cunqueirianos, especialmente con aqueles máis ficcionais e narrativos. Así, o texto que serve de introdución á obra, comeza cunha descrición colorista dun instante da vida cotiá da cidade na praza do mercado:

La niebla abandonaba lentamente la plaza. Se podía ver ya la alta torre de la ciudadela sobre los rojos tejados, y las golondrinas salían de sus nidos, dejándose caer con las alas abiertas para el primer vuelo matinal [...]. [Las jóvenes] charlaban y reían colocando las cestas, arreglando las ristras de cebollas doradas, de cebollas rojas, de cebollas azules (9).

A seguir, a voz narrativa, como se dunha cámara fotográfica se tratase, repara nun home que “estaba sentado en el banco de piedra adosado al palomar”, ao que presenta de xeito gradual, a través dunha serie de trazos distintivos: “[el] bastón y la sortija, [el] jubón azul, la hebilla del cinturón que figuraba una serpiente que se anillaba en un ciervo”, etc. Por outra banda, o narrador dota de misterio este personaxe, para o que cuña a expresión *el extranjero, o lo que fuese*¹⁴⁵, intensificándoo mediante a introdución de feitos marabillosos, como o comportamento do merlo do mendigo diante das súas moedas:

Y fue entonces la sorpresa de que el mirlo, al ver el oro, se puso a silbar una marcha solemne, aprendida acaso de los pínfanos de la ciudad, como de

¹⁴⁵ Cfr. “-¿Porque tú eres extranjero, ¿no? –preguntó el mendigo, serio de pronto, los vivos ojillos posados en los grandes ojos negros del hombre del jubón azul, el bastón de caña con puño de plata y la sortija de oro con la piedra violeta” (13).

entrada de rey o de galera, una marcha que marcaba los graves pasos o el golpe unísono de los remos, y entre boga y boga, el trino subía como quien iza una bandera (13).

O clima de intriga que se vai trazando na obra vén dado en boa medida pola identificación implícita da chegada deste misterioso personaxe co retorno de Orestes, simbolizado polo león, para cumprir a súa vinganza. A lectura faise máis evidente no final das páxinas introdutorias, onde o mendigo está a beber co enigmático cabaleiro ao que explica:

—Si hace unos veinte años hubiese llegado a la ciudad un hombre como tú, tan rico y tan lacónico, y yo hago correr la voz, la boca metida en el oído del interlocutor, claro, o simplemente apretando una mano en las tinieblas, de que había llegado el león, habría que cortar el miedo con un cuchillo para poder entrar en cualquiera de nuestras posadas (14).

O momento climático da introdución prodúcese na resposta final que o forasteiro dá ao mendigo, logo de que este aludira ao símbolo do león:

—No, no te pregunto si el león tenía el nombre de un hombre (15).

Como se puido observar, o primeiro capituliño tracexa a situación narrativa inicial da unidade e fornece os indicios do conflito que nela se resolve. Este feito, así como a localización no libro, lévame a recoñecer a súa función prefacial, por moito que esta non estea, desde un punto de vista gráfico, suficientemente marcada.

Outro tanto cómpre afirmar acerca das pequenas notas que anteceden ás partes segunda, terceira e cuarta¹⁴⁶. Todas elas teñen un carácter ficcional e narrativo e desempeñan unha función sintético-anticipadora moi semellante ás das notas da obra anteriormente comentada.

¹⁴⁶ A parte primeira non ten introdución. Esta función semella estar desempeñada pola introdución xeral da obra.

O texto que precede á *Parte Segunda* presenta ao seu protagonista Egisto. O fragmento achega unha descrición da monotonía cotiá do rei, mediante comentarios do tipo:

Egisto había terminado la visita matinal a sus armas, lo que le llevaba todos los lunes una hora larga, y la hacía acompañado del maestro armero, que era un cojo vizcaíno, y del oficial del inventario (75).

Por outra banda, o texto introdutorio adianta algúns trazos importantes cos que aparece caracterizado o personaxe lendario. Unha vez máis estamos diante dun exercicio de humanización do que resulta un Egisto derrotado, “doliéndose de las provincias perdidas en los últimos años”¹⁴⁷, nas que “él no había podido acudir contra aquellos insurrectos porque estaba atado a su palacio por la dichosa espera de Orestes vengador, que no acababa de llegar” (75-76).

O paratexto describe un personaxe caracterizado pola soidade e o fracaso. Nun exercicio de síntese e de intertextualidade, o narrador refire dous trazos fundamentais: a condición criminal de Egisto e o seu amor por Clitemnestra. O final da nota reitera a imaxe decadente do rei pechado na súa propia soidade que, “encorvado, arrastrando la raída capa amarilla, se perdió por los largos, inacabables corredores, ordenados en espiral como la cáscara del caracol, y en cuyas bóvedas tejían sus telas las arañas incansables” (77).

A nota que precede á *Parte Tercera* achega o personaxe de Orestes nos seus preparativos, reflexións e dúbidas acerca da vinganza. Deste xeito, anticipa o motivo central da diéxese da unidade. O texto comeza coa imaxe de Orestes contemplando a carta mariña, planeando o seu regreso vingador, e imaxinando posíbeis situacións. Mais a nota adianta tamén outro dos trazos que caracterizan o personaxe. Refírome á súa dúbida, metáfora do cuestionamento da utilidade da vinganza:

¹⁴⁷ Repárese na dimensión humorística do comentario: “[...] que los condes fronterizos se quedaron con las tierras montañosas y con los valles fluviales, y aunque se decían vasallos, se quitaban de renta con mandarle una cesta de manzanas o un lechón, y todo lo más una piel de vaca” (75).

Pero, ¿tenía verdaderamente fieles? ¿Lo esperaba alguien en la ciudad, alguien que le diese albergue y pan, y lo animase a la venganza, que era justa y necesaria? (142).

A dimensión metafórica do personaxe resulta evidente se se repara no seu carácter atemporal:

Orestes se descolgaba por una cuerda, y caía ante Egisto y su madre. No sabía desde cuándo había comenzado a imaginar que el acto de la venganza comenzaba porque él se descolgaba desde muy alto, ayudándose de una cuerda¹⁴⁸ (142).

O texto, que continúa detallando as *suposicións* e as *invencións* de Orestes, conclúe cunha conversa entre un vello piloto *que le ha dado posada*. Este acaba cuestionando o acto da vinganza, ao neutralizar o seu sentido co paso do tempo¹⁴⁹, e narrando a historia dun adulterio. A nota remata coa imaxe dun vingador canso e confundido, obsesionado coa idea dunha morte sanguenta:

Y desde su temporada en la casa del viejo piloto, le quedó la imaginación de estar comiendo, bebiendo o haciendo algo, o contemplando la luna, y decirse que lo mismo estaban comiendo, bebiendo, haciendo o contemplando los adúlteros en la ciudad natal, a la que no daba llegado, y que no era su ciudad, el lugar donde podría y debería vivir, sino un charco de sangre, en el que flotaba, como si fuera de corcho, una corona real de doce puntas (145).

Ademais de adiantar os motivos principais desta parte terceira, o limiar resume a condición do personaxe de Orestes e a súa vida atormentada que se debate entre o destino e o cuestionamento. Neste sentido, trátase dunha das notas máis importantes da narración, pois, desde as marxes paratextuais, penetra na esencia da obra: a vinganza, identificada metaforicamente na figura de Orestes.

¹⁴⁸ Repárese na evocación da figura do *deus ex machina* do teatro que suscita esta escena.

¹⁴⁹ A resposta do piloto á pregunta de Orestes, “qué harías tú en mi lugar” está a actuar de contrapunto na obra: “-¡Vaya, yo en el momento haría cualquier cosa, cortarle los testículos al querido de mi madre! Pero, pasados esos años que dices, y vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría” (144). Repárese na trivialización que fai este personaxe da esencia da traxedia.

Finalmente, a nota que precede á *Cuarta Parte* ten un carácter semellante ás anteriormente comentadas. Comeza cos preparativos do regreso de Eumón el Tracio, personaxe que encarna unha confusión entre a vida e a literatura –máis concretamente o teatro:

[...] insistió Eumón en hacer el viaje de retorno por el condado de doña Inés, que quería conocer a aquella hermosa delirante. Y para que fuese prevenido, fue rogado Filón el Mozo que le diese al tracio una copia de la pieza dramática que había escrito con algunos de los sucesos más notorios de la incansable ensoñación amorosa de la soberana del Vado de la Torre (167).

A alusión ao teatro resulta anticipadora dos fragmentos da peza que constitúen o núcleo desta cuarta parte. Deste xeito, a nota retoma un motivo que xa estaba presente na primeira e confire á obra un carácter circular. É nos últimos capituliños da sección cando o narrador dá noticia do personaxe de Filón el Mozo, dramaturgo a quen se encomenda levar ás táboas a historia da cidade “saltándose al rey Agamenón”, e que “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”¹⁵⁰ (53).

É importante destacar como, xa no comezo da nota introdutoria, refórzanse os vínculos desta peza co núcleo argumental creado en torno ao personaxe de Orestes. O procedemento lévase a cabo mediante a reiteración dun nexo dobre, constituído polo propio tema da peza e polo comentario que segue:

–Me dice Egisto en confianza –explicó Eumón a Filón el Mozo–, que todo el desequilibrio de doña Inés viene de estar ella también a la espera de Orestes, sólo que para recibirlo con cama deshecha.

–Unos dicen que sí y otros que no, pero la verdad es que ella lo recibiría con gusto, aun llegando parricida y con el brazo diestro ensangrentado hasta el codo. ¡Orestes hace soñar a muchas! (167).

O paratexto dá noticia de como Filón el Mozo informa ao rei Eumón, *curioso de genealogías*, da orixe de dona Inés de Valverde, delimitando tamén as coordenadas temporais do texto teatral, así como

¹⁵⁰ Introdúcese aquí a dualidade vida-literatura, presente en toda a obra. Nesta primeira parte reproducéase ademais un fragmento da peza teatral: “El texto estaba así, en borrador: ACTO II. ESCENA I. EGISTO, CLITEMNESTRA E IFIGENIA” (53) .

o seu carácter inconcluso, pois “no podía termirar, que Orestes no llegaba a cumprir la venganza” (168). As palabras de Filón resultan abondo reveladoras da coherencia da obra no que ao motivo da espera se refire:

–Yo estoy a la espera, como pueda estarlo el rey Egisto, porque conviene que haya un testigo para los siglos (168).

Mais nesta introdución á última parte da obra, concretamente no discurso de Filón el Mozo acerca da súa peza, figuran unhas observacións de asunto metaliterario das que é posíbel deducir algunhas ideas sobre a intencionalidade de *Un hombre que se parecía a Orestes*. Refírome á pasaxe na que Filón, logo de tematizar unha vez máis o motivo da espera, apunta a dimensión humana e universal como o trazo caracterizador fundamental da súa peza, ao afirmar que “mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano (168).

Considero que tal comentario resulta ilustrativo para unha interpretación da obra de Cunqueiro como una novela que versa sobre o ser humano. Trátase do mesmo obxectivo que o narrador semellaba perseguir na súa narrativa curta escrita en galego. Afirmar isto supón referirse a un proxecto narrativo materializado, mediante o cultivo de diferentes xéneros literarios, no corpus que estou a estudar.

A seguir, Filón el Mozo expón algunhas consideracións acerca da recepción do teatro, reflexionando sobre a súa compoñente quinésica e proxémica. Tales observacións deben pórse en relación coa importancia da xestualidade e o movemento no conxunto da narrativa do mindoniense¹⁵¹:

Si el público de teatro fuese educado en fisiognómica, haría un acto solamente con los gestos, pasos, escuchas, dudas, preparativos para el acto vengador del joven príncipe. Lo titularía “La aproximación del Orestes” [...] (168).

¹⁵¹ Cfr. Tarrío 1989: 75 e ss.

A nota introdutoria segue relatando a partida do rei Eumón e a súa lectura da *opera aperta*¹⁵² de Filón na pousada de Mantineo, mentres contempla unha paisaxe pola ventá que inevitabelmente remite ao país de fondo mindoniense ao que tantas veces se leva referido o escritor:

Y al amanecer, teniéndola con el verde y frondoso país como telón de fondo¹⁵³, se puso a leer la pieza de Filón el Mozo, que comenzaba con un prólogo¹⁵⁴ en el que, gente huida de la guerra de los Ducados, pasaba la noche en la torre de doña Inés [...] (169).

O texto continúa describindo a peza, tanto no que se refire ao fío argumental como á ambientación e á previsíbel recepción¹⁵⁵. Deste xeito, recórrese á técnica do relato dentro do relato. O final da nota posúe un carácter claramente anticipador do texto que a seguir se reproduce, o “Paso del Galán de Florencia”, escollido por Filón *para presentar a doña Inés*:

Ama Modesta le abre al Correo. Del hombro derecho del Correo cuelga la gran cartera de cuero con las armas reales a fuego. Se quita el sombrero, se pasa las manos por la cara, admira las flores, dirige la mirada hacia la rosa roja, solitaria en el vaso. Filón titulaba este paso “El galán de Florencia”, y lo había leído varias veces, y siempre con aplauso, en las veladas de la aristocracia de la ciudad (170).

Esta última nota, ademais de consolidar o motivo central da obra, representado no personaxe de Orestes, fornece os vínculos dos discursos narrativo e teatral, así como das súas respectivas historias: a do Orestes vingador e a de dona Inés de Valverde. Estes trazos confiren ao paratexto do que estou a falar un considerábel grao de complexidade.

¹⁵² O narrador explica que “todavía el autor no había decidido qué título darle, y añadió el tracio que en su reino no había teatro, pero que si llegaba el desenlace fatídico de la tragedia, que le mandase el texto en copia iluminada, que la leería en voz alta con mucho gusto, y pagaría por ella lo que Filón el Mozo pidese” (168-169).

¹⁵³ *Cfr.* “Non se pode vivir sin unha paisaxe ó fondo. Esta paisaxe é algunha vez física: o meu val, a miña casa, os aromas que había na miña casa cando se cocía o pan [...]” (Morán, 1982: 371)

¹⁵⁴ Repárese nesta referencia a un corpus paratextual ficticio no marco do propio paratexto.

¹⁵⁵ “Filón estaba muy satisfecho de la escena, ya que le parecía que daba la figura y el tono de la dama, y que en los actos sucesivos de la pieza el desmedido enamoramiento, la súbita y encendida pasión, sería aceptada sin más por el respetable, vista la adivinación de amor de la palomita, la desusada amplitud de sus sueños, la clamorosa entrega de su soledad” (170).

A análise dos mencionados fragmentos, baseada na súa localización, o contido e as funcións que desempeñan, permite recoñecer o seu carácter introdutorio, a pesar de non apareceren, desde o punto de vista gráfico, marcadas como tales.

O outro texto limiar ao que antes me referín é a notiña que precede ao primeiro dos apéndices da obra, “Seis retratos”, que xa foi reproducido máis arriba.

A nota desempeña fundamentalmente unha función orientativa a respecto da lectura e fai referencia a outro elemento do corpus paratextual, como é o índice onomástico. Isto salienta a importancia e o grao de cohesión deste corpus. Por outra banda, é posíbel identificar nela unha vontade de definición xenérica, representada polo termo *retratos*, tan reiterado na narrativa cunqueiriana¹⁵⁶. No final da nota resulta doado recoñecer as funcións de xénese e tradición, así como unha manifestación máis do exercicio lúdico, tantas veces practicado por Borges, que está presente no conxunto da obra do mindoniense.

2.3.4.6. *Vida y fugas de Fanto Fantini*

Vida y fugas de Fanto Fantini amosa un procedemento semellante no que se refire á presenza de notas introdutorias, coa particularidade de estaren en todos os casos identificadas polo emprego da cursiva. A obra mostra unha distribución do material que pode resumirse no seguinte cadro:

¹⁵⁶ Cómpre reparar na importancia desta designación, avalada pola proximidade dos índices onomásticos e o xénero retrato.

<i>Nota introdutoria</i>
PRIMERA PARTE. NACIMIENTO, INFANCIA Y MOCEDAD DE FANTO
I
II
III
IV
<i>nota final</i>
ALGUNAS FUGAS Y CAMPAÑAS DE FANTO
<i>nota introdutoria</i>
I
II
III
IV
V
<i>nota final</i>
VI
RETRATOS Y VIDAS
Vida de Nito Saltimbeni de Siena
Vida del caballo “Lionfante”
Vida del braco “Remo”
<i>nota introdutoria</i>
Las gulas del clérigo que leía etrusco
Las soledades de donna Cósima Bruzzi
APÉNDICES
Sobre el discurso de “Lionfante” en el Senado de Venecia
ÍNDICE ONOMÁSTICO

A primeira das notas ten, como é posíbel comprobar no esquema, un carácter xeral. Xa no seu comezo recorre ao discurso propiamente biográfico para, ademais de delimitar as coordenadas espazo-temporais do personaxe, facer referencia á pluralidade de fontes das que a narración bebe:

Son muchas, pero dispersas, las noticias que nos han quedado de la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini della Gherardesca, nacido en Borgo San Sepolcro en abril del año de gracia de 1450 (9).

O carácter introdutorio deste comezo é dobre. Por unha banda, adiántase o lugar e o ano de nacemento do personaxe, cuxo *nacimiento, infancia y mocedad* se narran na parte seguinte. Por outra, a voz narrativa responsábel do paratexto introduce o lector nos dominios da crítica imaxinaria, disciplina que está presente ao longo de toda a nota.

Logo dunhas consideracións sobre a ubicación de Borgo San Sepolcro, percíbese un cambio de actitude na voz narrativa, que se transforma na dun paciente investigador que presenta o resultado do seu traballo de anos, tal como se deduce dunha advertencia que xa foi parcialmente reproducida:

Pero muchas de esas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condottiero se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y el lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana (9).

A narración insírese deste xeito nunha tradición investigadora prestixiada pola metodoloxía laboriosa e o narrador preséntase como responsábel da escolla crítica de informacións contradictorias.

A seguir, o narrador-investigador adianta dous elementos fundamentais no libro. Por un lado, o trazo caracterizador do personaxe central, que aparece xa reflectido no título. Por outro, a definición xenérica da obra e a súa inclusión no xénero biográfico: “Fanto Fantini della Gherardesca fue, sobre todo, famoso por sus fugas de las más cerradas y vigiladas prisiones de su tiempo” (9).

A nota paratextual cumpre aquí unha das súas funcións máis habituais, como é a de tratar sobre o propio contido da obra. Mais, ao mesmo tempo, está a desempeñar tamén a función genettiana *de pararraios*, isto é, de defensa fronte ás posíbeis críticas. Neste sentido o libro preséntase como unha narración elaborada a base de informacións que *se contradicen con frecuencia* e que dan lugar a *muchos cabos sueltos*¹⁵⁷. É precisamente neste punto onde é necesario reparar noutra das características que singularizan o prólogo. Refirome á presenza de dúas extensas notas a pé de páxina, trazo que afasta o texto do xénero narrativo para achegalo ao discurso ensaístico ou investigador. A primeira delas complementa os mencionados *cabos sueltos* e reforza a función de *paratonnerre* coa reiteración da dúbida e a confusión dos datos:

¹⁵⁷ Isto debe relacionarse coas estratexias de realismo e, máis concretamente, coa chamada *dúbida intencional*. Vid. 3.3.4. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

No ha podido ser establecida con seguridad la fecha de la muerte de Fanto el Mozo, y de su estancia en Provenza, en los últimos años de su vida, es poco lo que se sabe con certeza; parece ser que hacia 1504 vivía aún su caballo “Lionfante”, que ya habría cumplido los treinta y tres años¹⁵⁸ (9, nota ao pé).

A voz do investigador faise aínda máis evidente na xustificación razoada dos datos mediante unha serie de probas que reforzan a credibilidade das coordenadas espazo-temporais achegadas polo biógrafo.

A nota introdutoria continúa informando puntualmente do deseño da obra e do seu contido. Neste sentido, o texto prefacial desempeña unha das súas funcións máis xenéricas:

Las vidas de su criado Nito, su braco “Remo” y su caballo “Lionfante”, aparecen en la última parte¹⁵⁹. En los apéndices¹⁶⁰ damos al curioso lector el texto, quizá solamente un resumen, y sin duda en varios pasajes mal transcritos¹⁶¹, del discurso que ante el Senado de Venecia pronunció el caballo “Lionfante”, con motivo del falso rumor de la muerte de su amo en la isla de Chipre (9-10).

O narrador aprópiase novamente do rexistro do investigador, neste caso literario, cando se refire á “influencia de este discurso [de Lionfante] en el de Otelo, ante los mismos senadores (W. Shakespeare, “Otelo o El moro de Venecia”, acto I, escena III)” (10).

Neste punto insírese a segunda das notas a pé de páxina do paratexto. Trátase dunha disertación filolóxica que pretende determinar as fontes do mencionado discurso:

Como se sabe, el argumento del “Otelo” de Shakespeare procede de los “hecatomithi” del ferrarense Giral di Cinthio, pero en la novela VII, década III, no viene el discurso del Moro ante el Senado véneto, aunque es seguro que Giral di Cinthio conocía el discurso de Otelo, así como el del caballo

¹⁵⁸ Nótese o paralelismo bíblico.

¹⁵⁹ Refírese a “Retratos y vidas”, que inclúe tamén “Las gulas del clérigo que leía etrusco” e “Las soledades de doña Cósima Bruzzi”.

¹⁶⁰ Referencia a outro elemento marxinal. O texto que inclúe este apéndice leva por título “Sobre el discurso de «Lionfante» en el Senado de Venecia”.

¹⁶¹ Estamos diante dunha nova autodefensa do narrador mediante a estratexia do *pararraios*.

“Lionfante”, que corrían ambos por la Italia del Norte en pliegos góticos (10-11, nota ao pé).

A nota especula sobre as orixes do texto e evidencia un paradoxo ao observar que “Shakespeare, por lo tanto, no ha podido imitar un discurso que en el texto cinthiano no figura”. Fronte a isto, o narrador-investigador elucubra a súa propia hipótese crítico-textual:

Pero, ¿no habrá tenido el dramaturgo inglés noticia del discurso del caballo ventrílocuo y políglota ante el Senado de la Serenísima? Los marineros venecianos, con los que es seguro que Shakespeare conversó en las tabernas londineses que frecuentaba –y de los que aprendió “dogo” y “góndola” por exemplo¹⁶²–, pudieron haberle narrado el sorprendente suceso (11, nota ao pé).

A voz crítico-narrativa, á parte de expoñer hipóteses, propón ao receptor unha *proba de lectura* para a súa comprobación. Nótese o procedemento da cita na súa lingua orixinaria, alén do humor implícito nas observacións verbo das características fonéticas da lingua inglesa e a súa proximidade coa dos sons equinos:

Hágase la prueba por el curioso lector, desde “*Most potent, grave and reverend signiors*”, hasta “*I won his daugther*”, intercalando un relincho entre frase y frase, y transformando la frase final, “*I won his daugther*”, en el relincho propio de caballo sículo en celo –especialmente al aproximársele yegua longobarda rubia–, cosa que el idioma inglés, por sus especiales características permite, sin necesidad de forzar la pronunciación, tanto la en boga en el Teatro del Globo en los días elizabethianos, como oxfordiana de hoy, o la de los americanos del Norte (11, nota ao pé).

Finalmente, o responsábel da nota conclúe a súa disertación cunha nova hipótese na que, invertendo o argumento, propón a influencia da obra que introduce –o *Fanto* cunqueiriano– no texto de Shakespeare. Trátase dun exercicio final de crítica imaxinaria:

Por otra parte, el final chipriota de la tragedia de Otelo, ¿no puede haber sido sugerida a Shakespeare por la supuesta muerte en Famagusta, peleando contra el turco circunciso, de Fanto Fantini della Gherardesca? (11, nota ao pé).

¹⁶² Obsérvese como o xogo filolóxico hipercaracteriza a voz deste narrador.

A práctica non lle pasou desapercibida á crítica, que reparou na existencia de “determinados casos nos que o emprego da cita desencadea un tipo de problemas pertencentes ó ámbito da xenética textual” (Rodríguez Vega, 1997a: 36) e sinalou dous procedementos, ata certo punto contrarios, que conflúen no texto. Por unha banda, a recorrencia ás palabras shakespeareanas como argumento de autoridade¹⁶³. Por outra, “a contaminación do real pola ficción”, pois, “o texto shakespeareano é modificado, reinterpretado á luz do discurso crítico, parodia das disquisicións filolóxicas, por un narrador cronista que inventa antecedentes literarios e reprega a lectura de Otelo a unha orixe fantástica e ficticia” (1997a: 37).

A nota continúa con novos datos sobre a historia textual dunha suposta peza de teatro¹⁶⁴ que serviu como fonte para novela cunqueiriana. Ademais dalgúns datos sobre o seu contido¹⁶⁵, o texto describe feitos relativos á representación, cuxa cronoloxía é tamén aventurada:

Un feliz hallazgo en una biblioteca florentina, nos permitiría publicar el texto, hasta ahora inédito, del segundo acto de una pieza teatral, que tenía por protagonista a Fanto Fantini della Gherardesca.

[...]

La representación de la pieza pudo haber tenido lugar en el verano de 1509, o en la primavera, en el célebre “maggio fiorentino”, de 1510 (10-11).

Outro dos paratextos aos que máis arriba fixen referencia é unha nota situada ao final da parte primeira, “Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto”. O seu contido (a morte do señor Capovilla, titor de Fanto) confírelle unha función de ponte coa segunda das seccións.

¹⁶³ Rexina Rodríguez Vega considera que “a referencia ós *Hecathomiti* de Giral di Cintho, favorece un certo ton de verosimilitude na presentación da outra fonte literaria de Otelo, os pregos góticos italianos nos que figura o discurso de Lionfante”. A autora salienta como para apoiar esta tese Cunqueiro non dubida en botar man dos seus coñecementos eruditos, expostos tantas veces nos seus pequenos ensaios, e, presentando o coñecemento da cultura italiana por parte do inglés como un coñecemento «de oídas», opinión reflectida en artigos como «*As mil caras de Shakespeare*» (Rodríguez Vega 1997a: 37).

¹⁶⁴ Repárese unha vez máis na constante presenza do xénero teatral.

¹⁶⁵ “La pieza constaba de tres actos, el primero de los cuales no ha sido hallado, y del tercero tenemos un resumen en un manuscrito de Benedetto Varchi, autor de una «*Storia Fiorentina*» muy conocida” (10).

O carácter de transición ao que fixen referencia vén dado tamén pola descrición do motivo que actúa como determinante do futuro militar de Fanto, tema central das restantes partes da obra. Trátase da demanda do condottiero Nero Buoncompagni de “un teniente para golpes de mano” (43).

O carácter de síntese e anticipación do paratexto evidénciase tamén no esforzo da voz narrativa por presentar a situación que serve de punto de partida para as posteriores aventuras de Fanto. Resulta interesante reparar na descrición do heroe e dos seus acompañantes, na que é doado apreciar notábeis similitudes cos modelos deseñados pola literatura cabaleiresca, cando o narrador afirma que este “dispuso salir a las guerras de Italia, Nito en un bayo alucrado que tenía de propio y había corrido en Siena, y él en su «Lionfante», con el que ya había amistado. «Remo» iría delante, alegrando con sus correrías el camino” (43).

De aquí en diante, a voz narrativa responsábel do paratexto adopta o ton propio dun cronista bélico¹⁶⁶ e relata a chegada de Fanto ao campamento e o seu primeiro *fuego militar*¹⁶⁷. A nota final posúe aínda un valor anticipador importante. Trátase, unha vez máis do adianto dun trazo que, no que segue, se converterá na principal característica do personaxe. Refírome ás primeiras palabras do cabalo Lionfante, responsábel dunha das unidades narrativas da obra na que se reproduce o seu discurso diante do Senado:

“Lionfante” se puso ante su dueño, y solemne, le habló por vez primera:
—¡Buena suerte, señor capitán! ¡Es la tramontana!
El viento silbó fino, como suele el boreal en las llamadas del verano, para probar lo que el caballo decía¹⁶⁸ (44-45).

¹⁶⁶ Isto apréciase no emprego de fórmulas do tipo *en tres jornadas*, etc.

¹⁶⁷ Repárese na simboloxía do lume e a súa presenza nos ritos de iniciación: “Un viento fresco saludó al mismo tiempo la perrera de Fanto Fantini della Gherardesca y su primer fuego militar” (44). Non obstante, atopamos no texto unha considerábel desmitificación que vén dada pola dimensión máis cotiá dos personaxes. A imaxe marcial do campamento alumeado por algunhas fogueiras contrasta coa finalidade do lume que ordena acender o propio Fanto, cando decidiu “que Nito encendiese también una hoguera para asar las morcillas que le había regalado de despedida el cura de San Félix [...]” (44).

¹⁶⁸ Debe repararse na importancia do vento (a miúdo humanizado) na narrativa de Cunqueiro.

Na nota final que acabo de comentar aprécianse unha vez máis procedementos de síntese e anticipación que confiren a textos desta natureza unha función cohesionadora. En coherencia con isto, cómpre reparar no contido da nota introdutoria á seguinte parte da obra, “Algunas fugas y campañas de Fanto”. Se o paratexto anterior marcaba o final da etapa de aprendizaxe do protagonista, esta nota introduce o lector nas fazañas bélicas de Fanto, resumindo as súas diferentes campañas “con Nero Buoncompagni, y siempre montando «Lionfante»” (49).

Os feitos relatados difumínanse, non obstante, ao seren relativizados pola advertencia inicial do narrador-investigador, que incide novamente en cuestións de crítica textual ao afirmar que “la vida militar del señor capitán Fanto Fantini della Gherardesca está muy estudiada [...] en los libros que al arte militar en la Italia del Cuatrocientos y el Quinientos le fueron dedicados” (49).

Neste punto a nota paratextual está a desempeñar tamén a función de *tradición*, que incrementa o interese e o prestixio da obra.

A narración dalgunhas fazañas de Fanto ten, por outro lado, un claro carácter anticipador, reforzado pola descrición –ás veces humorística– das habilidades que lle valeron a gloria:

Su arte era el de la emboscada, y etimológicamente hablando (50).

Das estratexias de Fanto, ilustradas a miúdo coa descrición de vitorias memorábeis, destácase especialmente unha que cómpre pór en relación coa caracterización do personaxe. Trátase da imaxinación, trazo que comparte cunha boa parte dos protagonistas cunqueirianos. No paratexto insinúase aínda unha concomitancia máis con eles, como é a derrota na súa defensa da imaxinación:

Pero la misma osadía de Fanto y su concepción intelectual del encuentro armado, le llevó a cometer graves errores, ya que tropezaba con enemigos sin imaginación, que por un quítame allá esas pajas iban al cuerpo a cuerpo, y moría gente en las batallas. Fue la filosofía castrense de Fanto el Mozo la que lo llevó algunha vez a la derrota, e incluso a caer prisionero de sus mayores enemigos (51).

Os *inimigos sen imaxinación* remiten aos antinarratarios da novela cunqueiriana (é o caso de Sari). Por outra banda, é preciso reparar no termo encubridor da vocación imaxinativa do autor, a *concepción intelectual do encontro armado* que, xunto coa *filosofía castrense*, están a prestixiar o texto e a encadralo dentro do xénero da crónica de guerra.

A nota conclúe cunha declaración meramente anticipadora, na que o narrador-investigador expón o seu criterio de escolla do material relatado. No final do texto figura tamén unha xustificación do termo – paraxenérico– *fugas*, incluído no título:

Habiendo estudiado esas prisiones de Fanto, de las cuales supo siempre librarse, narramos algunas de sus fugas, y entre ellas las que logró de una prisión creada conforme a geometría, y siguiendo una de las más finas construcciones de Arquímedes, por el paisano del capitán, fra Luca Pacioli (51).

Vida y fugas de Fanto Fantini contén aínda outra nota final entre os capítulos V e VI da parte segunda, “Algunas fugas y campañas de Fanto”. A localización deste paratexto no conxunto da obra denota o seu carácter de transición. Por outro lado, ademais de adiantar o tema da morte do protagonista, anticipa tamén unidades narrativas que se suceden na obra. Comeza a nota coa voz do narrador-investigador que relativiza a veracidade do seu relato, recorrendo á ambigüidade e á dúbida:

Al llegar a este punto es cuando comienzan a diferir los propios informes enviados a Venecia; no concuerdan las historias sobre el dominio veneciano en Chipre, ni aclara decisivamente la cuestión del discurso del caballo “Lionfante” ante el Senado de la República. (Discurso, por otra parte, del cual se duda, modernamente, que haya sido pronunciado) (104).

Esta voz narrativa, que afianza a súa solvencia investigadora (“analizando el conjunto de datos y rumores que están a nuestro alcance [...]”), expón a súa interpretación do feito que determina tamén a última fuxida de Fanto, a morte de dona Cósima. Por outra banda, amosa a vocación enciclopédica e divulgadora, como se pon de

manifesto na explicación acerca dos *ecos* que testemuñan as súas conclusións:

Como es sabido, la policía de Venecia tiene un grupo muy especial de agentes, que se llaman “ecos”, los cuales son preparados para muy secretas misiones de manera que queden amnésicos totales, y poniéndolos de escucha en determinado lugar, y teniendo como tienen el cerebro vacío de todo, se les queda grabado con puntos y comas todo lo que oyeron, y como es todo lo que recuerdan, a sí mismos se lo repiten, por si en lo oído está memoria de su vida, nombre, familia oficio, etc. Se les quita de la escucha encapuchados y con tapones para que no oigan más, y llevados ante los Diez, repiten como disco de gramófono (104).

Neste último paratexto, é posíbel identificar novamente datos que permiten establecer as coordenadas temporais da obra, referidos neste caso á morte de dona Cósima, que “tuvo lugar un veintiuno de enero, precisamente el de mil cuatrocientos ochenta y cuatro” (105).

Finalmente, e logo de relatar a derradeira fuxida de Fanto, o responsábel da nota despraza a súa autoridade cara ao cabalo Lionfante, ao recorrer a el como fonte de información. Deste xeito estase a facer referencia de novo ao texto ficticio que serve de *leit-motiv* ao longo da obra e ao que se dedica o apéndice “Sobre el discurso de «Lionfante» en el Senado de Venecia”. Cómpre reparar con todo, no exercicio de crítica imaxinaria que constantemente se leva a cabo neste paratexto, e que dota a obra dunha considerábel ambigüidade:

En su discurso ante el Senado de la Serenísima, “Lionfante” afirma que Fanto abandonó la isla con la ayuda de siete delfines, pero los comentaristas creen que este pasaje corresponde a la fuga de Tamnos a Chios, episodio conocido con el nombre de “Amores de Safo con el delfin de Italia”, que ahora se edita con otras novelas griegas, y en la que el propio Fanto es descrito como un gran señor de Italia al que la maga Cósima convierte en delfin para que nunca más vuelva a tierra a amar a Safo, a la que Cósima ama¹⁶⁹ (106).

¹⁶⁹ Estamos ademais ante unha nova insinuación de diéxeses potenciais que non son desenvolvidas no corpus textual.

O final da nota adianta a morte do protagonista, feito co que conclúe a obra. A ambigüidade e a dúbida no que respecta ao establecemento dos feitos que está presente en todo o paratexto, mantense tamén no seu remate, onde figura a seguinte advertencia:

Los que creen en la estancia provenzal de Fanto, estiman que murió allí de sus heridas chipriotas, y que “Lionfante” le sobrevivió varios años (107).

A obra conta aínda cunha pequena nota en letra cursiva que precede a “Las gulas del clérigo que leía etrusco”, na que o narrador deixa constancia da falta de información, formula a súa hipótese, dá noticia da morte do personaxe e presenta o contido do *retrato*:

No le fue posible al autor de este texto el recoger dato alguno acerca de la estancia en Florencia del bachiller Botelus, que este hispánico era el clérigo que entendía etrusco y sus letras en la ciudad del Arno, según probó el día en que el caballero Fanto Fantini della Gherardesca compró el caballo tordo “Lionfante”. Se supone por los eruditos andaluces –que lo tienen por compatriota–, que viajó a Florencia por estudios neoplatónicos, y que es probable que haya conocido a Marsilio Ficino. Alrededor de 1490 falleció tras los sucesos que se narran a continuación. Su famosa disertación sobre los cometas permanece todavía inédita, y por eso no puede aludir a ella el maestro Menéndez Pelayo en su historia de la ciencia española (126).

O corpus paratextual de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, no que atinxe ás notas prefaciais e postfaciais, evidencia unha notábel vontade cohesionadora, manifestada mediante o recurso ás técnicas de resumo argumental e a anticipación¹⁷⁰. As notas referidas propoñen un complexo xogo no que se refire ás fontes do relato, que se desenvolve nos dominios da crítica imaxinaria. Este trazo confírelle unha certa particularidade a estes paratextos con respecto aos doutras obras.

¹⁷⁰ Ana-Sofía Pérez-Bustamante chamou a atención acerca do carácter complementario dos apéndices da obra: “Por lo que respecta al material epentético, amplísimo en esta novela (pues constituye un tercio del texto total), parte de él entra dentro de la fábula primordial constituyendo versiones complementarias (desde otros puntos de vista) de algunos episodios; otra parte consituiría una especie de epílogo (FIII) sobre el final de los compañeros de Fanto; y una última constituye fábulas enmarcadas en la principal” (1991b: 199). A autora viu neles unha prolongación da *multiplicidade do heroe*: “La multiplicidad del héroe también va más allá de su vida: Fanto, Convertido en identidad ideal, se prolonga en la memoria de los otros, lo que explica y justifica el extenso material epentético de la novela (que constituye un tercio largo del texto). Así, sobre su memoria se aman Safo y Nito, a reivindicar su memoria se dedica Lionfante, y la figura de Fanto es la figura ideal con la que se identifica Botelus en sus sueños” (1991b: 211).

2.3.4.7. *El año del cometa*

A última das obras escritas por Cunqueiro en lingua castelá, *El año del cometa*, concede unha considerábel importancia aos elementos paratextuais que estou a estudar. Esta evidénciase na duplicidade prologal da obra, así como na presenza de numerosas notas introdutorias e finais, diferenciadas tipograficamente pola cursiva, que presentan a seguinte distribución:

[PRÓLOGOS] <i>I</i> <i>II</i>
LA CIUDAD Y LOS VIAJES <i>I-vi</i>
ANUNCIO DEL COMETA Nota introdutoria (extensa) <i>I-VI</i>
LOS REYES EN PRESENCIA <i>Nota introdutoria</i> <i>I-IV</i>
AUDIENCIA CON JULIO CÉSAR. FINAL <i>Nota introdutoria</i> <i>I-III</i>

Como se pode comprobar neste esquema que sintetiza a estrutura externa da obra, en *El año del cometa* prodúcese un fenómeno insólito no conxunto da narrativa do escritor. Trátase da duplicación da instancia prefacial. É posíbel, con todo, citar como antecedente a este feito a presenza de dúas notas introdutorias ao comezo d’*As crónicas do sochantre*, aínda que a súa natureza complementaria confírelles un carácter diferente ao dos textos que estou a considerar. O carácter individualizador do procedemento empregado polo autor nesta obra vén dado por unha pequena nota aclaratoria, onde se indica que “el autor 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”.

O comentario evidencia unha vocación de ambigüidade semellante á que comentei anteriormente, concentrada nesta ocasión na propia instancia prefacial. O autor presenta dous prólogos de marcado carácter ficcional que, de non ser pola súa identificación terminolóxica, ben poderían ser considerados simples unidades narrativas¹⁷¹.

O primeiro dos prólogos dá comezo coa exposición dun paradoxo máis arriba reproducido a respecto da historia narrada, no que resulta doado percibir un paralelismo bíblico:

Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre¹⁷² (11).

O prólogo cumpre así, desde o seu principio, unha función claramente anticipadora na que é posíbel identificar a sutil presenza dunha definición paraxenérica representada polo termo *crónica*. Por outra banda, o seu comezo adianta o acontecemento co que conclúe a obra, adquirindo deste xeito un carácter cíclico e un considerábel grao de cohesión. Refírome á morte do propio personaxe, intensificada pola alusión a un dos seus trazos identificadores, reiterado ao longo da obra, como son os pantalóns vermellos de estranxeiro¹⁷³:

—Un extranjero, seguramente.

—Esos pantalones rojos se llevan en Levante —dijo el cabo, que fue quien disparó primero (11).

A nota introduce a seguir outro dos motivos omnipresentes na obra do mindoniense, como é o mundo do teatro. Neste caso, a súa presenza vén dada pola identificación dos pantalóns vermellos co

¹⁷¹ Nesta particularidade reparou Gil cando, despois de se referir á “inestabilidad del relato [que] se manifiesta, como vemos, desde la primera línea del paratexto”, advirte que “incluso los mencionados prólogos no son espacios propiamente paratextuales, sino que forman parte del conjunto de la narración, si bien ocupando en ello un lugar privilegiado” (Gil 2001: 164). O responsábel destas palabras referiuse tamén ao desconcerto que supón para o lector a duplicación destes paratexto, ao entender que “el prólogo, espacio privilegiado de la voz autorial, aun del autor extratextual, ve así subvertido su modo de ser esencialmente unívoco, orientador de la lectura del texto ficcional que le sigue”.

¹⁷² Como xa se dixo, cómpre poñer en relación este comezo coa cita bíblica que encabeza a obra. *Vid.* 2.3.4.7.

¹⁷³ Gil salientou tamén o carácter retrospectivo que este limiar confire á narración (Gil 2001: 164).

vestiario teatral, o que dá pé ao relato dunha escenificación protagonizada por un “actor [que] gastaba pantalones rojos, con una cinta negra por debajo de las rodillas”¹⁷⁴ (11).

O responsábel do prólogo segue relatando algúns detalles sobre a aparición dun home morto e os trámites para a súa identificación, custodia e traslado. No texto é frecuente identificar unha voz que recorre a miúdo ao rexistro xurídico, dando mostras unha vez máis dunha vocación divulgadora e enciclopédica:

Los extranjeros, cuando pasaban a nuestro país, debían usar un nombre cristiano, de dos sílabas (12).

Los disparos fueron legales: “Los extranjeros no pueden viajar si no es por el camino real. En determinados casos, que se fijan en los artículos 33 y 34 del Reglamento, puede exigírseles que lleven en un palo de vara y media de alto una bandera blanca, cuadrada de treinta por treinta centímetros” (13-14).

A narración segue con algúns detalles relativos ao Grajo, estraño personaxe a quen lle é confiada a custodia do home morto a cambio de dous réas. A continuación, O relato sofre un cambio de orientación, ao irromperen bruscamente varias escenas nas que Paulos habita con María espazos idílicos. A identificación do morto co personaxe protagonista, apenas insinuada ata este momento polo símbolo dos pantalóns vermellos, refórzase coa anticipación de novos elementos como a reiteración da chamada de María (“—¡Paulos!”), a mención do leite acabado de muxir, ou escenas diversas da relación idealizada entre ambos os dous:

Lo llamaba por tercera vez. María sostenía con las dos manos la taza de loza decorada con flores verdes, llena de leche acabada de ordeñar (17).

Máis interesante aínda resulta reparar naqueles feitos que permiten identificar o trazo fundamental que o personaxe protagonista comparte con outros heroes cunqueirianos: a imaxinación. O narrador

¹⁷⁴ É precisamente este detalle do vestiario o que desfai o equívoco:

“—Pero éste no lleva cinta roja.

—Porque no es del teatro” (11-12).

adianta a imaxe dun home a quen lle gustaba *estar viendo cómo la voz alegre y amorosa de María subía por las escaleras, brincando de escalón en escalón*. O seguinte parágrafo ilustra perfectamente a condición de Paulos:

Otras veces Paulos se escondía y no lo encontraba en la casa. María sabía que estaba allí, a su lado, pero no alcanzaba a saber dónde. [...] Paulos le había dicho más de una vez que no lo buscara, que andaría vagabundo por los países otros, más allá de los montes, más acá de los mares. Volvía diciendo que tal ciudad olía a naranja, otra a niños de teta, otra era verde. [...] Regresaba con la voz ronca, o con fiebre, y le mostraba a María raros anillos, pañuelos bordados, mariposas azules (18).

No texto proporciónanse, de xeito anticipador, numerosos indicios da morte de Paulos. Cómpre notar a considerábel ambigüidade que confire a condición de soñador do personaxe, chegando a crear un clima de confusión entre a realidade e a imaxinación. Esta dimensión resulta evidente no parágrafo que se reproduce a seguir, onde o narrador bota man do *leit-motiv* da cunca de leite:

María dejó la taza de leche recién ordeñada en el tercer escalón, y se fue, sin osar subir al piso, diciéndose consuelos, explicándose la ausencia de Paulos *con palabras de éste, con palabras de sus sueños, de los sueños de sus viajes y de sus asuntos imaginarios* (18; a cursiva é miña).

É tamén neste paratexto onde Cunqueiro incluíu algúns razoamentos de natureza metaliteraria que a crítica ten considerado emblemáticos á hora de estudar a defensa da imaxinación levada a cabo na súa poética. Tal é o caso da sentenza de Paulos cando lle preguntan se existe unha explicación científica dos feitos: “hay una explicación poética, que es de grado superior” (23).

O proceso de anticipación ao que me referín refórzase na nota introdutoria co procedemento da repetición de pequenas unidades textuais. Así acontece coa mencionada chamada de María a Paulos, presente en todo o texto, a alusión ao leite acabado de muxir ou fragmentos como o que segue:

Desaparecieran todas las casas vecinas, las de la plaza y las de la calle de los Tejedores, y las que daban a la huerta del Deán y a la plazuela del Degollado. Un oscuro bosque avanzaba ramas de sus grandes árboles hasta la ventana¹⁷⁵ (18).

Por outro lado, a primeira das notas introdutorias conclúe coa volta á normalidade tras o acontecemento narrado. Unha vez máis recórrese ao símil teatral:

Todo volvía a su lugar en la ciudad, como si alguien estuviese corriendo los decorados de una escena, en el teatro [...]. Llovía sobre el muerto desconocido que en un patio, en la camilla, esperaba, todavía con los ojos abiertos, a que llegase el forense para hacerle la autopsia (24).

O segundo dos textos limiares ten tamén un carácter narrativo, centrado neste caso na escena que protagonizan unha taberneira e o *hombre del sombrero verde*. Deste xeito Cunqueiro introduce dous elementos utilizados en máis dunha ocasión nas súas fórmulas narrativas: a taberna e o personaxe forasteiro. Unha boa parte da nota dá conta da fascinación da taberneira polo curioso sombreiro verde do cabaleiro, dotado de “un juego de bisagra hecho, naturalmente, de aire, de un espacio hueco que dobla suavemente” (27).

No texto conséguense algunhas situacións paródicas, como a derivada da hiperbólica (e, por outro lado, enciclopédica) reconstrución dun protocolo no que atinxe ao saúdo co sombreiro e a descrición duns hábitos pertencentes a unha quínésica culta:

Saludo solamente a las muy principales con el movimiento que hace trabajar el juego de bisagra, en parte por respeto a la gravedad de las clases, y en parte por el temor de que con el uso se gaste o quiebre. A las otras, saludo tocando con la mano el ala, y a alguna solamente llevando el índice de la derecha a la punta (28).

O episodio continúa coa demanda, por parte da taberneira, do exótico chapeu para ser utilizado polo fillo no día do casamento. Isto dá pé a outro dos recursos que se repiten cunha certa frecuencia na narrativa do mindoniense, como é a improvisación discursiva apoiada,

¹⁷⁵ A escena evoca o final do *Macbeth* de Shakespeare, autor, como é sabido, profundamente admirado polo mindoniense.

unha vez máis, na referencia ao feito teatral, cando a taberneira suxire a *aprendizaxe dunha prosa*¹⁷⁶.

A seguir, o texto deriva nun fundido do estatus da realidade e da ficción, representado este último pola *prosa* improvisada polo cabaleiro. A nota conclúe coa partida do misterioso personaxe e a imaxe de dous amantes abrazados, que desempeña unha función anticipadora da historia de Paulos e María desenvolvida ao longo do relato e cohesionadora do conxunto:

Junto al león del puente, el desconocido tenía de las manos a una muchacha.
—¿Y el sombrero verde? —le preguntaba ella.
[...]
Los amantes se abrazaron. Algo les gritó un barquero que pasaba con su barca bajo del puente. Pero ellos se abrazaban y besaban, y estaban solos en el mundo¹⁷⁷ (32-33).

Xoán González-Millán chamou a atención sobre a dimensión *intratextual*¹⁷⁸ deste paratexto, reparando nas súas consecuencias na estrutura da obra, pois, mentres que no primeiro dos prólogos hai unha coincidencia temática co *final do texto central*, o segundo conecta coa diéxese matriz precisamente a través do seu final, obrigando o lector “a descodificar a novela tendo en conta ámbolos dous prólogos en igualdade de condicións, porque xa foran intratextualizados, en maior ou menor grao, no texto central” (González-Millán 1991c: 96).

A duplicación prologal de *El año del cometa* foi interpretada por González-Millán como un dos exemplos máis claros do proceso de desintegración textual levado a cabo na narrativa de Cunqueiro:

¹⁷⁶ A situación recorda a aprendizaxe, por parte de Laertes, dun discurso para ler no día do bautizo do fillo (*vid.* 3.3.4.2.).

¹⁷⁷ Repárese na reiteración de segmentos ao longo do texto: “En una novela, un joven se preguntaba qué sería de él si una mujer hermosa un día le apretaba la mano de una cierta manera.

[...]

—¿Y qué quiere decir?.

—¡Que estamos solos en el mundo, dueños del mundo, María!” (66).

O fragmento localízase no capítulo que relata o primeiro encontro de Paulos con María. *Vid.* González-Millán 1991c: 95-96.

¹⁷⁸ “Na súa opinión, a pesar da aparente desordenación textual de calquera das novelas escritas por Cunqueiro, non é difícil identificar unha serie de microtextos que se individualizan en grupos tipolóxicos, e que como tales son percibidos polo lector” (1991c: 79).

EAC textualiza nas primeiras liñas a dinámica desintegradora de toda a novela: ofrecer dous prólogos ao lector significa a desautorización da voz do narrador extradiexético e a conseguinte inestabilidade semántica da diéxese á que aqueles serven de marco introductorio [...]; introducindo así un elemento de desintegración máxima na novela que se ve enmarcada por dous microtextos, dos que perdurarán os efectos ao longo do texto narrativo central, porque os prólogos funcionan como un horizonte de expectativas ao que o lector está obrigado a facer referencia (1991c: 147).

As restantes notas introdutorias incluídas na obra preceden ás partes segunda, terceira e cuarta, están marcadas tipograficamente mediante a letra cursiva e teñen carácter narrativo. Todas elas desempeñan unha función anticipadora, que se ve complementada nalgún caso por outras como o comentario do título ou leves indicacións contextuais.

Neste sentido, o texto máis significativo é o que abre a parte segunda, “Anuncio del cometa”. Trátase dunha nota de considerábel extensión, dividida á súa vez en pequenas unidades. A función proléptica do contido e as alusións ao título son evidentes xa desde o seu comezo:

La primera noticia de que habría cometa aquel año, llegó desde Praga, enviada por el astrónomo del Emperador (87).

No texto descríbese o ambiente que envolve os primeiros indicios da presenza do cometa e relátanse, a modo de anticipación, algunhas anécdotas que han ter unha importancia fundamental no transcurso da obra. Tal é o caso da que refíre, con evidentes trazos humorísticos, a elaboración do retrato ecuestre de Julio César, protagonista dos capítulos finais.

Esta primeira unidade continúa dando conta da expectación existente ante a noticia do cometa, así como dos primeiros preparativos. Remata coa alusión ao personaxe de Paulos e ao seu trazo identificador –a condición de *soñador*– mediante a formalización dunha anacronía como é “Paulos le explicó a María que, en los años del cometa, los verdaderos soñadores sueñan en technicolor” (91).

A segunda unidade, diferenciada por un espazo en branco, céntrase nos preparativos para o anuncio do cometa, esta “vez en primera página de la «Gaceta», en un recuadro a cinco columnas”¹⁷⁹. Cómpre destacar a inclusión dun pequeno fragmento apócrifo dun texto clásico, *As Xeórxicas*, procedemento ao que Cunqueiro recorre con asiduidade na súa narrativa.

O terceiro dos parágrafos describe a rutina dunha sociedade que agarda o cometa, na que “Pasaban tranquilos los meses, y en la ciudad y sus arrabales no acontecía nada prodigioso ni anormal, cosa alguna insólita que hiciese sospechar la influencia del cometa”¹⁸⁰ (93).

A situación de normalidade vese alterada pola incorporación dunha anécdota que se desvía da diéxese principal, o estrafulario episodio da cabra entolecida, que deriva nunha historia de amor entre a filla do almacenista Ricote e o cabo Solito. Estamos unha vez máis diante dunha diversificación da diéxese. Obsérvase neste caso a particularidade de concluír cunha reflexión metaliteraria sobre un dos procedementos máis frecuentes na narrativa do mindoniense, cando a voz narradora se mostra consciente do seu afastamento a respecto da historia principal e abandona a anécdota secundaria, logo de resumila tallantemente:

A Solito lo echaron de las milicias, y ayudaba a Ricote en el almacén. Pidió permiso, y lo obtuvo, para ponerse el uniforme de gala los días de fiesta. *Pero ésta es otra historia, que va mucho más allá del año del cometa. En lo que toca a la cabra*, se aclaró que había sido mordida por el perro, y que el cometa no entraba para nada en el asunto (95; a cursiva é miña).

Ademais dalguhas teorizacións sobre a posíbel influencia do cometa, postas en boca dos personaxes, a nota introdutoria remata coa identificación dun signo inequívoco que anuncia a súa chegada. Cómpre reparar na función anticipadora e mesmo aclaratoria a respecto do título do último parágrafo, que reproduce a seguir por

¹⁷⁹ Nótese a pegada da linguaxe do xornalismo, profesión que o escritor desenvolveu ao longo da súa vida.

¹⁸⁰ Cómpre lembrar que Cunqueiro naceu en 1911, un ano despois da penúltima aparición do cometa Haley.

parecerme un dos momentos nos que as funcións prefaciais se manifestan dunha maneira máis clara en toda a obra:

Un día de agosto, a las tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados, donde formaban transparentes nubes carmesíes. Los cónsules llamaron a los astrólogos. *Comenzaba, verdaderamente, el año del cometa* (96-97; a cursiva é miña).

“Los reyes en presencia” está precedida por unha nota de maior brevidade que anticipa o contido: a visita de Paulos aos catro reis para pedir a súa axuda. O texto comeza coa partida do personaxe protagonista e a descrición de como el imaxinaba a súa propia despedida, nun episodio que evidencia unha vez máis a condición soñadora que o leva á confusión do estatus da realidade e da ensoñación. Mais neste texto pódense ler tamén un algúns trazos que adiantan o desenlace da obra coa derrota final de Paulos:

Por primera vez, también, se daba cuenta de que el juego de los sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana. En realidad, nada le alegraba ni le dolía. Se preguntaba si amaba a alguien (168).

O paratexto que precede a “Audiencia con Julio César. Final” amosa claramente unha función anticipadora que comeza coa descrición da estatua ecuestre do personaxe espertando do seu soño secular. Ao longo destas páxinas concéntranse numerosos elementos humorísticos que apuntan cara á desmitificación que dos catro reis que se leva a cabo nesta cuarta parte. No texto non faltan referencias ás súas fazañas evocadas a través da literatura, así como a feitos cotiáns que contrastan coa dimensión mítica do personaxe.

O texto conclúe coa volta ao campamento que agarda, desde séculos, o seu regreso e coa imaxe dun rei *armado de hierro, de nostalgia y de gloria* que anticipa a decrepitude do personaxe relatada nas páxinas desta última parte.

2.3.4.8. A narrativa curta escrita en galego

Se nalgunha obra resulta importante (cuantitativa e cualitativamente) a presenza destes paratextos é nos tres libros de narrativa curta escritos en galego, *Escola de menciñeiros*, *Xente de aquí e de acolá* e *Os outros feirantes*. Nas notas de carácter prefacial ou introdutorio é posíbel rastrexar algunhas ideas que están detrás da concepción do relato cunqueiriano. Por outra banda, o seu estudo comparativo demostra un alto grao de coherencia que permite avalar a hipótese da suposta pertenza destes tres libros a un mesmo proxecto narrativo.

Escola de menciñeiros ábrese cunha nota introdutoria breve que serve de presentación do contido das diferentes partes de que consta a obra. Comeza o autor referíndose ao colectivo que constitúe o obxecto da súa narración. Ademais da función de veridicidade que todo prefacio autorial desempeña (Genette 1987: 191), resulta doado apreciar aquí un especial esforzo por conferir verosimilitude ao texto que introduce, mediante o recurso do pretendido coñecemento dos personaxes obxecto da narración: “Xente é ista da que falo que conócín, i algunha de mui perto” (53). Esta estratexia debemos relacionala tamén cun complexo sistema de procedementos pragmáticos que pretenden suscitar a credibilidade do lector diante do narrado, aos que me teño referido como estratexias do realismo.

A seguir, o autor teoriza sobre os menciñeiros, centrando o seu interese fundamentalmente na sabedoría que estes posúen acerca do mundo. O discurso vai evolucionando do particular ao xeral, e remata cunha reflexión de tipo filosófico:

Dos curadores de quén conto sempre me solprendeu o que de feito curaran doentes, i o coido humán que puñan no seu trato, amén dunha sotideza inteleitual que lles viría, digo eu, do reconecimento de segredos ordes da Natureza, na cal o home é unha parcela cuíos lindeiros nin se saben¹⁸¹ (55).

¹⁸¹ En “La cuestión mágica”, artigo do ano 1959 onde Cunqueiro declara estar a traballar nun libro sobre os menciñeiros, figura o seguinte comentario: “poseían los citados, y otros como Borrallo de Lagoa o Pardo das Pontes, un saber de curación cuya eficacia no puede ser puesta en duda, y eran gente inteligente y espiritual, y por ende supersticiosa y ritual”. Máis adiante, aínda precisa: “Ejercían una persuasión lindante con lo prodigioso, nacida de su conocimiento del alma humana, y de la sospecha de los caminos por donde se enlazan cuerpo y espíritu” (*Reino*, 249-250).

Esta afirmación pode entenderse como outro dos procedementos que están a prestixiar o grupo constituído polos menciñeiros, ao facelos partícipes, neste caso, de cuestións filosóficas universais. Habería que poñer isto en relación cos aspectos máis arriba comentados a propósito do título.

Cómpre tamén ter en conta o ton de humildade coa que se expresa a voz narradora, cando comenta que “non son eu quen pra pórme agora mesmo, nunha tardiña de abril, a decir que é curar, nin como hai que chamarlle a esas doencias”. Esta declaración de humildade debe pórse en relación coa función de *pararraios*. Non obstante, tal actitude está tamén, ao meu ver, en consonancia con outros mecanismos polos que se lle confire a unha colectividade, os menciñeiros, un determinado grao de prestixio.

A pretendida incapacidade para a teorización resólvese mediante un recurso que ten importantes implicacións no conxunto de estratexias que articulan a narrativa de Cunqueiro:

Conto o que oín; falo de xente que conocín; dou unhas poucas novas e ren máis (55).

Trátase dunha verdadeira declaración de intencións, onde se resumen tres actitudes de diferente signo.

A primeira delas, *conto o que oín*, consiste en delegar a responsabilidade última da información nunha voz colectiva. O procedemento, moi frecuente na obra cunqueiriana, entronca directamente coas técnicas da narrativa popular de tradición oral, das que, como comentarei máis adiante, o autor sempre se considerou herdeiro. *Falo de xente que conocín* reitera a idea do coñecemento directo dos feitos, mentres que a última declaración, *dou unhas poucas novas e ren máis*, relativiza a importancia da información exposta.

A nota continúa cun comentario sobre o contido doutro dos bloques –o terceiro– nos que se divide a obra. Ademais de explicitar a pertenza a unha comunidade, o *país noso*, desoutras *xentes* que

protagonizan os relatos, volve insistir no coñecemento directo da realidade narrada ao afirmar que “algunhas persoas das que falo aínda viven” (55).

O autor introduce de novo unha reflexión sobre a súa obra, neste caso referida á recepción: “Eu son calisquer cousa menos un humorista. Aínda é verdade que me amola un pouco que me alcuñen con isto”. A afirmación, que cumpre tamén a función de pararraios, foi varias veces comentada pola crítica¹⁸². Se ben é certo que na narrativa de Cunqueiro hai unha innegábel presenza do humor, cómpre ter en conta a declaración de intencións dun autor que non recoñece este elemento como un dos propósitos fundamentais da súa obra. Estes parecen resumirse nunha vontade de contar, manifestada por medio dunha expresión reiterativa: “Conto o que é, decátome de que son vidas humás as que digo”. A fórmula, que garda un paralelismo con outras declaracións comentadas máis arriba, engade unha vontade de realismo e obxectividade (*o que é*), enfatizando o carácter de humanidade dos personaxes que describe. O humor –entendido polo escritor de xeito particular– non é un elemento procurado *a priori*, senón subordinado a unha realidade que se plasma cunha vontade de realismo: “Que alguén ha sorrir dos pasos que relato, xa o sei. Tamén eu me deixo as veces abanear pola sorrisa. Pro ista é outra danza”.

A seguir figura un comentario acerca das “Novidades do mundo e fauna máxica”. Como se pode observar, a orde con que estas tres partes son presentadas na nota introdutoria non se corresponde coa secuencialidade coa que aparecen na obra. O motivo é talvez a maior afinidade temática das partes primeira e terceira (retratos de menciñeiros e de varia xente) fronte á segunda (bestiario). A información que aquí se proporciona fai referencia a un dos problemas nucleares da poética cunqueiriana:

Finalmente, recollo algunhas notas sober do mal de ollo, o demo i os trasnos, o lobo e máilo golpe e diversas animalias pantásticas, nas que van varias da miña imaxinación, o que non quere decir que non señan, e no máis “strictu sensu”, reás... (56).

¹⁸² Cfr. Sacido 1992.

Por unha banda, apréciase neste pequeno índice temático unha tendencia á bimetración, que diferencia a demonoloxía (*o demo i os trasnos*) da fauna galega (*o lobo e máilo golpe*). Inclúense tamén aqueles seres pertencentes á fauna máxica, isto é, á zooloxía fantástica, froito da imaxinación do creador. Á imaxinación élle concedido un estatus semellante ao da existencia *real*, quedando polo tanto neutralizada a oposición entre realidade e imaxinación. Cumpriría relacionar isto coa poética realista de Cunqueiro, que se comentará máis adiante. Por outra banda, o capítulo vai encabezado tamén por unha nota introdutoria que insiste nesta concepción da realidade:

Van por xunto aquí os animás que hai i os que non hai, pro vénse igoal, ou escóitanse, ou sábense os feitos i o que dixeron en algunha ocasión famosa (105).

Nun mesmo conxunto inclúe aos *que hai* e aos *que non hai*. A diferenza entre o estatus da realidade e da imaxinación queda neutralizada no matiz do autor, onde se percibe unha gradación no que se refire ao proceso de humanización dos animais *que non hai*:

<i>vense</i> ⇒ <i>escóitanse</i> ⇒ <i>sábense os feitos</i> ⇒ <i>o que dixeron en algunha ocasión famosa</i>

Remata este texto introdutorio cunha declaración de intencións por parte do autor a respecto do conxunto da obra. Nela retómase a idea de pertenza a unha colectividade como característica común dos personaxes, empregando esta vez un ton que denota maior proximidade: *xentiña de nós*. É precisamente na última frase onde se atopa formulada unha das claves do libro, ao facer referencia á imaxe do *retrato ao minuto*: “e non dubido de que no meu espello poidan ter ficado, sorprendidos e por un instantiño rostos do que chamamos ser galego” (56).

Obsérvese o valor que a aposición confire a esta formulación. A nota introdutoria está tamén a cumprir a función da unidade, neste caso temática, como mecanismo de valorización da obra¹⁸³.

Xente de aquí e de acolá está igualmente precedida por unha introdución, aínda que neste caso con forma epistolar: “Carta que o autor mandou ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro”¹⁸⁴. O título que a encabeza fai referencia á xénese dalgún destes textos, escritos orixinariamente coa finalidade de seren publicados os máis deles como artigos de prensa. A carta suxire unha reflexión acerca da súa poética que se resume na seguinte declaración:

Eu quero saber si el hai moita diferenza entre o vivo e o pintado, ou máis craro aínda: si istes de meu son ou non galegos, e que é o que predican do galego, si é que son dista nación (150).

Por unha banda, trátase dunha declaración de intencións, manifestada mediante a dúbida, na que o autor expresa a súa vontade de procurar fidelidade na relación existente entre dous termos metafóricos, *vida* e *pintura*. Inmediatamente despois, proporciona a clave fundamental da unidade que comparten todos estes personaxes: a galegitude. É este o trazo que dá coherencia ao carácter colectivo que posúe a obra. A declaración debe ser posta en relación co final do prólogo de *Escola*, antes comentado.

Máis adiante, o autor bota man da función denominadora de xénero, retomando a metáfora de orixe plástica: “porque eu terqueo

¹⁸³ Cfr. Genette 1987: 196.

¹⁸⁴ Esta carta tivo a súa resposta na revista *Grial* (García-Sabell 1971). Por outro lado, no Suplemento Cultural do *Faro de Vigo* (4/3/82) reproducíuse a seguinte nota manuscrita que García-Sabell enviou a Cunqueiro con data do 23/9/71: “Querido Álvaro: Remato, niste intre, a lectura, o trato, coa tua xente. Que é a miña. Que é a de todos nos.

Estou maravillado: ¡Cánta profundidade psicolóxica! ¡Cánta auténtica beleza! Conta ca miña resposta, escrita e púbrica á tua espléndida carta. Vou ver si son quen a deixar constancia, rigurosa e honesta, dos tesouros antropolóxicos que o libro esconde. Que os saberes dos sabios i a incisiva intuición de Merlín me axuden.

Graciñas polo agasallo.

I unha aperta entrañabel do teu vello amigo e admirador,
Domingo”.

Cómpre corrixir a información proporcionada a respecto desta carta, que non foi escrita, segundo alí se afirma, *para anunciar o prólogo de Escola* de menciñeiros, senón como resposta pública ao limiar de *Xente de aquí e de acolá* aparecido en *Grial*, tal e como se deduce da data.

que istes son retratos de xentes que son da nosa tribu, e que non poderían ser de outra calisquer”. Unha vez individualizado o personaxe colectivo, explica algún dos parámetros desa suposta galegitude ou, coas súas palabras, de toda esa *andamiauxe do ser galego*:

as súas varas de medir o mundo, as voltas do seu maxín, as reviravoltas dos seus soños e devezos, a súa calidade intelectual, o gosto da solpresa, a ironía que fai, dun home, nun intre dado, un señor rei, e a humildade, e a sabrosura da preguiza, o adoeecer do que non hai, e o morrer soio coa súa teima, e deixala en herdo, coma un tesouro inatopable... (152)

Esta peculiaridade do ser galego non se refire só ao comportamento, senón tamén á súa cosmovisión e á súa psicoloxía.

Non debe esquecerse porén o carácter epistolar do prólogo e o sometemento da hipótese do autor ao criterio de García-Sabell ao que o autor explica que “podería seguir decindo o que eu coido que *hai* nistes, pro non me non atrevo se ti non me axudas coa túa cencia” (152).

Hai aínda nesta nota introdutoria unha dimensión que me parece importante para unha explicación da poética de Cunqueiro. Refírome á vontade individualizadora do narrador, que non só se preocupa por delimitar a realidade sobre a que fabula, senón que deixa perfectamente explicitada a súa postura ante ela. Se no prólogo de *Escola* manifestaba a vontade de contar *o que hai* e afastarse dunha poética *a priori* humorística, neste paratexto matiza aínda máis a súa actitude e obxectivos:

Hai quen busca, e fai ben, saber como é o galego dende outras realidás, que están máis á man, porque son vivir cotián, pro eu vou e ousou furar no galego deica dar con aquestas leiras segredas (152).

Por outro, insiste na ficcionalidade dos seus relatos, situándose á marxe dunha actitude científica, propia de disciplinas como a

antropoloxía, a socioloxía ou o folclore¹⁸⁵. Non obstante, tampouco se considera un simple narrador que enfa as súas historias, senón unha instancia homodiexética, pertencente á mesma colectividade que os personaxes sobre os que conta:

Eu non poido profundar –isa gran verba do barbeiro de sábado de Castelao!¹⁸⁶–, no choio, que non son antropólogo nin sociólogo, nin xiquer un folklorista comparatista, nin nada centífico. Son un que anda entre istes nosos, e conta (152).

Creo que nestes comentarios, máis que unha presenza da función que Genette denomina *pararraios*, o que hai é unha defensa da literatura como ficción. É precisamente este aspecto, aquí reivindicado por Cunqueiro, o que outorga narratividade aos textos que estou a tratar, afastándoos do xénero ensaístico.

A feble fronteira que o autor contempla entre o estatus da realidade e da ficción provoca que o responsábel do limiar acabe dubidando da súa propia existencia¹⁸⁷, tal e como salientou García-Sabell na súa resposta:

Fíxate no ritmo medrador das inquisicións. Escomenzas dubidando das criaturas que ti creas. Rematas dubidando de ti mesmo (García-Sabell 1971: 474).

O autor volve insistir na súa pregunta acerca do grao de fidelidade dos seus retratos e a súa pertenza á colectividade, cuestionando a veracidade da súa existencia: “soñándome narrador de tanta vida e miragre –e si poido contar todo isto, que cáseque é de trasmundo, quérse decir que eu adoito a pasar tempadas fora do mundo, esculcando? Esculcando o segredo do ser galego?” (153).

¹⁸⁵ Nesta declaración obsérvase unha alusión implícita ao xénero ensaístico. Se se ten en conta o momento no que se publican estas obras, pode verse nelas unha resposta ao debate sobre a idiosincrasia do galego que se estaba a producir naqueles anos.

¹⁸⁶ Nótese a intertextualidade co relato de Castelao e a ironía que este exercicio confire ao limiar de Cunqueiro.

¹⁸⁷ “Entre uns, que pois cho pregunto si os houbo e hai ou non, non sei moi ben si os houbo ou hai, e entón eu, nas miñas dúbidas, remato preguntándome –preguntándoches–, si houbo, ou hai, ou non, un Álvaro Cunqueiro” (153).

O prólogo de *Xente de aquí e de acolá* aborda, polo tanto, algunhas cuestións fundamentais para comprender a narrativa de Cunqueiro¹⁸⁸ e, en especial, os relatos curtos escritos en lingua galega. Ademais de ofrecer unha información paraxenérica, o autor explica algúns aspectos do proxecto narrativo que pretende desenvolver.

De maior brevidade é a nota introdutoria a *Os outros feirantes*. Malia isto, ten unha importancia fundamental para a unidade con que foron concibidas estas tres obras, pois nela explicitase o carácter de continuidade a respecto do libro anterior:

Este fato de retratos son continuación de outros que din fai uns anos no meu libro *Xente de aquí e de acolá* (309).

Hai tamén unha referencia explícita ao prólogo de *Xente*, o que confire unha especial relevancia ao corpus paratextual como elemento cohesionador. O responsábel do limiar retoma a pregunta formulada polo autor a García-Sabell: “si podía ser que aquela xentiña fose a un tempo inventada por min, ou tirada da realidade, ou delambas cousas a un tempo” (309). Na terceira das posibilidades que apunta como resposta, o autor sitúase unha vez máis nese espazo ambiguo onde a fronteira entre a realidade e a ficción se volve difusa¹⁸⁹.

Por outra banda, no limiar recórrese á feira como cronotopo aglutinador e sinécdoque do home galego. Cómpre reparar neste sentido na redundancia dos termos individualizadores cando o narrador da nota afirma que “retrataba ao minuto nunha feira, na feira galega, a esta xentiña de nós” (309; a cursiva é miña”).

Situada xa de cheo a voz prologal nese espazo de neutralidade entre a realidade e a ficción, expresa a nostalxia que lle produce abandono das súas criaturas para dalas ao prelo. Neste sentido merece un comentario a gradación que se aprecia na seguinte información: “Algún, cando eu o estaba inventando –ou retratando, ou

¹⁸⁸ Darío Villanueva considera este prólogo un modelo de *realismo intencional*. Vid. Villanueva 1993 e o capítulo 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

¹⁸⁹ Neste senso, resulta oportuno lembrar as coñecidas palabras de García-Sabell acerca de *Escola de menciñeiros*: “*Escola de menciñeiros* é a solución de compromiso entre o pulo da fantasía e o tirón da realidade” (García-Sabell 1960: 48).

enxendrando, ou parindo— tenme feito muita compañía”. O autor identifica metaforicamente os termos *retrato* coas dúas fases do proceso de creación. Con esta imaxe afástase do concepto de descrición, insistindo no carácter ficcional dos seus textos. En coherencia coa súa poética, remata co seguinte comentario:

E a verdade é que cando van saír do meu faiado pra un libro, a miña casa aparéceme como valeira. Como si toda a miña familia máis querida se tivese disolto no áer nun accidente imprevisto (309).

Unha análise conxunta dos prólogos destas tres obras de narrativa curta escritas en galego amosa un alto grao de coherencia, reforzada por interreferencias explícitas. O autor expuxo nestes textos algúns aspectos importantes da súa poética, trazando e explicando —por veces con detalle— os obxectivos dun proxecto narrativo: retratar o home galego en toda a súa profundidade. Atopamos tamén unha teorización sobre o termo paraxenérico co que identifica os seus textos. A información ten, na maior parte dos casos, un carácter complementario á ofrecida nos títulos. Son polo tanto, estas notas introdutorias, heteroxéneas no que respecta á forma e á expresión, un elemento fundamental para o estudo do que se deu en chamar *triloxía cunqueiriana*.

2.3.4.9. A narrativa curta escrita en castelán

O volume aparecido no ano 1968, que recolle unha serie de narracións curtas de xuventude baixo o título *Flores del año mil y pico de ave*, está precedido por un prólogo¹⁹⁰ asinado polo autor e redactado en terceira persoa. Nel presenta o volume como unha colectánea de *pequeñas obras del autor*, situadas cronoloxicamente *allá por los años cuarenta*.

A seguir, informa do contido do libro, achegando datos relativos ao xénero e á xénese das distintas narracións, ao xeito dun prólogo convencional:

¹⁹⁰ Este texto non se reproduce nas edicións posteriores.

Una de ellas, especialmente la “Balada de las damas del tiempo pasado”, es un divertimento y una glosa sumaria de los doce nombres femeninos que vienen en el famoso poema de Villon. “San Gonzalo” es una invención sobre la vida de un santo obispo del año mil, que derrotó normandos rezando avemarías. “El caballero, la muerte y el diablo”, es la primera parte de unas historias que llevarían por título “El descanso del barquero”, y que nunca fueron escritas (7).

O autor deste paratexto advirte, a xeito de defensa, do carácter iniciático das páxinas que presenta e ofrece unhas directrices de lectura que insisten na coherencia destas narracións no conxunto da súa obra, baseándose tanto nos seus personaxes como nas coordenadas espaciais. Deste xeito está a propugnar desde a instancia prefacial unha lectura unitaria da súa obra, ao tempo que xustifica a existencia editorial destas primeiras narracións. Cómpre advertir tamén o cambio de punto de vista no que se refire á modalización:

Son, en realidad, páginas de aprendizaje. Algunos de sus personajes aparecerán más tarde en otros libros *míos*, y el fondo del cuadro es el que en otras ocasiones será evocado: las colinas célticas, los ríos bretones, los héroes artúricos, el camino que peregrina a Santiago, fantasmas, pasajeros de Oriente, santos taumaturgos, y doradas amantes... (7; a cursiva é miña).

A nota conclúe cun comentario no que o autor insiste na distancia temporal que afasta estas narracións diante das que agora confesa un sentimento de nostalxia do tempo pasado, expresado mediante unha imaxe de gran lirismo:

Al releerlas ahora, en días otoñales, estas páginas de juventud, debo confesar que he sentido una extraña emoción, y que me he visto a mí mismo sopesando en la mano derecha las semillas de las que nacen las plantas secretas de los sueños, de anchas hojas oscuras entre las que, por veces, asoma una florecilla roja (7-8).

Estamos diante dun dos prólogos máis convencionais da obra de Cunqueiro, motivado talvez pola conxuntura editorial da reedición das súas obras. Ao contrario do que acontece noutras notas desta natureza, non se aprecian aquí elementos de ficción. Trátase máis ben dunhas páxinas de presentación nas que o autor xustifica a existencia da colectánea, informa do seu contido e practica a miúdo un exercicio de

autodefensa que cómpre relacionar coa función genettiana do pararraios.

Pola súa banda, algúns dos relatos incluídos neste volume están precedidos de breves prefacios que requiren un comentario detallado.

A primeira das narracións, *El caballero, la muerte y el diablo*, está encabezada por unha breve nota introdutoria, diferenciada tipograficamente polo procedemento da cursiva. O texto desempeña unha clara función contextual e céntrase no personaxe que dá cohesión ás historias narradas, o barqueiro Felipe de Amancia¹⁹¹, *transmisor* da memoria de moitos dos viaxeiros que atravesaron na súa barca¹⁹². A nota limiar comeza cunha descrición do marco xeográfico (e tamén pragmático) no que transcorren as historias incluídas na narración:

Antes de llegar a las ruinas del puente viejo, el río se parte en dos brazos: un angosto y profundo y otro ancho y lodanero. Entre ambos, una lengua de arena negruzca y piedra rodada hace de isla (11).

Cómpre reparar nesa primeira alusión ao río e á ponte, que é preciso pór en relación coa focalización do barqueiro ao longo de toda a obra. Logo dunha descrición da paraxe en termos bucólicos, o narrador despraza o seu discurso dun ton descritivo a un ton informativo, inserindo ademais unha referencia autobiográfica:

A la isla le llaman la Salgueira. El puente lo quebraron los años, que se llevaron los arcos, ayudados de las riadas. Sólo quedaban, siendo yo rapaz, dos en extraño equilibrio y tres o cuatro muñones de pilares (11-12).

A referencia á ponte en ruínas neste espazo prefacial é importante, pois dá pé á introdución do personaxe principal, ao que antes fixen referencia. Esta prodúcese, non obstante, dun xeito progresivo. Nun primeiro lugar, o narrador focaliza a barca, “una chalana remendada, despintada, sin nombres, y que, no obstante, por ser la primera barca que vi sobre el agua, me parecía una hermosura” (12).

¹⁹¹ Personaxe que, como se sabe, reaparecerá en *Merlín e familia*.

¹⁹² Para a relación deste personaxe coas estratexias de oralidade *vid.* 3.2.

A seguir, repara na figura do barqueiro, proporcionando unha vez máis a información dun xeito progresivo: presentación, descrición, nome, e trazo caracterizador fundamental, a condición de *contador de historias*¹⁹³:

El barquero se pasaba las horas en la tarberna de la Cruz; esperando viajes, la mano en el vaso, dormitaba siempre. Era un hombre a la vez melancólico y fantástico. Le llamaban Felipe de Amancia. De sus labios supe estas historias que hoy cuento. Hacíamos siesta juntos en la Salgueira, por los calores de agosto, a la sombra del tejo y al acuno del cantar del río (12).

Nesta parte final da introdución, o personaxe narrador diseña o marco cohesionador das historias incluídas na obra, informando acerca da súa procedencia oral. Ademais das implicacións que isto ten no estudo da vocación de oralidade da narrativa de Cunqueiro¹⁹⁴, resulta de interese na simulación da función genettiana da xénese que se produce na instancia prefacial. En realidade, a parte final do paratexto é suscepíbel dunha lectura metaliteraria, que se fai máis evidente se se teñen en conta a continuidade do personaxe de Felipe de Amancia máis alá desta obra e as referencias a el noutros momentos do corpus paratextual. Cómpre atender igualmente ás etiquetas xenéricas ou paraxenéricas (*historias*, *cuento*) empregadas para se referir ao relato curto. Como se verá máis adiante, Felipe de Amancia acaba converténdose no símbolo do *ben contar*.

Finalmente, é necesario reparar no desprazamento do discurso paratextual ao propiamente textual que se produce nesta obra. Aínda que *El caballero, la muerte y el diablo* non inclúe ningunha outra nota, é posíbel identificar funcións propiamente posfaciais na última das unidades narrativas, protagonizada polo río Osar. Así, logo de caracterizalo como “un río ancho y verde, lento y poderoso” e “un río triste, un río que nace viejo de una charca lodanera y sucia” (75), o

¹⁹³ Cfr. “Todos sus ahorros los tenía en oro, en una bolsa de seda carmesí, en la que había mandado bordar una barca con su barquero, navegando unas aguas azules [...]. Allí estarían el tornés del Delfín, los carolus de los caballeros de doña Catalina, el luis del obispo de París, la libra del príncipe de Gales y las monedas bizantinas de don Leonís. Y también *la más hermosa moneda que poseyó nunca Felipe de Amancia: su fantasía, un florín de ley. Lo gastaba cada día*” (76; a cursiva é miña).

¹⁹⁴ Vid. novamente 3.2.

narrador volve facer referencia ao conxunto da obra, simulando a súa xénese e integrándoa nun vello proxecto narrativo:

Hace mucho tiempo que me había prometido escribir este libro. Quería contar en él, amén de algunas historias de Felipe de Amancia, la peregrinación del río Osar, la muerte de Mandaneta, la dilatada y melancólica llama de Páramo, la alegre ribera del Arnois, los puentes del Osar (75-76).

A voz narrativa explica exhaustivamente o hipotético plano, que fai extensivo a outras empresas:

También contaría, y no pondría punto final sin hacer el catálogo de las barcas que en él, de orilla a orilla, van y vienen, catálogo tan hermoso como uno homérico¹⁹⁵ de navíos. Y otro catálogo seguiría, el de los ahogados que conocí y vi. Pero la pereza, o qué sé yo que, no me ha dejado (76).

A limitación do proxecto (esa *pereza* que *no me ha dejado*), introduce un dos capítulos máis fascinantes da narrativa cunqueiriana. Refírome ao dos proxectos *non natos*, denominados tamén pola crítica *libros soñados* (Seixas Seoane (coord.) 1991). Repárese, con todo, na existencia dunha historia paralela, potencial, non desenvolvida. O procedemento que veño observando na análise do paratexto cunqueiriano maniféstase tamén, como se verá, nos índices onomásticos.

O desprazamento do discurso *postfacial* revélase novamente cando a voz narrativa fai referencia á vontade de finalizar a obra. O personaxe narrador recorre para isto á metáfora universal do río. Deste xeito, retoma o personaxe do barqueiro traza un paralelismo coa nota introdutoria. A imaxe da desembocadura enfatiza o motivo da nostalxia cando describe o val do Trenor como “un vaso de silencio, silencio que revierte por el borde de las altas montañas que lo cercan y se derrama sobre el mundo” (76).

Pola súa banda, *Los siete cuentos de otoño* está encabezada por unha nota introdutoria moi breve, á que xa fixen referencia noutro momento. Este pequeno paratexto desempeña principalmente a

¹⁹⁵ Nótase a estratexia prestixiadora consistente en facer unha comparación co modelo clásico.

función de comentario do título, ao facer alusión ao motivo cohesionador do outono:

Aparte de las noticias y apariciones de las Benditas Ánimas del Purgatorio, que con toda reverencia suelo contar en el mes de noviembre, tengo en el saco de las historias las del tiempo de otoño, que gusto relatar con fidelidad, que en mí es notoria, esto es, con imaginación, entendiendo por tal la que el poeta Baudelaire definía como “*la más científica de las facultades, porque es la única que comprende la analogía universal*” (79).

Cómpre relacionar tamén a asunción, por parte da voz narrativa, do papel de *contador* que presenta o seu repertorio *de temporada* coa vontade de identificación paraxenérica manifestada ao longo do parágrafo citado. O narrador bota man dos termos *noticias*, *apariciones*, así como *reverencia* para se referir ás historias das *Benditas Ánimas del Purgatorio*. Estamos diante dun novo caso de historia potencial, aludida pero non desenvolvida no texto.

Á marxe destas denominacións, e diferenciando a súa natureza, o responsábel do limiar emprega a etiqueta *historia*, para designar aquelas *del tiempo de otoño*. A súa individualización a respecto das anteriores confírelles unha maior notoriedade. Con todo, non se precisa nada acerca do seu contido, de maneira que a expresión *de otoño* segue a manterse na indeterminación.

Máis interesante revélase aínda a explicación acerca de como o narrador relata estas historias. Fronte á *reverencia* coa que conta as aventuras das ánimas, as historias son *relatadas*¹⁹⁶ con fidelidad que en mí es notoria”. Deste xeito, o texto limiar asume a función genettiana da veracidade. A seguir, identifica os termos *fidelidade* e *imaxinación* recorrendo a un célebre comentario de Baudelaire. O texto cobra así unha dimensión metaliteraria, manifestada de xeito especial na defensa da imaxinación como pilar fundamental da literatura. Deste comentario despréndense suxestivas reflexións a propósito da adscrición de Cunqueiro ao *realismo de coherencia* ou *realismo formal*, baseado na verosimilitude, independentemente da

¹⁹⁶ Probabelmente se establece unha oposición xerárquica entre os termos *contar* e *relatar*, na que se marque o segundo deles, dada a súa maior precisión e detalle.

correspondencia coa realidade, cuestión sobre a que terei que volver máis adiante.

As derradeiras palabras do paratexto manteñen a indeterminación no que atinxe ao contido da obra, definida en termos negativos e mediante o artificio, xa reiterado, da historia potencial:

No son historias de la taberna de Galiana, ni pasmos de las estancias de Corbelle, ni sucesos de los que en Cobourg encontraba el conde de pata de palo en sus archivos de lluvia y viento (79).

Nesta narración de xuventude, o escritor elabora unha nota limiar baseada no comentario do título, a reiteración paraxenérica (*contar, relatar historias*), e o anuncio, marcado pola indeterminación e a intriga. O continuo recurso á historia potencial e as reflexións metaliterarias (neste caso de gran transcendencia) imprimen un carimbo de autor e afastan esta breve nota dos prólogos convencionais.

Un carácter ben diferente presenta a nota que introduce a *Balada de las damas del tiempo pasado*. Trátase dun prólogo autorial orixinal, no que se aprecia un ton ensaístico e divulgativo. O paratexto comeza presentando o tema do *ubi sunt* a partir duns versos de François Villon que contextualiza e interpreta:

Cuando el “pauvre escollier” François Villon escribió su “Gran testamento”, en la *Balada de las damas del tiempo pasado* preguntó: “Dónde están las nieves de antaño? ¿Dónde? Las doce damas de la balada de Villon, como nieves de antaño, se han ido para no volver. Fueron la flor¹⁹⁷ de un día.

*La muerte les hizo temblar, palidecer,
la nariz curvar, las venas tender,
el cuello arrugar, la carne amolecer...
¡Cuerpo femenino que tan tierno,
polido, dulce y precioso eres! (97).*

Logo de insistir no *topos* antes mencionado (“la muerte vino por ellas. De alguna sólo queda el verso de la balada de Villon en que

¹⁹⁷ Con anterioridade apuntei a posíbel relación co título *Flores del año mil y pico*.

canta su nombre”), o autor deixa constancia do seu proxecto narrativo, consistente na recreación dos personaxes da *Balada*:

Varias veces pensé declarar las verdaderas historias de estas señoras antiguas, comenzando por Flora, la bella romana¹⁹⁸, y terminando por
Juana, la buena lorenese,
*que ingleses quemaron en Ruán*¹⁹⁹ (98).

Cómpre reparar tamén aquí na vocación paraxenérica do escritor, que bota man nesta ocasión do termo *declarar* e da lexicalización *verdaderas historias*²⁰⁰, de claras connotacións folletinescas, estrañas ao xénero lírico.

Ao final da nota, o escritor refírese á xénese dos relatos, introducindo deste xeito a función genettiana:

Este invierno pasado, al amor del fuego, las escribí como quien cuenta. Aquí están, en doce capítulos, las doce damas. Escritas estas historias en invierno, cuando sobre la tierra caía la nieve de hogaño, quizá sea grato leerlas al sol de mayo (98).

Na parte final do prólogo, o autor diseña unha situación fogareña e entrañábel: escribir historias á beira do lume, mentres fóra cae a neve. Á parte do xogo verbal que deriva do contraste entre as expresións *neige d’antan* vs. *neve de hogaño*, estase a intertextualizar de xeito implícito unha das situacións prototípicas da literatura oral, os contos a carón do lume²⁰¹. É ademais importante reparar na expresión *como quien cuenta*, indicativa do carácter de inmediatez e propensión á oralidade das narracións, aspecto no que incidirei, como dixen, ao tratar as estratexias de oralidade.

Creo necesario aínda chamar a atención sobre a condición prefacial do primeiro dos capituliños da obra, evidente xa no título:

¹⁹⁸ Verso de Villón traducido por Cunqueiro: “Decidme ¿dónde, en qué país, / está Flora, la bella romana”.

¹⁹⁹ Tradución dos versos de Villón “Et Jehanne la bonne Lorraine / Qu’Englois brulèrent a Rouan”.

²⁰⁰ Repárese tamén nas connotacións folletinescas da expresión, empregada por Cunqueiro noutras ocasións: “A verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo” (*Sinbad*) ou “La verdadera historia de los amantes Tristán e Isolda” (*Feirantes*).

²⁰¹ *Vid.* 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

“Breve noticia de François Villon y de su balada”²⁰². O texto presenta un ton divulgativo, e resume, con trazos narrativos e humorísticos²⁰³, a vida e a obra de François Villon:

François Villon nació en París en 1431 y es uno de los mayores poetas de Francia (99)

François Villon es uno de los mayores poetas de Francia, y la *Balada de las damas del tiempo pasado*, inserta en su “Gran testamento”, es una obra maestra de la literatura universal. En los versos de Villon la bufonería se mezcla a la gravedad, la emoción a la procacidad, la tristeza a la gracia relajada, el trazo picante a la nota melancólica (100-101).

Logo de se referir novamente ao tópico do *ubi sunt*, “al que todo poeta ha recurrido alguna vez”, e lembrar as *Coplas* de Jorge Manrique, o escritor presenta a súa versión do texto de Villon, acompañada do seguinte comentario:

Villon, en su testamento, recuerda que cada quisque tiene su muerte²⁰⁴, inserta en él dos baladas, la de las damas y la de los señores del tiempo pasado. La de las damas es como sigue, libre y claramente traducida (101).

Finalmente, atopamos unha clara manifestación da función presentadora destas páxinas limiares, onde o escritor recorre ao termo *glosar* para identificar a súa actividade e, polo tanto, definir a categoría xenérica:

²⁰² Vid. 2.3.1.8. OS TÍTULOS.

²⁰³ O escritor leva a cabo un proceso de humanización semellante ao que desenvolverá nas súas posteriores obras. Repárese nesta pasaxe, onde explica episodios escuros da vida de Villon: “Villon, antes de tener tratos con la «grosse Margot» y sus amigas, fue un grande y puro enamorado; llama a su amada primera Denise, Roxe, Katherine de Vauzelles; parece ser que ella le dio pies, lo escuchó y luego lo rechazó. Villon la burló e injurió en baladas y rondoes. Ella se quejó a la jurisdicción eclesiástica, alegando que Villon la había maldecido. El poeta fue condenado a pena de azotes. Villon abandonó París” (99). Por outro lado, o narrador recorre ás referencias autobiográficas para dotar o seu discurso de credibilidade: “Yo he visto, a orillas del Sèvre, la vieja abadía, el huerto de cipreses y el cementerio monástico, en el que quizás yace el poeta; cayó el muro del cementerio, y los labriegos siembran en él centeno y avena, y se sientan a comer y a liar un cigarro en las losas que cubren las huesas de los abades de antaño” (100). Este procedemento é habitual, como estratexia de realismo, na obra narrativa cunqueiriana. Vid. para isto 3.3.

²⁰⁴ Repárese na dimensión humorística e desmitificadora da versión cunqueiriana do tópico.

Esta es la balada que con doce vidas de mujer, con doce historias de doce nieves de antaño, hemos glosado (103).

Cómpre puntualizar que, en realidade, os doce capítulos non se corresponden estritamente coas doce vidas dos personaxes de Villon. Se se deixan fóra as páxinas introdutorias ás que me acabo de referir, a narración consta de once unidades²⁰⁵, dedicadas ás once recreacións de personaxes femininos, e un “Envío”, que pecha a balada²⁰⁶. De se manter a coherencia na análise, cómpre reparar no carácter paratextual deste “Envío”, que vén dado tanto pola propia definición xenérica como pola a situación na obra. Simona Geroldi salientou o feito de estarmos diante dun final *aberto* e dun tempo *dilatado ao infinito* (Geroldi 1997: 263), procedemento que cómpre relacionar unha vez máis coa suxestión de historias potenciais, tan frecuente na narrativa cunqueiriana:

Quizás el príncipe añade a la famosa lista de nombres de sus amadas, de las mujeres que se asomaron a su corazón como se asoma al pozo ese rosal pedrés que se encarna por el brocal hasta la trabe de la roldana; las menudas rosas coloradas se miran en el agua oscura, que tiembla allá abajo...

Où sont-ilz, Vierge souveraine?

Mais où sont les neiges d'antan? (189).

A novela haxiográfica *San Gonzalo* está precedida tamén por unha nota introdutoria, dividida en tres partes. O texto aparece tipograficamente diferenciado polo procedemento da cursiva. A nota prefacial comparte co texto que acabo de comentar a tendencia ao ton divulgativo.

A primeira parte desempeña fundamentalmente unha función indicadora do contexto no que transcorre a obra. Así, a nota iníciase

²⁰⁵ O opúsculo de 1945 contaba igualmente con once capituliños. A edición preparada para o Círculo de Amigos de la Historia (Genève: Éditions Feni e Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1976) incluía porén unha duodécima unidade titulada “La reina que arrojó Buridán al Sena”, alén da sección “Otras nieves de Antaño”, con artigos sobre personaxes femininos. Simona Geroldi chamou a atención acerca desta falta de correspondencia, interpretando que “Cunqueiro, con malicia, juega con el lector y promete doce cuentos pero al final sólo podemos contar once; quizá la duodécima nieve del pasado ni siquiera exista en textos escritos y sea la que cabe en el magín del lector cómplice” (Geroldi 1997: 263).

²⁰⁶ “Príncipe, en una semana no averiguaréis / dónde ellas están, ni quizás en un año. / Pero este refrán no lo olvidaréis: / ¿Dónde están las nieves de antaño?” (189).

cunha descrición de Britonia, “solitaria en la llana Pastoriza, galopada de rebaños de caballos salvajes que abreven en el Miño” (127).

Os datos relativos ao contexto complétanse na nota con outros referidos especificamente á xénese das dióceses que preside o personaxe protagonista: nun primeiro momento Oviedo e Bretoña e, posteriormente, Mondoñedo. Resulta interesante a alusión ás *crónicas* como fonte autorizada dunha historia que remata coa aparición do personaxe de Gonzalo:

Las crónicas hablan de un reino viquingo que dura cien años, cien años más de trashumancia para los obispos y canónigos mindonienses, caminantes de las montañas, refugiados en Meira o tras el muro romano de Lugo, hasta que con Rosendo y Gonzalo viene la paz (194).

A primeira parte da nota remata cun parágrafo resumo no que se sitúan as coordenadas temporais do relato: “Año mil del Señor. El Milenio” (128).

A segunda é unha breve semblanza da figura do personaxe protagonista, que comeza cun comentario laudatorio:

El pontificado de Rosendo Arias ha sido tan breve como fecundo (195).

O texto, que sintetiza de maneira breve a traxectoria vital do bispo, cobra por veces un ton humorístico, conseguido fundamentalmente mediante a degradación da historia a un simple fío argumental, desprovéndoa deste xeito de toda a súa grandeza²⁰⁷. Repárese, neste sentido, no resumo da gloriosa vitoria contra os normandos:

Una mañana de abril los normandos abandonaron sus cabañas y se fueron al mar, que es el vivir²⁰⁸. Quizás bajaron, doblando el Ártabro y el Nerio –las dos puntas de la última tierra occidental– a correr las riberas del Tambre, del Ulla y del Lérez, obligando al obispo compostelano a construir una flota que los combata y ayunte. Rosendo Arias puede recorrer su diócesis libertada, desde Betanzos al Eo (195).

²⁰⁷ Cómpre relacionar isto cos procedementos de humanización aos que o autor somete os personaxes. *Vid.* 3.1.

²⁰⁸ Á parte da esquematización da historia cómpre notar o humor implícito no xogo intertextual.

A terceira parte da nota prefacial é a que presenta un maior interese desde o punto de vista da definición xenérica. O texto expón tamén unha declaración de intencións a respecto dos contidos do libro, o que o enmarca no xénero haxiográfico:

En este libro se cuenta la vida de un obispo de los siglos de hierro. De un obispo español que después de peregrinar por los caminos del mundo y vencer normandos, habiendo visto a Dios se murió, tal y como está dicho en Jueces XIII, 22: “los que vieren a Dios morirán” (129).

Máis interesante resulta a precisión que se pode ler a seguir, pois nela apréciase unha manifestación de veracidade que é necesario poñer en relación coa vocación realista do escritor. Alén diso, é posíbel identificar unha vontade de designación xenérica que defende o carácter ficticio da obra:

Se cuenta la vida de Gonzalo, dándole lo suyo a la historia y a la leyenda. No, no es esta una biografía novelada; en todo caso es la novela de Gonzalo Arias, santo y héroe (129-130).

O escritor desfai con esta observación a ambigüidade do xénero haxiográfico, decantándose polos esquemas da novela histórica.

Finalmente, a nota introdutoria remata cunha reflexión mediante a que pretende situar a figura do bispo dentro dun contexto galego e dunha óptica xudeo-cristiá. Con ela quérese enfatizar a relevancia histórica do personaxe, manifestándose de xeito implícito a función da *importance*:

Dios nos ayudó, con él, a los gallegos cuando, terrados, clamábamos el *A furore normannorum; libera nos, Domine*²⁰⁹. Las naves normandas todavía hoy se hunden ante San Gonzalo en una vidriera de la catedral mindoniense, en un mar rojo, de un rojo del *Dies irae* (197).

El caballero Rafael, derradeira narración incluída en *Flores del año mil y pico de ave*, non contén ningunha nota prefacial.

²⁰⁹ Alén de título dun capítulo, a expresión funciona como *leit-motiv* ao longo da obra.

2.3.5. Os índices onomásticos

Os elementos máis característicos do paratexto cunqueiriano son, sen dúbida, os índices onomásticos que figuran no final da maior parte da súa obra narrativa longa.

Os índices de Cunqueiro presentan algunhas particularidades que lles confiren unha identidade de seu, afastándoos da función meramente paratextual. Nestes apéndices é posíbel identificar unha serie de estratexias que permiten barallar a hipótese da existencia dunhas formas narrativas que a Cunqueiro lle gustou desenvolver nas marxes do texto e que non están moi lonxe do mencionado xénero do *retrato*.

Como é lóxico, estes apéndices atraeron a atención dos estudosos da narrativa cunqueiriana, que formularon interpretacións de natureza diversa, acomodadas por veces ás diferentes lecturas da súa narrativa.

A función de síntese, unha das máis inmediatas que desempeña un índice desta natureza características, foi recoñecida por Martínez Torrón no seu prólogo a *Las Mocedades de Ulises*. A propósito dos personaxes da obra, o estudoso comentou como “el «índice onomástico» repite esquemáticamente, al final de la obra, las características con que se ha diseñado a lo largo de ésta cada personaje. Es un compendio de personajes de su propio mundo onírico y fantástico” (Martínez Torrón 1985: 27).

Efectivamente, a síntese e a esquematización dos personaxes son levadas a cabo polo narrador nos seus índices de xeito sistemático. O resultado son pequenas unidades narrativas onde a fábula e os trazos definitorios dos personaxes son presentados con notábel esencialidade. Non obstante, estas dúas características non esgotan o estudo dos índices cunqueirianos en toda a súa complexidade.

Os apéndices aos que me estou a referir foron tamén interpretados como xogos textuais próximos aos practicados por escritores como Jorge Luis Borges nas notas a pé de páxina

introducidas nos seus relatos. Tal coincidencia foi sinalada por César Carlos Morán:

Os dous autores [Cunqueiro e Borges] exercen un labor metaliterario, intertextual. As mesmas citaçons em rodapé utilizadas amiúde polo argentino teñen unha función aparentemente análoga aos índices onomásticos ou “*dramatis personae*” que o mindoniense gosta de colocar no fin dos seus relatos²¹⁰ (Morán 1990: 40).

O estudoso relacionou estas estratexias coa *teima pola verosimilitude* manifestada polo escritor nun xogo literario no que se intenta “mostrar ao lector a pretensión de verosimilitude, revelación de que todo é ficción enquanto arte literaria. Todo é teatro, magia e prestidigitación, no fin de contas, mesmo quando se imitan os modos propios de una obra científica e erudita” (Moran 1990: 102).

Desde unha óptica diferente este paratexto foi estudado por González-Millán, quen se referiu a el, a propósito de *Merlín e familia*, como “un orixinal «índice onomástico», que funciona como sistema de anotacións para reforzar a memoria narrativa” (González-Millán 1991b: 43).

O crítico propuxo unha análise dos índices desde o estudo da *fragmentación* e da *subversión do texto central* que caracterizan a narrativa de Cunqueiro. Os índices onomásticos estarían, xa que logo, a actuar de contrapunto, “obrigando ao lector a volver sobre o mesmo texto e descodificalo de novo” (González-Millán 1991c: 131). Deste xeito, os mencionados paratextos incrementarían a inestabilidade e a tendencia á desintegración da poética cunqueiriana:

Os apéndice que Cunqueiro incorpora ós textos constitúen outro aspecto máis da dimensión de inestabilidade da diéxese central, que aparece reforzada polos “índices onomásticos” cos que Cunqueiro conclúe as súas novelas (1991c: 58).

Con todo, foi Rexina Rodríguez Vega quen máis se ocupou do estudo dos índices onomásticos, interpretándoos desde o marco teórico da intertextualidade, máis concretamente do relativo á *transformación*

²¹⁰ A semellanza fora advertida tamén por Sanz Villanueva (1972).

de textos. A autora reflexionou sobre a rendibilidade destes apéndices no que respecta á síntese, recoñecendo, non obstante, o seu “grao de traizón ao orixinal convocado”²¹¹ (Rodríguez Vega 1997a: 79), ao introduciren elementos que serven de contrapunto ao propio texto. Neste senso, a interpretación achégase á de González-Millán:

A súa finalidade non é a de refrescar a memoria do lector, obrigando a enfrentarse á extraordinaria multiplicidade de historias, personaxes e referencias culturais que constitúen a peculiar novela cunqueiriana, senón a introducir novos elementos que modifican a perspectiva que o texto principal ofrece (Rodríguez Vega 1997a: 99).

Entendendo que estes paratextos “están moi lonxe de seren un resumo convencional”, a autora salienta o feito de constituíren un lugar privilexiado para a incorporación de textos alleos, manipulados con frecuencia dun xeito o irónico ou paródico. As apreciacións de Rexina Rodríguez ao respecto resultan de interese para o estudo da noticia paratextual dunha nómina de personaxes de procedencia literaria diversa convocados nas obras narrativas de Cunqueiro. A autora explicou a este respecto como

o principio de redución que impón o limitado espacio dos índices onomásticos, ofrece unha imaxe sintética dos procedementos paródicos cunqueirianos. A condensación da fábula orixinal convive coa desviación infiel. A vulgarización lingüística e a amplificación de aspectos secundarios transforman á obra convocada para adecuala ó subversivo mundo narrativo do mindoniense (Rodríguez Vega 1997a: 81).

Desta consideración interésame resaltar a mencionada *amplificación de motivos secundarios*, por tratarse dun dos procedementos máis frecuentes dos índices onomásticos cunqueirianos sobre o que volverei máis adiante.

A distribución dos índices onomásticos na obra narrativa de Cunqueiro é a seguinte:

²¹¹ A investigadora advirte da aparente simplicidade destes paratextos: “O lector pode adxudicarlles unha función didáctica (textos que o guíen na descodificación dun universo fragmentado). Non obstante, os índices enredan máis que clarifican” (Rodríguez Vega 1997a: 78).

<i>Merlín e familia</i>	ÍNDICE ONOMÁSTICO
<i>Crónicas do sochantre</i>	DRAMATIS PERSONAE
<i>Si o vello Sinbad volvese ás illas</i>	----- ²¹²
<i>Las mocedades de Ulises</i>	ÍNDICE ONOMÁSTICO
<i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	[SEIS RETRATOS] ²¹³ ÍNDICE ONOMÁSTICO
<i>Vida y fugas de Fanto Fantini</i>	ÍNDICE ONOMÁSTICO
<i>El año del cometa</i>	-----

O cadro amosa como, das tres obras de narrativa longa que Cunqueiro escribiu en lingua galega, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* é a única que non incorpora un índice onomástico, a diferenza do que ocorre coa súa versión castelá. É non obstante un testemuño de Francisco Fernández del Riego o que dá pé a sospeitar da existencia dun índice orixinal escrito en galego, rexeitado finalmente por algunha razón ou ben extraviado na manipulación editorial. Refirome ao seguinte comentario:

Estando xa o texto no meu poder, a piques de se editar, fíxome a indicación que sigue: “Suprime das copias que che remesei os folios derradeiros, e sustitúeos polos que agora che envío. *Vai, como verás o «índice onomástico»*, o fragmento do teatro chino, e o tratado breve dos países que non hai” (Fernández del Riego 1991a: 166; a cursiva é miña).

Efectivamente, o autor fai referencia a un índice que sitúa á beira dos outros dous apéndices, o *fragmento do teatro chino* (as “Escenas segunda e vixésimoquinta da peza de teatro chinés)” e o *tratado breve dos países que non hai* (“Plática de mares arábigos”). No mesmo comentario deixa tamén constancia da autoría da tradución ao castelán, preparada polo propio escritor de xeito case simultáneo. Reprodúzo novamente as palabras de Fernández del Riego:

Advertíame, ademais, que lle satisfaría ver axiña a edición na rúa, pois xa tiña rematada a versión castelá para “Destino”. Naturalmente, non se propuña entregar a traducción, segundo dicía, ata pasado certo tempo desde a aparición do libro en galego.

²¹² A versión castelá desta obra inclúe un índice onomástico que, por razóns que explicarei a seguir, hei ter en conta no meu estudo.

²¹³ Texto que presenta unhas características moi semellantes ás dos índices, polo que considero que cómpre incluír nesta análise.

Os datos que estou a manexar apoian a hipótese da existencia dun índice onomástico na versión galega que non chegou a ver a luz. Isto, xunto coa certeza da autotradución da obra que descarta o traballo dunha terceira persoa²¹⁴, autorízame a analizar de xeito excepcional o índice onomástico da versión castelá.

De se ter en conta a existencia dun índice onomástico na versión castelá do *Sinbad*, atopámonos con que *El año del cometa* é a única narración longa de Cunqueiro que carece deste paratexto. O feito, que ben podería interpretarse recorrendo a razóns biográficas ou editoriais, chamou non obstante a atención de Xoán González-Millán polo feito de tratarse da derradeira novela que o escritor deu ao prelo²¹⁵. O profesor, que considera os apéndices como a manifestación dunha vontade *desestabilizadora* da diéxese central, salientou o feito de que

El año del cometa non inclúe os apéndices finais de mitigación [da desintegración²¹⁶], nin sequera un índice onomástico, como se Cunqueiro conscientemente negase calquera posibilidade de saída ou solución vicaria á negación desintegradora (González-Millán 1998a: 401).

Tal mitigación veríase, con todo, lixeiramente representada pola “Audiencia con Julio César. Final”, capítulo máis accesorio da obra, reforzado tamén pola marca de conclusión.

Sexa cal sexa o motivo da non inclusión dun índice onomástico en *El año del cometa*, o certo é que o feito confire á obra singularidade e inconclusión no conxunto da narrativa longa do escritor.

Por outra banda, o índice de *Un hombre que se parecía a Orestes* está precedido por un capítulo titulado “Seis retratos”, cuxa similitude

²¹⁴ Para a tradución do *Sinbad* vid. Silva 1993.

²¹⁵ Cfr.: “Unha lectura atenta destas sete obras permite conxecturar a función iniciática do *Merlín*, tematizada na mesma novela, e a vontade de clausura de *El año del cometa*, como Cunqueiro mesmo lle confesa a Morán Fraga na súa entrevista, falando desta última: “Si, si, sin dúbida ningunha xa foi concebida coma un punto final” (González-Millán 1991c: 19).

²¹⁶ Referíndose aos finais desintegradores, Martínez Torrón observa: “En ocasiones, los finales de la narración intentan a veces, creo, mitigar esta sensación [de desintegración], añadiendo una serie de cuentos y apéndices, como intentando mostrar que todo no son sino cuentos, historias que deben acabar así porque es su destino inevitable, pero que la broma con la vida y con los sueños debe proseguir” (1980: 98).

coa estrutura e contidos dos índices resulta evidente. É o propio responsábel do paratexto quen explica que “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, y en orden alfabético [...]” (207).

Á parte do artificio da xustificación (pseudo)erudita e da identificación paraxenérica mediante o termo *retrato*, cómpre observar como o responsábel do índice deixa constancia da proximidade existente entre as dúas fórmulas discursivas, retrato e índice, ao concibir a primeira como unha ampliación do Índice onomástico presentada *por separado*. A relación da que estou a falar vai máis alá ao facer referencia á *orde alfabética* dos retratos, trazo que os achega máis a un índice que a un conxunto de semblanzas. A identificación leva a reflexionar sobre a importancia da fórmula compositiva do retrato na obra de Cunqueiro, manifestada de maneira explícita na súa narrativa curta, nos capítulos dalgunhas novelas e nos índices onomásticos. Por outra banda, nestes retratos atópanse aínda outros trazos comúns cos textos que estou a comentar. Refírome ás alusións á diéxese principal, como a que se pode ler no retrato de Doña Clitemnestra que, dado o interese que para esta cuestión presenta, reproduzo na súa integridade:

Por la Hélade Firme y por algunas islas se había corrido la noticia de que Agamenón había dado muerte a su hija Ifigenia para firmar perpetua amistad con los dioses y un regreso victorioso, las arcas llenas de oro y plata, *lo que con testimonios que figuran en la primera parte de este texto* se demuestra ser falsedad, ya que Ifigenia vivía oculta en una torre del palacio, perpetuamente joven, asegurando con esta insólita mocedad virginal el paso de la tragedia de Filón el Mozo que se refiere al regreso de Orestes vengador, que ella recibiría la primera, por anuncio de voces secretas en la noche, encendiendo las luces (213; a cursiva é miña).

Neste caso, a alusión ao texto principal lévase a cabo co propósito de esclarecer a falsidade dunha lenda. Nótese como a fórmula *lenda + remisión ao texto principal + resumo da diéxese principal* non fai senón prestixiar o propio texto fronte á lenda.

Por outro lado, nestes retratos é posíbel identificar outras estratexias que o narrador vén desenvolvendo nos seus particulares índices, como son os comentarios subxectivos e por veces irónicos ou a ampliación de información onomástica que está ausente no texto, do tipo “la nodriza de Clitemnestra se llamaba Oretana” (221)”.

Con todo, a estratexia máis salientábel dos textos é o seu carácter continuador a respecto da narración, pois é precisamente nos *seis retratos* onde se resolve a diéxese da obra:

Además de lo que se dice en la tercera parte de este libro de los viajes, amistades, dudas y secretos pensamientos de Orestes, *conviene explicar el final de la gran aventura, según los testimonios más veraces* (222; a cursiva é miña).

Segundo isto, o texto que acabo de reproducir é susceptible de ser interpretado dentro do corpus paratextual. Esta posibilidade vese avalada ademais polo carácter específico do seu título con respecto ao das catro *partes* da narración. Afirmar isto supón recoñecer, ademais dunha duplicidade de índices, unha considerábel expansión do corpus paratextual na obra, que amplía a identificación, descrición e historia dos personaxes centrais: Agamenón, Clitemnestra, Electra, Ifigenia, La Nodriza e Orestes. O feito de se resolver o conflito neste espazo²¹⁷ confire unha extraordinaria importancia á paratextualidade no conxunto da obra do escritor.

O índice onomástico de *Un hombre que se parecía a Orestes* adquire polo tanto un carácter dobremente complementario (ao texto e aos seis retratos²¹⁸). Por outro lado, a exclusión dos seis protagonistas

²¹⁷ A resolución do conflito no nivel paratextual foi obxecto dalgunha valoración moi negativa. É o caso da levada a cabo por Iglesias Laguna, que relacionou os “Seis Retratos” coa necesidade por parte do narrador de recuperar o interese e *atar cabos*: “Hasta el momento ha reproducido el mito de Orestes en tres planos diferentes: el histórico, el irónico y el fantástico; ahora tiene que buscarles un nexo común, cosa que intenta en los «Seis Retratos», donde ya se advierte del empleo de fuentes históricas y legendarias” (Iglesias Laguna 1969 1970: 345).

²¹⁸ Este feito foi igualmente criticado por Iglesias Laguna en termos negativos, fundamentados na propensión ao mitolóxico do paratexto e no seu carácter ancilar: “A la novela le sobra el «Índice onomástico», con el que se tiene la impresión de que Cunqueiro quiere sacudirse definitivamente el tema de su libro, y que por contraposición, desrealiza una vez más el mito y lo intemporaliza, ahogándolo en su mundo bizantino y medieval. Un postizo sin interés” (Iglesias Laguna 1969 1970: 46). Máis favorábel é a lectura que fai López, na que resalta a singularidade da obra: “La disgregación interna del mismo (cada personaje tiene su propia prisión) tiene su correlato en la

tratados no capítulo anterior supón unha xerarquización interna dos personaxes, conseguida noutras ocasións mediante estratexias diferentes²¹⁹.

O cadro que expuxen máis arriba evidencia tamén o predominio da designación *índice onomástico* sobre outras. Alén disto, n’*As crónicas do sochantre e Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* os índices aparecen incluídos nunha sección titulada “Apéndices”, subliñándose deste xeito o seu carácter proteico.

Por outra banda, os traballos biográficos desvelaron algúns datos acerca da xénese destes paratextos. O testemuño de Francisco Fernández del Riego, amigo e colaborador habitual do escritor, achega información ao respecto. Nun ensaio sobre a vida e a obra de Cunqueiro, Del Riego lembrou o momento no que chegou ás súas mans a primeira versión de *Merlín e familia*:

Produciuse, ao cabo, a entrega do texto narrativo, rematada xa a parte que faltaba. Nembargantes, falta aínda, como ves, o “índice onomástico”, que farei decontado. Tan axiña como me mandes as probas de imprenta, pondo entón a carón de cada nome a páxina onde vai o tratado²²⁰ (Fernández del Riego 1991a: 157).

Máis interesante que esta curiosidade editorial resulta a concepción que o escritor tiña dos índices onomásticos. Segundo nos transmite a memoria de Fernández del Riego, Cunqueiro deseñou este paratexto cun ideal de amplitude e co propósito de exceder as fronteiras do propio texto, tal e como el mesmo exemplificou:

Quero que o “índice onomástico” seña unha cousa ampla. Incluso con noticias de personaxes e países que non van no texto. Por exemplo: “sobriño de Liaño, O”. Foi á botica de Meira a mercar a triaca propósita e as píldoras de mel sedativo para mosiú Simplom. Era troiteiro sonado, e foi barqueiro en Ansemar. Morreu de consumeiro en Lugo, casado cunha portuguesa que fora pupila da Valenciana. Ou “Gaula, Reino de”. Insula do mar aberto,

lista final de los personajes que anduvieron por sus páginas. Si en precedentes relatos parecía que era como una prolongación de su existencia literaria, ahora es más bien un procedimiento que destruye toda la ilusión creada hasta entonces, es el acta que afirma la inutilidad e impotencia de la imaginación para torcer el destino del ser humano” (López López 1992: 328).

²¹⁹ A máis frecuente é a diferente extensión das unidades que constitúen o paratexto.

²²⁰ Máis arriba referínme á inclusión deste dato no índice onomástico de *Merlín e familia*.

onde puxo a coroa don Amadís, e agora é parte segreda do perdido imperio de Bretaña²²¹ (1991a: 157-158).

O fragmento reproducido deixa constancia da reflexión do escritor sobre este elemento do corpus paratextual, así como da consciencia de estar a transgredir as regras dun índice onomástico convencional.

A identificación das estratexias fundamentais que concorren neste espazo paratextual esixe, ao meu ver, o estudo das principais características dos índices onomásticos que Cunqueiro incorporou ás súas obras, reparando, se for preciso, nas súas particularidades.

2.3.5.1. A voz narrativa dos índices

Os índices onomásticos cunqueirianos non presentan unha voz narrativa homoxénea e, nalgún caso, a modalización non corresponde coa do narrador principal do texto, como se pode comprobar na exposición que segue.

A primeira novela escrita por Cunqueiro en lingua galega, *Merlín e familia*, péchase cun índice onomástico que presenta un notábel grao de coherencia coa voz narrativa do texto. O catálogo é responsabilidade de Felipe de Amancia, o narrador da obra. Este personaxe, que non se inclúe no índice, procura con todo conseguir a obxectividade propia dun paratexto desta natureza. Un dos procedementos aos que recorre para isto é o do distanciamento, como se observa na entrada correspondente ao mouro Alsir, onde se refire a si mesmo con aparente neutralidade ao afirmar que “agasallou a Felipe de Amancia coa *Novela do peido do demo*” (139).

²²¹ Cómpre deixar constancia das variantes textuais que se observan nos textos citados por Cunqueiro con respecto á edición empregada. *Cfr.* “LIAÑO, *O sobriño do*.— Foi á botica de Meira a mercala trica prepósita i as píldoras de mel sedativa pra mosiú Simplom. Era troiteiro de sona e puxo barca en Ansemar. Morreu de consumeiro en Lugo, casado cunha portuguesa que fora pupila da Generosa” (179); “GAULA.- Reino e insua no mar aberto, de onde foi a coroa de don Amadís, i agora é parte oculta do partido Imperio de Bretaña” (178).

A pretendida obxectividade pérdese non obstante na descrición do personaxe que dá título á obra, así como na de dona Ginebra. Repárese, no primeiro dos casos, na información acerca da atemporalidade que aparece reflectida no paratexto:

MERLÍN.— O meu señor amo e mestre, que non digo que *na gloria esté*, porque non teño noticia de que morrese (147).

GINEBRA, *doña*.— Mi ama, raíña que foi de Bretaña. Mui outa, nobre e podeirosa señora (145).

Por outra banda, obsérvase tamén unha coherencia semellante no que se refire ás coordenadas espazo-temporais, pois o índice foi escrito, igual que o texto central, cando xa Felipe de Amancia non estaba ao servizo de Merlín.

Unha maior aparencia da obxectividade presenta o índice d'*As crónicas do sochantre*, que codifica unha voz en terceira persoa en consonancia co conxunto da narración e que inclúe ao propio protagonista.

No que se refire á voz responsábel do paratexto de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, esta desvela o artificio literario do suposto *relator-tradutor* das historias de Sinbad, “Al Faris ibn Iaquim al-Galizí, que pon en latino galego estas memorias, viaxes e descansos de Sinbad Mariñeiro” (21).

No índice onomástico aclárase que o nome que asina a obra non é outro que a versión arábica do propio Cunqueiro²²² e alúdese ao artificio da suposta tradución. Neste senso, cómpre reparar na estratexia prestixiadora consistente en vincular o personaxe á tradición da Escola de Tradutores de Toledo:

AL FARIS IBN IAQUIM AL GALIZI.— Nombre árábigo de Álvaro Cunqueiro, hijo de Joaquín y de nación gallega, y autor de esta historia de Sinbad Marino. Se hace pasar en el texto por traductor de árábigo al latino en la imperial ciudad de Toledo, en los días de la famosa escuela alfonsí (155).

²²² Cfr. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

Por outra banda, a obxectividade deste discurso perde forza en comentarios acerca do escaso fundamento das ensoñacións e proxectos de Sinbad. A esta voz, que se manifesta especialmente no índice onomástico e que vai elaborando de forma dispersa unha interpretación da obra, referireime máis adiante.

De igual maneira, algunhas observacións que aparecen no índice onomástico de *Las mocedades de Ulises* amosan un grao de subxectividade que confire individualidade a esta voz dentro do conxunto da obra. En ocasións, ben podería equipararse narratoloxicamente á dun autor implícito que reflexiona con ironía sobre a descrición dos seus propios personaxes. Nótese, neste senso, o distanciamento que consegue polo feito de situarse na marxe paratextual:

APOLONIO EL COJO: Antepasado putativo de Ulises. Cuando Ricardo de Inglaterra usó de su esposa Amaltea, reconvino a ésta por no haberle dado más solemnidad al trámite. ¿Es que no había en casa hermoso tapiz y plateada lámpara? (236).

A subxectividade dalgúns comentarios contrasta xa que logo coa suposta obxectividade dun paratexto desta natureza. Os exemplos que reproduzo a seguir corroboran ao meu ver a afirmación:

HELENA: [...] *La verdad sea dicha* que ella era tontivana, y la mayor parte de su belleza consistía en afeites y en balanceos estudiados (246; a cursiva é miña).

LAERTES: *Permítaseme* titularlo Rey de Ítaca (248; a cursiva é miña).

Outros comentarios xeran situacións humorísticas logradas mediante recursos diversos que van da intertextualidade á trivialización, como amosan os exemplos seguintes:

LEÓN LEONARDO: [...] Se enamoró de una voz que cantaba en un huerto. Resultó que era, *viúdica y me quiero casar*, la dama que lo amamantara (249; a cursiva é miña).

PARÍS: [...] Dijo Juliano el Apóstata que allí, en la Lutecia de los Parisinos, era dulce vivir. *Modernamente mucha gente ha opinado lo mismo* (252; a cursiva é miña).

No que se refire a *Un hombre que se parecía a Orestes*, cómpre salientar o carácter complementario do índice con respecto aos “Seis Retratos”. A voz narrativa configurada nestes paratextos é homoxénea e a súa diferenza radica, como se dixo, na xerarquización de personaxes fundamentada na relación con núcleo da diéxese.

O índice onomástico de *Vida y fuga de Fanto Fantini* posúe tamén un carácter dobremente marxinal, enfatizado neste caso polo feito de estar ubicado despois duns *Apéndices* que reproducen a peza “Sobre el discurso de «Lionfante» en el Senado de Venecia”²²³, unha nota pseudoerudita que achega datos complementarios sobre este estraño personaxe.

Máis interesante resulta aínda e o feito de que a derradeira das partes nas que se estrutura a obra leve por título “Retratos y vidas”²²⁴ e estea formado por seis narracións que amplifican personaxes da obra. Á parte da relevancia da estratexia na fragmentación das estruturas narrativas cunqueirianas, cómpre ter en conta o carácter marxinal desta parte, claramente contaminada por trazos dos índices onomásticos, como son a disposición dos contidos e as constantes alusións ao texto principal (“como se dice en el texto” (117), “de que ya hablamos” (124)) que remarcan a condición complementaria.

Son estes capituliños unidades de difícil catalogación, pois presentan trazos máis propios do corpus paratextual que do propiamente textual. Con todo, a ausencia de elementos definitorios do índice, como a ordenación alfabética ou as fórmulas, desaconsellan a súa integración neste corpus.

²²³ En realidade, esta estrutura semella un tanto contradictoria. Se a forma plural *apéndices* podería facer pensar na inclusión do índice onomástico neste apartado, a disposición gráfica desaconsella tal lectura.

²²⁴ Lembremos a estrutura xeral do conxunto: Primera parte. Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto, Algunas fugas y campañas de Fanto, Retratos y vidas, Apéndices e Índice onomástico.

A subxectividade da voz responsábel do índice queda patente en expresións do tipo “conozcamos así a aquela honesta dama [...]” (162), ou na entrada correspondente ao propio protagonista. Nótese, neste caso, á parte da expresión *nuestro héroe*, denotadora da subxectividade do responsábel do paratexto, a alusión ás fontes bibliográficas do personaxe, aspecto fundamental na obra:

FANTINI DELLA GHERARDESCA, FANTO.— Nuestro héroe. Durante mucho tiempo solamente se supo de él lo que viene en una crónica florentina: “Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo, que el capitán Fanto Fantini della Gherardesca”. Solía repetir esta cita el escritor Rafael Sánchez Mazas, que tanto sabía, y enseñó al autor de este libro, de la Italia del Cuatrocientos. Más tarde, se fueron recogiendo noticias, hasta que fue posible componer esta biografía (175).

Repárese igualmente na amplificación que ten lugar no na voz correspondente ao personaxe de Bettobaldo dei Bettobaldi, onde despois dunha descrición e un longo resumo, atopamos un comentario subxectivo pouco habitual nun texto desta natureza:

Se casaron, y el glosador, por el ombligo de Marina, le hablaba en latín al niño que iba a nacer, que lo quería letrado para reivindicar el apellido Bettobaldi. Pero nació una niña, que desde la sien izquierda al mentón traía en letras vinosas toda la declinación de “lex, legis”. *Cosas que pasan* (165; a cursiva é miña).

2.3.5.2. A extensión dos índices

É este primeiro aspecto un dos que afasta claramente os paratextos cunqueirianos dos índices onomásticos ao uso, debido á súa maior amplitude e diversificación.

Os índices de Cunqueiro inclúen entradas pertencentes ás seguintes categorías:

a) Personaxes humanos

Son as entradas máis numerosas. En ocasións inclúense caracteres cunha escasa relación coa diéxese, sobre todo cando estes

posúen unha dimensión intertextual. Trátase ás veces de figuras pertencentes á tradición literaria que apenas teñen relevancia no texto. Dalgunha delas tan só se fai unha vaga mención. É o caso de don Hamlet, “Señor rei de Dinamarca. Príncipe triste e incerto, cuías dúbidas e morte cruel andan polos teatros”²²⁵ (*Merlín*, 145) ou, nun grao de intertextualización maior, don Parsifal²²⁶, “historia en verso que contaba doña Ginebra, dun cabaleiro de Bretaña que foi en demanda do Grial” (*Merlín*, 149). Os exemplos son numerosos e en ocasións o propio índice remarca a súa condición arquetípica ou xustifica a súa presenza:

BEATRICE.— Es inexcusable citarla entre las enamoradas de antaño, parte de todo sueño, lirio en un esbelto vaso lleno de agua en la sombra de un patio (164).

FLAMENCA.— Nombre que llevó una señora provenzal, que iba a baños por verse con su amante, y en su habitación leía “Flores y Blancaflor”. Pero aquí viene porque era el nombre de la mujer de Guillem, el camargués, tratante de caballos (176).

Sobre estas dúas cuestións volverei nas páxinas que seguen.

Os índices onomásticos cunqueirianos inclúen tamén personaxes colectivos, como Os señores de Treboul, Les Pieux ou as demoiselles de Vitre (*Crónicas*).

b) Animais

Neste paratexto figuran tamén personaxes animais. Trátase de animais domésticos, como gato Cerís, os cans Ney, Norés e Segovia e o cabalo Turpín (*Merlín*); os cabalos La Garde e Lison e a mula Catalina (*Crónicas*); o can Argos (*Ulises*), a egua Aragona, o cabalo Eolo e o can Pepe (*Orestes*); a egua Artemisa, os cabalos El Bayo de Nito e El Ruano Castrado, a asna Zaina e os cans Ippolitos e Olala (*Fanto*). A nómina esténdese a outros animais, como a cervia Silvina (*Ulises*), a mona Currita (*Fanto*) ou o corvo Berín (*Crónicas*).

²²⁵ No texto simplemente se fai unha referencia indirecta ao personaxe. *Vid.* “O espello do mouro”.

²²⁶ Cumpriría poñer en relación estas voces con algúns topónimos do índice como Elsinor ou Windsor.

Para os dous animais que acadan protagonismo en *Vida y fuga de Fanto Fantini*, o cabalo Lionfante e o can Remo, resérvase un espazo máis amplo na sección “Retratos y vidas”.

c) Seres sobrenaturais

É o índice de *Merlín e familia* o que recolle un maior número de personaxes sobrenaturais: os demos Croizás, don Silvestre, Tadeo e Cobillón; o hugonote de Riol; a serpe Smaris; a serea dona Teodora. En ocasións, estes seres presentados de maneira colectiva mediante o seu xentilicio. Tal é o caso do pobo dos *corantíns* ou os *caldeos*.

No índice d’*As crónicas do sochantre* hai tamén seres demoníacos: don Juvenilio Caraffa, Ismael Florito e o capitán Salomón.

A estes deben engadirse tamén a serea Venadita (*Sinbad*), La Sirena (*Fanto*), Poseidón (*Ulises*), El Monstruo de las dos Cabezas e o *hiperbóreo* Mozo del Laúd (*Orestes*).

d) Topónimos

Os topónimos aludidos no texto e dos que por veces se ofrece unha ampla información aparecen con frecuencia recollidos nos índices. É precisamente nestas voces onde se aprecia unha vontade didáctica e enciclopédica por parte dun narrador que achega datos sobre a ubicación xeográfica, costumes, e outros pormenores:

AQUITANIA.— Provincia de Francia deitada á man dreita según se vai de Lugo polo camiño francés. É terra mui afamada en viños, e doada en mulleres, según o refrán: *Terra arenisca, tendencia a putas* (*Merlín*, 139).

En ocasións proporciónase tamén información literaria, especialmente nos topónimos de procedencia libresca, e mesmo se ensaia un discurso metaonomástico:

AVALÓN.— Illa onde mora don Amadís dende que casou con doña Oriana. É unha das partes máis antigas i esgrevias de Bretaña, i o seu nome quere dicir a *misteriosa* (*Merlín*, 139).

BRETAÑA.— [...] É un grande reino, deitado de mar a mar, i agora está en partición, que o derradeiro rei, señor Artús, volveuse corvo nunha batalla (*Merlín*, 141).

A dimensión simbólica e a reflexión metaliteraria están tamén presentes na entrada correspondente a Ítaca. Nótese a tematización da nostalxia levada a cabo polo responsábel do índice:

ÍTACA: La isla de Ulises. La tierra carnal. El país al que se sueña regresar. Todos los humanos tenemos una isla semejante en la nostalgia, que cuando en ella llueve, llueve en nuestro corazón (*Ulises*, 248).

Nestes rexistros apréciase un notábel esforzo de ampliación discursiva pois, na maior parte dos casos, están a presentar información acerca dun topónimo do que só se fai mención no texto, sen ofrecer ningún outro dato ao respecto. Esta vontade divulgadora dialoga nalgunha ocasión cun lector ideal próximo, posuidor dunha cosmovisión galega. Cando isto ocorre resulta posíbel apreciar un esforzo por *traducir* unha realidade exótica a un sistema de referencias coñecido polo receptor. Así ocorre na explicación relativa ás cidades de Lyon e Tilsit e ás súas respectivas feiras:

LYON.— Cidade e feira de Francia, que algúns poñen por derriba de Monterroso e das San Lucas de Mondoñedo (*Merlín*, 147).

TILSIT.— Feira mui sonada na Borusia, como dúas de Lyon ou catro de Monterroso. Nove naciós diferentes poñen nela peso e truchimán (*Merlín*, 152).

A vontade enciclopédica está tamén presente nas longas descrições de cidades como Calcuta ou Cochín, das que se ofrece información sobre a ubicación xeográfica, historia, costumes ou gastronomía, botando man a miúdo dunha falsa erudición inzada de

situacións humorísticas onde a exhaustividade na descrición contrasta claramente coa intranscendencia ou coa parodia²²⁷:

CALCUTA O CALICUTA.— Gran ciudad, a mano derecha del viento zamor. Puerto célebre de malos pilotos. Tiene tres barrios de mujeres, y el precio lo pone el Gran Mogol por edicto. Tiene buenos higos y la correspondencia mercantil se hace allá por hilos de colores. Cuando llegaron los portugueses, los del país nunca habían oído una campana. Después estuvieron los ingleses, que de cabo de infantería para arriba se sonaban con algodón en rama (*Sinbad*, 157).

COCHÍN.— Ciudad y reino de Oriente, en la sumisión del Gran Mogol, con una torre que cuando vienen forasteros y no se quiere que vean desde donde defiende la plaza, la meten bajo las aguas. Tiene puente de quita y pon y un reloj de agua en el patio del gobernador. Las mujeres andan con un zapato sí y otro no, que es moda allá el cojeio. Hay tres clases de vino de palma y dos de arroz, y cuando un cochínés encuentra a otro meando, y allá por sus vinos son todos muy diuréticos, le da la enhorabuena y evita tocarle con su sombra (*Sinbad*, 158).

Sorprende nalgún caso a ausencia daqueles topónimos que serven para situar as coordenadas espaciais da obra, como é o caso de Miranda (*Merlín*); Bretaña e Comfront (*Crónicas*); ou Bolanda, o río Iadid e as mencionadas Illas das Cotovías (*Sinbad*).

e) Obxectos

A inclusión de obxectos constitúe un dos aspectos máis singulares dos índices onomásticos de Cunqueiro. Malia a súa natureza diversa, comparten os máis deles o feito de estaren individualizados mediante unha fórmula onomástica. Así acontece coa escopeta Nápoles, os paraugas Luceiro e Sal el Sol ou o quitasoles Mirabilia (*Merlín*); a nave Venadita (*Sinbad*); a campá Catalina, a nave Giorgina e La Horca de Venecia (*Fanto*).

²²⁷ Outras veces o humorismo conséguese mediante a degradación do discurso lírico. É o caso da descrición do Farfistán: “Reino donde hay cosecha de rosas. Allí nació la primera rosa colorada, porque un príncipe se desnudó delante de una rosa blanca y ésta se ruborizó” (158).

Nalgún caso, a súa presenza no índice e a información proporcionada contrastan coa imprecisa mención feita no corpus textual:

“NÁPOLES”.– Escopeta de dous canos de don Merlín, galano do sotainfante de Palermo cando o señor amo lle amañou os ventos ao can *Perrís*, que tiña bula do Papa pra parar as perdices en Castelgandolfo (*Merlín*, 148).

f) Outros

Nos índices onomásticos da narrativa de Cunqueiro figuran tamén entradas correspondentes a realidades ben diversas, como os ventos Oeste, Sureste e Suroeste; El Nudo Púnico (*Ulises*); El Dragón pintado en el convento de Candía (*Ulises*); ou o enxeño El Bosque de Álamos (*Fanto*).

2.3.5.3. A función dos índices onomásticos

Da análise levada a cabo conclúo que os índices onomásticos creados por Cunqueiro están a desempeñar funcións de dous tipos, primarias e secundarias. As primarias son as máis convencionais e contribúen a sintetizar a caracterización do personaxe ou os fíos argumentais. As segundas teñen carácter complementario e prolongan a diéxese en varias direccións.

2.3.5.3.1. Funcións primarias

I. Identificación

É esta a función máis xenérica dun índice convencional e, no caso dos paratextos cunqueirianos, maniféstase en maior ou menor medida en todos os rexistros.

A identificación dunha entrada (sexa da natureza que sexa) lévase a cabo mediante unha identificación onomástica, máis exhaustiva ás veces que a do propio texto. Así acontece nos pesonaxes, cuxas

fórmulas onomásticas²²⁸ inclúen as formas de tratamento: Sidi Mohamed ibn Alsir (*Merlín*), Monseñor don Bispo de Lamego (*Merlín*), Monsieur Labaule (*Crónicas*), El Señor Duque de Mantua (*Ulises*), El señor Eusebio (*Orestes*), Donna Becca (*Fanto*), Fra Luca Pacioli (*Fanto*), etc.

Porén, os índices inclúen personaxes que carecen de identificación onomástica: O señor Deán de Santiago, A Muller o Ferreiro ou A Viuda do Bispo de Liverpool (*Merlín*); o Mozo do Vado do Aulne, o Alcalde Constitucional de Comfront, O menciñeiro de Galvan, O boticario de Metz ou o verdugo de Rennes (*Crónicas*); El Lancero de Basora, Los Vendedores de Perfume (*Sinbad*); El Cónsul del Calendario, La Criada del ciego Edipo (*Ulises*); El Lego acólito ou El Correo del paso de Valverde (*Orestes*); La Sirena, La Viuda con hija ou El Paje Cantor (*Fanto*), etc. Nótese a presenza de datos identificadores referidos aos oficios desenvolvidos polos distintos personaxes. Nalgunha ocasión, a voz responsábel do índice informa desta circunstancia, como acontece no caso da filla de Doña Carolina, de quen “tampouco se soupo nunca o seu nome” (*Merlín*, 177).

A función da identificación lévase tamén a cabo mediante a síntese de datos fundamentais acerca do elemento recollido no índice. Esta información adoita ser relativa á orixe (no caso dun personaxe), ao papel que desempeña na diéxese e á localización na obra. En ocasións estamos diante de caracterizacións moi sintéticas, do tipo:

Levejan, O tío.

Zoqueiro de Redon, que recolléu a Guy Parbleu (*Crónicas*, 285).

Mezidon, o vello.

Xorobeta movedizo. Tiña tenda de roupa vella en Dinan, na praza (*Crónicas* 287).

A mención dun trazo caracterizador máis ou menos anecdótico, frecuente nos índices cunqueirianos, fai referencia moitas veces a evias físicas ou a oficios:

²²⁸ Vid. para isto 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

ALMEIDA, *señor*.— Portugués que levaba a Lucerna á sirea grega coñecida por doña Teodora. Era reloxeiro en Chaves (*Merlín*, 139).

Outras veces o exercicio de síntese céntrase en numerosos casos nos datos biográficos:

Ana Eloisa.

A irmá mediana de Madame Saint-Vaast, que empreñou do seu tío, o contador da renda da balea Monsieur de Dombaze. Nai do bastardo de Audierne. Tiña unha mancha nunha orella (*Crónicas*, 277-278).

A identificación prodúcese tamén por medio da localización na obra. Así acontece cando o responsábel do catálogo de *Las mocedades de Ulises* fai indicacións precisas sobre a aparición dos personaxes:

CÓNSUL DEL CALENDARIO (EL): Oficial cirenaico, sale en la historia de San Teógenes y el viento (239).

CRISPINO: Joven asesino que salía en una comedia que se representó en Trípoli de Siria (240).

Tamén a respecto de Doña Elvira Pacheco, infórmase no índice de que “salía en el falso «Caballero de Olmedo» matando a su amador don Alonso” (*Orestes*, 134).

Nalgúns casos, este procedemento refórzase mediante a incorporación remisións ao texto principal. Así acontece propósito de Antifón, “novelista cirenaico, más neoplatónico que Calisto, el enamorado de Melibea. Véase en el texto la novela de Lucrecia, la tentadora sobrina del sombrerero de Dalmacia” (*Ulises*, 252).

En ocasións, o envío faise a un lugar específico do texto, como ocorre con Ofelia, “mendiga de Paros. Ojo que va y viene entre polvaredas de oro. Se cuenta su vida en el Apéndice II” (*Ulises*, 284).

O que máis sorprende da indicación citada é a súa inexactitude, dada a inexistencia de tal apéndice no libro. En realidade, a historia da mendiga Ofelia aparece na parte terceira da obra.

II. Cohesión

Os índices onomásticos reforzan en ocasións a cohesión da obra ao seleccionar datos acerca dos protagonistas que evidencian os seus vínculos. Esta función faise especialmente visíbel nas entradas correspondentes aos personaxes secundarios, ao se recoller información sobre a súa relación co protagonista principal. Velaquí algúns exemplos de personaxes identificados en función dos protagonistas Sinbad, Ulises, Orestes e Fanto, respectivamente.

SARI.— Criado de mareas y refrescos de Sinbad [...] (*Sinbad*, 161).

ALCIÓN DE ÍTACA: Célebre piloto. Con él salió Ulises al mar. En las lejanas escalas soñaba con los paternos campos (*Ulises*, 234).

CELIÓN.— Posadero respetuoso que no le quiso cobrar el pan de la cena a Orestes cuando supo que habían asesinado a su padre y que su madre era la querida del asesino (*Orestes*, 233).

BÚLGARO MENTOLADO, EL.— Era amigo del monje que curó a Fanto Fantini de sus heridas, al que traía por escrito las opiniones de Pico della Mirándola (*Fanto*, 167).

Esta información dispersa no índice onomástico está a actuar polo tanto como reforzo cohesionador da obra.

III. Síntese argumental

Os índices cunqueirianos desempeñan en ocasións unha función de síntese, non xa dos elementos compilados, senón do propio argumento da obra.

Talvez sexa no personaxe do Fidalgo de Quelvén onde con máis claridade se aprecie esta vocación esquematizadora, ao ser a súa descrición un resumo do argumento da obra. Nótese como nel se adiantan os motivos fundamentais da trama: o enterro do fidalgo, coa conseguinte viaxe do sochantre na carroza, e o herdo da pumariña:

Le Bec-Hellouin, Quay Pierre.

Fidalgo de Quelven. Gostaba de oír bombardino. Deixoulle testada unha pumariña ao sochantre de Pontivy. Por causa de tocar no seu enterro, veuse o bombardino na hoste (*Crónicas*, 285).

2.3.5.3.2. Funcións secundarias

1. Amplificación

A miúdo os índices do mindoniense transcenden as súas funcións máis convencionais e introducen amplificacións na diéxese. Son estas precisamente as que lle confiren unha natureza particular.

A incorporación de historias marxinais con respecto ao texto é un recurso practicado cunha certa frecuencia nos índices ao que xa se referiu Rexina Rodríguez Vega (1997a). En ocasións, trátase dunha verdadeira amplificación dun personaxe do que apenas se ofrecen datos no propio texto. Así ocorre en exemplos como os que a seguir reproduzo:

BISPO DE LAMEGO, *Monseñor don*.— O mitrado coxo de Lamego, que tiña un aristón i un corvo que falaba latín, e mercáballe a mosiú Simplom bolas de neve e caixas de música. *Puxo as sinodales en verso portugués, i ensináballes aos seus cregos a facer a maionesa, cando iba en visita pastoral* (*Merlín*, 141; a cursiva é miña).

ESCRAUSTRADO DAS GOAS, *O*.— Chamábase don Ernestino, e fora bernaldo en Meira. Tiña na canal un peto segredo, onde levaba unha pistola de garda. De nación riojana, sementou de guindillas de *fuego al culo*, tódalas terras do igresario das Goás (*Merlín*, 144).

En ambas as dúas descricións, o índice onomástico inclúe información a respecto de dous personaxes dos que apenas se proporcionan datos na obra²²⁹. En ocasións, trátase do propio nome,

²²⁹ Do Bispo de Lamego tan só coñecemos a súa afección polas bólas de neve (“entoleaba por elas” (*Merlín*, 102)) e do Escraustrado sabemos unicamente que “padricou mui asisado” no enterro, en Quintás” (*Merlín*, 74).

que non figura no texto. Así acontece no caso do Escraustrado das Goas²³⁰.

Outras veces o índice achega datos mínimos, como acontece na entrada correspondente á Nena do Adro de Comfront, da que se informa que “era duns probes de pedir (*Crónicas*, 287).

Nunha ocasión, a voz responsábel do texto amósase consciente do exercicio de amplificación que está a levar a cabo. Ocorre na voz correspondente a El Desterrado de Mantinea, onde se explica que “aunque no se dice en el texto, se llamaba Héctor” (*Ulises*, 240).

II. Prolongación da historia

A inclusión de historias marxinais e datos que complementan a visión dos personaxes que se ofrece na obra ten, en ocasións, unha proxección temporal. Ocorre así cando se proporciona información acerca do seu futuro que transcende as coordenadas do texto. Nunha boa parte dos casos, o coñecemento refírese á morte destes²³¹:

GIOVANNI DE TREVISO, *don.*— [...] Foi casado con lady Tear, e finouse malato en Frolencia (145).

Cómpre notar como nesta obra unha boa parte da información relativa ao futuro dos personaxes concéntrase naqueles que teñen unha ubicación espacial fixa. Isto percíbese con claridade nos denominados *personaxes domésticos*²³² (Tarrío 1991) de *Merlín e familia*:

²³⁰ Algo semellante ocorre co personaxe do Grande Inquisidor de Nápoles, de quen só no Índice Onomástico se proporciona o nome: “NOSSOLINI, *Don Piero.*— Monseñor Grande Inquisidor de Nápoles, que escorrentou dunha bañeira ao demo que quería ver bañalas monxas” (*Merlín*, 149).

²³¹ Por veces combínase a ampliación dun personaxe cos datos acerca da súa morte. Así ocorre con Mosiú Castel, de quen, unha vez identificado no índice onomástico, amplíase a seguinte información: “Era gordo e colorado, e tiña unha perrera de flequillo que llo rizaba unha súa amiga que era mandadeira das Capuchinas da rúa des Lapins. Tiña prometida unha misericordia con ración no coro de Sens, pro morréu denantes de recibir as menores dunha indixestión de melros encebolados” (*Merlín*, 142).

²³² Cfr. outros personaxes: O sobriño do Liaño “puxo barca en Ansemar. Morreu de consumeiro en Lugo, casado cunha portuguesa que fora pupila da Generosa” (146); o enano de Belvis “morréu solteiro” (*Merlín*, 143).

CASILDA.— Criada da casa, que foi moza do cego de Outes. Tivo un fillo do paragüeiro de Sebes (142).

MANOELIÑA DE CALROS.— Criada da casa, a quen eu ensiñei a cuspir caguñas de cereixas. Casei con ela cando me puxeron de barqueiro en Trigás²³³ (147).

MARCELINA, *A señora*.— [...] Cando don Merlín erguéu a casa, puxo fonda en Lugo (147).

XOSÉ DO CAIRO.— [...] Cando se foi don Merlín, quedou por caseiro en Miranda, e casou coa condesiña de Belvís, aquela máis roxa do pelo, que empreñara do señorito de Balmonte (153).

Máis que unha ampliación de motivos secundarios, trátase dunha continuación da historia focalizada nos personaxes que lle dan cohesión. Esta prolepse situada nas marxes do texto confire un carácter especial aos índices cunqueirianos. No caso de *Merlín e familia*, as prolongacións da fábula no derradeiro dos apéndices pechan definitivamente a historia do núcleo de personaxes que viven en Miranda.

Unha fución similar percíbese n’*As crónicas do sochantre* con respecto ao personaxe protagonista. No índice onomástico nárranse os seus últimos anos, que quedan fóra do marco temporal no que se encadra a diéxese:

Os derradeiros anos da súa vida, morta Madame Clementina Marot, pasounos en Pontivy polas tertulias, contando de cando viaxara cos difuntos. Foi a Audierne visitar a campa de madame de Saint-Vaast e poñerlle nela un vasiño con froles. Cando estaba pra morrer, mandou que lle trougeran unha mazá da súa pumariña e cheirouna, e despoixas o bombardino, pra despedirse de amigo tan constante, un tres cartos italián tan humano de emboca, e bicouno nela, e ao bicalo fôiselle o derradeiro alento, e o bombardino, coma si tivese cristiana complexión queixouse, e dixo: ¡miii! (281).

Trátase, xa que logo, dunha prolongación da historia nas marxes paratextuais. O feito de se referir ao do personaxe protagonista

²³³ Repárese no trazo de subxectividade que demostra o narrador no tratamento que deste personaxe fai no corpus paratextual.

outórgalle unha especial importancia ao índice, pois, en definitiva, é tamén neste espazo onde conclúe verdadeiramente o conflito da obra. Por outro lado, cómpre reparar na presenza dunha serie de elementos reiterados ao longo do texto, especialmente no “Final”, que aparecen aquí sintetizados: a viaxe macabra, Madame de Saint-Vaast, a pumariña e o bombardino. Nótese como se dá noticia da morte do personaxe de Madame Clementina²³⁴.

No que atinxe aos personaxes, desenvolve en moitas ocasións unha función continuadora da diéxese principal. Así acontece con El paje de la Grappa, Piero della Fontana ou o Garda.

III. Metaliteraria

A voz responsábel do índice afástase en ocasións de maneira evidente das súas funcións máis xenéricas para levar a cabo comentarios de natureza metaliteraria. A propensión a tratar a literatura como tema, presente nunha boa parte da narrativa cunqueiriana esténdese tamén ás marxes paratextuais. Estes comentarios reforzan tanto o carácter literario dos índices como a súa subxectividade. Os principais asuntos que constitúen obxecto de reflexión son:

a) A distribución do espazo

Outra novidade que introduce o índice d’*As crónicas* é a presenza de comentarios acerca do espazo que se lle concede no texto a un personaxe. Así acontece no caso de Monsieur de Nancy ou Jhon Sabat, respectivamente, de quen lemos:

Fillo da Blanca, e porque se apuntou en partida de bautismo, de Colet, dito Caldeiro. Verdugo tidoado, *cóntase del por longo no texto* (*Crónicas*, 287; a cursiva é miña).

²³⁴ Na súa correspondente entrada, non obstante, só se fai referencia á orixe, circunstancias e habilidades desta muller: “Na súa casa en Pontivy vivía o noso sochantre. Era viuda dun ministro tambor dos Estados. Decía que poidera casar de segundas, e que as carnes brancas non pasan de moda. Sobresalía na tortilla de herbas” (287).

Médico por Montpellier, que indo a Roma a adeprender a ciencia do láudano, quixo enveliñar ás fontes. *Cóntase del nas memorias do sochantre mui demoradamente* (*Crónicas*, 289; a cursiva é miña).

As indicacións que figuran no índice onomástico de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* céntranse en cuestións textuais relativas á estrutura da obra. Así, de Alba, “señora viuda algo romántica”, afirmase que “se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte” (155).

Outras veces, a remisión é empregada como unha alternativa á síntese, unha das funcións xenéricas dun índice desta natureza:

VIUDA DE SIDÓN (LA): Véase la triste historia de amor (*Ulises*, 257).

O paratexto amósase aquí como un espazo que acolle reflexións e comentarios sobre cuestións de índole textual.

b) Xustificación

Dentro dests funcións complementarias desempeñadas polos índices cunqueirianos cómpre notar a da xustificación da inclusión de determinados personaxes.

Os máis destes comentarios refírense á presenza dun determinado personaxe na obra. Polo xeral, trátase de figuras pertencentes á literatura universal, cuxa relación coa historia semella menos sólida. É precisamente o carácter secundario o que ocasiona este procedemento, que ten unha finalidade cohesionadora. Nótese tamén a proximidade entre algúns destes comentarios e as indicacións acerca da distribución do espazo.

Un claro exemplo é o índice de *Las mocedades de Ulises*, que fai a seguinte aclaración con respecto ao personaxe de Agaménón:

En este libro se cuenta que murió de una pedrada en tierra eolia, y un nativo que estudiara en Bizancio para escribano, dijo que si éste Agamenón, regresando a Troya, se mostraba leproso, que había eximente (234).

Noutros casos, autor do índice semella ser consciente da escasa relación destes personaxes coa obra, o que o leva a engadir unha xustificación. Así acontece no personaxe de Flamenca en *Vida y fugas de Fanto Fantini*:

FLAMENCA.— Nombre que llevó una señora provenzal, que iba a baños por verse con su amante, y en su habitación leía “Flores y Blancaflor”. Pero aquí viene porque era el nombre de la mujer de Guillem, el camargués, tratante de caballos (176).

O responsábel do catálogo fai tamén aquí remisións á diéxese principal e xustificacións sobre a inclusión dos seus personaxes:

BRACCIAFORTE LATINO DAL PICIO.— Cuenta de él el signor Capovilla al pasar cerca de su torre, camino de Florencia. Comió su oro, como se dice en el texto, y cuando murió, lo tenía pegado, en escamas, en las tripas (166-167).

BACHILLER BOTELUS, EL.— Entró en esta historia con motivo de la compra de “Lionfante” en la feria de San Juan, de la noble ciudad de Florencia. Estaba allí por conocer a Marsilio Ficino y las exquisiteces neoplatónicas. [...] En la parte tercera del libro, se cuenta detallado de su ciencia, su autografía y su triste muerte (163-164).

Nalgún caso, esta voz paratextual chega a xustificar a presenza dun determinado personaxe no propio índice. Así acontece con La Muchacha que asoma entre los mirtos, non identificada onomasticamente, da que se advirte que “se pone aquí a esta dulce flor de Laconia, pues fueron sus labios los primeros que Ulises besó”²³⁵ (*Ulises*, 251).

²³⁵ A descrición continúa insistindo no carácter circunstancial do personaxe: “De alguna novela, lo que queda en la memoria, es la imagen de una sonrisa como ésta, que se abre paso entre verdes ramas, imprevistamente” (*Ulises*, 251).

c) Intertextualidade

A lectura do paratexto cunqueiriano revela un constante exercicio de intertextualidade que está en consonancia coa importancia desta práctica no corpus textual. Como se viu no apartado anterior, o empeño que se percibe por incluír figuras da literatura universal nos índices onomásticos motiva en ocasións a xustificación da voz responsábel do índice. Esta voz comenta tamén en ocasións o carácter arquetípico de moitas destas figuras, nun afán de anclar a narración na tradición literaria.

Un exemplo esclarecedor constitúeo a entrada correspondente ao personaxe Ulises no índice de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, a quen só se menciona no texto a propósito da tradución dunha cita de Horacio²³⁶ e que aparece recensionado no índice do seguinte xeito:

Se cita de pasada por Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, por una oda de Horacio que se traducía en Toledo, en la Escuela. En un libro que trata de navegaciones no debe faltar la sombra de este señor del mar (162).

Por unha banda, observamos como o responsábel do catálogo se amosa consciente da escasa relevancia deste personaxe no libro (“se cita de pasada”) e, polo tanto, de estar levando a cabo un exercicio de expansión paratextual. Na descrición mantense o artificio de atribuír a narración a Al Faris Ibn Iaquim, vinculándoo á mencionada *Escuela de Traductores*. Finalmente, faise referencia ao carácter arquetípico do personaxe de Ulises, que “no debe faltar en un libro que trata de navegaciones”. Esta apreciación debe pórse en relación con comentarios semellantes que se analizarán máis adiante, así como coa inclusión dunha serie de personaxes da tradición literaria que, fóra da súa presenza nos índices, apenas teñen incidencia na diéxese. Exemplos como este apuntan a posibilidade de que Cunqueiro quixese

²³⁶ “Eu, Al Faris Ibn Iaquim (*sic*) al-Galizí, cando faguía en Toledo ensame de traductor e pasaba por cartapacio lingua latina romana, aloumiñaba naquel duro banco o meu corazón de ribeirán do mar co derradeiro verso dunha oda de Horacio, na que un grande almirante de noutroa que se chamou Don Ulises de Itaca, falando cos seus mariñeiros lles dí, e vése unha man leda no aer: “Cras itinerabimus aequor”, que se anosa por: “Nós mañán navegaremos ao largo” (*Sinbad*, 119).

elaborar no paratexto das súas obras un catálogo de personaxes da literatura universal.

A actitude que acabo de comentar percíbese tamén no paratexto de *Las mocedades de Ulises* cando o personaxe protagonista asume, tal como acontece no final da obra, o trazo caracterizador de Penélope: a condición de paciente. Ulises, metáfora da viaxe na literatura universal, preséntase agora como aquel que foi quen de superar con éxito a aprendizaxe das súas *mocidades* mais non de agardar. En boa medida, esta breve descrición resume a subversión do mito orixinal co que se resolve a historia:

ULISES: El hijo de Laertes. Lo había aprendido todo, menos a esperar (257).

Neste mesmo índice recóllense outros personaxes que, con desigual participación na diéxese, están presentes no conxunto da narrativa do mindoniense. A énfase da voz narrativa na condición arquetípica resulta evidente:

ARTURO (EL REY): La flor de las coronas del mundo. Fué rey en Bretaña; dió su nombre a los más alegres veranos. *No debe haber libro en el que por lo menos una vez no se diga su nombre* (236; a cursiva é miña).

Outro tanto ocorre con personaxes femininos como Beatrice ou Isolda, incluídos no índice de *Vida e fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*:

BEATRICE.— Es inexcusable citarla entre las enamoradas de antaño, parte de todo sueño, lirio en un esbelto vaso lleno de agua en la sombra de un patio (164).

ISOLDA.— Es una de esas bellísimas señoras a las que hay que citar, por el dorado cabello, por los ojos azules, porque sonríen y porque lloran, y porque mueren de amor (179).

iii. A interpretación

Finalmente, cómpre sinalar aínda unha función de considerábel importancia desempeñada por algúns índices cunqueirianos. Trátase

da interpretación da obra, suscitada por algúns comentarios dos índices onomásticos.

O caso no que esta función se percibe con máis claridade é o índice de *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*.

O responsábel do catálogo expón neste espazo unha serie de opinións de diferente signo onde leva a cabo unha interpretación da obra que oscila entre os dous polos que nela se ven enfrontados, a realidade e a ensoñación. Deste xeito cómpre entender comentarios como os que seguen a respecto da existencia das Illas das Cotovías, metáfora do soño de Sinbad:

ADALÍ.— Marinero pobre. Fue el que adivinó, una vez, que Sinbad se había disfrazado de isla de Kafirote. *Sostenía que no hay Cotovías al Sur*. Era de los que iban a navegar con Sinbad en la “Venadita”, *si la hubiese* (155; a cursiva é miña).

O texto constata o escepticismo do personaxe acerca da existencia das Cotovías e confire ambigüidade á cuestión do derradeiro proxecto de Sinbad. Repárese na estrutura sintáctica e na forma subxuntiva, que están en sintonía co título da obra na súa versión orixinal.

A mesma ambigüidade apréciase na descrición de Sari, antinarratorio que se amosa aquí como personaxe ponte entre os dous extremos antes mencionados. Cómpre notar tamén a prolongación da historia na marxe paratextual, coa información sobre o futuro do rapaz:

SARI.— Criado de mareas y refrescos de Sinbad. Creía y no creía que había Cotovías al sur y nave “Venadita”²³⁷. Nunca más volvió del Farfistán (161).

Outro exemplo de indeterminación obsérvase no personaxe de Sidi Raxel al Gazuli, “Mercader del Farfistán, que quizá fuese el que

²³⁷ Cfr. “Lancero de Basora, El.— Guardaba los astilleros y ayudó a Sinbad a averiguar si había o no “Venadita”. No pudo echarle una mano cuando el piloto cayó conmocionado porque tenía una cabra pariendo en casa” (159).

le escribió a Sinbad preguntándole si era el tal Sinbad y quería ser su piloto” (161).

Tamén a entrada correspondente á nave Venadita amosa a incerteza do responsábel do índice acerca da súa existencia. A rendibilidade da definición é notábel se se ten en conta que se trata do último rexistro do catálogo:

“VENADITA”.— Nave de Sinbad, que no se sabe si la hubo o no. (162)

As indeterminacións que acabo de comentar demostran un maior grao de escepticismo da voz narrativa do índice con respecto ao narrador do texto central. Por outra banda, cómpre poñer en relación estes momentos cunha estratexia de realismo que a crítica ten identificado na obra de Cunqueiro, como é a *dúbida intencional* (Tarrío 1989²³⁸)

É igualmente necesario ter en conta aquelas descrições nas que se poden identificar verdadeiras interpretacións da fábula que desfán a ambigüidade en torno ao personaxe principal. Así ocorre coas voces Kafirete e El turco de Basora. Mentres que a primeira evidencia a falta de veracidade do discurso de Sinbad, a segunda amosa a actitude do responsábel do índice fronte a este personaxe:

KAFIRETE.— Isla al sur suroeste, que tiene volcán. Sinbad se disfracó imitándola para confundir a un piloto reumático que decía que él en aquella isla era como de casa, y *nunca había estado en ella* (159; a cursiva é miña).

TURCO DE BASORA, El.— No tuvo caridad con Sinbad (162).

Máis interesante resulta aínda a presentación de Arfe el Mozo, pois a entidade do personaxe semella estar en función da existencia da obra, como espella o fragmento que reproduzo²³⁹:

²³⁸ Vid. 3.3.4.3.3 do presente traballo.

²³⁹ Unha boa parte dos personaxes que aparecen neste índice onomástico son identificados por unha anécdota da que é partícipe Sinbad. Así ocorre con Abdalá Ibn Ismael al Malaquí (“Sinbad lo apuntó para su nave «Venadita» como vigía y dedo pulgar” (155)); La Dama de Ormuz (“Señora de la que solamente se sabe que le regaló a Sinbad un retal amarillo de satinado levantisco para una pechera” (158)); Firi (“Un vecino de Bolanda dueño de una burra de leche que le alquiló a Sinbad” (158)), Mirán de Moara (“Le compró a Sinbad el pez papagayo” (160)), etc.

Famoso piloto del país de Bolanda. Compró una nave en Ormuz y la bautizó “Venadita” para que hubiese un sueño de Sinbad en el mar (156).

Cómpre, con todo, non esquecer o feito de estarmos diante dun texto que se supón tradución doutro anterior. Non convén desbotar a posibilidade de que entre o hipotético índice perdido, ao que se referiu Fernández del Riego, e o que estou a comentar haxa variantes substanciais, e mesmo que estas estean en consonancia coa diferenza semántica existente entre as dúas versións do título.

Dunha maneira semellante cómpre entender a descrición dalgúns personaxes de *Un hombre que se parecía a Orestes*. O seu tratamento no índice, ademais de proporcionar cohesión á obra mediante a formalización da relación co protagonista, incide en aspectos importantes para a interpretación, relativos á identificación de verdadeiro Orestes, cerna do argumento:

ANDRÉS.— Uno de los falsos Orestes que descubrió la policía política, y que llegaban a la ciudad supuestamente vengadores. El miedo real obligaba a darles muerte (232)

DON LEÓN.— [...] El que decía llamarse don León confesó que se había descubierto a su paso, quitándose el sombrero bordado, y que había reconocido a Orestes por la armadura negra y las cuatro plumas del yelmo (239).

En ocasións esta información combínase con outra sobre o futuro dos personaxes, como ocorre no caso de Tadeo,

Mendigo de la ciudad, dueño de un mirlo amaestrado. Amistó con el desconocido del jubón azul, llamado don León, y creyó estar sirviendo al propio Orestes. Cuando don León se despidió y Tadeo supo que no era Orestes, dijo que nunca más serviría a nadie, ni haría ningún recado. Se dio a la bebida y a la gimnasia, y un día de viento sur creyó volar, y fue que se moría (243).

2.3.5.4. Complexidade e enciclopedismo

Ás veces as descrições conseguen un notábel grao de complexidade debido aos distintos recursos que nelas conflúen. Así ocorre coa dun dos varios topónimos incluídos no índice:

BIZANCIO: También llamada Constantinopla e Istambul. Casa de los Emperadores de Oriente. Se cita varias veces en el texto. Es una de las mayores ciudades del mundo, decorada con mosaicos y los jardines de cipreses enanos reflejándose en las aguas quietas de su mar, según aseguró mi señor tío don Ramón María del Valle-Inclán, que los vio en un espejismo (*Ulises*, 238).

Como se pode observar, na información correspondente a este topónimo concorren elementos de diferente signo, que é posíbel enumerar como segue:

- Equivalencia onomástica
- Comentario acerca da súa presenza no texto
- Descrición identificadora
- Mención dunha fonte de prestixio
- Ludismo e intertextualidade

Especialmente interesante resulta o último deles pois, ademais de se aludir á peculiar fonte de coñecemento do escritor mencionado e supostamente familiar²⁴⁰, recórrese a unha fonte de pretendida autoridade coa finalidade de conferir verosimilitude ao texto. A este tipo de técnica terei que volver cando estude as estratexias de realismo da narrativa cunqueiriana²⁴¹.

Finalmente, tamén resulta necesario facer mención da vontade enciclopédica e divulgadora do responsábel do índice, que complementa as súas descrições con información, máis ou menos erudita (e de maior ou menor exactitude) de distinta natureza:

²⁴⁰ Para a suposta relación familiar entre Cunqueiro e Valle-Inclán, *vid.* Nicolás 1994.

²⁴¹ *Vid.* 3.3.4. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

histórica²⁴², xeográfica²⁴³, onomástica²⁴⁴, etc. Tal vocación alcanza unha dimensión especialmente exhaustiva no caso dos topónimos.

Por veces, o narrador do paratexto ofrece datos coa fin de achegar unha realidade exótica a un lector ideal determinado, de igual maneira que acontece no *Merlín* coas descrições de Tilsit ou París. Nótese como neste caso o receptor semella non restrinxirse a un lector cunha cosmovisión galega, segundo se deduce do seguinte comentario no que explica que o reino de Albania “está al norte de las selvas de Grecia y tiene el tamaño de Cataluña, por más señas” (234).

En xeral, o índice onomástico de *Las mocedades de Ulises* reitera fórmulas coñecidas do paratexto cunqueiriano, cunha maior presenza dunha voz autorial que reflexiona sobre cuestións relativas ao propio texto e outras de natureza diversa. Por outra banda, como xa se dixo, este índice caracterízase pola amplitude e a heteroxeneidade, así como polo feito de combinar descrições moi breves con verdadeiras sínteses cunha extensión e entidade que as achega a pequenas historias independentes.

²⁴² Compárese tamén o seguinte comentario a propósito de Bleontes: “No se sabe de reino alguno en el que haya florecido el arte de construir panderos en tiempos de disputas civiles” (*Ulises*, 238).

²⁴³ Na entrada correspondente a Tarento, lese: “Ciudad de la Magna Grecia” (*Ulises*, 256); respecto a Tartesos: “Reino de Argantonio, al Oeste” (*Ulises*, 256).

²⁴⁴ Na entrada correspondente ao rei Achy infórmase de que “su nombre se declara por «nuca roja»” (*Ulises*, 233).

3. As estratexias textuais

3.1. O deseño dos personaxes

A simple lectura da obra narrativa de Cunqueiro revela a importancia que o escritor concedeu ao personaxe literario. Tal evidencia maniféstase nunha serie de trazos distribuídos en diferentes niveis, como son:

- a) O elevado número de personaxes, así como a súa riqueza onomástica
- b) A tendencia á tematización do personaxe nos títulos das obras
- c) A articulación das obras en torno a personaxes centrais
- d) A reiteración e ampliación de información relativa aos personaxes nos índices onomásticos

O propio escritor foi elaborando ademais ao longo dos anos un discurso sobre os seus personaxes, a miúdo citados e recreados tanto no corpus textual como paratextual.

Estes feitos non pasaron inadvertidos para os estudosos da obra cunqueiriana, que se ocuparon da análise dos caracteres desde enfoques diversos.

A complexidade da cuestión demanda, ao meu ver, nun primeiro lugar, un estudo que sistematice as diferentes interpretacións que se teñen feito dos personaxes de Cunqueiro para, nunha fase posterior, identificar as estratexias implicadas no seu deseño.

3.1.1. O estudo dos personaxes. Fundamentos teóricos

Os instrumentos cos que a teoría da literatura forneceu o estudo do personaxe foron evolucionando segundo as distintas concepcións da escritura de ficción. Un dos feitos máis salientábeis neste sentido foi a superación do enfoque tradicional, positivista e psicoloxista, levada a cabo polos teóricos do formalismo. Semellante actitude

resulta apreciábel nas palabras de Tomaševski a respecto do personaxe concibido como un elemento da fábula¹:

El héroe no es un elemento necesario de la *fábula*, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos (Tomachevski 1928 trad. 1981: 206).

Nunha liña de pensamento próxima debemos situar as achegas de Vladimir Propp (1928), quen, logo de observar unha serie de elementos constantes no relato, estableceu o concepto de *función* para se referir a “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de su intriga” (Propp 1928 trad. 1974: 22), tales como a partida, a prohibición, a transgresión, etc.

Propp identificou un total de 31 funcións nun corpus constituído por máis dun cento de contos maravillosos rusos e agrupounas en sete *esferas de acción* ou personaxes que as executan. Son estes o heroe, o agresor, o doador, o auxiliar, a princesa e o pai, o mandatario e o falso heroe (Propp 1928 trad. 1974: 37).

O traballo de Propp supuxo un paso adiante polo seu grao de abstracción e polo feito de determinar unha serie de constantes que están a funcionar no tecido do relato e obedecen unha particular lóxica interna. O seu modelo, de gran rendibilidade para a análise dos contos maravillosos rusos, resulta non obstante insuficiente para abordar un corpus máis complexo como é a narrativa de Cunqueiro².

O estudo de Propp tivo a súa continuidade no ámbito do teatro pouco máis dunha década despois, cando Étienne Souriau (1950)

¹ Utilizo o termo *fábula* na súa acepción formalista, para designar conxunto de acontecementos interconectados mutuamente.

² A tan comentada débeda da narrativa de Cunqueiro coa literatura popular podería levar a pensar na posibilidade de aplicación dos modelos de Propp ao estudo destes relatos. A súa relación coa literatura oral é, non obstante, máis actitudinal ca real (*vid. infra*) e a análise require, ao meu ver, outros instrumentos narratolóxicos. *Vid.* para isto 3.2. AS ESTRATEXIAS DE ORALIDADE.

formulou o concepto de *función dramática*, tamén chamada *sistema de forzas* e propuxo unha nómima semellante á do investigador ruso³.

Esta metodoloxía de análise foi posteriormente reformulada desde un enfoque estruturalista por Algirdas Julien Greimas (1966), quen estableceu unha diferenza entre as figuras de ficción do nivel propiamente textual, os *actantes*, e os *actores* que os encarnan no discurso (1983 trad. 1989: 57). O autor propuxo tres categorías actanciais agrupadas, respectivamente, en torno aos eixes do *desexo*, o *querer* e o *saber*:

Suxeito – Obxecto
Destinador – Destinatario
Adxuvante – Opoñente

Deste xeito, deseñou un complexo sistema actancial baseado nas relacións establecidas entre os elementos mencionados, no que non se presupón unha equivalencia entre o número de actantes e de actores. O seu marco teórico ten un maior grao de aplicabilidade que o de Propp. Alén diso, permite a análise dos personaxes na estrutura profunda do relato como elementos abstractos e contribúe á identificación duns modelos universais no texto narrativo.

Nunha liña parcialmente continuadora da iniciada por Greimas, Claude Bremond (1973) enumerou unha tipoloxía de roles desempeñados polos personaxes, que se agrupan en torno a dous papeis básicos, o de *axente* (o *suxeito* de Greimas) e o de *paciente*, conforme as leis que rexen a lóxica do relato⁴.

A análise dos caracteres viuse tamén enriquecida con outras distincións, como a proposta por Edward Morgan Forster (1927) entre personaxes *planos* ou inalterábeis e personaxes *redondos* (*flat*

³ Souriau recorre aos signos do zodíaco para denominar as 6 funcións que el establece nos textos teatrais: *leo* (forza temática), *sol* (ben desexado), *terra* (beneficiario do ben desexado), *marte* (opoñente), *balanza* (árbitro), *lúa* (axudante ou auxiliar). Vid. Souriau 1950: 56 e ss.

⁴ Bremond diferenciou tres tipos de axentes: influenciadores, modificadores e conservadores.

character vs. round character), que resulta moi oportuna para achegarse a figuras como Merlín ou dona Ginebra⁵.

Igualmente interesantes resultan outros instrumentos metodolóxicos baseados no *modo de presentación* dos personaxes nas obras, que pode ser levada a cabo de varias maneiras:

- a) Por si mesmo
- b) Por outro personaxe
- c) Por un narrador extradiexético
- d) Por si mesmo, por outros personaxes e o narrador⁶ (Bourneuf e Ouellet 1972 trad. 1975: 201)

Á hora de abordar un estudo do personaxe literario cómpre tamén ter en conta outra importante contribución, como foi a das investigacións semióticas. Neste senso, considero pertinente recordar a advertencia feita por Philippe Hamon acerca da necesidade dunha descrición no marco da semioloxía previa a calquera estudo literario, así como dunha revisión metodolóxica, xa que, na súa opinión,

considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui *construit* ce objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de "personne" humaine) cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique (Hamon 1972: 87).

Hamon ensaiou desde estes presupostos unha primeira clasificación dos personaxes derivada precisamente da súa condición de signos. Nela recorreu á distinción entre elementos *referenciais*,

⁵ Tal adecuación xa foi sinalada por Anxo Tarrío (1989).

⁶ María del Carmen Bobes Naves explica que "[...] el personaje se contruye en el discurso con datos que van apareciendo en forma *discontinua* y que proceden de diversas fuentes informativas, principalmente tres: 1. El mismo personaje, que presentado como un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones. 2. El personaje se realiza indirectamente por lo que otros personajes dicen de él, y por la forma de relacionarse con él; y 3. El personaje se construye también mediante los informes y datos que el narrador va ofreciendo sobre él" (Bobes 1990: 57-58).

circunstanciais e *anafóricos*. Desta análise resultou a seguinte tipoloxía:

1. Personaxes referenciais (*personnages-référentiels*). Son aqueles que remiten a unha realidade do mundo extraliterario, isto é, os personaxes *históricos*, os *alegóricos* ou os *sociais*. Hamon explica como “tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*)” (1972: 95).

2. Personaxes embragados (*personnages-embrayeurs*). Son definidos como “marcas da presenza no texto do autor ou dos seus delegados”, isto é, “personnages «porte-parole», chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages *d’Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, etc.” (1972: 95).

3. Personaxes anafóricos (*personnages-anaphores*). Son aqueles que confiren unidade ao conxunto, mediante unha serie de referencias a outros elementos textuais. A súa función é, polo tanto, organizativa e cohesiva e son procedementos mnemotécnicos para o lector:

personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d’aveu ou de confidence, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation ces ancêtres, la lucidité, le projet, la fixation de programme sont les attributs ou les figures privilégiées de ce type de personnage. Par eux, l’oeuvre s cite elle-même et se construit comme tautologique (1972: 96)

A propósito desta primeira clasificación, Hamon apuntou o feito de que un personaxe poida formar parte, de xeito simultáneo ou alturno, de varias destas categorías. A súa tipoloxía resulta especialmente rendíbel para a análise daquelas figuras que Cunqueiro tirou da tradición literaria (Merlín, Simbad, Ulises, Orestes, etc.) ou doutras esferas da cultura universal. Por outra banda, nas páxinas que

seguen analizarse a función *embragadora* ou *cohesionadora* de personaxes como Felipe de Amancia ou Sari.

A contribución de Hamon ao estudo semiótico do personaxe literario vai máis alá desta clasificación tripartita, dado que propuxo unha metodoloxía para a análise baseada en seis puntos que expoño a seguir:

1. O significante, atendendo á súa recorrencia, orde de aparición, procedementos substitutivos, etc.

2. O significado, do que é preciso ter en conta a diferenza de signos dun mesmo nivel, xa que

ce qui différencie un personnage P₁ d'un personnage P₂, c'est son mode de relation avec les autres personnages de l'oeuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques. Ces ressemblances et ces différences se mettent en place par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient, ou ne renvoient pas, les personnages (Hamon 1972: 99).

Neste sentido, o labor do estudoso consistirá en:

- i. Definir os eixes semánticos pertinentes
- ii. Estabelecer unha xerarquía entre eles

3. O estatuto de integrante e de composto do personaxe como signo, isto é, o nivel de descrición.

4. As restricións selectivas ou as regras que limitan as posibilidades de combinación con outros signos.

5. A arbitrariedade do personaxe entendido como un signo, cuestión especialmente relevante no que atinxe á motivación onomástica⁷.

⁷ Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

6. A redundancia das marcas gramaticais (Hamon 1972: 96 e ss.).

As análises propostas por Hamon abriron novos horizontes no estudo do personaxe literario. Algunhas delas foron asumidas en momentos concretos da aproximación que expoño nas páxinas que seguen.

Por un estudo semántico optou tamén María del Carmen Bobes, quen incorporou ademais ferramentas metodolóxicas da *teoría da recepción*. Dentro deste marco, os caracteres foron concibidos como esquemas susceptíbeis de seren enchidos coa colaboración do lector:

teniendo en cuenta que la percepción del personaje se realiza con signos discontinuos del texto, el lector trata de formar la figura, en cuanto aparece el nombre, no solamente con los datos textuales, sino con su propia construcción imaginaria, basada en la experiencia que tiene, es decir, con unas expectativas que se confirmarán o rechazarán en el texto, y que en todo caso están sugeridas desde el principio (Bobes 1990: 49).

A autora considera que é o propio lector quen vai elaborando unha *etiqueta semántica* con signos do discurso de distinta natureza:

1. *Signos de ser* (estáticos)
2. *Signos de acción* (dinámicos)
3. *Signos de relación* (trazos distintivos que opoñen os personaxes entre si (Bobes 1990: 60-61)

3.1.2. O estudo dos personaxes cunqueirianos. Estado da cuestión

A importancia do personaxe na obra de Cunqueiro reflíctese tamén no interese que ten suscitado entre os seus estudosos, que trataron a cuestión desde diferentes ópticas. Deixando a un lado os traballos de corte impresionista que abordaron de maneira xeral as

criaturas de ficción cunqueirianas, podemos identificar determinadas liñas de estudo na cuestión.

Algunhas das lecturas da narrativa de Cunqueiro minimizaron a función dos personaxes na obra e insistiron na súa condición de simples *monicreques*. Nesta liña cómpre situar a interpretación pioneira de Carballo Calero, quen estableceu unha comparación cos personaxes de Castelao, autor co que o mindoniense comparte trazos como o lirismo e o humor. O profesor advertiu non obstante de que

o sentimento de compaixón humana, de solidariedade social daquél [Castelao], non se dá neste [Cunqueiro], pois as figuras das fábulas cunqueirianas son contempladas polo seu creador desde unha perspectiva estética, sin ningunha efusión cordial, e anque na obra de Cunqueiro poden se atopar de cando en vez nidios símbolos do destino humán, os seus personaxes son monifates e non persoas, porque é a farsa e non a comedia o ámbito en que actúan (Carballo Calero 1963 3ª ed. 1981: 754).

Tal observación estendeuna ao corpus de narrativa curta escrita en galego, onde o retrato do personaxe é o eixe central do relato. Aínda así considera que neles “hai moitos esbozos de tipos ou caracteres delicadamente humáns, pero aínda entón as figuras estilízanse e os rasgos acúsanse en percura de efectos artísticos sin que a emoción simpática do autor se manifeste nunca directa e afervoadamente” (1963 3ª ed. 1981: 755).

É precisamente esta característica dos personaxes cunqueirianos a que lle serviu a Carballo Calero para establecer unha xerarquía das súas obras de narrativa longa baseada na súa maior ou menor condición de novelas. Así, a propósito da primeira narración escrita en lingua galega, o profesor considera que

Merlín e a súa familia non son propiamente persoaxes senón máis ben un marco das historias que se narran: porto en que tocan os distintos barcos que transportan persoaxes de cada historia, que son os verdadeiros persoaxes do libro [...]. A Merlín e á súa familia non lle ocorre nada que supoña unha transformación, unha modificación, un cambio. Son os recepcionistas dos

viaxeiros a quen lle acontez o suceso. Son testigos e non actores dos acontecementos⁸ (1963 3ª ed. 1981: 757).

En opinión do autor, este trazo semella verse lixeiramente atenuado n'*As crónicas do sochantre*, polo feito de teren “como fío vermello un persoaxe, Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, a quen realmente lle acontez unha aventura no curso do libro [...]”⁹.

Atendendo a este criterio, *Si o vello Sinbad volveuse ás illas* sería a novela máis lograda de Cunqueiro, pois “mesmo é máis «novela» que a que ten por soporte a persoa do señor de Crozon”. En opinión de Carballo Calero, “Sinbad é verdadeiramente o protagonista do relato que leva o seu nome, mentres que o tanxedor do bombardino de Pontivy está a medio camiño entre Merlín e Sinbad” (1962 3ª ed. 1981: 759).

Nunha liña próxima á de Carballo Calero cómpre situar a interpretación de Diego Martínez Torrón, quen, a propósito da multiplicación da función narrativa, afirma que Cunqueiro escribe a súa narración *ao ditado dos soños dos personaxes* e ocúltase “detrás de sus muñecos, y les deja que construyan su propia historia, en libertad absoluta” (Martínez Torrón 1980: 146). O autor restrinxe de xeito drástico as funcións dos personaxes ao consideralos simples portadores dunha voz narrativa:

⁸ Unha opinión semellante foi exposta por Camino Noia, quen explicou que “os personaxes merlinescos non poseen características psicolóxicas, non son prudentes nin intelixentes, nin intrigantes, carecen de definición de caracteres, nuns casos –os menos–, por estaren sometidos á acción da historia contada e, noutros –a maioría–, por seren simples marionetas externas que non precisan coherencia psicolóxica” (Noia 1984: 145).

⁹ O mesmo parecer amosou César Carlos Morán ao afirmar que “no nivel agencial, contra o tópico de que o autor mindoniense tenha construído apenas personagens planas, nom nego que o sejam os mais dos seres que habitan as páginas desta narrativa; nom negaria que o fosse mesmo a inquietante e ensonhadora Madame de Saint-Vaast; mas o Sochantre de Pontivy apresenta um incontestável evoluir através do romance, quer a través do AMOR (como se indicou noutro lugar), quer no que atinge a outros aspectos da realidade narrada, até o ponto de abalar entre a dúbida e a fama de «realista» e o fim da narração em que –ironicamente ou consentido– assobia a «Carmanhola»” (Morán 1991: 53-54).

Los personajes de Cunqueiro son simplemente voz. No buscan nada nin van a ninguna parte, ni tienen ninguna intención de nada¹⁰ (1980: 148).

Ángel Luis García Aceña salientou tamén esta restrición de funcións nuns termos moi semellantes aos empregados polos estudosos anteriormente citados, centrándose, neste caso, nos personaxes protagonistas:

Cunqueiro utiliza a sus personajes –principalmente, a los protagonistas– como simples elementos narradores. Es más, esos personajes son relevantes en sus novelas en tanto que cumplen con la función narrativa y retratan historias y cuentos. Los seres que deambulan por sus obras adquieren identidad no por lo que son sino por lo que dicen y cómo (García Aceña 1994: 383).

Unha opinión similar expresou Carlos Casares ao se pronunciar sobre a singularidade do escritor no contexto da narrativa contemporánea:

Na narrativa de Cunqueiro non existen os grandes caracteres, as personalidades rexas e vivas que tan ben souberon deseñar para sempre os pais da novela moderna. Non existen nin siquiera os pequenos caracteres a base de finas observacións, na creación dos cales foron maestros os creadores do psicoloxismo contemporáneo. Os centos e centos de personaxes que poboaron a narrativa fragmentaria de Cunqueiro son bonecos ou marionetas, carecen de entidade vital. Tampouco a pretenden ter, porque Cunqueiro os emprega para os seus puros fins estéticos, sabendo de antemán que traiciona a súa realidade humana. Están eles ao servicio do autor e non ao revés (Casares 1980).

Anos despois, e desde un enfoque teórico diferente, Anxo Tarrío referíase á existencia de *personaxes planos* (*flat character*) como Merlín ou Ginebra, que

non teñen vida propia e están definidos dunha vez por todas sen posibilidade de transformación. Diríamos que, neles, non hai ningunha dimensión

¹⁰ Dentro desta liña, aínda que con maior radicalidade, sitúase a interpretación de Mariano López: “Sus protagonistas parecen existir sólo por y para el lenguaje, cualesquiera formas que adopte éste: mito, cuento, leyenda” (López López 1992: 40).

agonista. Están amparados polo suposto prestixio que a súa antigüidade e tradición lles aportan dun xeito gratuito. Son personaxes de “bola de neve” ou de “lámina” ós que a mirada do autor non someteu como fixo con outros (Orestes, Hamlet, Ulises, o propio Sinbad) a ningún tipo de conflito dramático” (Tarrío 1989: 77)

Por outra banda, ao tratar a cuestión da multiplicación da función narrativa no texto cunqueiriano, Tarrío fixo tamén un comentario semellante aos anteriormente citados e explicou como os personaxes

amañan historias e fantasías diante do lector, coma monecos dun estaribel maravilloso que dun pronto collesen vida baixo a mirada paternal e simpática do autor, que se entretén observando o debaterse das súas criaturas coas ensoñacións a que están decote abocadas (1989: 23)

Outros estudos destacaron, non obstante, a importancia do *drama* humano na obra de Cunqueiro e mesmo a dimensión existencial dos seus personaxes. Nesta liña sitúanse as interpretacións de Cristina de la Torre, quen contradiciu o xuízo de Carballo Calero por entender que “en las novelas de Álvaro Cunqueiro destaca el factor humano por encima de todo” (Torre 1988: 50), e Anxo Tarrío (1989).

O propio autor fomentou esta lectura nalgunhas páxinas do seu paratexto. Así acontece nos limiares das súas obras de narrativa curta escritas en lingua galega (*vid.* 2.3.4.8.).

Unha das achegas máis novidasas ao estudo das criaturas de ficción da narrativa de Cunqueiro foi precisamente a elaborada por Anxo Tarrío desde o marco teórico da semiótica literaria. A representación dunha dimensión *mítica* fronte a outra *pragmática* no texto cunqueiriano evidénciase tamén, como el mesmo sinalou, na nómina de caracteres, na que se poden observar comportamentos quinésicos codificados indicadores de ambas as dúas esferas:

Así pois, Cunqueiro proxecta tamén sobre deste sistema de comunicación non verbal, tal é a Kinésica, a oposición *mítico/pragmático*, que xa detectamos no plano temporal, no espacial, cos correspondentes topónimos, e no dos seus personaxes e a súa onomástica. E do mesmo xeito que entre

estes dous planos descubriamos, a miúdo, un plano lúdico intermedio, tamén nos sistemas significantes non verbais atopamos esa dimensión (Tarrío 1989: 80).

Deste xeito, abriu unha interesante liña de interpretación na bibliografía dedicada á narrativa de Cunqueiro e estableceu unha distinción no conxunto de personaxes baseada precisamente na súa quinésica:

A partir do *Merlín*, sempre poderemos rastrexar nos personaxes correspondentes ó elenco mítico un comportamento kinésico e proxémico diferenciado con respecto ós personaxes do plano pragmático, xa sexa este comportamento tirado dos protocolos eclesiásticos¹¹, xa doutros que se asemellan a eles [...], pero que, en calquera caso, supoñen o manexo dun rexistro culto, parello ó que se supón no comportamento lingüístico (1989: 76)

Tarrío analizou a dualidade que percibe nos caracteres de Cunqueiro, atendendo a factores diversos, como a onomástica, a quinésica, a proxémica ou o vestiario. Deste xeito botou man dunha metodoloxía propia do estudo do feito teatral entendido como sistema no que conflúen signos de distinta natureza. O recurso, nun determinado momento da análise, ás competencias do lector resulta especialmente oportuno por incorporar a perspectiva da recepción¹². Así acontece na interpretación da proximidade dun determinado comportamento quinésico ás prácticas litúrxicas, actitude coa que “Cunqueiro recorre ás *competencias* que el sabe ben interiorizadas por parte do seu *lector-espectador*”. Para Tarrío, “esa competencia asegura unha correcta descodificación das secuencia lingüísticas coas

¹¹ “Son moitos os momentos dos textos cunqueirianos, principalmente do *Merlín*, nos que se fan comparacións entre o comportamento kinésico e proxémico dos personaxes do plano mítico, ou da vestimenta, adornos, obxectos que portan, etc., cos correspondentes ás prácticas litúrxicas” (Tarrío 1989: 71-72).

¹² *Cfr.*: Fernando Poyatos advertiu a este respecto que “ese personaxe, quiera o no, es miembro de una cultura determinada que por fuerza se revela en su conducta paralingüístico-quinésica, y que leído o recreado por un lector de otra cultura, ese repertorio extralingüístico, si no está en cierta medida expresado, se pierde irremediamente, y un sinnúmero de matices expresivos, sin los cuales la comunicación es casi imposible en una cultura dada, quedarán desconocidos y hasta bárbaramente sustituidos por elementos de otra cultura” (Poyatos 1972: 296).

que o autor intenta inducir na mente do lector unha representación escénica dos diferentes eventos que vai narrando” (1989: 75)

O mesmo ocorre cando o autor se refire á quinésica *coloquial* empregada polos personaxes do plano pragmático. Tarrío salienta como o escritor

incorpora ó texto outro tipo de descodificadores que activan competencias igualmente interiorizadas polo lector-espectador (ou mellor dito, polo seu “lector modelo”), en tanto en canto forman parte da súa cultura tradicional e foron transmitidas dun xeito automático de xeración en xeración, pero que xa non supoñen un sistema semiótico específico [...] (1989: 75).

Unha lectura desta natureza desvela a configuración, ao longo das páxinas de Cunqueiro, dun *lector modelo* debidamente inserido nunhas coordenadas socio-culturais galegas. Cómpre reparar, neste sentido, na importancia do personaxe literario no proceso.

A dimensión intertextual dunha boa parte dos personaxes de Cunqueiro suscitou tamén o interese dos seus estudosos (González-Millán 1991b, Salvador 1996a e 1996b, e Rodríguez Vega 1997a). A humanización dos protagonistas da literatura universal ocupou unha boa parte da crítica. Carlos Baliñas advertiu con acerto que “para comprender a Cunqueiro o mellor sería buscar cómo el *desfiguraba* as figuras clásicas de ficción e –viceversa–, cómo lle daba figura á xentiña nosa, anónima” (Baliñas 1982: 13).

O asunto levou a Xoán González-Millán a considerar, desde un marco teórico ben diferente, que

máis que actantes, os personaxes de Cunqueiro, sobre todo os mencionados [Ulises, Orestes, Sinbad ou Merlín], e outros que comparten similares características, son *signos* dun complexo proceso textual, en canto introducen e transmiten a dinámica intertextual na narrativa de Cunqueiro (González-Millán 1991c: 100).

Desde uns presupostos semellantes, Rexina Rodríguez Vega salientou que “un dos trazos máis definitorios dos personaxes

novelescos creados por Cunqueiro é, sen dúbida, o seu alto grao de conciencia literaria” (Rodríguez Vega 1997a: 23).

A autora referiuse tamén á importancia da erudición como estratexia na creación de personaxes nos seguintes termos:

as lecturas, a cultura libresca, constitúe, como vemos, un dos aspectos máis definidores dos personaxes cunqueirianos, ata tal punto que a súa mención pode chegar a substituír unha descrición física ou psicolóxica máis pormenorizada (1997a: 49).

Desde este mesmo enfoque, Rodríguez Vega aproximouse tamén á *proxección* dos personaxes cunqueirianos en modelos literarios. Na súa opinión, este feito constitúe unha das constantes da narrativa do mindoniense.

O gusto por contar dunha boa parte dos caracteres de Cunqueiro foi tamén obxecto de estudo por parte da crítica. Tarrío chamou a atención sobre a “presencia dunha grande cantidade de personaxes narradores e tamén de personaxes que só se adican a escoitar historias” (Tarrío 1989: 21).

Sobre esta cuestión, de importantes implicacións na estrutura narrativa, tamén se pronunciou a mencionada Rodríguez Vega, quen entendeu que “a necesidade fabuladora dos personaxes cunqueirianos produce unha extraordinaria presenza de relatos engarzados no seo da historia principal”¹³ (Rodríguez Vega 1997a: 56).

Nun dos últimos ensaios sobre a narrativa cunqueiriana, Morán Fraga insistiu na dimensión dramática dos personaxes creados polo escritor que “están sempre representando, sempre en actuación sobre as táboas e diante un espectador invisíbel pero necesario” (Morán 2004: 76).

¹³ Volverei sobre isto cando trate a cuestión da oralidade. *Vid.* 3.2.

Outros investigadores levaron a cabo traballos parciais sobre os personaxes, restrinxidos as máis das veces ao ámbito dunha obra concreta. Nesta liña deben situarse as achegas de Lantes Vitureira (1992), Soto (1993) e a mencionada de Nicasio Salvador (1996a e 1996b).

Un considerábel interese suscitou a análise dos personaxes femininos, que foi obxecto de estudo para Andrés Pociña (1993), Carmen Blanco (1993 e 1995) e Simona Geroldi (1997).

O primeiro dos autores reparou na ausencia de protagonistas femininos na narrativa cunqueiriana, feito que contrasta co tratamento recibido polos *heroes* das súas obras. Neste sentido, Pociña observou que “resulta verdadeiramente chamativo o feito de que, a carón destes sete heroes, rebulan unha serie de mulleres case sempre intranscendentes, mesmo aquelas das que cabería esperar un tratamento máis coidado por parte de Cunqueiro” (Pociña 1993: 234).

Pociña centrouse nalgunhas destas figuras femininas –dona Ginebra, María, Penélope ou os personaxes d’*As crónicas do sochantre*– e, logo dalgunhas análises, concluíu coa denuncia da subordinación da muller nas obras cunqueirianas e do androcentrismo sexista que subxace á voz narrativa.

Carmen Blanco asumiu as conclusións de Pociña e focalizou a súa análise nas obras de narrativa curta escritas en galego, especialmente n’*Os outros feirantes*, recorrendo á expresión *as outras feirantas* para deixar constancia da súa dupla marxinalidade por tratarse, na súa opinión, de “entidades distintas que se definen en función do xénero masculino e son valoradas de acordo cuns criterios diferentes dos empregados cos homes” (Blanco 1995: 17).

Blanco estudou tamén as distintas manifestacións do androcentrismo que evidencia o tratamento destes personaxes: costumes, representacións do corpo, etc. Segundo ela, estamos diante de narracións de gran valor antropolóxico, pois

teñen elementos esenciais, tanto técnicos coma temáticos, tomados do estilo oral propio do contar popular e que reflecten os valores tradicionais e pechados propios do sexismo, do racismo e do etnocentrismo, dominantes no mundo rural galego e dos que o propio autor non se distancia, pois é neste sentido, como tamén noutros, un máis que anda con esas xentes e conta (1995: 179).

Blanco, analizou na súa contribución unha tipoloxía de perfís femininos (nais, mozas, mulleres, menciñeiras, meigas) que evidencian a actitude comentada e centrouse nas únicas oito protagonistas femininas da súa narrativa curta, as *outras outras feirantas*:

Aínda que, tal como analizamos, as mulleres no seu conxunto aparecen na obra como as outras con respecto aos suxeitos esenciais que son os homes, non cabe dúbida de que Cunqueiro sabe percibir os matices existentes dentro desa alteridade e fai protagonistas das súas historias a unhas outras-outras, é dicir, a unhas mulleres especiais que participan da vontade e actividade reservada, polo xeral, ao xénero masculino. Por outra parte, estas figuras femininas que sobresaen, moi significativamente, están relacionadas co cambio e a ruptura das tradicións ou pertencen ao mundo dos valores negativos e ambiguos (1995: 198).

Pola súa banda, Simona Geroldi aproximouse ás figuras femininas de *Balada de las damas del tiempo pasado*, que tampouco están exentas, na súa opinión, da mirada androcéntrica, pois

todas las damas son retratadas en la flor de su juventud, descritas con estereotipos de atractivo repetidos sí, pero muy delicados; el escritor se enternece al poner de manifiesto su ingenuidad y ternura y transmite la sensación de advertir piedad por esas flores “elegidas” por el destino para papeles históricos demasiado grandes para ellas y siempre en relación con la figura de un hombre (sea padre, marido, hijo, amante) (Geroldi 1997: 262).

A continuación, Geroldi clasificou os personaxes femininos de Cunqueiro do seguinte xeito:

- 1) Mujeres tomadas al mito

2) Mujeres creadas por la fantasía del autor sobre el modelo de la mujer gallega (1997: 265-266).

Das primeiras salientou o feito de que aparezan “retratadas en toda su belleza y puestas al lado de los héroes o en sus ensueños o simplemente citadas en la narración en los «Índices» de sus novelas como símbolos del amor”, mentres que o segundo grupo caracterizouno do seguinte xeito:

fuerte, enérgica, fiel, madre y mujer remisiva; a menudo criadas de los personajes “nobles” del tipo que acabamos de definir, le hacen a éstas de contraste al ser tanto simpáticas y humanas cuanto feas, viejas, cojas o con cuatro pelos en la cabeza [...] (Geroldi 1997: 266).

Finalmente, a autora sintetizou os *reenvíos culturais* que serven ao autor como fonte para o deseño das súas figuras femininas como segue:

- Mundo clásico (belleza de estatua, solemnidad, prendas escuetas y lineales, sonrisa);
- Mundo cortés (piel blanca, ojos claros, cintura y cuello sutiles, pecho abundante, lejanía, estado de casada, debilidad y juventud);
- Mundo romántico (fragilidad emotiva, ingenuidad, espíritu de sacrificio, devoción, aptitud al desmayo y al llanto);
- Mundo bíblico (la Virgen y las santas);
- Entorno gallego (fuerza corporal, “piernas gruesas, redondos tobillos de las mujeres de las tierras llanas, largos los brazos como de hijas de segador, arqueadas cejas bien pobladas”, habilidad en hacer dulces y confituras de membrillo y comidas en general (Geroldi 1997: 267).

A este panorama cómpre engadir aínda o amplo estudo que Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991b) dedicou á narrativa de Cunqueiro e no que levou a cabo unha análise actancial seguindo a metodoloxía proposta por Greimas.

En definitiva, as criaturas de ficción cunqueirianas espertaron o interese dos investigadores, ben como obxecto central do traballo, ben como cuestións complementarias, e achegaron lecturas de valor notábel para o estudo do corpus no seu conxunto.

3.1.3. Estratexias no deseño dos personaxes. Análise

Logo da descrición do estado da cuestión, tanto no que se refire aos traballos teóricos como aos estudos cunqueirianos, enfrontareime á miña propia análise, que organizarei en pequenas unidades dedicadas a cada unha das obras.

3.1.3.1. *Merlín e familia*

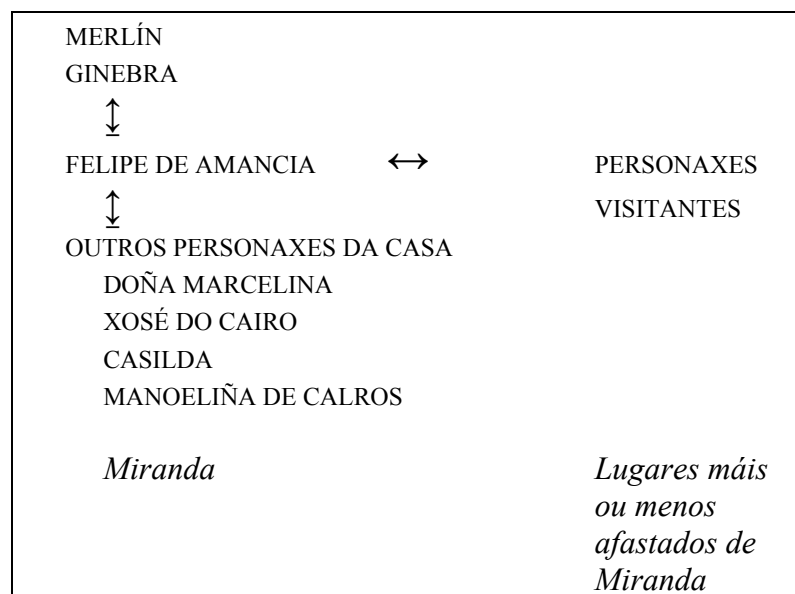
Na súa primeira obra narrativa escrita en galego, Cunqueiro deseñou un dos seus protagonistas máis célebres. O autor recuperou un dos personaxes da intertextualizada *matière de Bretagne*, o mago Merlín, para sometelo a un importante proceso de recontextualización¹⁴. A figura actúa ao longo de toda a obra como elemento aglutinador dos restantes caracteres, constituíndo o eixe central dunha fórmula narrativa mínima, tal como observou Carballo Calero cando se referiu á obra como un conxunto de “historias que se axustan a un patrón cáxeque invariábel, composto de tres partes ou secuencias: visita [a Merlín], problema, solución” (Carballo Calero 1963 3ª ed. 1981: 775).

É precisamente esta fórmula mínima, consistente na visita ao mago de xentes procedentes de xeografías diversas, o que explica o elevado número de personaxes da obra e a súa heteroxeneidade.

Nunha primeira aproximación, a posición central que a figura de Merlín ocupa na obra podería sintetizarse nun esquema de círculos concéntricos cuxo núcleo estaría ocupado polo propio mago, o

¹⁴ O personaxe de Merlín foi abondo tratado polo escritor nos seus artigos. Ademais do texto titulado “Los países del señor Merlín” (*vid.* 2.2.2. OS ARTIGOS), onde dá conta da xénese da obra, Cunqueiro recreou a figura do mago en “Merlín Misionero” e “Merlín en Camarthen” (*Viajes*), entre outros. Para María Xesús Lama trátase dun exercicio de *traslatio*. A autora considera que a novidade da obra de Cunqueiro radica na recuperación da figura do mago independente da corte artúrica e nun tempo posterior á destrución do mundo artúrico (Lama 2003: 58).

seguinte círculo por Felipe e os habitantes da casa, e o derradeiro polos personaxes visitantes. Semellante representación daría conta de circunstancias como a proximidade xeográfica e a viaxe. Con todo, non me parece oportuno simplificar as relacións que están a actuar na extensa nómina de personaxes de *Merlín e familia* nunha simple oposición espacial. O estudo desta colectividade revela unha serie de oposicións, de natureza diversa, recollidas no cadro e que desenvolverei a seguir:



Segundo se pode deducir da lectura da obra, en *Merlín e familia* están a funcionar oposicións de tres tipos:

a) Xeográfica. É probabelmente a máis evidente, pois enfronta os personaxes que veñen visitar a Merlín aos residentes en Miranda. Son os primeiros os que acoden onda o mago e achegan as diferentes novidades que se desenvolven nos correspondentes capítulos. A súa aparición está polo tanto determinada polo motivo da viaxe e constitúe a miúdo o pretexto para a diéxese. Deste xeito, os personaxes visitantes, caracterizados as máis das veces polo exotismo do seu vestuario e por un comportamento quinésico diferenciado, alteran a orde –a situación narrativa inicial– no espazo de Miranda:

Estaba eu á sombra da figueira ramona, coa miña navalliña labrando pra bastón, na testa dunha cana de amieiro, un paxariño [...] cando ouvín aquel tropel, i el eran catro que viñan dacabalo [...]. Corrín a busca miña pucha nova [...] (23-24).

b) Xerárquica. Resulta evidente a oposición xerárquica existente entre Merlín e Ginebra e os restantes personaxes da casa. Cómpre notar non obstante o carácter ambiguo de Felipe de Amancia, que actúa como elemento conector de dous mundos. A súa proximidade aos caracteres do estatus superior contrasta coa consideración que el ten de si propio. Así, no segundo dos capítulos, “A casa de Merlín”, logo de presentar o mago, dona Ginebra, Marcelina e Xosé do Cairo, comenta que “despoixas viñan Manueliña de Calros [...], e Casilda [...]. E despois viña eu, que estaba ao mando do señor Merlín” (21).

Tal xerarquización semella verse reforzada pola actitude dalgún personaxe que amosa o seu desexo de cambiar de estatus ou emular o comportamento dun superior:

Pasaba por parenta do amo e sobriña do escribano de Azúmara, i o que máis lle gostaba, despois de que lle chamaran doña Marcelina, era que a créran no segredo dos que iban e viñan onda o señor Merlín (20).

Por outra banda, entre Merlín e Felipe de Amancia establécese ademais unha oposición particular do tipo amo-criado, reproducida noutras obras da narrativa de Cunqueiro¹⁵ e explicada xa na nota que introduce a obra.

Xosé Doval advertiu acerca da existencia dunha historia subxacente a esta primeira parte, que narra a “formación de Felipe como narrador” (Doval 1983: 196).

¹⁵ *Cfr.*: Sari-Sinbad. Nótese como esta relación ten a súa réplica, dentro da propia obra, no comezo do capítulo “O camiño de quita e pon”, cando Merlín dirixe a Felipe de Amancia a seguinte explicación: “Iste que ahí está durmindo, canso de tan longo viaxe [...], ten co Imperante de Constantinopla o mesmo oficio que ti nista casa. E así podes tutealo cando esperte, e il pode ensinarche algo da cortesía que aló se estila” (29).

Ana María Spitzmesser negou non obstante a aprendizaxe levada a cabo por Felipe de Amancia. Na súa opinión,

Felipe non vive un *bildungsroman* en Miranda e o seu rito de pasaxe é unha experiencia fracasada. Non aprende cousa de Merlín o mago porque a sociedade fechada que este preside non fomenta a independencia espiritual, nen a adolescencia cristaliza nunha madurez ciradora. Tamén posibilita unha ascensión social nesta vida real (Spitzmesser 1984 1991: 62).

Sandra Márcia retomou a interpretación de Doval e fixo un seguimento do narrador nun proceso de aprendizaxe que, ao seu entender, acada o máximo grao de perfeccionamento no capítulo “Pablo y Virginia” (capítulo engadido á versión castelá), onde Felipe se amosa mesmo capacitado para xulgar unha lectura allea. Deste xeito, a autora ofrece unha interpretación da obra en termos metaliterarios:

Desde nuestro punto de vista interpretativo, en *Merlín e familia* su autor traza el perfil de su narrador prototípico: el que confía más en su capacidad de imaginar y fantasear que en la realidad objetiva, el que participa tanto de la tradición oral como de la escrita, el que domina un amplio espectro de fuentes literarias, en fin, un narrador de un sistema literario periférico que tuvo su apogeo en la Edad Media, quedándose luego restringido a la literatura oral de carácter popular, un narrador en proceso de inserción en la llamada “gran literatura” (Márcia 1999: 971).

Volvendo á cuestión da xerarquía que se aprecia entre os personaxes de *Merlín e familia*, cómpre notar que a oposición na que se fundamenta non se restrinxe unicamente a unha relación entre o amo e a súa servidume, senón que se ve complementada pola confluencia da dualidade mítico vs. pragmático¹⁶. Ambas as dúas dimensións están representadas nunha selección de elementos (quinésica, vestiario, onomástica, etc.) coidadosamente codificados.

Á esfera mítica pertencen o protagonista Merlín, dona Ginebra e, ocasionalmente, algún dos personaxes visitantes. Ao plano

¹⁶ *Merlín e familia* foi precisamente unha das obras empregadas por Anxo Tarrío para exemplificar a oposición entre o mítico e o pragmático na nómina de personaxes.

pragmático¹⁷, Marcelina, Casilda, Xosé do Cairo, Manoeliña de Calros, que teñen sido tamén denominados *personaxes populares* ou *domésticos* (isto é, “máis achegados á realidade convencional e cotiá, os cales, asemade, prestan á novela unha dimensión realista, no sentido canónico do termo” (Tarrío 1989: 61)). A medio camiño entre uns e outros, Tarrío sinalou a existencia dun estatus lúdico, representado na obra polo anano de Belvís.

Tense chamado tamén a atención sobre a manifestación doutra oposición entre Felipe e Merlín baseada na idade e que resulta determinante da tensión narrativa. Así o explicaron Xosé Manuel Salgado e Dolores Villanueva [Vilavedra] no seguinte comentario:

Entre Felipe e Merlín establecerase unha relación dialéctica pois, amais de seren amo e criado, representan respectivamente a vellez e a mocidade. Cunqueiro cruza habilmente as dúas perspectivas comezando a novela cun Felipe neno, criado dun ancián Merlín e rematándoa cando Felipe, xa vello, decide contárno-las andanzas xuvenís do mago” (Salgado e Villanueva [Vilavedra] 1991: 85).

Polo que respecta ao protagonista da obra, Merlín, estamos diante dun personaxe plano de carácter referencial que o escritor ten tratado en varias ocasións ao longo da súa obra narrativa e xornalística. É, polo tanto, un dos integrantes da nómina cunqueiriana de figuras tomadas da literatura universal.

A crítica chamou a atención acerca da súa independencia con respecto á figura lendaria, así como do carácter lúdico (González-Millán 1991b; Salvador 1996a e 1996b; Lama 2003). O trazo contrasta con algunhas actitudes canonizadas na literatura galega a respecto do tratamento da *materia da Bretaña*¹⁸ que poden actuar como condicionante da *lexibilidade* do personaxe.

¹⁷ Repárese neste sentido na súa onomástica. Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

¹⁸ Pénsese na función que desempeña en obras como *Na noite estrelecida* de Ramón Cabanillas. Na análise do personaxe levada a cabo por Lama, a autora entende que “non se trata [...] de productos creados no contexto do progresivo desprestixio da teoría de orixe celta, que o propio Cunqueiro seguiría moi de preto nos anos posteriores, senón que as dúas novelas [*Merlín e familia* e *As crónicas do sochantre*] responden aínda a un interese por determinados motivos ou

A atemporalidade e o carácter mítico son, xa que logo, as dúas características máis salientábeis do Merlín cunqueiriano:

O señor Merlín, asegún se sabe polas historias, era fillo de solteira e de nación allea, e veu herdado pra Miranda por unha tía segunda por parte de nai; pro facía disto tanto tempo que ninguén se lembraba do feito. Soio unha vella camareira de Quintás facía algo de memoria, de que sendo nena levárona ao enterro dunha señora a Miranda, e tralo crego de Reigosa, que cantaba mui ben, iba don Merlín vestido de negro, agás unha gran bufanda colorada, e xa daquela tiña mi amo a barba branca (17-18).

Nesta información acerca da condición de herdeiro de Merlín tense observado un esforzo por parte do narrador por contextualizalo nunhas coordenadas antropolóxicas e culturais galegas, pois, segundo lembrou Doval Liz, “entre as obrigas do herdeiro está a de «funerar» ao familiar. Lémbrese a pasaxe onde se informa de que a memoria máis antiga que se conservaba de Merlín era asistindo ao enterro da súa tía segunda” (Doval 1983: 195).

Por outro lado, cómpre notar o exotismo do vestiario (“vestido de negro, agás unha gran bufanda colorada”), así como un comportamento quínésico que o sitúa claramente na esfera mítica: “o aquel que tiña de aloumiñala [a fronte] cando che falaba”.

Tal conduta ten sido posta en relación co código xestual propio da liturxia cristiá. Así o apuntou, como xa se dixo, Anxo Tarrío a propósito de pasaxes como a que segue:

Ás veces, por facer festa, o señor Merlín saía á eira, en nunha copa de cristal chea de auga verquía dúas ou tres gotas do licor que il chamaba “dos países”, e sorrindo, con aquela aberta sorriso que lle enchía a franca faciana,

escenarios literarios como consecuencia da intencionalidade, máis ou menos deliberada, de insistir na apropiación dun mundo lendario que ha de contribuír a consolidar no imaxinario colectivo a idea de pertenza a unha tradición cultural pancéltica que garante a súa singularidade no contexto ibérico” (Lama 2003: 53). A estudosa enmarcou esta actitude no proxecto de construción dun novo discurso, a partir de 1955, “que afronta o reto de entrelazar a tradición popular galega coa tradición culta das primeiras novelas europeas a través da figura que representa a superación do racional por excelencia: o mago” (2003: 56).

perguntábanos de que coor queríamos velo mundo, i entón Merlín botaba a iauga, ao áer, e por un segundo o mundo todo, Esmelle todo arredor [...] era unha nuven azul que pouco a pouco se esváia. O señor Merlín sorría namentras secaba a copa con un pano mouro (15-16).

Na mesma liña atópase a descrición de dona Ginebra. A voz narrativa de Felipe de Amancia insiste recorrentemente na súa idealización, tanto no que se refire aos trazos físicos como ao vestiario:

Era unha señora mui sentada, verán e inverno coa súa peleiriña negra mui bordada con abaloiros [...]. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo, que recollía nun grande moño, e nunca vin pel tan branca como a súa (18).

[...] en inverno gastaba mitós de lá, e polo verán de fío branco, mui calados e con froliñas bordadas.

En consonancia con isto, o personaxe aparece caracterizado a través dun comportamento quínésico que actúa a xeito de indicador do estatus, tal como se deduce das palabras do personaxe presentador Felipe, cando comenta que “de señorío era, e don Merlín señoreábaa ao falarlle, e na cociña non poñía mán, como non fora pra facer a colineta os días de festa” (19).

O exotismo de dona Ginebra exprésase tamén mediante unha alusión á súa fonética, pois “tampouco era do país e prendía algo na fala” (18).

Igual que acontece no caso de Merlín, trátase dun personaxe referencial e a súa *lexibilidade* afástase das formulacións máis canónicas da materia de Bretaña na literatura galega. Nótese, neste sentido, o exercicio de desmitificación levado a cabo na observación que se reproduce a seguir ou na intertextualidade que aproxima as figuras de Ginebra e de Penélope:

Decían que era viúda dun grande rei que morreu na guerra, e que tivo a noticia por un corvo cando estaba en Miranda probando un peite de ouro (19).

Cáseque non saía da casa, e pola serán sentábase no salón, a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata (19).

Lama considerou a dona Ginebra un “personaxe ornamental” que resulta próximo ao lector polo seu comportamento e os detalles anecdóticos pois, na súa opinión,

o lector coñecedor da tradición pode imaxinar que Xenebra, ameazada de morte na corte tras descubrirse a súa traizón amorosa por entregarse a Lanzarote, fuxise con Merlín mentres os diferentes bandos se enfrontan e se matan entre eles, o que explicaría que ela estivese en Miranda cando se produce a morte do rei (Lama 2003: 61).

Outro grupo de personaxes que se poden individualizar na obra é o constituído por aqueles que cohabitan con Merlín en Ginebra a casa de Miranda. Como xa se dixo, a súa orixe é popular e non hai neles trazos míticos nin lendarios. Pola súa onomástica tradicional e pola súa linguaxe quínésica, teñen sido denominados *personaxes populares* ou *domésticos*¹⁹ (Tarrío 1989). Obsérvase o contraste entre a descrición física dos caracteres femininos pertencentes a este elenco e a de dona Ginebra, reproducida con anterioridade:

Marcelina, unha camareira de obra de corenta anos, regorda e pequeneira, mui colorada, gran faladora [...] (19)

Manueliña de Calros, co seu pelo roxo i a súa boca pequena, quentes os beizos coma o leite cando acaban de muxir (21).

Como tamén se apuntou máis arriba, Felipe de Amancia desempeña a función de nexo entre Merlín e dona Ginebra e os demais

¹⁹ María Xesús Lama lembrou que “xunto a Merlín e Xenebra comparten ese espazo central os personaxes que forman o seu servizo doméstico e que pertencen ó ámbito do familiar e o cotián para o lector, personaxes que semellan sacados da realidade da Galicia rural e que asimilan con total naturalidade a maxia e o misterio que rodea as figuras dos seus amos e os seus variados visitantes” (Lama 2003: 59).

habitantes da casa²⁰. Para Ana-Sofía Pérez-Bustamante é o protagonista dunha obra que, na súa opinión, está construída sobre unha *fábula primordial* que se resume como a “vida de Felipe en contacto con un mundo maravilloso”²¹. A autora identifica tamén a Felipe de Amancia coa función actancial *suxeito* e sinala que este ten como obxecto a persecución do marabilloso.

De acordo coa tipoloxía de Hamon, estamos diante dun personaxe anafórico, dotado de memoria e que desempeña unha función organizativa e cohesionadora²².

Mais, á hora de estudar o personaxe de Felipe, non cómpre esquecer a súa condición de narrador homodiexético, que o converte nun carácter que se presenta a si mesmo e que descobre, a través da súa subxectividade, as restantes figuras da obra. Se a isto se lle engade o feito de que a súa circunstancia biográfica (a estaba en Miranda e en Pacios) determina a estrutura da obra, podemos concluír que se trata do personaxe máis complexo e máis polimórfico do texto.

Por outro lado, resulta oportuno lembrar que o narrador de *Merlín e familia* protagonizara xa un dos primeiros relatos de Cunqueiro, *El caballero, la muerte y el diablo*, onde un narrador heterodiexético presentábo como un home que “pasaba ya de los sesenta”, de oficio barqueiro en Pacios, caracterizado pola súa imaxinación e condición melancólica (*Caballero*, 69; *vid.* 3.1.3.9.).

Os trazos biográficos que definen o Felipe de *Merlín e familia*, como un home *vello i anugallado* que recrea a súa infancia –nove anos

²⁰ Ana María Spitzmesser (1995) interpretou esta xerarquía como unha das estratexias da fabulación cunqueiriana en resposta á ditadura franquista. Nun traballo anterior, a autora facía o seguinte comentario: “A figura do mago Merlín encarna, a nivel metonímico, ao Xefe, ao Pai que espera total sumisión de quen lle rodean: mentres que a nivel metafórico o mago é o señor feudal cuxas relacións cos seus servos son de dominio apesar de que non exclua unha protección real dos intereses das clases «inferiores» que viven baixo o seu patrocínio” (Spitzmesser 1984 1991: 61).

²¹ Cómpre advertir que a súa análise está feita sobre a versión castelá da obra, *Merlín y familia*. Como é sabido, esta tradución presenta algunhas variacións importantes que non cuestionan porén a validez da súa afirmación no corpus por min manexado.

²² Ana-Sofía Pérez-Bustamante considéao o “fio conductor de todos os apartados” (1991b: 135).

compridos– transcorrida en Miranda á beira de Merlín, determinan tamén dous dos elementos fundamentais da súa personalidade: a nostalxia e a propensión á idealización dos tempos pasados, claramente manifestados, como se viu, nas notas paratextuais. O segundo deles funciona tamén como estratexia que confire verosimilitude á narración²³.

Na segunda parte da obra, onde Felipe narra feitos acontecidos na súa etapa de madurez, abandonada xa a pousada de Termar, o rexistro biográfico cede o seu lugar a un discurso metaliterario sobre a planificación da materia narrativa no que ao personaxe de Felipe se refire:

Dende as almeas de Belvís eu vía fumegar unha chimenea no lonxe: era a pousada de Termar, a onde fun, antes de parar de barqueiro en Pacios –e istas serán deloutras madeixas que devanar, outras memorias que quentar, outros espellos nos que mirarse– a coñecer as xentes que van e veñen por istas historias; digo, por iste camiño (110).

O desenvolvemento do personaxe semella estar concibido en tres etapas: infancia e recordo da cheminea desde Belvís (primeira parte do *Merlín*), estadia en Termar (segunda parte) e oficio de barqueiro en Pacios (*El caballero, la muerte y el diablo*). O comentario metaliterario mesmo podería ser entendido como o anuncio dunha nova narración protagonizada por un Felipe barqueiro que nunca chegou a materializar.

Como xa se dixo (*vid.* 2.3.5.5.), o escritor volveu introducir nas súas narracións o personaxe dun barqueiro deste nome en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Nótese a transformación helenizante levada a cabo sobre a fórmula onomástica Filipo, reforzada pola afirmación “todo barquero es Caronte [...] y pasa la humanidad entera en su barca” (*Cometa*, 34). Ambas as dúas prácticas están en consonancia coa termática da obra.

²³ *Vid.* 3.3.4. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

Cómpre porén advertir que non se aprecia correspondencia cronolóxica entre o desenvolvemento narrativo das tres etapas vitais de Felipe de Amancia e a data na que foron escritas as obras protagonizadas polo personaxe: 1930, *El caballero, la muerte y el diablo*; 1955, *Merlín e familia*; e 1974, *El año del cometa*²⁴.

O autor amosou unha especial conciencia literaria a respecto da figura de Felipe. Neste sentido, cómpre lembrar como o futuro do personaxe aparece anticipado en *Merlín e familia*, non só no índice onomástico, senón tamén no propio corpus textual. Así acontece cando don Felices lle anuncia o seu casamento con Manoeliña e o nacemento de Ramonciño, quen

vai no ceo, que aos cinco anos compridos pola Candeloria, un martes lardeiro levouno unha calentura que lle quedou do sarampión. Xa estaba eu casado daquela coa Manoeliña, e vivíamos en Pacios, i eu era o barqueiro que levaba á xente na barca, da ribeira de Trigás á Mourenza (61).

As observacións que acabo de facer levarían a estender a función cohesionadora de Felipe de Amancia ao conxunto da obra narrativa cunqueiriana.

No que atinxe aos personaxes que visitan a Merlín, xa se observaron algúns trazos comúns a todos eles, como a heteroxeneidade en canto á procedencia ou o esforzo, por parte da voz narrativa, por evidenciar o seu exotismo.

A presentación destes caracteres responde, en boa medida, á fórmula sobre a que están construídos os capítulos da obra. Nótese, neste sentido, a redundancia de marcas semánticas denotadoras de exotismo na descrición da chegada:

i el eran catro que viñan dacabalo, i o derradeiro traguía á couta unha mula con equipaxe, i eran de igoal vestido os catro, con grandes chapeus colorados e dalmáticas mareladas como as dos cegos na misa, media polaina

²⁴ A pesar da data de publicación, *El caballero, la muerte y el diablo* foi composto no 1930 (Quiroga 1984: 72. Ana-Sofía Pérez-Bustamante fai tamén esta precisión (1991b: 136).

escotada, i ao pescozo, i ao vento, unhas capiñas curtas coloradas coma os chapeus²⁵ (24).

Por outra banda, resulta tamén interesante reparar na codificación de comportamentos quinésicos indicadores de estatus que evidencian ao longo de todo o texto Merlín e unha boa parte dos personaxes visitantes. Refírome a comentarios do tipo “mi amo bicoulle a luva á descoñecida i o cabaleiro o mitón á miña ama” (39), “fixéronlle os catro ao señor Merlín grande reverencia, quitándose os chapeus” (25) ou “Dama Calielaxo enllouse tres veces” (32).

A codificación ten a súa correspondencia co vestiario, trazo tamén indicador, as máis das veces, do exotismo e do estatus dos personaxes: “un cabaleiro todo de negro vestido, de levita e chistera i unha cadea de ouro ao pescozo”, “unha señora que traguía a cara cuberta por un veu branco e mui mesto, tamén de negro vestida, agás as luvas brancas, i en cada unha un caravel de roxo bordado” (46); “traguía unha [fivela de prata] na cinta verde do sombreiro, catro por botós na chombra, outras catro no tabardo, dúas por cada liga [...] i en cada zapato a súa” (59) ou “gastaba fez colorado, e traguía no narís e nas orellas aros de prata, i era de sembrante serio, pequeneiro de corpo; as pernas, que algo llas disimulaban os zaragüelles, tíñaas tortas de lei [...]” (75).

Tanto no que se refire á xestualidade como ao vestiario resulta doado observar como este comportamento marcado é tamén asimilado polos personaxes *populares* da casa de Miranda e polo propio Felipe en situacións nas que a solemnidade o require. Así acontece cando a señora Marcelina e Manoeliña acoden onda os forasteiros “de roupa nova” (74), ou o paxe narra como foi “buscala miña pucha nova, que a colgaba sempre no trabe do forno, porque tiña mandado que cando había visita saíase con ela á porta, pra poder quitála facendo cortesía” (24).

²⁵ Cfr.: “[...] e de entrada viña un frautista, todo vestido de negro, i após dil un monaguillo con incensario, i un dacabalo que traguía cruz alzada, e viña todo il cuberto con unha capa de capirote morada” (63).

Por outro lado, algúns destes trazos, especialmente os relacionados co vestiario, están a desempeñar unha función identificadora da orixe dos personaxes, derivada as máis das veces dunha serie de tópicos e xeneralizacións que se foron consolidando acerca das diferentes culturas. Deste xeito debemos entender os *zaragiüelles* do mouro ou a xestualidade do algaribo, sentado “no chán *ao seu xeito*” (51; a cursiva é miña).

A lectura revela tamén a presenza dunha serie de personaxes modelo que o autor volverá recrear (agás algunha excepción, e con diferentes nomes e circunstancias) na súa produción narrativa. Trátase de caracteres deseñados a partir dun número máis ou menos determinado de trazos semánticos. A súa actualización está condicionada polas coordenadas xeográfico-culturais da obra.

Os personaxes modelo que aparecen en *Merlín e familia* son os seguintes:

1. O *mag*o, representado por Merlín e definido polos seguintes trazos:

- + marabilloso
- + dimensión literaria
- + idade
- + condición de personaxe eixe

A caracterización deste modelo presenta unha certa similitude coa do *soñador*²⁶. Non obstante, cómpre ter en conta que Merlín é unha figura instalada no mundo da fantasía e do prodixio, mentres que os soñadores da narrativa de Cunqueiro comparten unha desbordante imaxinación e levan a cabo un continuo exercicio de ensoñación. María Xesús Lama percibiu esta diferenza e cualificou a Merlín como *un forxador de soños* antes que un *soñador* (Lama 2003: 53).

²⁶ Vid. *infra*.

2. O *paxe*, representado por Felipe de Amancia. Presenta os seguintes trazos:

- + proximidade ao marabilloso
- + cooperación²⁷
- idade
- + capacidade de aprendizaxe

3. O *contador de historias*²⁸. Trátase dun dos personaxes modelo cunha maior presenza na narrativa de Cunqueiro e que será abordado con máis profundidade no capítulo dedicado á oralidade. O seu principal representante nesta obra é o algaribo señor Elimas, portador dos seguintes trazos:

- + oralidade
- + itinerancia
- + imaxinación
- + profesionalidade²⁹

4. O *viaxeiro*. É tamén un personaxe modelo que, xunto coa súa variante o *forasteiro*, resulta frecuente na narrativa de Cunqueiro. Sintetiza os seguintes trazos semánticos:

- + itinerancia
- + exotismo
- +/- capacidade narrativa
- nostalxia
- + misterio

As características derivadas da trama de *Merlín e familia* non permiten falar de personaxes viaxeiros puros. Non obstante, unha boa

²⁷ Este trazo levaría a relacionar a Felipe de Amancia coa figura do *adxuvante*. Tal asociación non semella ser, non obstante, apropiada. Ana-Sofía Pérez-Bustamante atribuíu tal función á memoria e á fantasía (1991b: 144). Por outra banda, esta característica aproxímao ao *personaxe educador*.

²⁸ Evito a forma *personaxe narrador* para non crear confusión coa instancia narrativa.

²⁹ Morán Fraga catalogou este personaxe domo un “cómic ambulante” (2004: 73).

parte dos trazos definitorios deste modelo son compartidos polas xentes diversas que visitan Miranda.

Cómpre salientar a escasa presenza de elementos como a capacidade narrativa e a nostalgia, caracterizadores de prototipos de viaxeiros cunqueirianos como Ulises.

5. *O personaxe diabólico*. O modelo, que se rastrexo en varias das narracións cunqueirianas, está representado, entre outros, polo demo Cobillón e reúne os seguintes trazos:

- + condición sobrenatural
- + carácter antropomórfico
- encarnación dun personaxe humano
- +/- maldade

A ambigüidade en canto ao carácter maligno destes seres vén dada polas características das súas accións, que moitas veces non van máis alá de burlas e pequenas falcatuadas (*falar coas galiñas, facer augas menores polas chemineas*). Semellante patrón corresponde a tres dos caracteres da obra que estou a comentar: Cobillón, “demo perfumista e perfumado, grande burlador, que enganóu a unha viuda en Soria cun peido que arrecendía a nardo”; Croizás, “demo natural de Pamplona” (143); e Tadeo, “trasno bigotudo que veu a Miranda de espolique do demo Croizás” (251). Nótese, con todo, a presenza doutros personaxes diabólicos que non posúen carácter antropomórfico nin gardan relación con ningún personaxe coñecido. É o caso do demo que se convertera en bañeira “para ver, ao seu tempo, ás señoras monxas en coiro” (61).

6. *O personaxe do decorado*. Trátase dunha serie de figuras de carácter secundario que funcionan a xeito de decorado, garantindo a verosimilitude da obra. Están definidos polos seguintes trazos:

- protagonismo

- identificación³⁰
- + profesionalidade
- + especialización

En *Merlín e familia* poderían considerarse personaxes do decorado o anano de Belvís ou aqueles que están ao servizo dos visitantes³¹. Con todo, non é nesta obra onde mellor se percibe o modelo que acabo de identificar.

7. O *personaxe nome*. Con esta denominación refírome a aquelas figuras referenciais que son simplemente citadas e que non teñen ningunha relevancia na acción³². Nelas conflúen os seguintes trazos:

- + carácter referencial
- relevancia na diéxese
- +/- anacronismo
- +/- ironía

Algúns exemplos destes personaxes, procedentes da cultura universal, son dona Oriana, Hamlet, dona Ofelia, don Parsifal, etc. O feito de que aparezan a miúdo unicamente desenvolvidos no índice onomástico resulta tamén indicador do seu carácter colateral.

3.1.3.2. *As crónicas do sochantre*

O título da novela evidencia a súa condición singular no conxunto da narrativa de Cunqueiro, ao non ter o personaxe protagonista unha orixe lendaria nin libresca e carecer ademais de carácter referencial. A isto cómpre engadir tamén outro feito diferenciador con respecto a unha boa parte da obra do escritor, como

³⁰ Os dous primeiros trazos afastan a Felipe de Amancia desta categoría.

³¹ Na miña opinión, non entrarían aquí os personaxes da casa porque, ademais de seren debidamente identificados e individualizados, o narrador desenvolve as súas diéxeses no corpo textual e, fundamentalmente, no paratextual.

³² A diferenza de Merlín ou Ginebra.

é a contextualización temporal dos personaxes nunha época histórica concreta (finais do século XVIII) cun notábel grao de coherencia³³.

Como xa se dixo, a crítica ten chamado a atención sobre a condición de *agonista* do Sochantre, en comparación con Merlín³⁴. Tamén neste caso o protagonista serve de nexo e desempeña unha función anafórica, ao ser a súa peripecia macabra a cerna argumental da obra. Por outro lado é o responsábel da diéxese, mediatizada polo labor dun narrador-editor que confesa ter atopado na casa de madame Clementina “as libretiñas con tapas de pel de coello que me sirven agora para escribir estas crónicas, tomándo o máis do que nelas estaba escrito” (14).

Ademais do protagonista, *As crónicas do sochantre* focaliza unha serie de personaxes entre os que se establecen relacións rexidas fundamentalmente polas seguintes variábeis:

1. O espazo, segundo o cal podemos identificar tres tipos diferentes de personaxes:

a) Aqueles que proceden do contorno do propio Sochantre: o Sochantre, Madame Clementina e o tío de Mamers o Coxo.

b) Os personaxes da carroza (e outros relacionados con eles mediante historias que estes relatan).

c) Os personaxes que aparecen nos espazos percorridos pola carroza: nena, xentes do agro de Confront.

Nótese a existencia dunha oposición do tipo +/- *estatismo* entre os grupos *a* e *c* fronte a *b*, coa excepción do personaxe do Sochantre, que ten un carácter ambiguo no que a este parámetro se refire.

³³ A datación concreta d’*As crónicas do sochantre* e o menor número de anacronismos no que aos personaxes se refire contrastan coa indefinición temporal dunha boa parte da narrativa cunqueiriana.

³⁴ Vid. 3.1.2. O ESTUDO DOS PERSONAXES CUNQUEIRIANOS. ESTADO DA CUESTIÓN.

2. A condición sobrenatural. Diferencia tamén tres grupos de caracteres:

a) Os personaxes cunha dimensión sobrenatural: os pasaxeiros da carroza.

b) Os personaxes cunha dimensión real dentro do texto de ficción.

c) Os personaxes híbridos ou ponte, como é o caso do Sochantre ou Mamers o Coxo.

Ambas as dúas variábeis revelan o carácter protagonista. No que respecta á participación nas esferas do mundo real e cotián e o sobrenatural, a súa dualidade achégao ao paxe Felipe de Amancia.

Estas oposicións, que funcionan na obra de xeito simultáneo, deseñan un mapa de personaxes como o que segue:

—

SOBRENATURAL

PONTIVY

OUTROS ESPAZOS

Madame Clementina

Personaxes aludidos na
diéxese dos viaxeiros da
carroza

Personaxes presentes
nos espazos que atravesa
a carroza

Sochantre*

Mamers o Coxo

Madame de Saint
Vaast
Escribano Jean Pleven
Coronel Coulaincourt
Monsieur de Nancy
Médico John Sabat
Gui Parbleu
Fidalgo de Quelvén

+

SOBRENATURAL

*PERSONAXES DOTADOS DE DINAMISMO

O cadro que acabo de presentar amosa non só a condición axial do Sochantre³⁵, senón tamén a ambigüidade á que antes me referín. O personaxe é presentado polo narrador-editor mediante o recurso da crónica biográfica. Repárese, neste sentido, na exhaustividade dos datos referidos ás circunstancias do seu nacemento, que xa foron comentados nas páxinas que dediquei ao estudo do paratexto:

Charles Anne Guenolè Mathieu de Crozon, máis coñecido coma Sochantre de Pontivy, nacéu o día de San Cosme do mil setecentos e sesenta e dous na vila de Josselin, na doce ribeira do río Oust, en Bretaña de Francia³⁶ (161).

No retrato ofrecido pola instancia narrativa responsábel da introdución está presente un dos trazos caracterizadores do personaxe, como é o ollo de vidro³⁷, que apunta cara a unha tendencia ao naturalismo:

Tiña o ollo esquerdo de vidro, e tallárallo en Chartres un alemán: era unha lucida peza azul con frebas de ouro (161).

O outro dos aspectos reiterado na descrición é a fraqueza, “salvo na voz, que aos nove anos xa a tiña solene i eclesiástica” (12). O dato relaciónase ironicamente co principal trazo que identifica o sochantre: a súa profesión de intérprete de bombardino, adquirida de maneira anecdótica ao non ter folgos para tocar unha trompeta de alarde regalada pola artilleira, tal como se comentou máis arriba (*vid.* 2.3.4.2.).

A iniciación do sochantre na arte do bombardino xustifícase no texto que se está a comentar, non só mediante a alusión á súa

³⁵ No esquema actancial determinado por Ana-Sofía Pérez-Bustamante desempeña a función de *suxeito*, mentres que a hoste a de *adxuvante* (1991b: 155).

³⁶ A presentación continúa con datos referidos á familia, recurso que aparece tamén na presentación de Fanto.

³⁷ O motivo do ollo de cristal remite á popular obra de Castelao *Un ollo de vidro*. Cómpre advertir, non obstante, as considerábeis diferenzas existentes en canto á intencionalidade de ambas narracións. Con todo, resulta curioso observar como as dúas comparten a temática da vida de ultratumba.

debilidade, senón tamén pola mención humorística da gastronomía³⁸, pois por causa das “comidas da artilleira –cáseque sempre garbanzos, arvellas e fabas coloradas con touciño, legumas todas estas ás que a cociñeira de cañón chamaba balotes– segúíralle engordando e trougándoselle a voz” (13). Novamente estase a representar unha dimensión naturalista desidealizadora do personaxe.

Os elementos que acabo de sinalar veñen corroborar a presentación que do sochantre fai o narrador-editor no comezo da obra, onde se describe a súa actividade nas primeiras horas do día:

Aterecer aterecía o Señor Sochantre de Pontivy a erguerse tan cedo [...]. Sin saír da cama, mui surtida de mantas, calzaba as medias de lá de Vitré, ben tinguidas de morado con pau de Sicilia; atábase ao pescozo o babeiro planchado de almidón, tiraba o gorro de dormir e axeitábase o solideo, e acrarándose co rapé matutino, brincaba do leite faguendo grande estrondo, pateando o chan, berrando en latín, espurrando, chamando por madame Clementina namentras se apertaba as fitas do calzón do delantal e abotonaba o chaleque de botonadura colorada, e por si madame non ouvira, poñíase a repinicar coa campaña de prata coma acólito en Páscoa (167).

Outro dos trazos que definen o sochantre, especialmente neste capítulo introdutorio, é a propensión ao soño. A afección a perderse en imaxinacións que se sitúan na fronteira da propia experiencia onírica semella situalo preto doutros protagonistas cunqueirianos caracterizados pola súa condición de *soñadores*³⁹. Cómpre reparar, non obstante, na trivialidade das ensoñacións do personaxe, que o afastan de calquera dimensión mítica, semellante á doutras criaturas do escritor, como Sinbad ou Fanto, e mesmo lle confiren, en ocasións, un carácter grotesco:

E cada viaxe destes faguíao punto por punto medio adormecido aínda, e unhas veces íbaselle o fío, namentras outras facíaselle un nó i estaba dous

³⁸ *Cfr.*: “Tódalas mañás era esta festa. O señor sochantre facía uns maitís de ovos revoltos e media botelliña de Chinon [...]” (168). “[...] levaría unha tortilla de herbas e unha botelliña de tinto e faría o almozo sob das ponlas froidas do seu pumar famoso” (170).

³⁹ En opinión de Lama, o sochantre parece ser un soñador empuxado por circunstancias externas a vivir unha especie de pesadelo fantástico que o traslada máis alá (Lama 2003: 53).

ou tres días desfacendo aquela desgracia ou entorto que somentes no seu maxín acontecera⁴⁰ (169).

A caracterización do personaxe principal complementábase cunha alusión ás súas fantasías sexuais, que introducen na obra unha dimensión erótica descoñecida no conxunto da narrativa cunqueiriana:

Namentras tocaba a marcha no bombardino, gardando pra a almofada, máis dunha vez lle viñera a mentes ao señor sochantre o somellar que tiña que coa espeteira de madame Clementina, máisime que ésta era mui dada a peinadores marelos con bolras, e desto pasou a matinar que asegún o Colexial poñía os xionllos na almofada, el podería poñer os seus nas manteigas de madame Clementina, cando ésta se baixaba a abotonarlle os botonciños de prata nas canelas. Estas pantasías, e moitas outras que se dirán, eran as que faguían a preguiza do noso sochantre, canto máis que non ousaba pasar delas a feito cumprido (168-169).

Por outro lado, a ambigüidade do protagonista no que se refire á súa participación no mundo sobrenatural resólvese na nota final, na que se relata o regreso á casa de Madame Clementina con evidentes signos do paso do tempo, circunstancia que quedara en suspenso durante a súa peripecia macabra. Así, o Sochantre “non quixo entrar, por medo de que papease un susto madame Clementina, ao non coñecelo coas barbas de tres anos, que namentras andivera coa hoste non se rapara” (273).

Unha certa ambigüidade fora sinalada por Varela Jácome cando identificou as forzas opostas que están a actuar no interior do personaxe e que explicou do seguinte xeito:

Non hai dúbida de que Charles Anne de Crozon vive abelloado por situacións fronteiras, abraiantes, atafegado por un sistema de funcións

⁴⁰ *Cfr.*: “E cando podía procuraba aínda avivar novidades e segredas correspondencias: o morado das súas medias tinguidas con pau de Sicilia, gostáballe tanto pola finura do color coma polo cheiro a violeta das medias novas; daquí pasaba a chamarlle sicilias ás violetas, e Violeta a unha mademoiselle Cecile que tiña unha tenda de luvas na rúa dos Arcos. Todos estes viaxes, e moitos outros, facendas, negocios, sermón, amores, trunfos e derrotas, montaba o sochantre de Crozon na cama, agardando o derradeiro minuto pra brincar do leito e correr a coro” (169). A pasaxe é susceptíbel dunha lectura humorística derivada da interpretación do termo *correspondencias*, de evidentes resonancias baudelerianas.

negativas; pero tamén este protagonismo lindeiro está, ás veces, distendido por ocorrencias opostas:

funcións lindeiras: a carroza da hoste → a compañía dos finados sin acougo → os corpos trocados en esqueletos → os crimes arrepiantes → as mortes violentas.

ocorrencias gorentadoras: o corpo feitiiceiro de Clarina → o namoro → o solfear do bombardino → o gusto polo vagamundo → a preguiza (Varela Jácome 1982: 51).

Polo que respecta ao personaxe de madame Clementina, a voz narradora só ofrece algunhas notas descritivas que aluden ao aspecto físico (*as manteigas de madame Clementina*) e á súa dedicación ao coidado do Sochantre, aspecto este descrito con humorismo:

I entraba madame Clementina coas rizadoras de buxo postas, palmeando coma no teatro porque o señor sochantre se erguera de cedo e tan valente aquela mañán cruda⁴¹, e axoenllábase pra abotonar na canela e na sufraxe os seis botonciños de prata do calzón do sochantre⁴², e namentras llos abotonaba, o sochantre apertaba as rizadoras de buxo na cachola de madame Clementina, que sempre lle parecía que estaban un algo floxas (168).

No que respecta aos caracteres pertencentes ao contorno do protagonista, cómpre aínda ter en conta a existencia dun personaxe híbrido en canto á súa condición sobrenatural. Trátase do tío de Mamers o Coxo⁴³, o maioral da carroza, que substituíra misteriosamente ao Sochantre durante a súa ausencia de tres anos, “facendo de interino no coro e mailos enterros”. Resulta interesante comprobar como, nun rexistro humorístico, o personaxe o informa dalgúns novos trazos caracterizadores que terá que asumir no futuro o protagonista:

⁴¹ Repárese na carga irónica do comentario.

⁴² Cómpre relacionar esta escena coa *pantasía* do Sochantre máis arriba reproducida.

⁴³ Repárese na información que se proporciona no índice onomástico: “*Mamers o Coxo*, O tío de. Sacristán dos franciscos de Quimper, era medio latino e notado exorcista. Abríronlle unha vez a cabeza dun cantazo, e non se doeu nin sangou. Cando morréu, un inglés mercou a súa cachola, e levouna a Edinburgo, mui salteada en augardente, e pasou que tiña dúas caliveras, i entre ambas un algo de cinza. Foi mui comentado” (286).

—Logo, ¿non se soupo que faltese?

—Naide pispou nada, nin esa vella bruxa das rizardoras. Compre que sepas que estás de clérigo xuramentado, que agora non che gusta a tortilla de herbas, bebes branco en vez de tinto, e vas co zapateiro das fivelas á casa da Ruanesa a tomar caña quente con mel, e gastas escarapela tricolor no tricornio (274).

Con respecto a este personaxe, Antón Risco salientou a súa raizame literaria, pois, coa mencionada suplantación do sochantre, “se invierte irónicamente la leyenda de Margarita la Tornera (recogida por Zorrilla) o la de Sor Beatriz (escenificada por Maeterlinck), en las que la monja ausente es sustituida por la Virgen dentro de la comunidad” (Risco 1991b: 13).

No que se refire aos personaxes da carroza, cómpre advertir a súa pertenza á esfera do sobrenatural, así como o carácter dinámico. Dentro deste grupo, integrado polos viaxeiros, é posíbel identificar tamén un personaxe ponte que actúa de presentador diante do Sochantre, ou, o que é o mesmo, de introdutor deste na macabra aventura. É o propio Mamers o Coxo, “un homiño con gorra de pel de lontra [...] envolto en capa curta, na man esquerda un farol de aceite e na dereita unha tralla rizada de sete nós” (171), que aparece en escena do seguinte xeito:

Chámome Mamers o Coxo⁴⁴, —engadíu—, e meus señores amos están agardando á Vosa Señoría na súa carroza, na praza do Peso, pra levalo a Quelven ao enterro (171).

Inmediatamente despois do momento que acabo de referir, ten lugar a autopresentación doutro dos personaxes, o Coronel de Coulaincourt. Na súa intervención, ademais de repetir a fórmula empregada por Mamers o Coxo, apela a unha irmandade de todos os mortos, teorizando deste xeito sobre o mundo de ultratumba:

⁴⁴ No índice onomástico infórmase acerca da condición do personaxe: “Maioral da carroza da hoste. Fora aforcado en Nantes porque disfrazado de lobo saíalles ás pastoras nas landas do Aule. Xa difunto, adeprendeu a lér, asegurando Ismael Florito que non sabía de outro caso” (286).

¡Chámome Coulaincourt de Bayeux e son parente do finado, o que non é grande noticia porque todos somos parentes de tódolos difuntos! (172).

Esta breve pasaxe complétase coa autopresentación do escribán, matizada con sorna por madame de Saint Vaast:

Son o escribano de Dorne, Jean Pleven, voso servidor.

—O aforcado escribano de Dorne, Jean Pleven, ¡que Deus perdoe! —dixo dende o seu recuncho, bulrenta, a madame (174).

É precisamente o Coronel de Coulaincourt quen leva a cabo unha presentación sistemática, tanto colectiva como individual, dos personaxes da carroza, na que alude igualmente o desconcerto amosado polo Sochantre. Resulta de interese reparar nos termos empregados para designar a tipoloxía dos viaxeiros, concretamente nas escollos léxicas *batallón*, *xente* e *pacífica*, referidas aos macabros protagonistas:

—Compre —dixo Coulaincourt— pousando unha longa man osenta e marela na caixa do bombardino, que nos coñezades a todos, e porque vezo nos vosos ollos, señor sochantre, tanta sorpresa coma medo, quero asegurarvos que toda ista compañía, aínda que sexa de réprobos, pantasmas, aforcados e sombras, é un batallón de xente pacífica (175).

Na mencionada presentación, resulta doado apreciar unha serie de constantes que confiren unidade ao conxunto dos caracteres. Así, na exposición correspondente a cada un dos viaxeiros, o Coronel leva a cabo unha selección de trazos inherentes aos distintos personaxes, ben sexa relativos ao aspecto físico (a fermosura de Madame de Saint-Vaast ou a incorporeidade de Guy Parbleu), ás circunstancias da morte (o aforcamento do escribán, de Mamers o Coxo), á profesión exercida durante a vida (o verdugo de Lorena, o médico Sabat ou o propio Coronel), o delito cometido (o médico enveliñador de fontes) ou a outras cuestións (a condición de *sombra* de Guy Parbleu):

Á vosa esquerda levades a unha muller mui fermosa, madame Clarina de Saint-Vaast. Gardade pra ela. Vede eses ollos verdes. Nunca máis os tedes

de esquerer. [...] Dediante, ahí tedes ao aforcado escribano de Dorne, que inda ten no pescozo o sinal da corda. Ao seu carón, a monsieur de Nancy, verdugo de Lorena, exquisito en rapés i en nós. Ese outro sempre calado e co parche no ollo, é o médico Sabat, o enveliñador das fontes de Roma. ¿E quen tabatexa os dentes na sombra? ¿Quen ocupa ese asento que somella valeiro? Pois ese asento leva, e non lle pesa ao renchido, a sombra de Guy Parbleu. Engadídeme a mín, Coulaincourt de Bayeux, morto hai doce anos, e son o morto máis novo de toda esta familia⁴⁵, no patio de Sedán, e a Mamers o Coxo, tamén aforcado en Le Croisic, e xa tendes a nómina dos parentes do fidalgo de Quelven, a cuio enterro acoden (175).

Como é sabido, os personaxes que viaxan na carroza comparten algunhas particularidades derivadas da súa estraña natureza⁴⁶. Así acontece con certas prohibicións, especialmente no relativo á gastronomía (“non podemos alcender lume en fogar nin entrar en casa onde esteña aceso, nin comer pan trigo, nin cousa que leve sal ou aceite, nin beber viño” (35). Por outro lado, a hoste perde a corporeidade no final do día, de xeito que, “en pechando a noite, volvemos por seis horas á nosa condición de esqueletes” (183).

O retrato personaxes está en consonancia con esta última característica. É precisamente nos comentarios que aluden á súa descrición física e comportamento, onde se aprecia unha maior tendencia da voz narrativa a unha actitude naturalista á que xa me referín nas páxinas anteriores.

En ocasións, prodúcese un tratamento humorístico da situación, xerado por escollas léxicas do tipo “un esquelete chaparro e a osamenta mui codeúda e colorada” (200) e “un esquelete mais ben mirriague e inqueda” (208), referidas ao escribán e a Monsieur de Nancy, respectivamente.

⁴⁵ Estamos diante dunha utilización do termo *familia* para designar un conxunto de persoas sen lazos de sangue que comparte un determinado espazo, moi similar á que se fai no título de *Merlín e familia*.

⁴⁶ O tema do mundo de ultratumba está abondo representado na tradición narrativa galega por escritores como Castelao, Rafael Dieste, Otero Pedrayo ou Vicente Risco.

Outras veces, o humor deriva do contraste entre determinados comportamentos quínésicos caracterizadores dos personaxes e a súa incompatibilidade coa condición de esqueletos. Así ocorre na reflexión que o narrador fai sobre a pervivencia de certos hábitos en personaxes como Monsieur de Nancy, quen, no transcurso do seu relato e logo dun esbirro, “limpouse, pasando tamén o pano pola cachola coma si sudese: costumes que sempre quedan da vida” (209-210), ou o escribán, que “sacóu do peto da casaca un grande pano de herbas, non sei si pra se sonar ou secar os ollos, si é que chorese, pro non atopando cara onde faguer o mandado, volvéu gardalo pano”⁴⁷ (200).

Esta proxección dos elementos caracterizadores dos personaxes máis alá da súa vida terreal produce, como se pode observar, contrastes e situacións ambiguas de gran rendibilidade humorística. Neste sentido, cómpre ter en conta aqueles comentarios nos que a voz narrativa ironiza sobre aspectos directamente relacionados co estatus do personaxe, como ocorre na alusión ao Coronel de Coulaincourt como “aquele esquelete de casaca militar” (182), ou na descrición do comportamento do médico Sabat, que “puxo na monda calivera aquela tan solene cobertura [un pano de branca seda] e ofreceuse en dous paseos á admiración dos presentes”.

A contradición entre un vestiario que apunta igualmente cara a un determinado estatus social e o aspecto repulsivo dos personaxes queda patente nun comentario que o fidalgo de Quelven dirixe a madame de Saint-Vaast, onde de novo está presente o tema da sensualidade e o desexo sexual⁴⁸:

⁴⁷ Unha actitude grotesca máis evidente atopámola no seguinte comentario: “De sidra que trouxera pra animar a espera, botóu Mamers, que nunca falara tanto nin tan seguido, dous grolos longos, con grande movemento de noz, que dende que o aforcaran en Rennes tiña solta” (247). Outro tanto cabe dicir do comentario do escribán: “-Vexo, Señor médico Sabat, que non vos afacedes ao voso emprego de morto transeunte, e seguides coa vosa teima de ver qué hora é, e si paróu o reló e compre darlle corda, e unha das tachas do noso estado é non poder contar o tempo nin lér as horas que pasan” (179).

⁴⁸ Nótese unha vez máis o contrapunto entre a dobre dimensión, corpórea e incorpórea, dos personaxes. Neste caso, a voz narrativa comenta como o sochantre “pasmaba daquel decir cortés que tiña, e do fino acento mariñán, i esquecíase de que quen falaba era aquel esquelete do boá de pruma [...]” (193).

–Pra cando pola noite se nos esvaen as peitugas –díxolle o fidalgo a madame de Saint Vaast– poderíades mercar unha almofadiña de *doinvet*, que no que me dades e máis dó é en ver como se vos apregan de valeiro os encaixes sober das costelas, e como se espaxe ese cañonciño entre a valiña das dúas tetas, cando se aconchega a noite (253).

No que atinxe a madame de Saint-Vaast, a referencia á súa fermosura⁴⁹ introduce o *topos* do *carpe diem*. Así acontece nunha reflexión, non exenta de humor, na que o Sochantre se pregunta:

¿E qué son uns ollos verdes? Pro aínda que foran pó, serían o pó máis fermoso do mundo, quizaves unhas areíñas briladoras no mansío dun regatiño craro (175),

ou cando o Coronel de Coulaincourt lle explica a de Crozon a escravitude que lles supón aquela estraña condición de defuntos:

Tamén conviña que lle avisáramos que en pechando a noite, volvemos por seis horas á nosa condición de esqueletes. ¡Hastra a peituga de madame de Saint-Vaast, esa seda que, tomándoa por unha branca camelia, rosan nela tódolos ollos do mundo, se vai, cinza perfumada, só de amor! (183).

A dobre dimensión que estou a comentar alcanza a súa máxima expresión no personaxe de Guy Parbleu, debido á súa incorporeidade. Á explicación acerca da macabra transformación dos corpos á chegada da noitiña, o Coronel corrixe: “todos esqueletes –dixen– e non, que Guy Parbleu, non o tendo, quédase nunha luceciña azul”⁵⁰ (183).

⁴⁹ *Cfr.*: “Madame de Saint-Vaast era, en verdade, unha muller mui fermosa, branca como a neve fina, os beizos dúas longas liñas roxas graciosamente curvadas, o seo abondoso e de sereo latexar, sucado por un enramo feliz de veíñas verdes; na seda azul da chombra, os botonciños parecían dúas gotas de sangue. O sochantre non sabía como quitar dalí os ollos” (179). Nótese o contraste que se produce entre esta descrición e o seguinte comentario, especialmente escatolóxico: “Á calivera de madame de Saint-Vaast, cos brincos que pegaba a carroza por aquel camiño non usado, caíalle cada que sí a peluca” (179).

⁵⁰ Segundo se informa no índice onomástico, Guy Parbleu “de día é un tabatexo que non se ve, e de noite unha luzada vagamunda” (284), pois, queimado no adro de Saint-Germain, o demo Salomón Capitán só conseguira salvarlle o alento: “E menos mal, digo eu, que salvamos algo. Son o meu alento, pois, e tabatexo cos dentes porque xa non me acostumo ao frío do mundo tralo agosto aquel tan lucido que pasei na fogueira” (226-227).

O viaxeiro máis singular da carroza é, sen dúbida, o propio fidalgo de Quelvén, “a cuio enterro iba [o Sochantre]”. Trátase tamén dun personaxe dotado dun certo grao de ambigüidade, que lle vén dada polo feito de “ser o máis novo no oficio [de morto transeúnte]” (30). É por iso polo que o fidalgo conserva aínda unha boa parte da súa corporeidade humana, tal como se deduce do seguinte comentario, por outra banda noxento, do narrador:

O capitán [de Combours] viña con presa buscar ao fidalgo de Quelven e levalo á caleira vella, pra tirarlle a carne denantes de que podrecera de todo (190-191).

A condición sobrenatural dos personaxes d’*As crónicas do sochantre* non se limita aos pasaxeiros da carroza e aos mencionados Mamers o Coxo e o Tío de Mamers o Coxo, senón que é inherente por veces a outras figuras da obra, conferíndolle deste xeito coherencia temática. Así acontece no caso do xa citado Capitán de Combours, “un outo esquelete, mui desenvolto de andar, arrastrando grande espada, e no lombo esquerdo traía pousado o esquelete dun paxaro” (189-190).

Repárese na alusión ao *esquelete do paxaro*, que conecta cun dos motivos que Cunqueiro toma, en máis dunha ocasión, e con toda a súa carga simbólica, da literatura popular, pois “o esquelete voador era, según adeprendeu o sochantre, un corvo⁵¹ mui amigo que tivera o capitán de Combours, e cando mataron ao capitán en Chateau-Josselin, mataran tamén ao corvo i enterrárono con el” (190).

Outro grupo de personaxes vinculados ao mundo sobrenatural é o formado polos demos⁵², representado nesta obra por Cabaliel, a quen intentou matar o fidalgo de Quelvén; Ismael Florito, co que tivo tratos o Coronel; Juvenilio Caraffa e Salomón Capitán. Ao contrario do que

⁵¹ O corvo aparece en varias ocasións na literatura do autor, tanto en *Merlín e familia* como na narrativa curta escrita en galego. Cfr. para isto último Nogueira 1995a. Obsérvese como este animal, que simboliza a morte, participa aquí dunha condición semellante á dos demais personaxes en canto ao seu aspecto físico.

⁵² Dorinda Rivera (2001a) salientou a súa presenza na obra xornalística e citou como fonte directa a Vicente Risco.

acontece cos simpáticos trasnos que Cunqueiro retrata na narrativa curta escrita en galego, os demos d'*As crónicas do sochantre* caracterízanse pola súa astucia e falsidade na utilización dos poderes diabólicos, cualidades que amosa Cabaliel logo de recibir os disparos ao comentar o narrador que “xa estaba morto. ¿Morto? Estaba no espello do armario, estaba vivo no espello do armario” (180-181).

Pola súa banda, Ismael Florito tardaría doce anos e un día en cumprir o seu acordo e volver polo Coronel de Coulaincourt, porque “o colleran en Liverpool por moedeiro falso, i estaba na cadea da súa Graciosa Maxestade, con ferro de bola ao pé, e como a bola tiña grabada unha cruz, non podía ceibarse” (207).

Juvenilio Caraffa enganou ao médico Sabat, quen tería que agardar un ano para entrar *ao encobo da súa man*, e Gui Parbleu foi preso cando estaba de criado do demo Salomón Capitán, que conseguiu salvar o seu alento da fogueira.

Ana-Sofía Pérez-Bustamante puxo de manifesto o paralelismo existente entre estas figuras e os personaxes cos que se relacionan ao explicar que

hay una relación entre varios personajes que ecuentran con un doble diabólico: el sochantre y el tío de Mamers el Cojo, el hidalgo de Quelvén y el demonio Cabaliel, Coulaincourt y el demonio Ismael Florito, Sabat y el demonio Juvenilio Caraffa, y Guy Parbleu y el demonio Salomón Capitán (Pérez-Bustamante 1991b: 154).

O estudo da nómina de personaxes d'*As crónicas* revela ademais o escaso protagonismo dos restantes caracteres, tanto daqueles que pertencen ao contorno do Sochantre (o Colexial Maior), como dos aludidos nos relatos narrados polos viaxeiros da carroza e situados, polo tanto, nun nivel diexético inferior (Ana Eloísa, Catalina de Erquy, Colet, Sete Chaleques, etc.). Outro tanto cómpre afirmar acerca dos personaxes vinculados aos espazos por onde transcorre a carruaxe macabra, dos que tan só sobresaí a figura da Nena do Adro de

Confront, que asiste á representación improvisada dos viaxeiros⁵³. O seu desencanto ao coñecer o engano simboliza, como ten observado a crítica, o enfrontamento entre a literatura e a realidade. Repárese igualmente na figura da vella, da que tampouco se proporciona o nome. Unha e outra representan, respectivamente, a ilusión (a ficción, o soño) e a realidade (a esmola), elementos que tamén están presentes nos bandos que le a nena:

Nena. — Non hai ren escrito, non están eiquí os lirios apertados contra o peito nin as memorias de canela da brisa. ¡Ah, por este outro lado sí! (*lendo*). Alcaldía de Comfront en Landes. Licencia ao gardarríos Chaillot, dito Braque, pra casar coa cidadana Bonnet, dita Fleur Tranquille, o seis de Froleal. Un franco pola licencia. Licencia á Vella Góman, pra andar aos cagallós perdidos nos mercados dos xoves. Gratuito. Licencia ao xastre Terne pra pór botóns nacionáis nos culotes. Dous francos.

Unha vella cega vaise achegando á nena, guiándose co caiado polo chan.

Vella. —Nena, nena, ¿i el volven a dar esmola de pan en Lanrival os sábados?

Nena. — ¡Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias, nin lirios!

Choraba a nena abrazada á vella cega. Un vento que ven abate o tapiz de fondo sober da trabada (264-265).

Por outro lado, cómpre notar como a vocación naturalista da instancia narrativa se proxecta sobre certos personaxes, caracterizados mediante algunha eiva ou defecto físico. Así, case todos os fanegueiros de Allen, “saían con seis dedos en cada man” (277); o bastardo de Audierne era “un algo tatexo” (278), o vello Mezidon “un xorobeta movedizo” (287), e o Alcalde Constitucional de Confront un “xorobeta con perrera” (280). Non debe esquecerse, non obstante, que esta é unha tendencia que se manifesta ao longo de toda a narrativa de Cunqueiro e non exclusivamente nesta obra, onde se ve favorecida polo contido.

Como se pode deducir do estudo exposto nas páxinas anteriores, *As crónicas do Sochantre* presenta unha nómina de personaxes máis

⁵³ Para unha análise da peza no conxunto da obra *vid.* Herrero 1989, González-Millán 1987a: 83 e ss. e Morán 2004: 64 e ss.

reducida que *Merlín e familia*. Por outro lado, o deseño dunha boa parte destes caracteres está condicionado pola actitude realista ata extremos nauseabundos da voz narrativa, esixida, en certa medida, pola temática da obra.

A análise do texto permítenos tamén abstraer unha serie de personaxes modelo:

1. O *soñador*, que aglutina os seguintes trazos:

- + imaxinación⁵⁴
- dimensión literaria
- + idade
- + condición de eixe
- capacidade narrativa
- + evolución

O Sochantre semella ser o representante deste modelo, aínda que habería que matizar a particularidade dun trazo fundamental como é a imaxinación. Como se puido comprobar, a trivialidade das súas ensoñacións, a ausencia de dimensión mítica e a falta de capacidade narrativa⁵⁵ convérteno nunha especie de *antisoñador*.

A ambigüidade no que se refire á evolución vén dada polo feito de que, se ben o Sochantre é quen de assimilar a nova situación orixinada polo macabro encontro, para volver despois á súa vida cotiá, non se produce nesta obra un proceso de aprendizaxe e madurecemento biográfico como acontece en *Las mocedades de Ulises*, *Vida y fuga de Fanto Fantini* ou *El año del cometa*.

⁵⁴ Ana-Sofía Pérez-Bustamante referiuse á imaxinación do Sochantre deste xeito: “Charles desea en f.l. evadirse de su circunstancia histórica y, simultáneamente, desea una vida más plena a tenor de sus ensueños imaginativos: una vida de ocio, de vagancia libérrima, de amoríos y viajes” (1991b: 155).

⁵⁵ Lémbrese o artificio das libretiñas e o emprego da terceira persoa por parte do narrador principal. Por outra banda, o Sochantre é o único personaxe que non narra a súa historia.

2. O *contador de historias*, caracterizado do seguinte xeito:

- + oralidade
- + itinerancia
- imaxinación
- + profesionalidade

Este modelo está representado polos viaxeiros da carroza. Repárese na súa falta de imaxinación, xa que son as propias peripecias vitais o obxecto dos relatos que se narran, característica que contrasta coa condición dunha boa parte dos contadores cunqueirianos.

É preciso aclarar o sentido figurado co que utilizo o termo *profesionalidade* para designar a necesidade, compromiso ou obriga de narrar que caracteriza estes personaxes. Neste caso, o trazo non vén dado pola condición de narradores ambulantes a soldo, como acontece co algaribo, senón polo castigo que todos eles deben cumprir, consistente na narración das súas historias durante a noite.

3. O *viaxeiro*, que sincretiza os seguintes trazos:

- + itinerancia
- +/- exotismo
- + capacidade narrativa
- + nostalxia
- + misterio

Obviamente, o modelo correspóndese cos viaxeiros da carroza. Cómpre advertir como estes personaxes están caracterizados máis que polo seu exotismo, pola estrañeza derivada da súa condición. Por outra banda, a nostalxia, cando se manifesta, non está motivada polo desexo do regreso ao fogar ou á patria da infancia, senón á súa corporeidade anterior.

4. O *personaxe diabólico*. Este modelo corresponde n' *As crónicas do Sochantre* aos personaxes Juvenilio Caraffa, Ismael Florito e Salomón Capitán, que comparten os seguintes trazos:

- + condición sobrenatural
- + carácter antropomórfico
- + reencarnación cun personaxe humano
- + maldade

A condición destes personaxes contrasta coa dos demos que aparecen en *Merlín e familia* e tamén cos trasnos que o autor incluíu na súa narrativa curta escrita en galego.

5. O *personaxe do decorado*. Nesta obra percíbense máis claramente este colectivo de personaxes secundarios que semellan simples elementos da escenografía, garantindo, iso si, as máis das veces a verosimilitude da obra. Os trazos que os caracterizan son:

- protagonismo
- identificación
- +/- profesionalidade
- +/- especialización

É o caso do Alcalde Constitucional de Comfront ou o público que acode á representación no adro. Neste grupo poderíanse tamén incluír a Nena e a Vella, de non ser pola súa dimensión simbólica.

6. O *personaxe nome*, como Ashavero o Xudeo Errante⁵⁶, que presenta como trazos fundamentais:

- + carácter referencial
- relevancia na diéxese
- + anacronismo
- ironía

⁵⁶ O personaxe do Xudeo Errante foi tratado por Cunqueiro nalgúns artigos, como “El judío errante pasa por Viena” ou “De Ashaverus errante” (*Viajes*).

7. O *personaxe do teatro*. Cumpriría aínda identificar outro modelo tipicamente cunqueiriano como é o dramático, encarnado neste caso polos personaxes da carroza que levan a cabo a improvisación de “Romeo e Xulieta, famosos namorados”. Os trazos definitorios son:

- + autoría ou interpretación
- carácter secundario
- carácter referencial

Tanto a ambigüidade destes caracteres (manifestada tamén na súa dobre onomástica) como a confluencia das funcións de autoría (na medida en que improvisan unha representación) e confírelles un carácter verdadeiramente singular.

3.1.3.3. *Si o vello Sinbad volvese ás illas*

Esta obra presenta un novo caso de tematización no título do nome do seu protagonista, modificado, como comentei máis arriba, polo adxectivo *vello*. Cunqueiro deseña un personaxe referencial, de carácter lendario e raizame literaria, como é o célebre mariñeiro d’*As mil e unha noites*. É importante deixar constancia da popularidade desta figura, identificada no imaxinario colectivo co substantivo *mariño*, o que o converte nun prototipo⁵⁷.

A observación resulta interesante para entender a transformación que o escritor leva a cabo sobre o personaxe, que é presentado nunha etapa de decadencia vital manifestada mediante os seguintes trazos:

- A idade e as súas progresivas limitacións físicas
- O abandono das actividades mariñas

⁵⁷ Con este valor foi lembrado o personaxe en moitos momentos da literatura de Cunqueiro. *Cfr.*: “Uno de estos graves maestros podía haber sido el gran Simbad, el más famoso de todos los pilotos del Califa” (“Las escuchas del mar”, *Fábulas*, 237).

- A pobreza
- A incapacidade para a narración verosímil
- O desprestixio na súa comunidade
- A confusión entre a realidade e a imaxinación

Semellantes trazos modifican a *lexibilidade* do personaxe con respecto ao seu modelo lendario e afástanos considerabelmente deste, tanto polo que supoñen de desidealización e desmitificación do heroe, como pola asunción dunha característica que comparten unha boa parte dos protagonistas do escritor, como é a capacidade imaxinativa⁵⁸. Danilo Manera lembrou tamén a dobre orixe literaria de Sinbad, que xa fora advertida por Elena Quiroga (*vid. infra*), “resultado da fusión dos dous homónimos presentes nas *Mil e unha noite (sic)* (é dicir, o Sinbad comerciante enriquecido polas súas aventuras viaxes, e o Sinbad mozo de gretes a quen llas conta)” (Manera 1990: 437).

Con todo, o personaxe cunqueiriano semella derivar antes do aventureiro comerciante que do mencionado mozo de gretes, representado en certa medida por Sari na novela cunqueiriana.

Ao igual que os restantes caracteres, Sinbad é presentado por un *relator-tradutor*, o mencionado Al-Faris Ibn Iaquim, que achega as “memorias, viaxes e descansos de Sinbad Mariñeiro” (314). O artificio de aludir a unhas supostas memorias das que se ofrece a tradución confire ao personaxe un carácter cohesionador, corroborado polo feito de ser tamén o eixe da narración. Tal centralidade contrasta porén co desprestixio e co proceso de decadencia vital ao que se ve sometido e que o aproximan á figura do *antiheroe*.

⁵⁸ Este trazo foi comentado con insistencia pola crítica. *Cfr.* “É no interior do protagonista máis ca na fantasía da narración onde aniña a confusión entre o soño e a realidade, ou, mellor dito, onde se verifica a ósmose entre estas dúas esferas, fundamentais, por outra parte, na obra cunqueiriana” (Manera 1990: 437).

A liña argumental da obra, derivada da condición de soñador de Sinbad⁵⁹, determina un mapa de personaxes como o que segue, onde están a funcionar dúas oposicións fundamentais: *Bolanda/espazos afastados xeograficamente de Bolanda* e *colaboración/non colaboración co personaxe de Sinbad*, tal como pretendín sintetizar no cadro:

	BOLANDA	ESPAZOS AFASTADOS DE BOLANDA
+ COLABORACIÓN	SINBAD SARI ABDALÁ ADALÍ MANSUR RUZ O MOURO	SOLDADO DE BASORA OMAR PEQUENO SIDI MUZA SIDI MUZA ALTEZA GAMAL
- COLABORACIÓN	MONSAÍDE	PILOTO DO CALIFA, etc.

A primeira das oposicións que determina as actitudes e o comportamento dos personaxes é de natureza xeográfica e enfronta á comunidade de Bolanda, espazo vital de Sinbad⁶⁰, con aqueloutros lugares máis ou menos afastados de onde estes proceden. Ambas as dúas xeografías están conectadas tamén nesta obra polo motivo da viaxe. Na comunidade de Bolanda residen os personaxes do contorno de Sinbad: o mozo Sari, Mansur, Ruz o Mouro, Adalí, Monsaíde, etc. No que se refire aos caracteres ubicados fóra deste espazo, cómpre notar como moitos deles (o Piloto do Califa, Alteza Gamal, etc.)

⁵⁹ Morán Fraga referiuse ao protagonista como “un home que sofre un proceso de agonía até a morte, precisamente polo seu conflito interno entre a necesidade do soño (léase «teatro») e a dúbida e consciencia da realidade obxectiva” (Morán 2004: 69).

⁶⁰ Cfr.: “Digo eu, o relator, Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, que en Bolanda había tres augas que agradecer a Deus: o río, as choivas afouladas do monzón, e as verbas fantásticas do señor Sinbad Mariñeiro” (420-421).

posúen un carácter itinerante que lembra os visitantes que recibe Merlín. Outros, non obstante, están vinculados ao derradeiro proxecto de Sinbad, a súa viaxe na nave Venadita (o soldado de Basora, Sidi Muza). Finalmente, un grupo importante de personaxes son incorporados ao relato mediante alusións na diéxese fragmentaria desenvolvida por Sinbad nas intervencións diante da súa comunidade. Son estes os que presentan un maior grao de exotismo, como se pode apreciar na descrición dos habitantes das Cotovías, do señor Zafir, da serea Venadita, etc.

Ao factor xeográfico cómpre engadir outra oposición que é posíbel rastrexar ao longo da obra e que está directamente vinculada á condición axial de Sinbad. Refírome á actitude dos personaxes con respecto a el, tanto no que se refire á credibilidade con que reciben as súas historias como á colaboración nos seus proxectos. Neste sentido, podemos falar de personaxes cooperadores, colaboradores ou *adxuvantes*, por empregarnos, no último dos casos, a terminoloxía de Greimas, que foi aplicada por Ana-Sofía Pérez-Bustamante⁶¹. Esta oposición vertebra a nómina de personaxes ao longo da obra, concedéndolles a algúns deles unha certa autonomía nos seus posicionamentos e, polo tanto, un carácter ambiguo, segundo explicarei nas páxinas que seguen.

O representante máis evidente desta ambigüidade é o personaxe de Sari, mozo que acompaña a Sinbad e ao que este dirixe algunha das súas anécdotas, memorias e ensinanzas. É, neste sentido, o máis achegado colaborador do protagonista, trazo que o achega a Felipe de Amancia. Non obstante, a súa capacidade para cuestionar o discurso de Sinbad diferénciao do paxe de Merlín e confírelle unha dimensión de personaxe ponte, tal como se pode apreciar nas pasaxes nas que Sari actúa como *antinarratario* incrédulo ante a apaixonada defensa que Sinbad fai da existencia das Illas das Cotovías:

—¡Non hai tales illas, Sinbad! (305).

⁶¹ Na súa análise actancial considera a Sinbad o suxeito que procura a *apertura ao marabilloso*; aos personaxes que o apoian, *axudantes externos*; e a aqueles que dubidan e non cren as súas fantasías, *opoñentes externos* (1991b: 181).

—¡Sinbad, meu señor amigo, non hai nada! Bicoche os xoennlos, pro non hai máis nada que auga, e despoixas augas, e finalmente todo o mar escorre por entre as patas espiñentas do Dragón. Papa barcos coma ti caguñas⁶² (306).

Noutros momentos da obra, Sinbad vese obrigado a enfrontarse á incredulidade do rapaz:

—¿Hai ese peixe [o peixe-papagaio] patrón. ¡Dí que nóno hai, señoría! (365)

¡Non digas que non, Sari! Traguía unhas orellas coma as deses delfíns de cobre que estás limpando agora con salpereste [...] (388).

A ambigüidade do personaxe de Sari queda plasmada na entrada correspondente do índice onomástico da versión castelá, onde aparece caracterizado como “criado de mareas y refrescos de Sinbad. Creía y no creía que había Cotovías al Sur y nave «Venadita»” (161).

O personaxe de Adalí actúa tamén como *opoñente*, ao ser aludido por Sari como autoridade na discusión acerca da existencia das Cotovías: “¡Non hai tales illas Sinbad! Dixo Adalí que ao sul non había nada” (303).

Con todo, nun determinado momento, a súa colaboración, consistente en adiviñar que Sinbad estaba disfrazado de illa Kafirete, resulta fundamental para que este recupere o prestixio. O índice incluído na versión castelá recolle tamén a súa ambigüidade ao indicar que “fue el que adivinó, una vez, que Sinbad se había disfrazado de Isla de Kafirete. Sostenía que no hay Cotovías al Sur. Era de los que iban a navegar con Sinbad en la «Venadita», si la hubiese” (155).

Outras veces son personaxes de fóra do ámbito xeográfico de Bolanda os que cuestionan o estatus de Sinbad. Así acontece con algunhas figuras, non identificadas onomasticamente, que visitan

⁶² Da existencia das illas das Cotovías ocupouse tamén o protagonista na “Plática de mares arábigos que fixo Sinbad en Chipre aos pilotos gregos, asegún foi recollida por Teotikes Papadopulos de Esmirna”, onde lemos: “Todo o que se pode decir das Cotovías é que non se sabe onde apousan, pro haber háinas” (428).

Bolanda, como *un que decía que fora piloto maior substituto do Califa*, ata que o vello mariñeiro demostrou que nunca estivera en Kafirete, e “dende aquela Sinbad volveu a ser escoitado nas tertulias, e o sustituto foi faguer verán a outra ribeira” (319).

Na mesma liña sitúa o protagonista os *compradores persas de coiros e sebo*, tanto polo seu comportamento como pola súa incredulidade, pois

cheiran mal, e non saben senón falar da arte da capadura e de que baixou a lei da moeda, e de mulleres, e non crén nada do que se conta, i están entre eles faguendo figas a escondidas ao que relata, e si sae unha historia dunha viaxe por mar, cuspen na man e dicen que unha vez que foron nunha nao, que vomitaron (321).

Os *opoñentes* chegan mesmo a impedir, co seu escepticismo ou ignorancia, o proceso de comunicación. Así ocorre nesta conversa entre Sari e Sinbad, onde o piloto narra ao rapaz a súa chegada ás Illas das Cotovías:

[...] Había que pór pé con señorío, que eu navegaba polo Soldán de Melinde, que non é un pousafoles.
—¿Vive aínda?
—¡Sempre hai Soldán en Melinde, hom! ¡Sempre hai Soldáns! (306).

Unha situación semellante prodúcese no diálogo entre Sinbad e Ruz o Mouro, quen “nunca ouvira falar da balea nin de Puisang” cando o protagonista lle explica como

entras nun mar que está sempre de fondo e leva as naos decontra a dereita, onde están uns cons, e non habería nave que pasese se non fose pola balea.
—¿Aquela tua famosa que somellaba illa, meu Sinbad?
— ¡Non, home, non. ¡Unha balea calisquera! (395)

As actitudes adversas destes personaxes anticipan a derrota final do protagonista, unha vez que se ve imposibilitado para manter a capacidade de ensoñación. Por outro lado, os comportamentos aos que me acabo de referir teñen importantes implicacións para o

desenvolvemento de dúas estratexias fundamentais na narrativa de Cunqueiro, como son a oralidade e o realismo⁶³.

O mesmo talante ambiguo de Sari en canto á participación nas funcións de *adxuvante* e *opoñente* amósao tamén Monsaíde cando Arfe o Novo pretende contarlle a Sinbad “que había unha nao «Venadita» no mar”, coa advertencia: “¿queres faguer lume con cinza, [...] ouh Arfe amigo?”⁶⁴ (421)

No que se refire aos personaxes colaboradores, resulta abondo significativo, no gradual proceso de derrota que sofre o vello Sinbad, o ofrecemento que este recibe do cego Abdalá para se enrolar como vixía na súa viaxe a bordo da Venadita. Repárese nas palabras do cego, que se amosa consciente do paradoxal que resulta semellante situación⁶⁵:

–¡Volvo ao mar, amigo Abdalá ib Ismael al-Malaquí! ¡Faime un encárrago!
Os pedidos dos cegos traen sorte!
–¡Lévame de vixía, Sinbad! ¡*Non cho digo por bulra!*
A tentas eu coñezo todo, hastra si o viño ten auga, e por ouvido sei onde rompe o mar.
¡*Aínda sirvo pra algo, Sinbad!* (359-360; as cursivas son miñas)

⁶³ Vid. 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE e 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

⁶⁴ O índice onomástico da versión castelá semella desfacer esta ambigüidade ao presentar o personaxe como un *adxuvante* puro coa capacidade de prolongar os proxectos de Sinbad: “ARFE EL MOZO.- Compró una nave en Ormuz y la bautizó «Venadita» para que hubiese un sueño de Sinbad en el mar” (156).

⁶⁵ Un dos momentos de maior dramatismo da obra prodúcese precisamente cando regresan derrotados ambos os dous personaxes, logo do episodio co soldado de Basora. Obsérvase como Sinbad acaba sufrindo tamén cegueira, o mesmo que Abdalá, no momento cume da súa decrepitude física: “–¡Non hai «Venadita», meu vixía! [...]. ¡Ai, nostramo, ímonos pra Bolanda! – ¡Non vexo nada, Abdalá! – ¡Eu tampouco, señoría do mar! Abdalá axudoulle a Sinbad a erguerse e xuntando forzas puido inzalo e montalo na burra” (419). O mencionado soldado, personaxe igualmente non colaborador, compadécese, así e todo, de Abdalá: “–¡Vaia compromiso!, dixo o soldado lanza. ¡Fai o que poidas, ceguiño! ¡Eu botaríahe unha man, pro ten que irse a muller miña! Ti que tés unha burra de leite xa sabes o que é o parto dun animal na casa dun probe” (419). Repárese como no índice onomástico da versión castelá se interpreta o comportamento do lanceiro en termos positivos. Nótese, con todo, a ironía: “LANCERO DE BASORA, EL.- Guardaba los astilleros y ayudó a Sinbad a averiguar si había o no «Venadita». No pudo echarle una mano cuando el piloto cayó conmocionado porque tenía una cabra pariendo en casa” (159).

Fóra diso, a medida que avanza a obra, obsérvase un desprazamento dos personaxes do contorno de Sinbad cara a unha actitude de oposición ou de escepticismo (“a máis da xente é bulrenta e sen caridade”) que tamén afecta a Sari, “aquéis días mui abromado polos coñóns da vila que lle preguntaban si xa volvera das Molucas” (406).

Finalmente, cómpre reparar no desenvolvemento de dous personaxes femininos, cuxa relación co protagonista garda unha certa semellanza. Un deles é a viúva Alba, que desempeña o papel de obxecto de idealización de Sinbad. A seguinte pasaxe adianta elementos importantes para a evolución do personaxe central:

Esto xa pasara unha vez, e o portal da viuda está deloutra parte da praza, enriba da fonte, e cando Sinbad lle apreixaba a man regordecha e adobada con enxundia de galiña a dona Alba, coma si os paxaros chineses do piloto estiveran ensiñados, botaron unhas cantas repinicas e tan ledas, que ámbolos dous puxéronse nun pasmo e deixáronse estar naquel doce agarimo un instantiño. Cando lle pasou a solpresa, a viuda correu a pechase na súa casa, e Sinbad dende aquela tiña puntos en que se quedaba medio dormido, ensoñando. *Engádase a esto que vivía sempre soio i era un algo sanguino* (329; a cursiva é miña).

Na versión castelá da obra Cunqueiro incluíu un apéndice titulado “Retrato de la viuda Alba”, así como unha entrada no índice onomástico na que se fai alusión a este texto epentético ao indicar que “se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte”.

O outro personaxe feminino, dunha natureza ben diferente, é a serea Venadita⁶⁶. Sinbad evoca con melancolía esta figura nunha narración na que desenvolve de xeito desenfadado dous dos trazos caracterizadores destes seres fantásticos, como son o canto enganoso e o peite de ouro:

⁶⁶ O índice onomástico da tradución castelá inclúe unha caracterización breve deste personaxe: VENADITA.— Sirena moluca, inocente. Jugaba con el ombligo de Sinbad”.

Cando se poñía a cantar, coa cabeciña pousada nos meus xoenllos e aloumiñándose os pés e barrendo deles as areas co seu soave pelo, de repente paraba e decíame:

—¡Ai, Sinbad, non creas nada, hom! (392).

A miña serea Venadita ás veces botábase a chorar, que decía que non sabía inventar nada máis que eso e que xa tiñan dito as outras que como non sacase outra gracia de países e de canto que non gañaría un peite de ouro. ¿El qué é unha serea sin peite de ouro? (392)

Ambas as dúas pasaxes evidencian tamén a dimensión narradora do propio Sinbad.

No que se refire á caracterización do protagonista, cómpre salientar unha certa exhaustividade nos trazos definitorios que apuntan cara á solemnidade da súa figura e ao seu coidado estético:

Sinbad é alto, afeitado, e ten andar de muita gravedá, aínda que teña a perna dereita un chisco máis curta que a esquerda; ten barba branca moi mesta e sin partir, e cáse tódolos xoves coa navalla de pulso faille un arredondo, e pra que nen se lle volva na punta pon polas noites brizadoras de pausanto (316).

Un dos elementos que aparece tematizado na descrición son os os *grandes ollos mouros* polos que *amosa a-ialma*, “porque os ollos seus non calan nada, nin bulras nin veras, e adiantándose, cando Sinbad fala, ás verbas súas, alertando, sorrindo, atristando” (316). O trazo converte o retrato en etopea.

En relación con isto, Danilo Manera observou que os ollos son, ademais do “rasgo físico que mellor caracteriza a Sinbad desde que se nos presenta”, un “elemento icónico (e simbólico) relacionado co protagonista e que percorren toda a narración”. O autor rastrexou numerosas alusións ao longo da obra nas que se relaciona a vista coa “habelencia para contar historias” (Manera 1990: 441).

Outro trazo que se presenta como inherente ao personaxe é precisamente a capacidade narrativa. Cómpre lembrar que esta

habilidade caracterizaba xa ao mariñeiro d'*As Mil e unha noites*, narrador das súas propias viaxes para un grupo de convidados. Por outro lado, hai tamén que ter en conta o feito de que sexa a imposibilidade de manter a verosimilitude das historias contadas un dos motivos relacionados coa derrota final de Sinbad. Neste sentido, resulta de interese reparar nos elementos extraverbaís que caracterizan o personaxe, na medida en que este os emprega no exercicio da narración, tal como exemplifica a seguinte pasaxe:

Ten un falar mui súpeto, e vai decindo mui seguido e rápido, e párase e mete un silencio que pode ser dun coarto de hora. Unha vez contaba dunha viaxe á Malaca, ao grán pimenta, i estaba decindo por onde as vagas dos estreitos, e nesto calou, e pasaba o tempo e calaba, e preguntáronlle por qué non seguía e non contestou, e pasou outro tempo e tódolos presentes ollaban pra el, de pé e as mans dediante, palpando o áer, e botou todo o corpo á esquerda, endereitouse, sorriu e seguiu falando, pedindo dentantes de tomar o fío da historia, que perdoasen o suspenso, pro que estaba a marea no avalo en aquel Saopang de que falaba, e tivera que facer uns tecidos nas correntes, e salvara a nao metendo todo a estribor⁶⁷ (316-317).

Tamén o narrador principal de *Si o vello Sinbad volvese ás illas* se detén na descrición do comportamento quínésico do protagonista, caracterizado polo esmero e a exquisitez nas actividades cotiás, actitude que o singulariza na súa comunidade, ao tempo que eleva algúns destes hábitos á categoría de rito. Así acontece cando “Sinbad enxoga a boca co chá frío que resta na cunca, fai dúas ou tres ulidas das que téñen por costume, e cuspe no índice da man dereita i érguese por derriba da cachola pra ver que vento corre hoxe” (323).

Por outro lado, esta quínésica semella obedecer moitas veces a unha codificación, recoñecida e interpretada pola colectividade de Bolanda. Ocorre isto no momento no que Sinbad está a actuar como narrador oral diante dos seus contertulios e, ao escoitar o nome dun

⁶⁷ Cfr.: En opinión de Danilo Manera, “resaltan de contado as principais características do personaxe, que son, por un lado, a teatralidade, manifestada polos seus xestos lentos e estudados, polo seu típico repertorio cinético e prosémico, polo seu coidado na vestimenta, na etiqueta, na gastronomía, e polo outro, a prodixiosa capacidade de inventar historias, mesturando soños e recordos, mediante a peculiar ollada que pousa sobre o mundo e o encanto das súas palabras” (Manera, 1990: 441).

país afastado, “apreixa os xoenllos coas mans, e repite en voz alta o nome lonxano, e xa saben todos que vai falar Sinbad dunha viaxe sua, dunha descuberta famosa, dunha rara aventura, de costumes non usadas” (322).

Tamén a súa habilidade para contar historias semella ser recoñecida en ocasións pola colectividade, tal como demostra a actitude dun “grande señor de Cachemira, moi curioso do Preste Xohán das Indias”. Nótese a lectura metaliteraria que se desprende da pasaxe:

Foi Sinbad a contarlle daquel famoso reino, e o cachemirán mandou pór por letra a un escribán que traguía, todo o contado por Sinbad [...], e díxolle que era tan de seu gosto o contar de Sinbad, que tiña un historiar tan vivo, que si algún día pasaba por Cachemira, que había leválo a un barrio que hai de cegos de nacemento⁶⁸, pra que lles contese como é a luz do mundo, que aínda non atopara quen a soubera decir⁶⁹ (349-350).

Da mesma maneira que o narrador proporciona datos sobre a quínésica do personaxe protagonista, tamén selecciona algunhas marcas no relativo ao vestiario que demostran igualmente unha vontade por deixar constancia do estatus, como son “o turbante novo, un damasco [...] salmonete veteado”, a “toquiña verde, empresada con fivelas de prata”, “un turbante colorado” (306) ou a “pruma verde, longa dúas varas e media” (318).

O constante empeño de Sinbad por manter o prestixio na comunidade mariñeira, motivo recorrente na obra, maniféstase tamén no ocultamento da pobreza na que vive⁷⁰. Esta continxencia contrasta claramente coa imaxe que de si mesmo tenta transmitir aos demais, actitude que se ve reforzada polos comentarios do narrador:

⁶⁸ Repárese na anticipación do motivo da cegueira.

⁶⁹ “E dende aquela, cando Sinbad baixa ao peirao e atopa pedindo esmola a un cego que fai as santas pelerinaxes, apártase con el, págalle un refresco de menta ou de granadina, ensámíao e cando sabe cal seña a meirande curiosidade que tén de entre tódalas diversións da vida, Sinbad cóntalle como é, e os exemplos ponllos de bulto, pra que o probe non se poña a profundar máis delorido na súa perda” (350).

⁷⁰ Cómpre lembrar que a riqueza era un dos trazos definitorios do personaxe d’*As mil e unha noites*.

Vive probe, recontando os poucos cartos que tén, e cando lle pagan a renda dunha hortiña que herdou na veiga, entón merca sempre unha peza de coiro, xa sexa bolsa, cinturón ou babucha, i estrena en disanto, e nunca dí que estrena, senón que xa tiña aquilo na casa fai doce ou trece anos. Garda catro caixas ferradas cheas de variedades, pro nunca as abre, *e digo eu que será pra non desencantarse a sí mesmo, atopándoas medio valeiras, ou si o que garda son espellos fendidos, cunchas e trapos vellos* (346-347; a cursiva é miña).

Nalgún momento, este proceso de desmitificación do personaxe homónimo ao d' *As mil e unha noites* chega mesmo ata a parodia. Así acontece cando o mariñeiro aluga unha *burra de leite* para desprazarse a Basora na procura da prometida nave na que supostamente había emprender a viaxe. Na escena, que insiste na degradación do personaxe mediante detalles relativos ao xeito de montar, *ben traseiro nela, por non engordarlle o leite ao animal*, é posíbel apreciar tamén unha parodia da figura de don Quijote:

E alugáballe a un tal Firí unha burra de leite que tiña, e o vello Monsaíde adiantáralle de seu e con lindo gosto uns cartos a Sinbad pra compras de apuro en vísperas de embarque, e de éstes pagaba o o usufructus da burra, e montado ben traseiro nela por non engordarlle o leite ao animal, e coa capadril dobrada diante de sí por si se poñía a choviñar, dunha mán a cordella e na outra o anteollo de longavista, paseaba sobor de duas légoas póla mañanciña Sinbad deica o cabo do Leste [...] (383).

A proximidade ao protagonista de *El Quijote* (o que supón tamén unha parodia da parodia) foi advertida por Ana-Sofía Pérez-Bustamante ao explicar como o personaxe foi “adaptado al canon heroico cunqueiriano y «dilatado» en la línea del soñador don Quijote” (Pérez-Bustamante 1991b: 170). A autora insistiu no *espírito quixotesco* da obra⁷¹ e aclarou que nela Cunqueiro hibrida “las figuras de don Quijote y del marinero de *Las mil y una noches*” (1995: 276). Na súa explicación, lembrou tamén a dobre procedencia do personaxe lendario á que antes me referín:

⁷¹ O paralelismo coa obra de Cervantes fora xa advertido por Carballo Calero (1963 1975).

El protagonista de la novela se presenta como el fabuloso Sinbad de *Las mil y una noches* ya viejo y retirado del mar y las aventuras, pero es un Simbad humilde que, como apuntó Elena Quiroga, reúne por tanto en sí los rasgos de dos personajes del cuento oriental: los del magnánimo, rico y aventurero Sinbad el Marino, y los del pobre soñador Himbad, el cargador al que Sinbad refiere su historia.

[...]

La dualidad cervantina entre el hidalgo humilde de vida rutinaria don Alonso Quijano y el caballero don Quijote de la Mancha, se convierte aquí en una unidad sintética: Sinbad es a la vez pobre y rico, navegante y sedentario (Pérez-Bustamante 1995: 276-277).

A autora salientou o paralelismo que é posíbel establecer entre algunhas escenas concretas, como aquela *de intimidade e pobreza* do camión remendado do piloto e a dos puntos que lle saltaran ás medias verdes do Quijote, e mesmo equiparou as figuras de Sancho Panza e Sari baseándose na tensión entre credulidade e escepticismo que os dous comparten, ao afirmar que “la credulidad y la incredulidad se dan asimismo en la tertulia de la fonda de Mansur, que evoca las ventas cervantinas, pero de nuevo al revés, pues en ella se cree a Sinbad, se le ama y se le valora en lo que es” (1995: 282).

Obsérvese tamén como o propio protagonista sente necesidade dunha explicación que xustifique unha montura tan impropia do seu estatus e manteña a súa aparencia e prestixio:

E aos que pregunten pola burra, díceslles que eu viña en égoa ruanesa, pro que lle deu un torzón e deixámola en cas do albeitre, e que a burra non é montura miña senón obriga dunha dieta que traio, motivado que as augas calentas do camiño descompóñenme (411).

Todos estes elementos están a insistir na característica fundamental do protagonista, a súa imaxinación, así como na confusión entre os estatus da realidade e o soño que amosa o personaxe ao longo da obra. O propio narrador explica como “había un punto en que o caso deixaba de ser verdade para ser feitura gozosa do maxín [...]. E Sinbad engadíalle a estas rondas i encontros fantasías mui de seu” (345-346). É precisamente esta capacidade a que se ve

minguada na decadencia final do personaxe⁷², de xeito que “non tiña fame nin sede, e por dedentro do maxín estaba valdeiro de todo, sin nomes, sin fábulas, sin vento, sin lembranzas. Non podía sacar nin dúas verbas xuntas do fardelo seu, noutrora tan verquedor” (415).

O proceso vai acompañado dunha decrepitude física que o priva das habilidades que estaban a funcionar como principais trazos identificadores: a vista, a capacidade de recoñecemento e a memoria, de xeito que “non sabe rubir, cegado, pola escadeira de man”, “esqueceuse dos nomes e das voces dos pilotos seus amigos e pra el todos son forasteiros que veñen faguerlle unha visita” (420).

Tal e como ten sinalado a crítica, estamos diante dun dos personaxes cunqueirianos cunha maior capacidade de transformación, e cun protagonismo máis destacado⁷³. Isto levou a algúns estudosos a salientar, a propósito desta obra, a *hipertrofia da acción* da narrativa do escritor mindoniense, producida pola substitución da “acción dos personaxes na ficción pola acción imaxinativa” ([Rodríguez] Vega 1993b: 443):

Moitos teñen criticado a falta de releve, a inxenuidade dos homes de ficción cunqueirianos, sen se decatarse de que os personaxes do noso autor pertencen á caste daqueles “Hommes Récit” que Todorov definira na súa obra *Poétique de la Prose* e que están na orixe dunha literatura predicativa na que o suxeito non é máis que a súa historia, a historia que nos conta (1993b: 441).

En *Si o vello Sinbad volvese ás illas* atopamos tamén algún dos personaxes modelo máis representativos da narrativa de Cunqueiro. Son estes:

⁷² Cfr.: “A conexión entre os heroes e as súas fabulacións é esencial. As estruturas narrativas son ampliáveis, si, pero non estrictamente abertas: independentemente da súa ambigüidade significativa, sempre van pechadas por un feito decisivo: a morte implícita ou explícita do heroe” (Pérez-Bustamante 1992a: 28).

⁷³ “*Si o vello Sinbad volvese ás illas* vén sendo a novela de Cunqueiro que máis se centra no seu protagonista, o cal está constantemente presente en toda a obra e rexe os fíos da súa, sen embargo, diversificada trama tan solidamente que mesmo falar de novela significa sobre todo falar do personaxe [...]” (Manera 1990: 437).

1. O *soñador*, encarnado claramente pola figura de Sinbad, que reúne os seguintes trazos:

- + imaxinación
- + dimensión literaria
- + idade
- + condición de eixe
- + capacidade narrativa
- +/- evolución

Aínda que se perciba tamén aquí unha evolución do personaxe, o arco temporal que esta abrangue é moito menor ca o doutros protagonistas como os referidos Ulises, Fanto e Paulos.

Sinbad constitúe unha metáfora dos soñadores cunqueirianos e un modelo que o escritor volverá repetir en varias narracións posteriores⁷⁴. A este respecto, Morán Fraga salientou a singularidade que supuxo o feito de que *a progresiva derrota do soño do protagonista* se fixese explícita nesta obra (Morán 2004: 56).

2. O *paxe*, encarnado polo mozo Sari, caracterizado como segue:

- + proximidade ao marabilloso
- +/- cooperación
- idade
- + capacidade de aprendizaxe

Cómpre matizar o segundo dos trazos, se se ten en conta o carácter ambiguo do personaxe ao que máis arriba me referín. A capacidade de aprendizaxe deriva neste caso da condición de receptor das ensinanzas e disertacións de Sinbad.

⁷⁴ Ana-Sofía Pérez-Bustamante reparou neste prototipo de personaxe e relacionouno coa figura do chamán: “O heroe cunqueiriano é por antonomasia o soñador. Un soñador cunha pauta heroica que ten moito que ver coa figura do chamán tal e como a define M. Eliade: unha ponte ou vía de retorno a, e de actualización da Idade Dourada, unha ponte real a diferenza do carácter simbólico do rito” (Pérez-Bustamante 1992a: 22)

3. O *contador de historias*, representado tamén polo personaxe de Sinbad⁷⁵. Está caracterizado polos trazos que definen este modelo noutras obras:

- + oralidade
- + itinerancia
- imaxinación
- + profesionalidade

É preciso tamén matizar esta afirmación, pois algún destes trazos maniféstase en Sinbad dunha maneira particular. Así acontece coa itinerancia, elemento que define de forma xenérica o personaxe mais que está ausente no momento da narración. Con todo, unha boa parte das anécdotas narradas por Sinbad teñen o seu referente directo ou indirecto na condición de personaxe itinerante. Aínda así, e a diferenza doutros contadores como o mencionado señor Elimas, as súas narracións teñen lugar nunhas coordenadas espaciais estáticas localizadas en Bolanda.

Alén disto, é necesario tamén aclarar que a *profesionalidade* está determinada neste caso pola necesidade de contar historias para manter o prestixio, referente da metáfora central do libro.

4. O *viaxeiro*. A temática da obra semella apuntar cara á importancia deste personaxe, caracterizado mediante a seguinte selección de trazos:

- + itinerancia
- + exotismo
- + capacidade narrativa
- misterio
- +/- nostalxia

⁷⁵ Nótese como Sinbad sintetiza dous dos modelos máis característicos da narrativa do escritor: o *soñador* e o *contador de historias*.

A este modelo responden unha boa parte dos personaxes da obra: os pilotos de Basora e moitos dos mencionados por estes e por Sinbad nas súas conversas.

O modelo definiría tamén a Sinbad malia a súa aparente condición de *antiviaxeiro*, mitigada só (e de maneira trágica) pola ilusión da súa derradeira navegación a bordo da nave Venadita e polo accidentado desprazamento a Basora na procura de novas sobre esta.

5. O *personaxe diabólico* está tamén representado en *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, aínda que, neste caso, sexa no texto epentético “A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ó vento a perdiz que falaba”. O personaxe aparece na “escena segunda”, na que mantén un diálogo coa Dama e presenta os seguintes trazos:

- + sobrenatural
- + antropomórfico
- relación cun personaxe humano
- + maldade

A marxinalidade do texto (trátase do segundo dos apéndices incluídos no libro) e o propio xénero –o teatro inserido unha vez máis na narrativa– confírenlle un lugar secundario a un dos modelos máis recreados na obra de Cunqueiro.

5. O *personaxe do decorado* podería identificarse nunha primeira lectura co Soldado de Basora⁷⁶ Os trazos que presenta son os que veñen caracterizando estas figuras nas obras analizadas:

- protagonismo
- identificación
- + profesionalidade
- + especialización

⁷⁶ Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991b) atribúelle a personaxes desta natureza o carácter de *opoñentes*, seguindo a terminoloxía de Greimas.

Con todo, a transcendencia do seu comportamento para a evolución de Sinbad leva a cuestionar esta afirmación. A función do decorado estaría tamén desenvolvida polos habitantes anónimos de Bolanda, tanto os *veciños alertantes e fariseos que botaban sonas e deitaban comentarios* como os que non ousaron *quitar o aviso de Sinbad*, do peirao. Nótese, con todo, que a actitude duns e outros –a súa cooperación ou non– está directamente relacionada coa diéxese do protagonista.

7. O *personaxe nome* está tamén representado na obra por Merlín e Melusina, que se axustan aos trazos antes sinalados:

- + carácter referencial
- relevancia na diéxese
- +/- anacronismo
- +/- ironía

Aínda que *Si o vello Sinbad volvese ás illas* incorpore dúas escenas dunha *peza de teatro chinés*, isto non autoriza a falar da presenza de *personaxes do teatro* propiamente ditos, pois son unicamente dous textos epentéticos dos que non se achega ningunha información adicional e que gardan escasa relación coa diéxese principal⁷⁷.

3.1.3.4. *Las mocedades de Ulises*

A primeira narración longa que Cunqueiro escribiu en castelán está novamente protagonizada por un personaxe de orixe lendaria. Trátase de Ulises, figura referencial que o escritor tomou da literatura

⁷⁷ En realidade, trátase da documentación dunha anécdota na que Sinbad comezou a “contar en voz alta unha peza que vira en Cantón” (367). O procedemento garda certa semellanza coa incorporación de “Romeo e Xulieta, famosos namorados” a *As crónicas do sochantre*, de non ser polo carácter menos epentético deste último e por constituír a súa representación un elemento importante do fío argumental.

clásica⁷⁸. De igual maneira que acontece con Sinbad, estamos diante dun personaxe prototipo, consolidado como metáfora da viaxe, da nostalxia e do regreso⁷⁹. Esta circunstancia foi lembrada por Ana-Sofía Pérez-Bustamante ao explicar a distancia existente entre os protagonistas clásico e cunqueiriano:

La peripecia del héroe es marcadamente arquetípica. Ulises no se identifica con el Odiseo homérico, que es muy anterior a él, y cuya historia conoce, pero sí es encarnación del arquetipo odiseico de la vida como viaje en que se consagra el héroe y el ideal homérico del héroe valeroso en las batallas, elocuente en el discurso y astuto y prudente en la acción (Pérez-Bustamante 1991b: 156).

A mencionada autora sinalou tamén tres características definitorias deste *prototipo odiseico*:

- La sabiduría elocuente, donde se condensan la astucia y el don de la palabra.
- El viaje aventurero, que incluye la superación de la muerte en repetidas ocasiones y también el amor, amores varios en las sucesivas etapas y el gran amor en el final de la novela.
- La “virtus” heroica, el valor guerrero (Pérez-Bustamante 1991b: 165-166).

Pérez-Bustamante concluíu considerando a Ulises o heroe máis *logrado* da narrativa de Cunqueiro, porque “todo lo alcanza: la aventura, la libertad imaginativa, el amor, el regreso, la creación de su mundo” (Pérez-Bustamante 1991b: 169).

⁷⁸ O personaxe de Ulises foi unha das figuras máis recreadas na literatura xornalística de Cunqueiro. O propio autor confesou nunha ocasión que “la fascinación que sobre mí ejerció y ejerce la figura de Ulises vagabundo, hace que, como llevado de la mano, vaya a su encuentro cada día (“Ulises regresa a Ítaca”, *Viajes*, 170). Cfr. tamén “Ulises sale al mar” (*Fábulas*), “Ulises mozo” (*Encuentros*), “Retorno de Ulises” (*Viajes*), “San Cosme en Galgao” (*Reino*), etc.

⁷⁹ O propio autor representou en varias ocasións este modelo. Cfr.: “Y cuando yo le pregunté a un marinero de Finisterre si había alguna vez encontrado una de aquellas islas navegantes que vienen en las historias antiguas de los pueblos ribereños de Occidente, me contestó con un tono de desencanto que hubiera complacido a la vez a Ulises y al viejo Sinbad: –¡Ahora el mar está demasiado escrito!” (“Ulises sale al mar”, *Fábulas*, 143); Por outra banda, as relacións existentes entre *A Odisea* e *As mil e unha noites* teñen sido sinaladas polos estudosos: “Tenga o no fundamento la hipótesis de que el autor del *Sindibad* utilizó una una refundición de la *Odisea* en prosa árabe, es un modesto epígono ideal del héroe homérico, una especie de «ulsida» musulmán” (Bompiani e Laffont (eds.) 1986).

O afastamento entre os dous personaxes, o heroe homérico e o protagonista cunqueiriano, foi advertido tamén por M^a de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996b), quen observou ademais actitudes paródicas no proceso de recreación, manifestadas nos seguintes trazos:

- a) El rebajamiento social de la casta del héroe homérico, con un antepasado (Hipobotes) criador de caballos, un padre (Laertes) carbonero boyero, un pariente que se dedica al negocio del tabaco en Marsella y se codea con el alcalde [...]. Estamos, pues, ante un personaje de comedia, en un contexto de comedia.
- b) La adopción de formas elocutivas tradicionalmente ligadas al discurso novelesco, que tienen más que ver con el *stilus humilis* y el tono cómico y hasta bufonesco que con el *stilus gravis* y el tono solemne de la epopeya o épica (1996b: 450).

A análise exposta nas páxinas que seguen confirma a pertinencia de moitas destas observacións no estudo do protagonista da obra de Cunqueiro.

Cómpre advertir, non obstante, que a obra do escritor galego está centrada nun tramo da biografía de Ulises, os seus primeiros anos, que non figura na versión clásica da lenda⁸⁰. Este aspecto foi sinalado por Cunqueiro nunha pasaxe do limiar, reproducida no capítulo anterior para outros propósitos. No mencionado paratexto, o autor trazaba un

⁸⁰ O feito non pasou desapercibido aos ollos da crítica. Cfr.: “[...] el *Ulises* de Cunqueiro aportó a la larga tradición del tema la novedad rigurosa de ser un *epos apócrifo*, el primero y el único, atento a revelar los años mozos y nunca tocados de Odiseo” (Rabanal 1974-75: 206). Alén disto, Gil recuperou un interesante texto escrito polo autor para unha introdución á *Odisea* onde “podemos apreciar como Cunqueiro, indirectamente, hace una interpretación de ese tratamiento final de su novela, aunque se refiera al poema homérico: «Pero algo hay en los cantos de la epopeya, además, que nos sorprende, y es el aroma sutil de juventud que envuelve al protagonista [...]». Envejece el perro Argos, y muere en su estercolero cuando Ulises se acerca a su casa, pero Penélope se mantiene en la flor de su juventud [...]. Veinte años han pasado, y Ulises llega tan mozo como salió para la guerra de Troya [...]. Pasan los años, pero para la hora luminosa del reconocimiento, Ulises y Penélope han de presentarse en la más espléndida juventud» [...]. La relación entre la *Introducción* y la novela se explicita sutilmente al final de aquélla: «Alguien imaginó alguna vez un santo de la Iglesia griega, San Ulises, que había inventado el remo y el deseo de retornar al hogar en el corazón de los hombres. Ese era llevado a su imaginación por la sombra del héroe homónimo en su memoria [...]»” (Gil 2001: n. 187).

paralelismo entre a materia narrada e a súa visión idealizada da infancia ao cualificar o libro como “la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje –el aprendizaje del oficio del hombre–” e “las mocedades que uno hubiera querido para sí” (7-8).

O personaxe cunqueiriano posúe, polo tanto, un carácter complementario con respecto á figura mítica da literatura clásica ao combinar a súa recreación co desenvolvemento do motivo da aprendizaxe, tal como advertiu Diego Martínez Torrón, ao explicar que “Cunqueiro desdeña toda esta parte épica [tratada en *La Odisea*] y se ocupa de temas más humanos, fabulando acerca de la adolescencia del héroe”, pois “prefiere tratar la parte de la vida de Ulises que no aparece en *La Odisea*”⁸¹ (Martínez Torrón, 1985: 16).

Rodríguez Fontela insistiu neste feito e enmarcou a obra na poética da autoformación (*bildungsroman*), salientando no caso que aquí estou a tratar, “el desplazamiento de la iniciación hacia la prehistoria narrativa de los héroes hipotextuales” (1996b: 457).

O mesmo que acontece con algúns protagonistas da narrativa de Cunqueiro, Ulises posúe unha dimensión intertextual compartida con outros personaxes da novela. Neste sentido, debe terse en conta o elevado número de caracteres que entran en escena nos distintos momentos dunha diéxese que desenvolve as diferentes etapas da biografía do *heroe*, tal como se pode apreciar no seguinte cadro:

⁸¹ *Cfr.* “*La Odisea* versa sobre algunos aspectos que Cunqueiro no recoge en su libro. Me refiero a toda la trama posterior a las mocedades del héroe, en la cual sale peregrino de su tierra separándose de su Penélope para ir a la guerra de Troya” (Martínez Torrón 1985: 16).

PARTE I

LAERTES
EURICLEA

“La casa real de Ítaca”
(nacemento de Ulises)

POLIADES

PARTE II

FOCIÓN
JASÓN
ALPÉSTOR

“Los días y las fábulas”
(aprendizaxe)

BLEONTES
EDIPO

PARTE III

ALCIÓN
BASÍLIDES

”La nave y los compañeros”
(viaxe)

PARTE IV

MENDIGO ZENÓN
ALICIA
PENÉLOPE
JUAN PERICLES⁸²

“Encuentros, discursos y
retratos imaginarios”

Un primeiro achegamento a *Las mocedades de Ulises* revela a convivencia de personaxes dunha tripla procedencia:

⁸² Como é obvio, o cadro recolle unicamente os personaxes fundamentais da obra.

a) Lendaria, directamente relacionada coa diéxese odiseica, o que lles confire un carácter referencial. Son estes, fundamentalmente, o propio Ulises, Laertes, Euriclea e Jasón. Cómpre reparar no seu protagonismo nas diferentes partes da narración, así como nas transformacións levadas a cabo polo autor sobre os seus perfís clásicos⁸³.

b) Ficticia, isto é, produto do labor creativo do autor e non referencial. Na súa maioría, estes personaxes son designados mediante antropónimos que recrean ou evocan lexemas gregos⁸⁴: Poliades, Alpéstor, Bleonte, Alción, Basilides, Zenón, Atreo, Epiro, Eurimedeo, Okímeros, Hipobotes⁸⁵, etc.

c) Referencial, allea á literatura odiseica. É o caso do rei Agamenón, Arturo, Amadís, Ginebra ou Otelo. O seu papel na acción transcende en ocasións a simple mención.

No que respecta ao protagonista Ulises é posíbel observar como a súa descrición redunda en trazos relacionados coa infancia e o paso do tempo, representado polos “dorados cabelos en la cabeza del niño Ulises [que] se fueron oscureciendo” (47).

Nótese tamén a deformación levada a cabo sobre algúns elementos definitorios do personaxe lendario, como é o caso da virilidade. O anuncio que Alpestor fai a Laertes explicándolle que “es un niño. La meada que echó no más nacer llegó a la calabaza que cuelga encima de tu cama” (11) consegue unha comicidade evidente⁸⁶.

Pasaxes como esta deben tamén relacionarse co proceso de *humanización do mito* que o escritor levou a cabo no deseño do

⁸³ Estas aprécianse con claridade en personaxes como Jasón ou Admeto.

⁸⁴ *Vid.* 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

⁸⁵ Herrero e Montero identificaron como un trazo propio da épica no nivel da *elocutio* a “utilización de certos compuestos y derivados, reducidos en latín, que rara vez pueden retomarse en castellano” (1982: 133). Tal uso prodúcese, segundo os autores, en moi contadas ocasións, entre as que figuran precisamente as formas Okímeros e Hipobotes.

⁸⁶ É este un dos exemplos achegados por Rodríguez Fontela (1996b: 450) para ilustrar os modos de elocución da parodia e da comicidade antes mencionados.

personaxe, segundo explicou Diego Martínez Torrón ao poñer de manifesto como

el Ulises de Cunqueiro está despojado del carácter trágico –y épico– de la Odisea, donde los dioses asolan y atormentan con sufrimientos a los mortales. Es un Ulises sin dimensión trágica ni épica, que vive en un mundo bondadoso, entregado a la aventura de ser joven y al vaivén de fantasía inagotable de las historias que se suceden (Martínez Torrón 1985: 16).

Na caracterización da infancia e *mocidade* de Ulises aparece representado ademais o motivo da nostalxia, que máis adiante se asocia ao da viaxe e o retorno ao fogar. Este *topos*, creado mediante a “transformación de personajes y otros elementos narrativos en arquetipos o símbolos” –neste caso o da *eterna nostalxia*– é para Rodríguez Fontela un dos resultados do proceso de *poetización de héroes* levada a cabo na recreación do prototipo odiseico (1996b: 52).

Por outro lado, o protagonista amosa en moitos momentos un comportamento cerimonioso, solemne e ritual, expresado mediante a utilización dun código quínésico coidado que individualiza e determina o estatus do protagonista. Esta linguaxe é compartida polos personaxes próximos a Ulises e maniféstase de maneira especial nos momentos máis importantes da súa biografía, como son o nacemento ou a partida:

Y fue decidido que el mozo Ulises viajase. Le fué tejido un manto rojo. Cuando estaba colmada la alforja de nudo, todavía Euriclea logró meter en ella un membrillo del huerto familiar. Jasón ciñó el cinturón a su joven amo, una hermosa pieza de tiras de anca de potro trenzada de tres a tres. La madre entregó al padre las sandalias nuevas, que todavía no conocían el inquieto pie del laértida, y el padre las ofreció al hijo, cuyo las colgó por los cordones del cinturón. Saldría descalzo de la casa; era costumbre en Ítaca, y quizá lo fuese en la ecumene toda, donde los hombres respeten la tierra en que nacieron (87).

O fragmento que acabo de reproducir ilustra tamén a importancia do vestiario na caracterización do personaxe. A indumentaria que loce o protagonista desempeña igualmente unha función individualizadora

e indicadora do estatus. Nótese o esmero co que o narrador detalla a selección de pezas: *un manto rojo, la alforja de nudo e el cinturón, una hermosa pieza de tiras de anca de potro trenzada de tres a tres*:

Ulises había vestido aquella mañana oscuras ropas. Saludó con la montera nueva, en la que brillaban verdes abalorios [...]. El ágil laértida saltó de la nave al rocoso muelle desierto. Su corta esclavina tenía rojo forro de seda, la abrió en dos con alas gemelas, por lucirlo. Se dirigió a las mujeres que esperaban en la playa, sentadas en las rojizas rocas (136).

Outro dos trazos que o narrador seleccionou para o deseño do personaxe foi a condición de soñador. Tal cualidade achega a Ulises a figuras da narrativa cunqueiriana como Sinbad ou Paulos. Neste caso, a capacidade imaxinativa materialízase na ensoñación de determinados roles, situacións e aventuras protagonizadas por el mesmo⁸⁷:

A Ulises le gustaban aquellos extremos imaginativos, y pasaba en santiamén de la amistad secreta con el tirano, que le permitía figurarse a sí mismo saliendo de la noche al alba dueño de la rápida flecha en el ágora dos veces porticada de Zante, al amor por la rebeldía y la poderosa capitania del mar, viniendo en ligeras naves como señor de bárbaros mercenarios, cuyas negras banderas decoradas con hipógrifos y serpientes de vibrante lengua convocaban a los ávidos buitres en las playas (76).

A *calurosa imaxinación* do protagonista evidénciase tamén na seguinte pasaxe na que este fai unha reconstrución mental do relato do piloto Alción. Nela leva a cabo un proceso de humanización do lume, elemento ao que fai desempeñar os papeis de receptor da historia e personaxe desta. Ulises imaxínase a si mesmo como un contador de historias e alude a algúns signos do seu particular catálogo quínésico:

Ulises contemplaba el fuego, incansable fruto terrenal, y se lo imaginaba a él también atento a las palabras del piloto. El fuego embarca con los hombres en los navíos, y Ulises, entre los viajeros que podía ahora mismo imaginar su calurosa imaginación, fértil en rostros, no encontraba otro más rico y más generoso que el fuego. Le gustaría a él, en otra ocasión, contar la historia tendiendo las manos hacia las llamas. Buscaría un héroe de lento

⁸⁷ Cómpre relacionar isto coa capacidade de interpretación demostrada por Ulises. *Vid. infra*.

paso, mozo y fatigado, vestido de vivos colores, las manos 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. Se había quitado el laértida la birreta y olía las violetas que la adornaban (99).

A alusión á condición de contador de historias conduce a outro dos motivos recorrentes no protagonista cunqueiriano, compartido tamén por varios caracteres da súa obra. Refírome á importancia da arte de narrar no proceso de formación. O mozo teoriza nesta ocasión sobre algúns aspectos da narración oral, como a recepción, os recursos xestuais ou o control do narrador sobre a capacidade de reacción do público:

Estoy aprendiendo a contar su historia [a de Menelao]. 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 [...] (113).

Ao longo da pasaxe Ulises explica con detalle as súas habilidades como narrador oral⁸⁸, entre as que salienta o aproveitamento códigos quinésicos⁸⁹ e proxémicos (“me quito la roja capa [...] y la dejo caer en los escalones”; “bajo dos escalones oblicuamente, con la cabeza inclinada”; “cuando digo del cuello, aprieto el mío” (113), etc.). Isto confire ao personaxe unha dimensión teatral⁹⁰ da que el propio semella

⁸⁸ Vid. 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

⁸⁹ Cunqueiro referiuse á xestualidade do personaxe no artigo “Ulises regresa a Ítaca” do seguinte xeito: “Cuando Ulises, mientras hablaba, levantaba la mano con aquel gesto tan suyo, parecía que iba a recoger, en gracioso vuelo, la copa alada donde se vierten, como vino, las palabras; cuando Ulises, contando levantaba la mano, como diciendo también con ella, coloreados paisajes de Ítaca se mecían en el aire, colinas en las nubes, jardines en el viento, y la luz que pasa, los ceñía como una cinta de oro” (*Viajes*, 173).

⁹⁰ Resulta evidente a importancia do teatro en *Las mocedades de Ulises*. Nun dos momentos da aprendizaxe do protagonista, Basilides explícalle como é o novo teatro: “—Ahora no salen los dioses parciales y caprichosos, decidiendo. Ahora le basta al hombre consigo mismo. Compra y paga. Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia. En Paros no hay velo para las actrices, y en los descansos puede pedirse la palabra al coreuta, y poner otro reconocimiento al final de la peripecia. Tiene el orador que atar todos los cabos, si no quiere que busquen su cabeza los ruidosos espectadores para blanco de naranjas podridas. En Trípoli de Siria

consciente, tal e como se deduce da súa confianza a Alción cando este lle pregunta quen lle ensinou “eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia”:

–Poliades. Lo tenía del teatro (117).

Nótese tamén a relevancia de certos modelos quinésicos codificados, tomados da traxedia ou o da vida cotiá, nas pequenas representacións que Ulises leva a cabo diante dun público, reducido neste caso á xove Helena: “compuso triste figura y fatigado ademán” (138); “desenvolvió calmoso Ulises la esclavina, dejó ver el forro, se la vistió, echó las alas hacia atrás con sólo levantar los largos brazos, se puso de perfil, dando un paso o dos, allí donde en la pared había más claridad y continuó”⁹¹ (142).

Os comportamentos fortemente codificados aos que me estou a referir intensifícanse nos momentos nos que Ulises está a desempeñar a súa función de contador de historias perante un pequeno colectivo. Así acontece na escena na que lle relata a Helena a historia de Amadís, na que “el laértida salió con la cabeza inclinada, la mano diestra en el mentón. Bajó las escaleras que conducían al camino”⁹² (145).

O narrador principal chega a identificar onomasticamente a Ulises con aqueles personaxes que interpreta, repetindo en dúas ocasións a mesma fórmula:

pasa otro tanto” (154). A súa exposición didáctica lembra aquela na que Sinbad tenta explicar a Abdalá o feito teatral (*vid. supra*). Por outro lado, repárese na pegada desta linguaxe na interpretación de Ulises: “Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades. Eurípides había dejado su huella en el gesto y en el lamento. También tenía Ulises, contando, prontos fantásticos heredados de Foción. El difunto piloto, acabando de contar una extraña historia que dejaba incrédulos a los oyentes ítacos, se desnudaba lentamente en medio y medio del ágora, y ya desnudo juraba: –“¡Un hombre, que se presenta ante vuestros ojos desnudo como su madre lo parió, ha de ser creído” (140-141).

⁹¹ *Cfr.*: “Le gustaría a Basilides el Cojo verle el gesto: meter la mano en el bolsillo sobre el corazón y dejar caer una hoja seca. ¡El gesto de Ulises!” (142).

⁹² *Cfr.*: “Subió Ulises los escalones de madera, la cabeza erguida y en las dos manos posada, como nave en las del santo icono, la birreta de cinta. La señora Alicia, escondiendo las suyas en un manquito de piel de nutria, le hacía tres reverencias” (175). Cómpre reparar tamén na posíbel lectura simbólica, en clave litúrxica, desta escena.

–Ulises, digo Dionís de Albania, baixó a cabeza e apoió as mans en as rodillas (178).

–Ulises, digo Dionís de Albania, recordando a costumbre que tenía en su Rocanegra, recitaba un romancillo de galanes (184).

Noutros casos, o protagonista desempeña unha función puramente referencial, comportándose como un *personaxe nome*. Obsérvese a ambigüidade que, con respecto á identidade de Ulises, se desprende da seguinte pasaxe:

–Lámame Ulises.

–Nombre sonado en la antigüedad⁹³ (205).

A imaxe que de Ulises se nos proporciona no final da novela contrasta porén coa idea de mocidade, representada no título e ao longo de toda a obra. O motivo da decadencia do personaxe aparece remarcado por dous elementos connotadores: a barba longa e o vestiario. Este último adquire neste punto un valor inverso ao que viña significando ao longo da narración: “El héroe se vestía con burdos paños remendados, y la barba le poblaba el pecho. Hubiera podido anudar en ella cien años” (228).

Os personaxes que pertencen ao ámbito familiar e social de Ulises son caracterizados cunha maior vaguidade. No seu deseño seguen estando presentes procedementos e trazos como a idealización ou a condición arquetípica. Esta última pode aparecer por veces distorsionada. Así acontece no caso de Euriclea, nai de Ulises e “princesa samia de singular hermosura y piel más blanca que la leche

⁹³ O comentario que segue confire tamén ambigüidade ao carácter referencial de Ulises: “Es en la Odisea, en el nostos de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y de los discursos” (153). Por outro lado, a importancia onomástica de Ulises apréciase na información que sobre os anos senís de Euriclea se proporciona no índice onomástico: “Se olvidaba de los nombres de la honesta descendencia, y así a todos los varones les llamaba igual, Ulises, hijo de Laertes. Unos nietos eran agrarios, e iban y venían con las cosechas; otros eran carboneros, e iban y venían con los grandes carros y los pacíficos bueyes; y otros, en fin, eran marineros, e iban y venían con las olas” (243).

de los higos verdiscos”, descrita, como xa se apuntou, segundo os canons clásicos e fundida en ocasións co arquetipo de Penélope:

Euriclea se sentaba a hilar, en verano, en el patio, a la sombra de la higuera, y con los pies al sol, como nos dejó advertido Hesíodo, y en invierno, en la cocina, con los pies sobre un caneco de barro lleno de arena caliente. Los pies fríos entorpecen las manos de las hilanderas en la rueca y el huso; sólo unas hay que pueden hilar, veloces y silenciosas, con los pies helados: las Parcas. Euriclea era verdaderamente Euriclea la pálida (48).

Na descrición de Euriclea, a palidez actúa como trazo identificador reiterado, nun claro contraste coa súa estirpe carboeira e coa figura baril de Laertes⁹⁴:

¿Cómo, en aquella familia de carboneros, ennegrecidos, quemados por el sol y las humazas generación tras generación, había podido amanecer Euriclea la pálida? (10)

No que respecta á figura paterna, representada por Laertes, un dos elementos que a caracterizan é o orgullo que sente polo oficio de carboeiro e carreteiro, que está a desempeñar precisamente cando é avisado do nacemento do fillo:

Laertes se sentía verdaderamente el príncipe de los boyeros. Se apoyaba en el labrado yugo de irreprochable madera de roble para tratar la carga, y discutía el precio a grandes voces (9).

O protagonista recorre a miúdo, igual que outros personaxes, a unha quínésica codificada nas súas intervencións diante dun auditorio para deixar constancia do estatus que lle confire a paternidade de Ulises. Así o evidencian os comentarios do narrador na escena na que Laertes está a pronunciar un discurso, logo de saber do nacemento do fillo:

⁹⁴ Na caracterización do personaxe insístese na súa delicadeza e fragilidade: “la breve y fina sombra de Euriclea” (10); “una dulce voz y una tranquila mirada, que se derramaba desde sus ojos claros, alrededor de cuyo suave verdor marino las largas pestañas oscuras semejabán fatigadas filas de finos remos” (48). A alusión a elementos relacionados co mar na descrición dos ollos debe pórse en relación coa vocación mariña do fillo Ulises.

Laertes se desciñó la faja roja que traía a la cintura, y ayudado por Alpestor volvió a ceñirse, girando para apretarse (12).

Le gustaba dar solemnidad a sus actos. Levantó el brazo derecho, la mano bien abierta, dejando ver el hermoso anillo de oro (18).

Esta actitude apréciase igualmente na importancia que a interpretación adquire no texto que está a escribir Políades para o discurso de Laertes, onde se inclúen unha serie de instrucións prosódicas e oratorias⁹⁵:

Dibujaba aquí, sobre una frase, la doble ala curva, indicándole a Laertes que tendía que elevar la voz al llegar a tal pasaje, y más adelante subrayaba otra, indicando la caída del tono y la voz confidencial (21).

Na segunda parte da narración cobran protagonismo aquelas figuras que participan na aprendizaxe de Ulises, nomeadamente os criados Jasón e Alpéstor e o piloto Foción. Nestes caracteres conflúen trazos dunha gran rendibilidade no deseño de personaxes da narrativa de Cunqueiro, como a cooperación e o servizo (criados, paxes, etc.) ou a educación (mestres, titores). A temática da obra –a infancia e *mocidade* de Ulises– concede a estas figuras unha relevancia que as afasta de simples personaxes do decorado. A súa colaboración na educación do xove protagonista resúmese nas correspondentes entradas do índice onomástico nas que se informa de que Jasón “le enseñó venatoria a Ulises, y amistad” (248), Alpestor “hierbas y primera parte de estrellas, y a llevar unánimes los bueyes tirando de la enmimbrada carreta carbonera” (234) e Foción “a mirar al mar” (278).

O piloto Folión posúe igualmente un carácter arquetípico que lle vén dado pola identificación coa súa profesión:

–A los que vivimos en el océano –dijo el piloto Foción– lo que más nos gusta de las navegaciones es llegar (55).

⁹⁵ Vid. 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

Foción transmite tamén ao xove Ulises o emprego dunha quínésica e un vestiario coidados. Así, neste seu comentario sobre o regreso, explica:

Contemplas la ciudad al fondo de la bahía, arrias las velas y entras lentamente a remo en el puerto. Yo no soy presumido, pero nunca, aunque surgiese de entre violentos temporales, entré en puerto extraño sin haberme perfumado la barba y ceñido la cintura con bien trenzado y bien pulido cuero. Ya se ríen en Calcedonia, en los mercados, cuando me ven bajar.
—¡Ahí está Foción de Ítaca, rico en cinturones! ¡Nobles tiras del anca del jabalí (105).

Gil comentou a importancia de Foción como mestre do xove Ulises nas estratexias da narrativa oral:

La aportación de Foción es esencial, pues además de representar el gusto por contar que atribuimos habitualmente al *viejo lobo de mar*, introduce en su relato elementos maravillosos, con lo que atrapa al oyente-lector cualificado en el que Ulises se está convirtiendo (Gil 2001: 118).

A función educadora destes personaxes é tamén asumida polo taberneiro Poliades, que “se había concedido a sí mismo el título de preceptor del mozo” (65). A súa condición de instrutores achégao a outras figuras semellantes a Fagildo, o titor de Fanto. Obsérvase, con todo, como o labor dos mestres de Ulises vai máis alá da do ensino do universo ao transmitiren tamén ao xove a súa capacidade para *crer* e para *soñar*. Por outra banda, Foción e Poliades adestran o mozo nunha arte, a da palabra, que acabará converténdose no trazo definitorio fundamental e nunha das súas ferramentas cotiás. Así o ilustran pasaxes como a conversa sobre a *nave máis lixeira para ir aos feacios*, anteriormente citada, ou a resposta de Poliades a Ulises:

—Poliades, ¿qué es lo que es mentira?
Poliades hacía girar el sombrero en sus manos.
—Quizás todo lo que no se sueña, príncipe (116).

Poliades é tamén un personaxe especialmente dotado de memoria, o que lle confire un carácter cohesionador. Esta cualidade é

lembrada polo propio Laertes a propósito do discurso que el encarga ao taberneiro:

–Poliades, amigo Poliades, tu sabes toda la historia de Ítaca. Yo tengo que pronunciar el discurso a la puerta de la iglesia, cuando llevemos el hijo a bautizar. [...] ¿Quieres, amigo Poliades, escribirme un discurso con la historia de mi familia, desde el primer laértida que puso pie en Ítaca? (19)

Jasón posúe ademais outra cualidade que o achega ao protagonista: a capacidade narrativa. Con todo, non se amosa como un narrador espontáneo, senón obrigado por Eurimedeo, quen o mercara como escravo en Tebas. O comportamento deste segundo personaxe presenta, así e todo, unha certa ambigüidade pois, mentres que nalgúns ocasións esixe ao escravo “que le contara mi vida”⁹⁶, noutras actúa de maneira semellante a algúns *antinarratorios* cunqueiranos (Sari é o caso máis evidente) e interrompe o desenvolvemento da historia⁹⁷:

No me dejaba adelantar en mi historia.

[...]

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

–Me hacía volver al comienzo, cómo era mi casa, de qué hacíamos las púas de cardas, cómo se llamaba mi abuelo. [...] Yo me caía de sueño. Decía lo que el quería (52).

Nesta segunda parte da obra, dedicada toda ela ao tema da aprendizaxe, está a actuar aínda outro personaxe contador de historias que se expresa, a diferenza do anterior, a través do canto. Trátase do vello Edipo:

–Canta un viaje –sugirió Poliades–. Ya salen vespertinas las Pléyades.

El viejo comenzó a cantar. Tenía una voz que se extendía tranquila ante el auditorio. Como el mar. Oírle decir las palabras que contaban de la nave que se apresta a zarpar para larga navegación, era contemplar la propia nave

⁹⁶ Repárese na caracterización que figura no Índice Onomástico. “EURIMEDEO: Tebano rico. Compró a Jasón de Iolcos. Gozaba enloqueciendo de hambre, sed y *memoria de la vida pasada*, a los esclavos que compraba. Era avaro y loco” (243; a cursiva é miña).

⁹⁷ Vid. 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

balanceándose en la bahía. Se mecían los cuerpos como si estuviesen a bordo, y cuando la nave abandonó el refugio del puerto y cazaron vientos las velas en la mar mayor, todos sintieron el fiero aliento del noroeste en el rostro (78-79).

Tanto os personaxes que participan na diéxese como o narrador responsábel do Índice Onomástico, envolven a figura de Edipo nunha ambigüidade no que respecta ao seu carácter referencial, que non se chega a resolver ao longo da obra:

—¿Fuiste rey en Tebas?, le preguntaba Ulises, arrodillándose ante él y cruzando los brazos sobre el pecho.

—Por el tono de voz conozco que no te burlas. Las murallas de Tebas son muy altas cuando estás al pie de ellas. Parece que si subieras a las almenas, podrías desde allí agujerear con tu lanza el vientre gris de las nubes de otoño, rápidas como halcones peregrinos. Pero haces dos horas de camino, y las murallas de Tebas, a lo lejos, son como una estrecha cinta blanca ciñendo un alcor que cavarón las aguas torrenciales. Ciego yo, Tebas se sumerge en la noche oscura. Es igual que estemos cerca que lejos. Y poco a poco te vas olvidando de Tebas y de sus siete puertas, y las murallas se desmoronan a la vez en tu memoria y en la tierra oscura y zarzaleja. Si a destruir todo esto se llama ser rey, yo lo soy de Tebas. Olvidándola voy, y destruyéndola. ¿Quién sería tan verdaderamente sensato que matase a su padre y se casase con su madre? ¿Quién sería tan sabio que discurriese esconderse ahí⁹⁸? (78).

A cualidade que Edipo posúe con respecto ás palabras pode relacionarse co comentario de Fernando de la Flor sobre a “chuscada

⁹⁸ Repárese tamén na seguinte conversa:

—Al ciego cantor que se llama Edipo le pregunté si era el famoso rey de Tebas. ¡Que nombres ruedan entre nosotros, padre!

—Yo lo conocí antes de que cegase. Vendía espejos en los mercados isleños.

[...]

—¿Sabes cómo cegó?

—Dicen que por mirar el sol en sus espejos. Otros aseguran que porque osó usar el nombre de Edipo, antiguo y desdichado. Hay nombres que son señales. Los dioses antiguos no quieren que se recuerden sus trampas en el juego” (82).

Igualmente ilustrativa resulta a súa entrada no índice onomástico: “EDIPO: Ciego cantor, para quien construyó Bleontes un pandero. [...] Ulises le preguntó si fuera rey en Tebas. En su mocedad, Edipo había vendido espejos a las mujeres en los mercados isleños. 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, y se asombraba de su nombre fatídico. En su canto, los versos tomaban la forma de lo que decían, navíos, islas, dioses, caballos, puertas pintadas de rojo” (242).

cultural coa que se abre *Las mocedades de Ulises*” e que “elimina elocuentemente o sentido do texto, ao que lle ven servir de cobertura teórica. Ademais da referencia shakespeariana, no que supón de apelación ao lector para que imaxine/visualice as realidades que as palabras transportan”⁹⁹ (De la Flor, 1985: 372).

Nunha interesante nota ao pé, quen ben podería explicar o personaxe de Edipo, De la Flor aclara a débeda de Cunqueiro co dramaturgo inglés:

O prólogo de *A vida de Enrique V*, de Shakespeare, contén esa mesma reflexión sobre as coalidades que sobre a imaxinación ha ter a palabra: “Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos –escribe o dramaturgo– cuando os hablamos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas...” (1985: 372).

A función titorial dos personaxes que rodean a Ulises e á que máis arriba me referín, esténdese tamén ás figuras secundarias da parte terceira, “La nave y los compañeros”, fundamentalmente aos mariñeiros Alción e Basílides. Mentres que o primeiro “obligaba a Ulises a asomarse sobre el foque para estudiar la fina proa” (96), “el cojo Basílides, le enseñaba nudos y maniobra”¹⁰⁰ (96).

Por outro lado, Alción, personaxe ao que se despraza o punto de vista da narrativo nesta sección, valora, desde o punto de vista da recepción, o discurso de Ulises:

–Estuviste muy bien, Ulises, le decía Alción el laértida, bajando hacia la playa detrás de una larga fila de mujeres que llevaban a la goleta los serones de higos pasos. Lo de las viudas fué un golpe maestro. Ya viste cómo

⁹⁹ O comentario ilústrase coa seguinte cita do mencionado limiar: “Y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos, decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas”. *Vid.* 2. AS ESTRATEXIAS PARATEXTUAIS.

¹⁰⁰ “Ulises se hacía marinero. Alción lo examinaba de Pléyades [...]. Estudiaba el laértida el, a los humanos ojos, corto viaje primaveral de las parpadeantes amigas de la navegación –brotar, lucir y morir, como la rosa–, y Alción le enseñaba que su nombre quiso decir, para los antiguos e imaginativos contempladores del cielo, las pléyades, las palomas” (153-154).

enseguida se levantó aquella gorda y dijo que vendía a ojo. ¿Y la del sombrero de capirote? Pasó por delante de los solteros, la cabeza inclinada, contemplando la moneda puesta en la abierta palma de la mano (142).

O mariñeiro participa tamén da condición de contador de historias. Tanto el como o narrador principal informan acerca das estratexias, xestuais e prosódicas, empregadas no discurso: Alción comeza a súa narración “posando el sombrero en las rodillas y cruzando sus brazos desnudos sobre el pecho, como era costumbre” (98), mentres que León Leonardo contaba “llanamente, sin poner elogios en las pausas” (100).

Nos capítulos últimos da obra, correspondentes ao final da terceira parte e mais á cuarta, aparecen dous personaxes femininos¹⁰¹ que comparten o trazo de seren receptores das narracións-interpretacións de Ulises. Trátase de Helena, a muller paralítica¹⁰² para quen o mozo representa o papel de Amadís, e de Alicia, diante da que encarna a Dionís de Albania:

Ulises dejó caer la montera en el suelo, y se descinó la esclavina, soltando la cadena que se la sujetaba al cuello. La dobló en el brazo ocultando el forro rojo, y todo él en negro, apoyándose en la blanca pared, contó su vida. La vida del señor don Amadís de Gaula (139).

—¡Señora, no te puedo mentir! ¡Puedes llamarme el Bastardo de Albania! (137).

En ambos os dous casos é apreciábel unha actitude reflexiva por parte de Ulises e mesmo de Zenón, así como un intento de

¹⁰¹ A presenza de personaxes femininos é tamén nesta obra sensibelmente menor.

¹⁰² “Era una hermosa cabeza de mujer, de pelo rubio, la frente redonda, la nariz breve, la boca larga y fina, el mentón graciosamente picudo. [...] Era la sonrisa de una mujer madura y ensoñadora. Por entre la sonrisa asomaba, húmeda, la punta roja de la lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos” (145).

planificación das estratexias narrativas que ten en conta a propia recepción¹⁰³:

—Nosotros —dijo Zenón— nos sentamos aquí, esperando tus órdenes. Tocas la campanilla cuya cadena cuelga en la puerta. Siempre sale Alicia a abrir. La puerta está a la derecha. Te pedirá dos reales por semana, y tú le ofreces tres reales por cada dos semanas. Háblale lenguaje elevado, y mete en el dictado alguna cita literaria. ¡La gente quiere ser apreciada! (175).

La novela asombraba a la señora Alicia, que la cogía con sus propios labios y parecía irla repitiendo. Ulises, atento a la perdiz que viene al reclamo, refuerza el tono (180).

O derradeiro personaxe feminino que aparece na obra, directamente vinculado co protagonista Ulises, é Penélope. Trátase dunha figura referencial, tomada igualmente da lenda clásica, que aparece, nun primeiro momento, presentada por si mesma. Nótese como unha vez máis estamos diante dunha visión humanizada da figura lendaria (alusións a un *pretendiente honesto* ou á *dote*) na que se representa, non obstante, o trazo identificador fundamental: o oficio de tecedeira¹⁰⁴:

—Ese prado es de mi padre. Me dijo que si tenía alguna vez un pretendiente honesto, que gustase de ir al atardecer a abrirle el agua al prado, y de estar apoyado en el mango del ligón viendo cómo se llenaban los canalillos, que lo pondría en mi dote, juntamente con aquel alto trebolar. Me llamo Penélope. Cuando era niña venían de las aldeas vecinas y aun de otras islas, a verme los ojos verdes. Como soy la menor de las siete hermanas, aprendí a tejer (195).

¹⁰³ Nótese, neste sentido, a posterior evolución do personaxe protagonista que, como se dixo, “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” (201).

¹⁰⁴ Polo demais, a caracterización de Penélope está fortemente idealizada e limítase a unha descrición física: “Penélope era alta. La blusa que por delante cerraba al pie de su largo cuello, por detrás abría hasta la cintura, dejando ver la desnuda espalda. La falda almidonada le volaba por encima de las redondas rodillas. Tenía la voz aguda y sorprendida a veces de oírse en aquel tono suyo tan vecino del grito, la dejaba caer en acariciantes murmullos confidenciales” (197).

Cómpre igualmente reparar na identificación que Ulises fai de Penélope coa figura materna, reforzada pola semellanza dos seus respectivos traballos¹⁰⁵. Obsérvese o seguinte comentario de Ulises:

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. Mi madre, que es hilandera, tiene en las yemas de los dedos índice y pulgar de su mano derecha un canalillo, más fino que los de tu prado, que ha ido abriendo la lana que enhila el huso girador (196).

En relación con isto, resulta tamén de interese ter en conta o efecto desmitificador derivado do contraste entre o discurso lírico de Ulises e a resposta de Penélope:

—Si estuvieras sentada ante el telar, y tuvieses entre las madejas de blanco lino un ovillo de hilo rojo, te diría mi nombre para que lo fueras tejiendo letra a letra. Te diría que tejieses una U. Mientras tejías, iríamos diciendo nombres que comenzasen por u.
—¡No sé leer! —dijo Penélope ruborizándose (196).

Na relación de Penélope con Ulises aparece un motivo que xa era recorrente noutro protagonista cunqueiriano, como é o da cunca de leite ofrecida pola amada¹⁰⁶:

—No te podré llevar a Ítaca, dulce Penélope, si no como. ¿Me vendes un cuenco de leche y un codo de pan? (196).

Vino Penélope con un tazón de barro lleno de leche, y Ulises, echando hacia atrás sus manos, bebió de las de la muchacha (198).

Mais, ao final da obra, as notas paratextuais que a pechan presentan unha visión desta figura feminina que invirte os seu trazo caracterizador arquetípico, ao ser Ulises o personaxe que agarda ao

¹⁰⁵ Cfr.: “Penélope tenía la piel blanca, aunque sonrojaba manzanera en las mejillas, y comenzaba a solear con la vida al aire libre en el alegre tiempo que había venido con las golondrinas. En el invierno montaños, en los breves días en los que la niebla pasea a tientas los brezales, y en las largas noches de invierno aullador y lluvia, sería tan pálida, sentada en el telar, como Euriclea” (198).

¹⁰⁶ Tamén María ofrece a Paulos unha cunca de leite. *Vid.* 3.1.3.7. EL AÑO DEL COMETA.

longo dos anos o regreso e Penélope quen “no llegaba para el amor” (228).

A inversión do mito de Ulises e Penélope acentúa a inestabilidade que amosan os personaxes da materia clásica na obra de Cunqueiro no que se refire á súa relación cos modelos tradicionais.

O estudo analítico da extensa nómina de personaxes de *Las mocedades de Ulises* permite a identificación dalgúns patróns que veño denominando personaxes modelo. Son estes:

1. O *soñador*, figura tipicamente cunqueiriana, representada neste caso por Ulises, que reúne a maior parte dos trazos con que o modelo se manifesta no conxunto da narrativa do autor:

- + imaxinación
- + dimensión literaria
- idade
- + condición de eixe
- + capacidade narrativa
- + evolución

A súa imaxinación, derivada do constante exercicio de ensoñación e a dimensión mítica que lle confire a procedencia son probabelmente os trazos fundamentais no deseño do protagonista. Nótese tamén, a diferenza do que ocorre con outros caracteres semellantes, o trazo – *idade*, tematizado no título da obra.

Cómpre tamén reparar no maior grao de equilibrio que Ulises presenta en canto á administración da capacidade imaxinativa, feito que o distancia de figuras como Sinbad, ao non afastarse perigosamente da realidade nas súas ensoñacións.

2. O *contador de historias*. Trátase dun modelo amplamente representado na obra polos personaxes de Ulises, Jasón, Alción e, en certa medida, Edipo.

No que se refire ao protagonista, presenta os trazos:

- + oralidade
- + itinerancia
- + imaxinación
- +/- profesionalidade

Aínda que Ulises non pode considerarse un prototipo de narrador itinerante, é fundamentalmente nas súas viaxes onde leva a cabo este exercicio. O personaxe tampouco se perfila como un contador profesional, pois as súas narracións posúen un carácter lúdico.

A profesionalidade non se manifesta tampouco noutros narradores ocasionais, como Alción e Edipo (este último mediante o canto), aínda que si, en certa medida, en Jasón, se se ten en conta que se ve obrigado a contar incesantemente a súa historia diante do amo.

3. O *viaxeiro*. O modelo ten tamén unha gran rendibilidade na narración e está representado tanto por Ulises como polos mariñeiros Foción e Jasón. No que se refire ao protagonista, o seu perfil é o seguinte:

- + itinerancia
- + exotismo
- + capacidade narrativa
- +/- misterio
- + nostalxia

Ulises e Jasón, ademais do trazo + *itinerancia*, están definidos pola súa capacidade narrativa. Non obstante, o exotismo non aparece representado nestes personaxes.

4. Os *personaxes do decorado* aparecen encarnados por numerosas figuras na obra. Por veces, semellan asumir un protagonismo mínimo ou presentar unha escueta identificación: os

cuñados de Laertes, os habitantes de Ítaca (pastores, atuneiros, aldeáns, tratantes de cereixas, etc.).

5. O *personaxe nome*. Este modelo referencial está tamén representado na narración mediante figuras como Agamenón, Rei Arturo, Amadís, Ginebra ou Otelo. Obsérvese tamén aquí o carácter marxinal que estes personaxes teñen na distribución dos materiais na obra:

ARCEDIANO DE LAS BLANQUERNAS (EL).— Era un viejecito muy alegre, que siempre estaba chupando anises escarchados. Tenía la ciencia de la lupa, aunque empírica, y en armario de cedro guardaba los más de los libros de caballerías. Si echaba siesta, soñaba que entraba en Bretaña cabalgando, y que veía tirando barra al rey Artús (236).

6. O *personaxe educador*. A relevancia das figuras que colaboran na educación de Ulises permite identificar un modelo caracterizado polos trazos que se expoñen a seguir, que tamén están presentes noutras narracións longas escritas polo autor en castelán:

- + servizo
- + diferenza de idade con respecto ao pupilo
- + transmisión de coñecementos
- + distancia derivada da diferenza de estatus

Jasón, Alpéstor e Foción encarnan este modelo en *Las mocedades de Ulises*.

3.1.3.5. *Un hombre que se parecía a Orestes*

O personaxe tematizado no título desta obra posúe tamén unha orixe lendaria de raizame clásica. Ademais de tratarse dunha figura referencial, Orestes desempeña unha función cohesionadora que resulta bastante atípica na narrativa do autor, se se ten en conta a súa ausencia nunha parte considerábel da novela. Ao longo destas páxinas,

o protagonismo é exercido dunha maneira indirecta mediante a mención do personaxe e mesmo do equívoco.

A obra presenta aínda outra particularidade no que se refire aos caracteres. Trátase dunha disposición do material que apunta claramente cara á xerarquización. Como é sabido, unha boa parte da diéxese de *Un hombre que se parecía a Orestes* resólvese nunha sección epentética titulada “Seis retratos”, que inclúe información ampla sobre outros tantos personaxes. Deste xeito, o responsábel da obra salienta a súa relevancia fronte a outras figuras que simplemente aparecen recollidas no índice onomástico. O cadro seguinte sintetiza a xerarquía á que me estou a referir:

I

AGAMENÓN
DOÑA CLITEMNESTRA
ELECTRA
IFIGENIA
LA NODRIZA
ORESTES

[Seis Retratos]

II

DON LEÓN
EUSEBIO
O MENDIGO TADEO
etc.

[Índice onomástico]

Así e todo, cómpre advertir que esta xerarquización correspóndese antes coa cerna argumental da lenda que coa novela de Cunqueiro. Así o evidencia a ampliación nos mencionados retratos de personaxes que aparecen tan só citados no texto, como Ifigenia,

Electra e La Nodriza, fronte a outros como Don León ou o propio Egisto¹⁰⁷.

No que atinxe a Orestes, a crítica puxo de manifesto o seu afastamento con respecto á figura clásica, trazo que o equipara a outros protagonistas igualmente referenciais. Tamén neste caso insistiuse no proceso de humanización levado a cabo polo autor, que converte esta figura nun *real –not mythic–* Orestes:

The revitalization shows a real –not mythic– Orestes might have acted were these no forces of destiny –only people– to guide and encourage him (Thomas 1978: 40-41).

Neste sentido, salientouse tamén a inversión do trazo que lle confire un valor arquetípico na cultura universal, a condición de vingador, tal e como observou Rabanal ao explicar que “su *Orestes* ensayó también algo insólito y rigurosamente nuevo: un vengador incapaz de vengar, una espada que amenaza, amenaza y no descarga su golpe por propio desistimiento, por cansancio de tanto y tan largamente vedada espera” (Rabanal 1974-75: 206).

O procedemento garda semellanza co levado a cabo cos personaxes de Penélope e Ulises no final de *Las mocedades de Ulises*¹⁰⁸.

O texto presenta xa que logo unha imaxe do protagonista abatido polo paso do tempo que non só cuestiona o sentido da vinganza, senón tamén a súa propia existencia:

Orestes, que se veía tan distinto, ya en el umbral de la ancianidad, del Orestes de los años de juventud, se preguntaba quiénes serían aquellos a los que había de dar muerte terrible, cambiados también con el paso de los

¹⁰⁷ Vid. para isto 2. AS ESTRATEXIAS PARATEXTUAIS.

¹⁰⁸ Vid. 3.1.4. A proximidade ao personaxe de Ulises foi tamén advertida por Gil, quen explicou que “en este capítulo que le es propio, el personaje de Orestes, en efecto, presenta una gran semejanza con el de Ulises. Es un joven soñador y viajero que se resiste al regreso a la patria; le gusta imaginar y contar historias especialmente si con ellas consigue la adhesión de algún personaje femenino” (Gil 2001: 252)

lustros, usados por los inviernos. ¡Semanas enteras pasaban sin que se acordase de sus nombres! Quizá lo que más le obligaba ahora al cumplimiento de la venganza era la muerte de su viejo caballo. No debía defraudarlo. Pero, ¿vivirían todavía Egisto y Clitemnestra? ¿Que habría sido de su hermana Electra? (162)

En opinión de Rabanal, o trazo fundamental do Orestes cunqueiriano é a ausencia de anagnórise. Neste sentido indicou como a culminación da súa *intención antianagnorítica* ten lugar co apéndice “Seis Retratos”:

La culminación, casi la apoteosis, de la capacidad anagnorítica del Orestes cunqueiriano se produce como algo definitivo en el último de los *Seis Retratos*, en el que el autor nos refiere casi confidencialmente y con toda clase de pelos y señales la entrada del vengador en la ciudad (Rabanal 1974-75: 216; *cfr.* Rabanal 1978).

Con respecto á relación entre personaxe e modelo clásico, González Quintas explicou tamén que Cunqueiro sacou a Orestes “del marco estricto de la obra clásica por medio de un procedimiento muy pirandelliano”¹⁰⁹: “Lo saca del rígido molde de la tragedia e, inmediatamente, el personaje pierde perfil definido a favor de la indeterminación y, en definitiva, de la libertad” (González Quintas 2000: 329).

En efecto, o personaxe de Orestes presenta claros indicios de indeterminación. Por unha banda, o seu creador confírelle un estatus ambiguo no que se refire ao eixe temporal, ao situalo entre a evolución e a atemporalidade, trazo este último derivado da concepción arquetípica¹¹⁰. Por outra banda, o narrador dilúe a súa presenza no texto ao sementar o equívoco sobre a súa identidade, *estratexia* que tamén advertiu oportunamente a crítica:

¹⁰⁹ A esta cuestión tense referido o propio escritor no seu paratexto público. *Vid.* 2.2.1. AS ESTRATEXIAS PARATEXTUAIS. AS ENTREVISTAS.

¹¹⁰ “Orestes contempló su caballo, que desensillado pacía al lado de la playa. Era la primera vez que lo miraba, teniendo en la mente aquellas dos palabras: «caballo viejo». Sí, el veloz ruano había envejecido en su compañía. El corazón de Orestes se llenó de una extraña ternura. ¡Años de incansable caminar! ¿Y no habría envejecido también él, Orestes, en el viaje de regreso, perdido por los caminos?” (160).

Muy hábilmente, y con mucho más conocimiento del percal técnico de la Tragedia, del que cabría esperar en un novelista puro, no filólogo, el autor de *Un hombre que se parecía a Orestes*, brega a lo largo de páginas y páginas por volver su héroe –lo mismo que a sus oponentes– un ente irreconocedor e irreconocible, un fantasma añoso con el que se pueden confundir individuos del más diversos (*sic*) pelajes y de la más difusa catadura. Es la rica galería de los hombres parecidos a Orestes: “El hombre que hace un año compró una espuela en la feria de Nápoles, se parecía a Orestes” (22); el hombre al que se “le murió el caballo a la puerta del mesón de la Luna. Era muy mozo. En el tormento dijo llamarse Andrés y estar huído de la madrastra, que lo requería de amores en los plenilunios” (*ib.*); el hombre “de la mancha en el hombro izquierdo en forma de león” (*ib.*); el hombre “vendedor de alfombras, que quedó loco en perpetua con grillos” (23); el “caballero del jubón azul que se hacía llamar don León” (68); el hombre que un viajante encuentra en una frontera; el jinete de las dos espadas, al que “se le vigiló por si era Orestes que llegaba de ocultis” (70), etc. Y luego, junto a estos falsos Orestes, los bulos que a toda hora corrían acerca del verdadero haciéndolo borroso, fantasmal, inasible: “que se hiciera caballero andante, que no salía de los prostíbulos que iba al templo siete veces al día, que no dormía por jugar a los dados, que regalaba monedas de oro en los hipódromos, que estaba preso de deudas, que lo querían casar con una princesa siria, que era maricón probado, que juraba vivir de pan y agua hasta la venganza, que se emborrachaba para olvidar” (Rabanal 1974-75: 213).

Ana-Sofía Pérez-Bustamante referiuse tamén á ambigüidade do protagonista e explicou que se trata do produto da fusión de dous personaxes pertencentes a tradicións literarias ben afastadas como son a helénica e a shakespeariana. Deste xeito, definiuno como *un Orestes hibridado de Hamlet* (Pérez-Bustamante 1991b: 185).

A especial ordenación do material á que me referín máis arriba sitúa nun capítulo epentético, “Seis Retratos”, o desenlace do conflito, isto é, *o final da grande aventura*. Así o explicou Thomas:

But the three part sequence conveys the novel’s ultimate message more in a metaphoric than a literal sense: the only vengeance that takes place is in a plastic re-creation of the event in the unreal locale of a ‘bola de nieve’. [...] Orestes, the aged avenger, forgets his quest, and rides off into real not

artificial snow with tears in his eyes, a victim of the passing of time (Thomas 1978)

Resulta interesante comprobar como nesta sección o personaxe aparece representado mediante trazos indicadores do paso do tempo—*la espesa y brillante cabellera*— que o equiparan a outros protagonistas cunqueirianos retratados na súa senectude.

Os efectos do paso dos anos sobre o personaxe vense reforzados de xeito indirecto e hiperbólico na nota que introduce esta parte, concretamente na escena da agardada chegada de Orestes para o cumprimento da vinganza, na que o narrador informa de que “el palacio real ha sido *derruido*”¹¹¹ (223) e alude a “*la ropa anticuada del forastero y su larga espada*” (224; nos dous casos as cursivas son miñas)

Os datos relativos á cronoloxía do regreso de Orestes que se proporcionan na sección corroboran a inutilidade da vinganza insinuada na obra. Repárese neste sentido na ironía que se desprende dos comentarios do cereiro, logo de lle preguntar ao visitante canto tempo levaba fóra da cidade:

—Cincuenta años!
—¡Saliste muy mozo! —comentó el cerero—. ¡Hubo muchos cambios! Por tus maneras, me pareces de la aristocracia.
—Estaba emparentado con la gente real.
—¿Con Agamenón?
—¡Con Agamenón!
—Siento que no haya venido Orestes a vengarlo. Egisto mucho mandar a comprar velas para que no pasase sustos por los pasillos su amada Clitemnestra, pero de pagar, nada (225).

Cómpre lembrar finalmente como o relato se resolve nun microespazo de ficción dentro da propia ficción que resulta recorrente

¹¹¹ Esta idea refórzase tamén con outros datos, como a ausencia de Celedonio e do destro Quirino (224).

na narrativa do mindoniense. Trátase da bóla de neve con resorte¹¹² conservada por Filón. É só no interior deste obxecto lúdico onde o lector asiste a unha representación arquetípica dun Orestes capaz de executar a vinganza:

Una bola de nieve muy preparada, y dentro de ella un Orestes vestido de rojo, con una espada larga, atravesaba al rey Egisto, que aparecía coronado y con una capa blanca. A sus pies estaba ya caída Clitemnestra, vestida de azul. Aquilino movió la bola, y comenzó a nevar sobre el parricida y sus víctimas. Caía lentamente la nieve, llenaba la corona de Egisto y cubría el pelo rubio de Orestes, poniéndolo tan blanco como ahora lo tenía¹¹³ (226).

As outras dúas figuras de orixe lendaria, Egisto e Clitemnestra, reciben tamén un tratamento literario que as afasta dos seus modelos clásicos. Cómpre notar, con todo, que o deseño do seu comportamento está elaborado en función do tema da espera, circunstancia que confire inmovilidade ao conxunto da obra. Este trazo reflíctese na visión desenfadada que da ociosidade da parella ofrece o narrador ao presentar un “Egisto [que] vive descuidado” e unha “Clitemnestra [que] pasa el tiempo depilándose, mientras considera que este último marido es más viril que Agamenón” (42).

¹¹² Nótase a coherencia poética que se logra no final da obra, coa escena da partida de Orestes: “Caían copos finos como en la bola de nieve del cerero. Gruesas lágrimas rodaban por el rostro del príncipe. Nunca podría vivir en su ciudad natal. Para siempre era una sombra perdida por los caminos. Nevaba” (227). Compárese tamén coa nota final de *Merlín e familia*. Como xa se dixo, Anxo Tarrío ten reparado en textos deste tipo, considerando que algún deles, como o que acabo de mencionar, é “unha de tantas revelacións que Cunqueiro adoita facer respecto da súa arte [...]. Semella como que Cunqueiro tamén vise as súas criaturas literarias metidas nunha desas bólas de xoguete. Mesmo se diría, despois de analizármolos múltiples personaxes que inventou para as súas novelas, que os pertencentes ó plano mítico son vistos coa inxenuidade con que os miraría dentro dunha bóla de neve, sen profundidade temporal, como pertencentes ó seu mundo cotián”. Tarrío considerou que a actitude do narrador “semella a dun manipulador de monecos ou a dun pícaro que move e dá vida coa súa imaxinación ás figuras que están dentro do estaribel ou da bóla de neve. De aí, quizais, a ausencia de maldade que se aprecia en toda a súa obra. A ausencia tamén de indixencia nos personaxes, que semellan estar amparados polo pequeno mundo que para eles constrúe o artífice. Un mundo sen fames nin odios, sen vinganzas (Orestes nunca chega ata Egisto para realiza-lo seu destino) nin violencia. Nin siquiera se pode considerar como tal a violencia inxenua da bóla de neve na que un Orestes atravesaba coa súa espada o peito do rei” (Tarrío 1989: 55-56).

¹¹³ O narrador conclúe cunha nova alusión aos efectos do paso do tempo sobre o personaxe.

Para Spires, a transformación de Clitemnestra consegue un efecto ridiculizante que contrasta coa dimensión trágica de Egisto, pois, na súa opinión, “tal presentación reduce a la Clitemnestra clásica de amante-madre desgraciada por fuerzas cósmicas, a pobre burguesa incapaz de sobreponerse a una existencia prosaica”. Porén o autor matiza que “mientras Clitemnestra termina por ser ridiculizada, Egisto se transforma, sin embargo, en un personaje verdaderamente trágico” (Spires 1978: 257).

Na mesma liña sitúase a escena na que Egisto está a pasar revista ás súas armas. A descrición das diferentes actividades do rei, todas elas improdutivas (*acariciar a culata da escopeta, inspeccionar o servizo de anteollos*) resulta indicativa do tedio no que viven Egisto e Clitemnestra, así como da perspectiva desmitificadora desde a que son retratados:

Ahora se limitaba a ver cómo estaban de limpias y engrasadas las hojas, y a acariciar la culata de su escopeta favorita, llamada “Fulgencia”, recordando que con ella había abatido, metiéndole las postas en la frente, el jabalí gigante de Caledonia. Después de la visita de armería, el rey subía los cuarenta y ocho grados de la escalera de caracol de la torre vieja, para inspeccionar el servicio de anteojos... (75).

É precisamente esta inmovilidade causada pola espera e formulada polo narrador en termos absolutos (“toda la vida la había gastado en esperar” (78)), o que conduce o personaxe a unha etapa de decadencia, representada pola perda das súas derradeiras provincias, dado que “él no había podido acudir contra aquellos insurrectos porque estaba atado a su palacio por la dichosa¹¹⁴ espera de Orestes vengador, que no acababa de llegar” (75-76).

O tema da espera por parte de Egisto recibe en ocasións un tratamento paródico. Así acontece no seguinte comentario do narrador, onde se establece un contraste entre as carreiras dos ratos no faiado e a *trágica expectación* do rei:

¹¹⁴ Repárese no carácter coloquial do adxectivo e nas súas connotacións.

Egisto prefirió, al principio de su centinela, la espera en las noches de primavera, pero las carreras de los ratones en el desván, rejuvenecidos con el tiempo tibio, le daban una sensación de compañía y tranquilidad que no era lo propio de su trágica expectación, y por eso pasó a preferir la espera en las noches lluviosas de comienzos de otoño¹¹⁵ (79).

Un dos momentos nos que a decadencia do personaxe resulta máis evidente é o do seu pesadelo. A escena ofrece a imaxe desmitificadora dun rei aterrorizado por un soño recorrente, axeonllado aos pés dunha raíña que está ocupada nas súas actividades domésticas ou ben comendo cunha xestualidade impropia do seu estatus, que mesmo chega a resultar paródica:

Y Egisto, despertando o resucitando, huía a tientas a esconderse, a sumergirse en las tinieblas de un calabozo secreto, a ocultarse detrás de una enorme tela de araña. Y poco a poco regresaba al mundo, con su eterna y misma piel. Y se arrodillaba junto a las rodillas de Clitemnestra, y se abrazaba a ellas, mientras la reina seguía moliendo el mijo para las papas de la cena, o ya las tenía hechas y comía lentamente, soplando cada cucharada. Apoyaba el plato en la cabeza de Egisto, y exclamaba:
—¡Pobre, pobre!¹¹⁶ (137).

A crítica interpretou os efectos que a demorada espera ocasiona en Egisto como un particular conflito psíquico e mesmo existencial:

Part Two focuses on the characterization of the complex and pathetic ruler Egisto –his fears, his wild imaginings, and most of all, his aging. Part Two begins satirically, but ends as a compassionate study of a timeworm monarch who has been devoured by his own paranoia, driven insane by expectation, and anguished by the thought of wasted life spent in preparation for an event that will possibly never happen (Thomas 1978: 38).

¹¹⁵ *Cfr.*: “Egisto gozaba a Clitemnestra, cazaba en otoño, y en junio tomaba baños en una charca salutífera contra un sarpullido que se le ponía en el vientre. Si no fuese por el asunto Orestes, ¡qué regalada vida!” (85). Novamente debemos reparar no ton xocoso da expresión *asunto Orestes*.

¹¹⁶ A escena serviulle a Spires para insistir na condición trágica de Egisto: “Pero no obstante, y a pesar de esta ridícula escena, el lector implícito experimenta la tragedia de la existencia de Egisto. Por medio de la perspectiva del pobre rey, es partícipe en un proceso en el que mito clásico se transforma en experiencia personal de la tragedia del hombre moderno; no es la tragedia griega de amor y venganza, sino la moderna de aspiraciones heroicas en un mundo prosaico. Por insistir en la ilusión de ideales antiguos ya imposibles, la existencia de Egisto, igual que la de los demás, se convierte en una ficción trágica” (Spires 1978: 263).

[...] more strongly supports the “humanization” of a Classical character with a markedly existential emphasis (Thomas 1978: 38).

Cómpre lembrar finalmente que a figura de Egisto non aparece recreada de xeito individual nos “Seis Retratos”, aínda que si se describe de maneira indirecta no apartado dedicado a Clitemnestra. Estas páxinas amosan un tratamento moito máis irónico que o levado a cabo no corpus textual, tanto no que se refire á descrición física como á conduta:

Egisto, que aunque pequeno era fornido, se ponía un casco redondo, en el que cabía dentro, muy sentado Solotetes, y aumentada así su estatura, calada la visera, cargando de talones al andar, el enano desde su asiento imitaba la voz del rey, y Egisto paseaba entre los caballos hablando de hipódromos, o llamando por sus nombres a los labradores –todo por la voz de Solotetes–, que acudían meneando la cola. La segunda vez que Egisto vino a ella, Clitemnestra quiso negarse por temor a que el marido adelantase el regreso, pero no pudo, que se echó a reír al ver al pretendiente en camisión bordado, con una palangana micénica en una mano y una palmatoria en la otra, la toalla doblada en la cabeza, como si al uso de los burgueses argólicos actuase de recién casado en la primera noche (214).

Polo que respecta á figura da raíña Clitemnestra, o tratamento que recibe amosa unha maior riqueza de matices. Nos “Seis Retratos”, o narrador presenta unha síntese dos trazos relativos á súa estirpe, biografía e cualidades físicas, onde non están ausentes o humor e a vontade desmitificadora:

De sangre real y divinal –lo que probaba con una plumilla como de paloma que le había nacido en la rabadilla–, fue casada niña con el rey Agamenón, famoso en el campo de Troya. Su mayor gracia era la blancura de su piel, y siempre fue aficionada a vestirse de azul¹¹⁷ (213).

¹¹⁷ Cumpriría comparar o fragmento citado coa seguinte descrición que aparece no corpo da novela: “Clitemnestra era una mujer más bien pequeña, y lo que sobresalía en ella era la blancura de su piel. En la redonda cara reposaban dos grandes ojos castaños y serenos, y pese al pelo rubio, cejas y pestañas las tenía negras. Lo que los ojos tenían de quietos, lo tenía su boca de movable, que siempre estaba haciendo mohínes, mojando los labios con la puntita de la lengua, iniciando un silbido o imitando pájaros. Abundante de pecho, era muy delgada de cintura, y apretaba el corsé

Nesa mesma sección atopamos un tratamento claramente paródico do personaxe que redunda novamente na cuestión da sexualidade, referida neste caso á relación con Agamenón, con quen viviu “años dichosos, comiendo bizcocho con miel y bebendo sangría, con la única molestia de que el rey era muy viril e incontinente, y la despertaba por las noches con fuertes palmadas en las nalgas” (213).

O narrador aborda tamén con ironía o tema do adulterio ao presentar unha Clitemnestra que, “todo hay que decirlo, se consideraba viuda, muerto Agamenón en lejanas colinas fatales” (214).

Repárese igualmente na trivialidade que subxace á incompreensión da raíña do acto da vinganza. O contraste entre o talante vingador de Orestes e a visión idealizada e familiar que del nos ofrece o narrador a través de Clitemnestra, consegue efectos paródicos:

Clitemnestra, bobalicona y sensible, no comprendía cómo le daban a ella aquellos sustos, y por qué su hijo Orestes iba a aparecer una noche de truenos a dar muerte a su Egisto, y que mejor hubiese sido que el infante permaneciera en la casa, cobrando las rentas, guardando las ovejas, ayudando a mantener el gobierno real, y casándose con una rica que sacase a aquella familia de aprietos (214).

No que se refire á acción desenvolvida polo personaxe, observamos como está tamén condicionada polo tema da espera¹¹⁸, neste caso do rei Egisto, cuxo regreso

Clitemnestra esperaba sin impaciencia [...], aunque nunca se habían separado desde el día de los amores, y pasaba aquellos días consumiendo las más de las horas pintando a la acuarela las etiquetas para los frascos de mermelada de mora y para las cajas de jalea de membrillo [...] (113).

inglés lo que podía, aun a costa de una respiración dificultosa, que por otra parte la ruborizaba deliciosamente” (114).

¹¹⁸ O motivo da espera está tamén representado na súa xestualidade: “El gesto más habitual de la pareja era el de asomarse a la ventana y mirar hacia el camino” (85).

Ao igual que unha boa parte dos personaxes principais de Cunqueiro, Clitemnestra aparece retratada na etapa de decadencia, motivada esta tanto polo paso do tempo como pola situación de miseria na que vive a parella. A decrepitude do personaxe queda patente nos “Seis Retratos”:

Envejeció lentamente¹¹⁹, escondida en aquel enorme caserón, cuyos muros se agrietaban y cuyas tejas rotas las volaba el viento [...]. Todos los criados se habían ido. Ya nadie regalaba nada. Clitemnestra dormitaba y se bababa. [...] La reina fue quedándose ciega, y recordando a las cien esclavas de antaño, las llamaba por sus nombres, imperiosa [...]. Clitemnestra advertía que no le pisasen la cola del manto, y volvía a dormir, los pies envueltos en una piel de macho cabrío. Y así iban los días, pasando, pasando (215).

De igual maneira que acontece con Egisto, tamén Clitemnestra acaba sendo vítima da súa propia obsesión. Especialmente transparente resulta, no que se refire á cuestión da decrepitude dos personaxes, esta visión da parella durante as horas do sono:

Vieja, arrugadita, encorvada, fue perdiendo el sueño, y pasaba las noches en vela, a la escucha, por si se oían espuelas en los pasillos. Ella se metía en la cama, a lo largo, pero Egisto se acostaba atravesado, vestido, con la corona sujeta a la cabeza con un cordón, y abrazado a los pies de Clitemenestra (215).

O tratamento dos restantes caracteres relacionados de xeito directo coa cerna da traxedia está practicamente restrinxida aos “Seis Retratos”. O lugar secundario que nela ocupa Agamenón con respecto aos personaxes estudados ten o seu reflexo na actitude do narrador, que tan só se ocupa do seu regreso e insiste constantemente na falta de datos. Tamén neste caso se percibe un ton desmitificador:

Lo que se sabe del regreso del gran Agamenón es poca cosa. El noble rey, envejecido por las batallas¹²⁰, decía a sus soldados que había llegado para él

¹¹⁹ *Cfr.*: “Clitemnestra nunca declaraba su edad, y desde que el marido zarpó para la guerra y entró en la tragedia, daba las fechas por un vestido que estrenara, por el temporal que estropeó las claraboyas o por una caída que tuviera” (114).

¹²⁰ “El rey había cumplido los cincuenta, y graves arrugas surcaban su rostro” (210).

la hora del retiro [...], y que los más de los días que le quedaban de vida los gastaría en pasear por el campo, en compañía de su amada Clitemnestra, y en conversar con los embajadores extranjeros, excepto los martes, que los dedicaría a enseñarle a su hijo Orestes arte política (209).

No que atinxe aos personaxes de Electra e Ifigenia, a súa escasísima relevancia no corpus textual da obra contrasta co espazo que se lles reserva nos “Seis Retratos”. O capituliño dedicado a Electra amosa tamén un tratamento desmitificador. É precisamente a súa presentación un dos momentos onde o narrador leva a cabo unha interpretación máis desenfadada do mito, ao explicar que esta “huyó con el infante por el asco de ver a Egisto en la cama de la madre”¹²¹ (216).

Unha actitude semellante reforzada mediante a incorporación de diferentes perspectivas, apréciase na seguinte especulación acerca dos motivos que ocasionaron o desexo de vinganza de Electra:

Hay autores que aseguran que la vehemencia que ponía Electra en que la venganza había de ser cumplida en Egisto, nacía de que la infanta se había enamorado del amante de su madre [...]. Otros decían que Electra andaba despechada, porque era ella la hija que había de quedar en palacio, perpetuamente moza, esperando la llegada de Orestes, en vez de Ifigenia, y quería pronta venganza para que Ifigenia se pusiese a envejecer, como a ella le sucedía. Y aun parecía que el que Ifigenia no envejeciese, que era el precio de las súbitas arrugas que a Electra le surgían en la frente y en la comisura de los labios [...] (216).

Tamén esta figura aparece retratada, e desde unha perspectiva múltiple, na súa decrepitude. Deixando a un lado as enrugadas, trazo que semella inherente ao personaxe, Electra amosa signos de decadencia no vestiario, na loucura e na súa obsesión por Orestes:

Los más opinan que la propia Electra no volvió a tener noticias de él [de Orestes]. Las últimas que de la infanta llegaron a Filón el Mozo fueron que

¹²¹ *Cfr.*: “Era pequeña y morena, y llevaba al cuello, colgada de una cadena de bronce que figuraba en los anillos coronas reales y cabezas de toro, una cajita de plata en la que guardaba unas hilas empapadas en sangre de Agamenón, que le había dado el de pompas fúnebres que se hizo cargo del cadáver de su padre” (216).

Electra seguía en Tebas, con el cabello suelto, cada vez con más arrugas, y descuidada en el vestir. Le había dado por hablarse a sí misma durante todo el día, y aun en sueños, en voz alta, contándose lo que imaginaba que estaría haciendo Orestes, por dónde andaría, quién le afilaría las espadas [...] (217).

A caracterización de Electra complementase con información indirecta acerca dunha suposta relación co fundidor de dentes para o que ela traballaba e mesmo co propio Orestes¹²². Nótese, neste sentido, a capacidade de sedución do vingador, amado por varios personaxes femininos da obra. Entre eles atópase a propia muller do fundidor, que “se había enamorado locamente por lo que de él había oído a Electra” (218).

Como se dixo, de Ifigenia, a outra irmá de Orestes, o narrador tan só fai algunha mención no corpus textual. A súa eterna xuventude¹²³ serve de base para a oposición que se establece entre os dous personaxes femininos:

Después de la muerte de Agamenón a su regreso de Troya, y por supuestas invocaciones y augurios ciertos, se consideró que era indispensable para el cumplimiento de la venganza de (*sic*) la infanta se conservase en la dulce belleza de sus dieciséis años, con el cabello recogido en dos trenzas y la redonda pantorrilla realzada por el zapato de medio tacón (218-19).

En opinión de González Quintas, estamos diante dunha das figuras de maior complexidade, “por ser quizás la única que se mantiene fiel a la tragedia” (González Quintas 2000: 222).

¹²² *Cfr.*: “Corrieron entonces rumores de que Electra y el fundidor se entendían, en parte porque a éste lo rechazaba la mujer loca, y en parte porque la infanta quería dinero para enviárselo a Orestes si este lo mandaba pedir por un criado de confianza. Pero también se dijo que ella no había tenido otro amante que el propio hermano, y eso con engaños, fingiéndose Electra en el pasillo, a oscuras, ser una criada de planchado que había en la casa, y no por calores que Electra tuviese, y en ramo de príncipes no había cerca más que el hermano, sino por haber hijo y darse así una espada de repuesto, en el caso de que fallase Orestes la venganza” (218).

¹²³ Este contraste tamén se produce na descrición física: “Así como Electra era pequeña y morena, Ifigenia era alta y rubia, y en la blanca piel salía a su madre” (219). *Cfr.* tamén: “Con el paso de los años, Ifigenia se iba haciendo luminosa, y bajo la transparente y blanquísima piel se adivinaban los delicados huesos. El pelo, bajo el peine, sonaba musical, como dicen que suele hacerlo el de las sirenas” (219).

A louzanía de Ifigenia semella tamén estar esixida pola lenda, xa que Orestes “no venía y ella no envejecía” (220). Outro tanto debemos dicir do encerro nunha torre sen portas ao que Egisto a tiña sometida “temiendo que a la niña le llegaran correos secretos de Orestes anunciando la arribada silenciosa del vengador” (219).

Ao longo de todo o microrrelato Ifigenia sofre tamén un proceso de perda da corporeidade que a converte nun ser que “ya no era más que una sonrisa como un rayo de luz”, pasto dos espellos que, non obstante, “no podían devorarla mientras Orestes viviese, porque Ifigenia tenía que estar encendiendo las luces en la escena de la venganza”¹²⁴ (220).

O comportamento de todos os personaxes referenciais incluídos nos “Seis Retratos” está claramente condicionado pola figura de Orestes. O protagonista, que exerce a función de verdadeiro centro, inmoviliza o desenvolvemento das súas actividades e convérteos por veces en simples pezas esixidas pola acción agardada da vinganza.

O ocaso vital de Ifigenia, no que se desenvolve hiperbolicamente o mencionado trazo da incorporeidade, está tamén vinculado a Orestes, concretamente ás noticias acerca da súa morte:

Pero aprovechándose los espejos de un rumor que corrió del naufragio de la nave en que viajaba Orestes, y por ende de la muerte de éste, hicieron con el cuerpo de la niña un velo que sólo ondeaba de aquí para allá, y sorbieron aquella que iba a ser para ellos una suave claridad matinal, y la resurrección (221).

O derradeiro personaxe incluído nos “Seis Retratos” non está vinculado directamente á lenda clásica. Trátase da nodriza de

¹²⁴ “Filón el Mozo le explicó a Eumón el tracio que Ifigenia solamente se alimentaba de aire y de sueño, y los espejos, viéndose perecer en la penumbra de la sala, vampiros al fin, acordaran devorar a la infanta” (220). López López baseouse neste personaxe para cualificar a obra como “una muestra de la literatura de corte tópico” (1992: 326).

Clitemnestra¹²⁵. A súa función na diéxese, concentrada no que se refire á distribución nos retratos, é dobre, pois non só coopera con Clitemnestra nos seus amores con Egisto, senón que tamén ridiculiza a vinganza, tal como se pode deducir do seguinte comentario, no que o narrador traza un evidente paralelismo entre o seu particular comportamento vingador e o personaxe de Orestes:

Oretana favoreció lo que pudo los amores de Egisto con la reina, y le echaba a éste cantáridas en el desayuno, y cuando Agamenón halló la muerte a manos del usurpador, la nodriza *se vengó del rey, llamándole cabrón desde lo más alto de las escaleras* (222; a cursiva é miña).

Á beira destes caracteres de raizame lendaria, cómpre ter en conta outro pola especial relevancia no desenvolvemento da diéxese. Trátase de don León, figura equívoca que se converte en arquetipo de *un hombre que se parecía a Orestes*. Na súa caracterización, o narrador concede unha importancia fundamental aos trazos relativos ao vestiario e ao repertorio quinésico. Así, ademais das reiteradas alusións ao *jubón azul*, elemento que funciona como identificador, atopamos tamén referencias ao bastón, a *sortija*, as mans e xestos como o de acariciar o pescozo ou levar as mans á cara:

El hombre del bastón y la sortija cumpliría treinta años. Cortaba la barba redonda, dulcificando un mentón agudo. Tenía el pelo de la cabeza castaño oscuro, pero el de la barba era negro. Pese al mirar amistoso, los delgados labios no parecían dados a la sonrisa. Llevó la mano izquierda al cuello y se acarició pensativo [...] El jubón azul lo llevaba desabrochado, y le asomaba el entredós que bordeaba la fina camisa blanca¹²⁶ (12).

¹²⁵ “La nodriza de Clitemnestra se llamaba Oretana, y decía que era de una familia de tejedores hespéridos, habiendo huido de su país por vergüenza” porque, “bailando con un muñeco de mimbre”, “salió peñada” (221).

¹²⁶ Cfr.: “El hombre del jubón azul, sin responder palabra a la oferta que le hacían, pasó por entre compradores y vendedores, y se dirigió hacia la fuente. Posó el bastón en el suelo, metió las manos en el agua del pilón y las levó después al rostro. Por tres o cuatro veces lo hizo. Mantenía las palmas mojadas contra las soleadas mejillas durante unos instantes” (12); “[...] el bastón de caña con puño de plata y la sortija de oro con piedra violeta [...]” (13).

Outros elementos da súa indumentaria teñen igualmente un valor de identificación do personaxe cun *posible Orestes*¹²⁷ actúan como marcas connotadoras da estranxeiría. Así acontece coas roupas ou a fibela do cinto co adorno dunha serpe e un cervo nos comentarios que se poden ler no corpus paratextual.

O misterio e a tensión creados con esta acumulación de datos semellan quedar neutralizados coa autopresentación do propio personaxe, mais a alusión á súa onomástica suscita novamente a intriga:

–El objeto de mi viaje es ver países, tratar gentes, escuchar historias, admirar prodigios variados, ver teatro y conocer caballos padres. En estas dos últimas cuestiones puedo opinar algo –añadió el forastero modestamente–. Y porque de alguna manera habéis de llamarme, don León es fácil, si no tenéis inconveniente (41).

Con respecto a isto, Thomas chamou a atención sobre o feito de que a obra empece coa aparición de Don León, *un falso Orestes*, e analiza o proceso de identificación deste co vingador levado a cabo polo lector e confirmado igualmente por Tadeo e Eusebio¹²⁸ (Thomas 1978: 36).

Thomas estende a súa análise a todos os elementos que xeran confusión e salienta o ton burlesco da *mancha en forma de estrela* que caracteriza o personaxe ao final da primeira parte. Por outra banda, compara as constantes chegadas de Orestes na mente de Egisto coa ameaza de Don León.

Se a lectura da narrativa de Cunqueiro revela a importancia de personaxes relacionados co feito teatral, a súa presenza resulta

¹²⁷ O escritor reflexionou sobre o tema do falso personaxe nunha introdución á *Odisea* á que xa me referín e que foi oportunamente recordada por Gil: “–¿Ya no vendrá otro Ulises, que ése soy yo –dijo el laértida. Porque en los caminos de Grecia tuvo que haber muchos falsos Orestes, muchos falsos Ulises, muchos que decían viajar con el puñal de la venganza, o por recobrar el reino perdido” (Gil 2001: 27).

¹²⁸ “Part One sets up many misleading parallels between Orestes and Don Leon, drawing us into the «game» of identifying Orestes” (Thomas 1978: 36).

especialmente relevante en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Sen dúbida é Filón el Mozo¹²⁹ a figura máis notoria, por ser o dramaturgo *de oficio* encargado de escribir a historia da cidade¹³⁰:

Filón el Mozo tenía el encargo, hecho por el Senado, de llevar a tablas la historia de la ciudad, en doce piezas, saltándose, eso sí, al rey Agamenón, y pasando desde la preñez de su madre a Egisto, que aparecía ya casado, tomando unas copas con los repatriados de Troya. 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 (53).

Filón está igualmente “a la espera [de Orestes] como pueda estarlo el rey Egisto” (168) para rematar a súa obra, o que xera un importante xogo de ficción dentro da propia ficción, ao tempo que evidencia que a condición de centro do protagonista non se limita aos “Seis Retratos”.

O personaxe de Doña Inés posúe tamén unha clara orixe teatral. Para Ana-Sofía Pérez-Bustamante trátase dun “trasunto invertido de doña Inés de Castro hibridada con la Ifigenia cunqueiriana (la eterna doncella prisionera que aguarda en su torre la llegada del amor)” (Pérez-Bustamante 1991b: 186).

A estes personaxes habería que engadir, nun nivel inmediatamente inferior da ficción, os da peza teatral de Filón.

Por outro lado, cómpre tamén prestar atención a un grupo de caracteres que, o mesmo que Filón, están ao servizo de Egisto. Unha boa parte deles están relacionados co regreso de Orestes. É o caso de Ragel, oficial secreto do rei, “tratante en granos y oficial a sueldo de Egisto, sin que éste lo supiese” (242).

¹²⁹ “Contemporáneos de Egisto y de Orestes, y vecinos de la ciudad de ambos, son dos dramaturgos, especie de Esquilo y de Sófocles, *avant la lettre*” (Rabanal 1974-75: 209).

¹³⁰ O personaxe amosa un evidente paralelismo con Poliades, *cronista de oficio* en *Las mocedades de Ulises*.

Outro personaxe desta natureza é o señor Eusebio, Oficial de Registro de Forasteros. O narrador dá conta da cerimoniaisidade e alude, de xeito selectivo, a algúns detalles do seu vestiario como trazos indicadores de estatus:

El oficial de forasteros se puso el sombrero de copa, adornado con las dos hebillas de plata, y requirió el paraguas, pero al llegar ante la puerta de su despacho vaciló, y finalmente volvió el paraguas al paragüero y colgó el sombrero en la percha, una amplia cuerna de ciervo sobre el cofre de los legajos. Se sentó ante su mesa, en el sillón giratorio, y de un bolsillo del chaleco sacó el reloj. Abrió la tapa posterior, y extrajo un papelillo doblado, que posó encima del vade verde (19).

Unha función semellante é tamén desempeñada polo augur Celedonio, que “vestía casulla amarilla, y siempre al alcance dela mano tenía un abanico veronés” (41).

En ocasións, o narrador ofrece unha visión paródica de Egisto e Clitemnestra sumidos en grandes dificultades económicas motivadas, en boa medida, polos emolumentos dos seus colaboradores. Así acontece no comentario acerca da doazón Ragel, que reproducín máis arriba, ou no seguinte parágrafo:

El gasto de espías arruinaba la Casa Real, que los senadores habían decidido que, fuera de los augurios, eran los reyes quienes tenían que pagar de su bolsillo la prevención de la venganza. Egisto llegó a pensar que tanto gasto en vigilancia iba a poner lo vigilado en muerte por hambre¹³¹ (86).

Outros colaboradores de Egisto teñen como misión a interpretación lúdica. É o caso do *lector* Solotetes, personaxe dotado tamén dunha clara dimensión teatral, 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, el galope de un caballo, el ladrido lejano de

¹³¹ *Cfr.*: A propósito da visita de Eumón coméntase que “todavía tenían algún dinero para diario, y además, por aquellos mismos días, aconteció la muerte de la nodriza, el cual dejó a Clitemnestra lo ahorrado, con lo cual pudieron hacer buenas comidas sin tener que pedirle una paga de adelanto al intendente” (86).

los perros, un niño que llora hambriento, una moza que canta en una viña, un suizo que pone en hora un reloj de cuco, una campana de ermita cercana al mar, eun etíope que estornuda porque ha llegado al paralelo 17 viajando a llevarle un recado a Otelo [...] (116).

Na ampla nómina de caracteres que conviven en *Un hombre que se parecía a Orestes*, atopamos aínda un grupo significativo que ten en común unha descrición física realizada en termos negativos e expresada mediante a tematización de deformidades ou a hipérbole. É o caso do mendigo Tadeo, definido tamén pola xestualidade groseira:

Sacó la lengua gruesa y se lamió los labios. Escupió un pelo de la barba intonsa, selvática y canosa, y volvió a sonreír, moviendo la jaula, ofreciéndosela, sostenida, con las dos manos, al extranjero¹³² (12-13).

Outro personaxe da mesma natureza é o señor Eustaquio, “un hombre pequeñito [...], el pelo muy blanco, miope declarado, algo picado de viruelas y chato” (20). Con todo, o caso máis evidente, que mesmo pode considerarse arquetípico, é o de Eumón o tracio, rei que visita a Egisto durante unha tempada co obxectivo de coñecelo. O narrador reflexiona sobre a relación establecida entre o seu defecto físico e a cuestión do estatus:

La causa de estas largas vacaciones era que, a Eumón, cada seis lunas se le acortaba la pierna derecha y se le ponía como la había tenido de un año de edad, y tardaba otras seis lunas en volvérsela a su natural. Entonces, Eumón, por no perder el respeto de sus súbditos con la piernecilla aquella, salía de viaje, y no regresaba a su campo de tiendas de piel de potro hasta que estaba perfecto y podía mostrarse sin cojera en las procesiones (85).

A análise dos personaxes de *Un hombre que se parecía a Orestes* revela o carácter senlleiro da obra no conxunto da narrativa do mindoniense, debido ás funcións que estes desempeñan. Aínda que a inclusión de caracteres referenciais e o seu tratamento desmitificador presenta semellanzas co levado a cabo noutros libros da súa autoría, o

¹³² Cfr: “Tadeo era solamente ojos, labios carnosos, y aquella enorme lengua roja que sacaba a pasear por los labios. El resto de su cabeza era una maraza de pelo canoso, que le cubría las orejas y las mejillas hasta la nariz” (27).

catálogo de personaxes modelo que veño rexistrando dunha maneira máis ou menos constante nas miñas lecturas aparece nesta ocasión escasamente representado. Con respecto a isto, cómpre chamar a atención sobre o feito de que nesta obra non estean presentes dous dos personaxes modelo máis característicos da narrativa de Cunqueiro, como son o *soñador* e o *contador de historias*.

Nin o difuso personaxe de Orestes nin o atormentado Egisto, coas súas obsesións e os seus pesadelos, responden a este patrón, como tampouco se axusta Solotetes ao de *contador* pola súa falta de imaxinación e a súa dependencia do texto escrito.

Os personaxes modelo que poden identificarse en *Un hombre que se parecía a Orestes* son:

1. O *viaxeiro*, na súa variante do *forasteiro* e caracterizado mediante os seguintes trazos:

- + itinerancia
- + exotismo
- +/- capacidade narrativa
- nostalxia
- + misterio

A este modelo responde, sen dúbida, o enigmático Don León. A falta de desenvolvemento diexético da figura de Orestes impide saber se se trata dunha recreación deste patrón.

2. Os *personaxes do decorado*, esquema moi frecuente no conxunto da obra, que, en xeral, presenta os seguintes trazos:

- protagonismo
- identificación
- + profesionalidade
- + especialización

Un claro exemplo é *el herrador*. Son tamén personaxes do decorado os retratados de xeito colectivo ao comezo da obra¹³³.

3. O *personaxe nome*, tal como foi definido con anterioridade, non aparece, non obstante, representado na obra, feito bastante inusual nas narracións de Cunqueiro.

3. O *personaxe do teatro*, representado por Filón el Mozo, Doña Inés ou Ama Modesta e que presenta os seguintes trazos:

- + autoría ou interpretación
- + carácter secundario
- carácter referencial

Finalmente, poderíase engadir aínda un personaxe modelo representado de xeito exclusivo nesta obra e que garda unha estreita relación co seu argumento principal. Refírome ao *personaxe equívoco*, encarnado por Don León e que ten como trazos fundamentais:

- + semellanza a un personaxe prototipo
- + ambigüidade
- + selección de trazos connotadores
- + misterio

O modelo, que resulta unha peza fundamental para conseguir a intriga na obra, e que ben podería denominarse tamén *el hombre que se parecía a Orestes*, crea un xogo de máscaras que lembra nalgún momento as múltiples identidades adoptadas polo protagonista de *Las mocedades de Ulises*.

¹³³ “En una casa frente al palacio, una mujer abrió una ventana, se asomó y tiró a la calle unas flores marchitas. Un labriego con un azadón al hombro, montado a mujeriegas y a pelo en un asno ruano, cruzó la plaza en dirección a la puerta del Palomar, la más baja de todas, casi un postigo, empedrada de chapacuña a la portuguesa, y la única que siempre estaba abierta y sin guarda. Cerca de la puerta, en la esquina de los soportales, unas campesinas posaban en el suelo cestas con ristras de cebollas. Eran cuatro, una vieja flaca y arrugada, que ataba en la cabeza un pañuelo rojo, y tres muchachas. Las jóvenes llevaban el cabello suelto, que les caía por la espalda hasta la cintura. Era la moda labriega del país para solteras. Charlaban y reían colocando las cestas, arreglando las ristras de cebollas doradas, de cebollas rojas, de cebollas azules” (9).

3.1.3.6. *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*

De igual maneira que acontece con outras narracións escritas en castelán, Cunqueiro volve tematizar no título desta obra o personaxe protagonista. Neste caso, a escolla semella xustificada pola natureza biográfica da obra, trazo que lle concede un papel central e ao tempo cohesionador a Fanto Fantini.

Unha vez máis, trátase dun personaxe referencial, aínda que, neste caso, a súa singularidade no conxunto da obra do escritor radica no feito de non tratarse dunha figura de orixe lendaria nin literaria, senón dun *brumoso personaxe histórico*¹³⁴, “un capitán de segunda fila, pero del que solamente se sabe por una noticia florentina, que era «muy experto en prisiones y emboscadas»” (Quiroga 1984: 90; citado por Pérez-Bustamante 1992b: 713).

O carácter nuclear do personaxe apréciase nas diferentes partes nas que se estrutura a obra. Nótese como tamén aquí se produce unha ampliación de determinados caracteres próximos ao protagonista semellante á que atopamos nos “Seis Retratos” de *Un hombre que se parecía a Orestes*. A diferenza radica na natureza menos epentética destes “Retratos y vidas”¹³⁵, tal como se pode apreciar no seguinte cadro:

¹³⁴ “El Fanto, a diferencia de las novelas anteriores del autor, no parte de un mito previo, sino de un mínimo dato histórico sobre un condotiero italiano del que Cunqueiro supo a través de Rafael Sánchez Mazas” (Pérez-Bustamante 1992b: 714).

¹³⁵ Se a propósito de *Un hombre que se parecía a Orestes* salientaba algunhas discordancias entre os personaxes ampliados nesta sección e a súa relevancia na obra, outro tanto cómpre de dicir con respecto aos “Retratos y vidas” de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, onde se desenvolven figuras cunha escasa importancia na narración, como *el clérigo que leía etrusco* ou *donna Cósima*. Outra diferenza entre ambos os dous paratextos reside no feito de que agúns personaxes (Nito ou Cósima) son recollidos igualmente no Índice Onomástico, ao contrario do que acontece no *Orestes*.

Nacimiento, infancia y mocedad de Fanto
Algunas fugas y campañas de Fanto
Retratos y vidas
 Vida de Nito Saltimbeni de Siena
 Vida del caballo “Lionfante”
 Vida del braco “Remo”
 Las gulas del clérigo que leía etrusco
 Las soledades de donna Cósima Bruzzi

Apéndices

Sobre el discurso de “Lionfante” en el Senado de Venecia

Índice onomástico

Por outra banda, nesta obra é posíbel identificar con claridade unha estrutura de personaxes determinada por oposicións do tipo +/- *cooperación*, que se axusta á diferenciación establecida por Propp e Greimas:

PERSONAXES COLABORADORES		PERSONAXES INIMIGOS
NERO BUONCOMPAGNI		<i>CIEN ENEMIGOS DIFERENTES</i>
CAPOVILLA		DAMA DIANA
NITO	FANTO	VERO DEI PRANZI
DONA CÓSIMA		FRA LUCA PACIOLI
outros		GRAN RECTOR

No que se refire ao protagonista, a obra comparte con *Las mocedades de Ulises* o motivo da aprendizaxe. Tal particularidade confire unha notábel importancia aos personaxes que rodean a Fanto, especialmente a aqueles que están relacionados coa súa formación.

Como apuntei máis arriba, o personaxe central, Fanto Fantini della Gherardesca, aparece caracterizado segundo os modelos do

xénero biográfico nos primeiros capítulos da obra. É aquí onde o narrador principal ofrece unha descrición exhaustiva das estrañas circunstancias do seu nacemento, propiciado por un raio¹³⁶ que, “al girar sobre la cabeza del niño, hélice ígnea, lo arrancó del vientre de la madre, y lo llevó con él hasta el tapiz, en el que la criatura desapareció, mientras el rayo, ya solo, seguía hasta las lanzas y la chimenea” (16).

A este singular nacemento recorre o narrador para explicar algúns dos elementos identificadores do personaxe. O primeiro é un trazo físico que se reitera ao longo da composición: a cabeleira loura¹³⁷, que contrasta coa cabeza “insólitamente cubierta de espesa y recia pelambre negra” (13) que a comadroa advirte nos momentos iniciais do parto. A voz narrativa explica como “con el paso del rayo por su cabeza, el pelo negro que mostraba al salir al mundo, se le había vuelto sobredorado. El niño olía como cuando se quema laurel para ahumar embutido, y el propio rayo le había atado el cordón umbilical” (17).

Pérez-Bustamante reparou no valor simbólico da que ela considera a primeira fuxida do heroe nos seguintes termos:

¹³⁶ “El rayo se dirigió, como guiado por aguja amalfitana, hacia la cabeza del que venía al mundo, giró sobre ella como acariciándola, y siguió hasta el gran tapiz que colgaba sobre el estrado, y en el que estaba representada la entrega del título del Noble del Sacro Romano Imperio, por Enrique IV de Canosa, a Giovanni Fantini della Gherardesca, sexto abuelo del niño que nacía en tan terrible ocasión; del tapiz, en el que se redujo a ceniza solamente la parte que figuraba la ostensible bragueta del Emperador, el rayo fue a quebrar dos lanzas que, junto a la puerta, recordaban en astillero de cedro antiguas jornadas militares de la estripe, y dirigiéndose a la chimenea, salió, envuelto en humo, bajo la granizada” (16). Repárese na coincidencia temática observada por César-Carlos Morán Fraga coa primeira composición de *Poemas do si e non*: “O poema «Limiar», de certo, está máis próximo de Huidobro no comezo («Eu nascín / (entre as zocas e os lóstregos / na metade da noite / corenta días despois do primeiro aeroplano»)), mergúllase no surrealismo no seu centro («Eu traguía os dous meus ollos no seu sitio / e o meu corpo ezquerdo con áxil xogo indeciso nos cóbados») e retorna ao ultraísmo creacionista nuns versos finais que, no seu prodixio, deixan aberto o camiño para a futura descrición apoteósica do nacemento de Fanto Fantini na súa obra en prosa. Din os versos do «Limiar»: «Todo o meu nacemento foi unha hora nova / na que houbo que pechar os dormitorios e abrir / as chimeneas / pra acenar polas suas perfebas de fume / os panos enloitados da cociña» (Morán, 2001: 23).

¹³⁷ “Crecía Fanto robusto y alegre, amigo de escuchar historias, gracioso el fino rostro enmarcado por la rubia cabellera, hija del rayo de su natalicio” (20).

Fanto adquire así los valores simbólicos del rayo y el laurel, que en síntesis son, por parte del laurel, las condiciones espirituales de la victoria, el heroísmo unido a la sabiduría y la inmortalidad; y por parte del rayo, símbolo ambiguo, benéfico o nefasto, relacionado con la soberanía y con todos los inicios cíclicos, la acción descendente de lo superior sobre lo inferior (Pérez-Bustamante 1992b).

Os outros trazos definitorios están relacionados coas habilidades militares de Fanto, como recorda o signor Andrea ao afirmar que “las estrellas y el rayo le conceden fortuna militar” (17), e coa súa rapidez e natureza fuxidía, pois “algo de la naturaleza huidiza del rayo había quedado en él” (18).

A narración dos primeiros anos da vida de Fanto preséntase, como se dixo, segundo as convencións do xénero biográfico. Nótese, neste sentido a importancia de estratexias relativas á temporalidade, como o resumo (*veinticinco años después*) ou as referencias á idade do personaxe (*tenía ya Fanto trece años; cumpliera el señor Fanto en abril los treinta y tres años*).

Por outra banda, as descricións que del se ofrecen insisten na fortaleza física e nas aptitudes para o exercicio militar. Resulta interesante comprobar como estas non se limitan a aspectos físicos, senón que inciden en cuestións relativas á xentileza e bondade:

Tenía ya Fanto trece años, y dominaba a Donatus y Euclides, sabía encaperuzar el azor, todo de armas y caballo, ordo lunatus y marcha flanqueado en lo que toca a campaña, y voces venecianas y griegas. Iba para alto, la cabellera, sin perder de su oro, los ojos celestes con el mérito de unas largas pestañas oscuras, y siempre la sonrisa en la boca. El cuello largo y la cintura estrecha confirmaban su esbeltez, y por el ejercicio de las armas, se le alargaban los antebrazos y se le redondeaban las piernas, en las que lucía el fino tobillo heredado de doña Becca. La palabra gentileza valía para decir la estampa del aprendiz de capitán, que el signor Capovilla no dudaba de que lo sería y famoso. Fanto tenía la voz alegre y la mirada amiga, y un buen corazón (21-22).

A condición militar de Fanto deriva en boa medida da orientación castrense da educación recibida do seu titor Capovilla. Neste sentido,

resulta interesante reparar nas palabras do personaxe a respecto da iniciación do mozo na sexualidade:

Que tomada como lección prima de fornicio, no sería deshonesto que me vieses en el trabajo. Y digo prima lectio, porque luego segunda et tertia, esas cada uno las busca, y son cosa de cama blanda y reposada, que no de la violación castrense, que ha de ser rápida y brutal, con desgarrro de ropa, mostrando más ansiedad que regocijo, aunque en el trance, como suele algunas veces, siendo la mujer hermosa, se abra amor en tu corazón, y quieras eternizar la caricia (21).

De tal aprendizaxe deriva o a groseira intervención do protagonista na súa primeira experiencia erótica, nunha pasaxe que procura a comicidade mediante o contraste entre os versos de Ovidio e a súa exclamación:

¿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 la patas de su silla, abrió los brazos, y gritó interrumpiendo una cita de Ovidio en la boca de Capovilla:
—¡Vamos! ¡Ala! ¡Up, up! (25).

O protagonista Fanto Fantini comparte tamén con outros personaxes cunqueirianos marcas como a itinerancia, o comportamento quínésico diferenciado e o vestiario. Unha síntese destes elementos pódese atopar na escena da entrada do personaxe no mesón, na que o titor Capovilla chega a deseñar unha planificación xestual e indumentaria do mozo para poñer en práctica diante dun pequeno público. As connotacións teatrais da escena, na que se plasma tamén a perspectiva da recepción, son evidentes:

La gente que estaba en el mesón, ya de almuerzo, ya para pasar la noche, salía a la puerta por ver quién llegaba, y cuando Capovilla veía que ya estaba presente todo el público, le hacía una seña a Fanto, éste se quitaba el guardapolvo de dril, y aparecía en toda su gentileza, vestido de salmón y plata, al cuello cadena de oro regalo de las viudas Blandini. Fanto se descubría, se quitaba la redecilla que le sujetaba la larga y dorada cabellera,

y pedía un vaso de agua fresca. Mientras bebía, apoyaba la mano izquierda en la cintura.

Los huéspedes se preguntaban quién sería aquel príncipe que les entraba por las puertas (31).

Outras veces, o protagonista leva a cabo un xogo de interpretación de identidades alleas que non resulta estraño na narrativa de Cunqueiro, especialmente naquelas obras escritas en lingua castelá. Así acontece cando o Cabaliere Capovilla presenta a Fanto como “un rico heredero veneciano” (32).

A imaxinación e a condición de soñador aproxímano tamén a outras figuras cunqueirianas. Tal exercicio ocasiona por veces a fragmentación do personaxe:

No podía soñar a un tempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, buscaba quedarse con uno solo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único, que tenía nombre y unos deseos (34).

Mais esta cualidade o condúceo ao mesmo tempo cara a unha progresiva decadencia que culmina coa derrota final¹³⁸, provocada unha vez máis polo enfrontamento entre a realidade e a imaxinación, ou, en palabras do narrador, entre “su concepción intelectual del encuentro armado” e os “enemigos sin imaginación”¹³⁹ (51).

¹³⁸ Nótese como no final da vida de Fanto están presentes o reiterado motivo da cunca do leite a imaxe da nai: “Siempre que Fanto se sentaba a rememorar, le parecía que caía ya la tarde, aunque fuese muy de mañana, y todavía tuviese en la boca el sabor de la leche de cabra recién ordeñada, que Flamenca le llevaba en un gran cuenco de barro blanco decorado con florecillas rojas”. A decadencia está caracterizada tamén pola fragmentación da personalidade e na desintegración en moitas outras figuras: “Paseando, hablaba en voz alta, largos diálogos en los que era a un tiempo él mismo y los otros, los otros que también eran Fanto y pasaban disfrazados de apetitos que él tuvo, de sueños, de esperanzas, de triunfos, de derrotas. Sabía cuando hablaba el verdadero Fanto, porque entonces, en su papel en el diálogo, usaba llevar la mano derecha al cabello dorado, alisándolo como solía” (109).

¹³⁹ Un desenvolvemento narrativo desta dualidade atopámolo na pasaxe que transcorre no mesón, na que “Fanto se imaginaba batallas en campo abierto, 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

A derrota do mundo da imaxinación queda tamén patente nunha pasaxe, que lembra o ocaso de personaxes como Sinbad ou Paulos¹⁴⁰:

Y con esto desapareció aquel Fanto que ya soñaba volver a las batallas de Italia, desapareció el oro, se esfumaron los embajadores con sus barbas caprinas, y quedó Fanto, el verdadero, el malherido, el fatigado Fanto, el derrotado Fanto Fantini della Gherardesca, inclinado sobre el pozo, queriendo verse en las pupilas de la muchacha de Chiramontana....
Como éstos, muchos sueños e imajinaciones otras (112-113).

Logo de recoller a interpretación de Ramón Buckley a respecto da imposibilidade do heroísmo militar de Fanto, Ana-Sofía Pérez-Bustamante sintetizou deste xeito o protagonista da obra e diferenciou tres etapas na súa evolución:

Fanto es un personaje valiente, imaginativo, intelectual, soñador. Le mueve, muy a tono con su contexto renacentista, el afán de gloria y fama, el ansia de ser el héroe. Su vida se desarrolla en tres etapas: la primera y la última están marcadas por el problema de la identidad, y la central, la más desarrollada textualmente, se basa en sus fugas (Pérez-Bustamante 1992b: 714).

A crítica ten reparado na condición axial de Fanto. Neste sentido, Pérez-Bustamante estableceu unha relación entre o lugar central que ocupa o personaxe e a estrutura da obra:

Si Fanto, al que se le presenta fundamentalmente en la soledad de sus pensamientos y sus prisiones, era el hilo que unía todo el universo narrativo, muerto Fanto el mundo narrativo se fragmenta potencialmente hasta el infinito con el recuerdo del héroe como nexos. Pero continúa: este universo narrativo se prolonga epentéticamente como un “ouroboros” imaginativo¹⁴¹ (Pérez-Bustamante 1991b: 203).

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” (35-36).

¹⁴⁰ *Vid.* 3.1.3.3. e 3.1.3.7.

¹⁴¹ *Cfr.*: “La multiplicidad del héroe va más allá de su vida: Fanto, convertido en identidad ideal, se prolonga en la memoria de los otros, lo que explica y justifica el extenso material epentético de la novela (que constituye un tercio largo del texto)” (Pérez-Bustamante 1992b: 720).

Finalmente, a autora relacionou o protagonista da obra co *arquetipo de Hermes* e co *símbolo ambiguo do cazador*.

No que se refire aos personaxes que rodean a Fanto e que cooperan tanto na súa formación como nas súas fazañas, un dos máis importantes é o mencionado Cavaliere Capovilla, quen asume a función de titor¹⁴². A formación recibida de man deste *preceptor* radica fundamentalmente na aprendizaxe militar “con batallas por mapa, en las armas”, no comportamento quínésico (“en altanería”) e no dominio da linguaxe oral, concretamente “en arengas en lengua griega” (20). En todos os casos trátase de trazos definitorios do protagonista.

O titor, que comparte con Fanto a condición de *soñador de aventuras*, é presentado tamén como un *memorión de libros amadiseicos*. Por outra banda caracterízase como un contador de historias, semellante a outras criaturas presentes nas páxinas de ficción cunqueirianas. Así se deduce do seguinte fragmento onde a figura de Fanto lembra, pola súa capacidade de interpretación de personaxes diversos, a do xove Ulises viaxeiro:

—Mira tú, Fanto amigo, como podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha (33).

Outro dos personaxes cooperantes con Fanto garda con el unha relación de servidume que o equipara con caracteres como Sari, Felipe de Amancia ou os criados de Egisto. Refírome a Nito Saltimbeni¹⁴³, o

¹⁴² Cfr.: “El cavaliere Capovilla le iba explicando a su pupilo las batallas que se dieron antaño en aquellas colinas, campos y vados, las más entre guelfos y gibelinos, con marchas y contramarchas, trompetería y banderas al viento, y le contaba de las familias que vivían en los almenados castillos, casi todos visitados por el crimen” (28). No índice onomástico afirmase que “era un buen hombre, soñador artúrico. Murió soltero, porque nunca tuvo encuentros que se parecieran a los que él se imaginaba” (169-70). Nótese como este personaxe se resente tamén dos efectos da falta de correspondencia entre a realidade e a imaxinación.

¹⁴³ Cfr.: Repárese na ampliación de datos biográficos levada a cabo no índice onomástico: “Casó con Safo. Vio hijos y nietos. Por un genovés mandó para la sepultura de Fanto el Mozo, como él

fiel escudeiro de Fanto Fantini que “había dejado su casa por buscar señor con el que apalabrarse de escudero, y acompañó a Fanto en sus primeras armas y le ayudó a salir de sus primeras prisiones” (117).

Mais a Fanto non só o acompaña nas súas aventuras o escudeiro Nito, senón tamén un cabalo e un can que amosan cualidades comunicativas propias dos seres humanos. Do can Remo afirmase que “atiende voces en latín” e que foi el mesmo “quien declaró su nombre tomando un palo en la boca y dibujando las letras en la arena” (39).

Máis estraño resulta o caso do cabalo Lionfante que posúe a cualidade da fala, de xeito que “no hay otro en la feria, y no sólo por lo que osaría llamar su don de lenguas, aunque más propiamente se llamará don de oídas”¹⁴⁴ (38).

A capacidade discursiva de Lionfante é un motivo ao que se recorre ao longo de toda a diéxese¹⁴⁵ e que aparece amplificado no apéndice que leva por título “Sobre el discurso de «Lionfante» en el Senado de Venecia”¹⁴⁶.

O paralelismo entre estes tres personaxes e os protagonistas, igualmente itinerantes, de *El Quijote* cervantino son evidentes:

Abreviando, el trato se hizo, y aprovechando que quedaba vacante Nito Saltimbeni fue apalabrado como escudero, y el perro “Remo” dio tres ladridos para decir que allí estaba, y tomando por sorpresa con los dientes el bastón en que se apoyaba un clérigo que había asistido a la carrera y al regateo, y que declaró haber sido muy jinete en su mocedad, el can trazó el la arena unos signos y se sentó a la diestra de ellos (41).

le llamaba siempre, una cabeza de mármol, griega, antigua, que en el perfil mucho semejaba a su amo” (181).

¹⁴⁴ O narrador ironiza sobre esta habilidade afirmando que “aunque entendía varias lenguas, siete entre germánicas y latinas, y las medias vueltas en aragonés, no sabía provenzal, ni quien fueran Arnaldo Daniel ni el Sordello” (38).

¹⁴⁵ *Cfr.*: «Lionfante» se puso ante su dueño, y solemne, le habló por vez primera” (44); «Lionfante», 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” (78).

¹⁴⁶ *Vid.* para isto Rodríguez Vega 1997a.

Pérez-Bustamante salientou tamén a proximidade en canto á estrutura dos personaxes de *Vida y fugas de Fanto Fantini* e *El caballero, la muerte y el diablo*. Ao referirse á tríada formada por Fanto, Remo e Lionfante, lembrou que

la misma plurivalencia hermética, aunque asociada al Cristianismo, se observa en la iconografía del *Fanto*, donde la figura del héroe se completa con la de su perro, escritor, Remo, y su caballo políglota, Lionfante. Este trío nos remite a un relato previo de Cunqueiro, *El caballero, la muerte y el diablo* (1956), cuyo título procede de un grabado de Alberto Durero (1513) que presenta a un caballero con su caballo (símbolo de la muerte) y su perro (símbolo del diablo) cabalgando impávido junto a dos monstruos (la muerte y el diablo), y que es una alegoría iconográfica inspirada en el *Enchiridion militis christiani* (1503) de Erasmo de Rotterdam. Es evidente la ambigüedad del destino del héroe: la muerte y del diablo no sólo son enemigos externos, sino también aliados del héroe y en última instancia elementos consustanciales de la vida humana (Pérez-Bustamante 1992b: 721).

Cumpriría así e todo resaltar a autonomía destes tres personaxes con respecto ao amo, tal como demostran as súas accións, pois sabemos que “el perro «Remo», siguiendo órdenes, se trasladó a Verona, donde «Lionfante» estaba refugiado en casa de un cirujano” (62).

En calquera caso, débese notar a condición de cooperantes de Remo e de Lionfante ao longo das diferentes aventuras protagonizadas por Fanto¹⁴⁷.

Outro personaxes que amosa un comportamento favorábel ao protagonista é Nero Buoncompagni¹⁴⁸, “primer capitán que tuvo Fanto Fantini della Gherardesca” (43).

¹⁴⁷ Cfr.: “Anduvo «Remo» activo como correo todo aquel mes de marzo portando papeles en las orejas y en un paladar postizo que le ponía Fanto para que le llevase partes secretos [...]” (71); “Gracias a la ventriloquía de «Lionfante», que lo había estado esperando durante varios meses en los bosques vecinos, [...] pudo Fanto llegar a casa de su amigo el médico Jacopo Barigazzi” (84).

¹⁴⁸ Esta actitude semella verse reforzada polo significado das bases léxicas fundidas na fórmula onomástica, *buon e compagno*. Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

Nun nivel diferente a aquel no que se sitúan aos personaxes que acompañan a Fanto nas súas campañas, atópanse os que actúan como salvadores nas distintas *fugas* narradas ao longo da obra, como é o caso do médico Jacopo Barigazzi, “máis conocido por Berengario de Carpi, famoso autor de unos «Comentaria» anatómicos”, e que auxilia ao protagonista no seu cativerio na prisión mental practicando “diferentes injertos en la cabeza de Fanto, trayendo piel del occipucio a los parietales y temporales, y aunque logró cubrir de pelo la cabeza del capitán, no era el rubio tan vivo” (84).

Nesta nómina cómpre situar tamén o Intérprete de Forasteros, o Gobernador del Basileo e Safo¹⁴⁹, a rapaza coxa que “libró de prisión a Fanto con ayuda de delfines amigos” (184).

Un carácter ambiguo desde o punto de vista da cooperación posúe Fra Luca Pacioli, quen fora mestre de Fanto e que “construyó para encerrar en ella a Fanto una prisión mental” (180).

O derradeiro personaxes que mantén unha relación positiva coa figura central ten unha natureza diferente. Trátase de donna Cósima Bruzzi, *nobre dama* casada don Ser Franco Loredano e protagonista dunha particular historia de amor con Fanto. A descrición que o narrador ofrece do personaxe feminino incide en aspectos relativos á idealización:

Donna Cósima era en verdad tan hermosa como propalaban los que de verla se habían quedado admirados. Los ojos de Fanto, mientras Ser Franco llenaba con malvasía nueva unas copas de Murano, buscaron apasionadamente quedarse para siempre en la memoria con el retrato de aquella hermosísima señora, con el negrísimo color de las largas trenzas, con la blanquísima piel, con los ojos leonados, con el levantado pecho, con la mano que sostenía un pañuelo bordado, con el largo brazo desnudo, con la boca que le sonreía, y con una sombra de melancolía que la envolvió de

¹⁴⁹ “Era muy bonita, los ojos verdes, los dientes blancos e iguales entre los finos labios, y la ceñida blusa hacía ver que ya le brotaban redondos pechos. Tenía una pierna redonda y fina, pero la otra era más corta y sólo hueso. De la sana iba descalza, pero la enferma la calzaba con un medio zueco de madera. [...] Los ojos verdes lo decían todo, su dolor por verle atado de pies y manos, y su asombro por la larga y rubia cabellera de Fanto” (88).

pronto, y que Fanto se dijo que era la sombra de un alma desilusionada (101-102).

O índice onomástico recolle tamén os trazos fundamentais do seu retrato e sintetiza a historia de amor con Fanto Fantini, que transcorre nun espazo literaturizado a partir da escena de Shakespeare. Isto último xera unha especial relación entre ambas as dúas ficcións –a de Fanto e a de Otelo– nun exercicio máis de intertextualidade que ten novamente o teatro como referencia, segundo se pode comprobar na entrada correspondente do mencionado índice:

CÓSIMA BRUZZI, DONNA.– Hermosura veneciana, blanca, largo cuello, brasas en los ojos, la sonrisa de amanecer de verano. La amó Fanto, y ella al capitán. Quería que éste anduviese loco celoso y amenazase con matarla en la cámara misma, en Famagusta, donde el moro mató a Desdémona. Fingía amores con sombras y muñecos que escondía debajo de la cama. Murió a manos de su marido, Ser Franco Loredano, capitán de mar y tierra de Venecia en Chipre (171).

No nivel textual, a ambigüidade é aínda máis grande:

Donna Cósima quería visitar todos los días la estancia en que había sido muerta dama Desdémona, y allí le pedía a Fanto amor eterno, y como prueba terrible celos. Vestía con ricas ropas masculinas haces de paja, y los acostaba en camas suyas. ¡Célate, Fanto!

–¡Apaga la luz, y apaga mi luz! –le decía a Fanto, recordando la famosa frase del Moro.

Y llevaba las manos de él a su cuello, y era ella la que oprimía y oprimía (103-104).

A indeterminación acentúase na nota final á que máis arriba me referín e que apunta cara ao multiperspectivismo cando se indica que “al llegar a este punto es cuando comienzan a diferir los propios informes enviados a Venecia” (104). Neste texto suxírese a atribución do crime ao burlado marido Ser Franco Loredano, “el cual pudo tener testigos de los adúlteros amores” (104).

O personaxe aparece ampliado en “Retratos y vidas”, no capituliño titulado “Las soledades de donna Cósima Bruzzi”, onde o narrador ofrece datos paródicos acerca da súa relación con Ser Franco:

La casaron mozoela con ser Franco Loredano, Capitán de Mar y Tierra de Venecia en la isla de Chipre, y en la noche de bodas Ser Franco le explicó a la esposa un particular suyo que tenía, que no podía cumplir con ella si no jugaba antes una partida de ajedrez y ganaba, precisamente dando mate con el caballo y siendo suyas las negras. Y de la victoria del tablero de las sesenta y cuatro, salía disparado al lecho. [...] Donna Cósima dijo que ella no sabía de ajedrez, y Ser Franco aclaró que no importaba, que se dejase desnuda en la cama, que él, a través de la puerta, jugaría con un criado siciliano que tenía. La partida se prolongó largo rato, tanto que donna Cósima medio adormiló, ensoñando que venía a cubrirla un caballo de oro. Pero era Ser Franco que estaba presto (147-148).

Repárese tamén na identificación paródica levada a cabo por dona Cósima entre as súas ensoñacións eróticas e a figura equina, de maneira que “los amantes secretos que iban y venían por sus sueños, como las canciones van por los oídos, eran siempre hípicas dorados, y si no lograba esa figura no había goce” (148).

Tales figuracións serven de xustificación para o namoramento da dona na súa primeira visión de Fanto, nunha escena que cumpriría relacionar coa da primeira experiencia erótica do mozo, antes comentada, ao se afirmar que “lo vio como si entrase en sala un purasangre dorado” (148).

No final do capituliño prodúcese non obstante unha fusión entre ambas as dúas ficcións que sementa novamente a ambigüidade:

Alguien respiraba perfumado en las cámaras vacías, y se rozaban sedas en la noche contra los rayos de luna que entraban por el gran balcón hasta el hecho mismo de donna Cósima. Sorprendió un día unas quejas dichas con femenina, añorada voz, y queriendo recordar las sílabas que separaban los sollozos, diciéndolas en voz alta, reconoció en su voz la voz oída, y en su corazón el dolor de la dueña de los lamentos aquellos. Que era Desdémona. [...] Sí, Desdémona. Pero entonces Fanto tendía que dejar de ser el brioso corcel de rubias crines, y trocarse en el Moro, en Otelo. Sabido que eso era

la muerte, pero ya no podría nunca más gozar con él si Fanto no era el Moro y si ella no moría. Y este fue el origen de los sucesos que se cuentan en el texto (148-149).

No que se refire aos personaxes opoñentes ou inimigos de Fanto, cómpre notar a súa relación cos distintos episodios que narran os cativerios do protagonista. A súa natureza é, polo tanto, moi heteroxénea.

Un dos máis singulares é, sen dúbida, Dama Diana, figura mediante a que o escritor introduce unha vez máis na súa obra o tema da ultratumba. Trátase neste caso dunha muller morta que vive nun palacio secreto ao que Fanto e Nito conseguen finalmente acceder a través dun espello:

Si el condottiero había entendido bien, la irrealidad de dama Diana, hermosa mujer muerta en aquel castillo senense hacía unos cincuenta años – degollada ella y envenenadas sus doncellas– garantizaba la realidad del país donde ella se refugiaba cuando dejaba su compañía, cada día más amoroso trato (55).

Tamén neste caso a dama é presentada mediante un retrato idealizante que evidencia a súa particular beleza:

Lo último en desaparecer bajo las ramas desnudas de los abedules –¿por qué estaba seguro ahora de que eran abedules?–, fue la cabellera rubia. El día anterior, usando agua franchipana, las doncellas que la acompañaban, con cepillo de pelo de tejón y esponjas de Mesina, le habían aclarado el oro viejo que había preferido en las últimas semanas (52).

A fermosura, a condición fantasmal e a sedución exercida por Fanto son recollidas na entrada correspondente do índice onomástico:

DAMA DIANA.– Bellísima señora, muerta en un castillo de Toscana, creyéndose que por veneno. Sus padres recogieron el cadáver de la hermosa y los de sus doncellas, y los llevaron a enterrar al país natal, en el marquesado de Monferrato. Habiéndose salvado de un incendio, en la torre donde murió, un espejo florentino, acudía, fantasma con piel de leche con

un poquillo de clavel, a buscar en él las memorias de su juventud. Fanto la vio allí y la enamoró (172).

Unha clara función de opoñente con respecto a Fanto desempeña Vero dei Pranzi, inimigo e responsábel do seu cativerio e que, “tras haber visto huir a Fanto, envuelto en un río como en una capa verde, le entró una ira triste, con mucha flegma amarga, y una mañana amaneció muerto” (185).

Dunha natureza diferente, debido á súa entidade abstracta, é outro dos inimigos, o Gran Rector do cárcere mental no que foi apresado o protagonista:

Fanto comprobaba que la Esfera era una construcción imaginaria del Gran Rector, que aquello no había sido NUNCA CONSTRUIDO: una tela de araña imaginada por alguien que podía estar a mil leguas de allí, y a la que le bastaba para subsistir que los prisioneros se creyeran atrapados para siempre (80).

Noutros casos os opoñentes son personaxes colectivos. Así acontece no episodio dos gregos que capturaron a Fanto cando este durmía na praia.

O proceso de idealización ao que o narrador somete o protagonista e a algunhas figuras máis contrasta coa selección de trazos negativos na descrición doutros caracteres. Tales riscos están relacionados tamén coa descrición física e o comportamento quínésico. Cómpre reparar, neste sentido, a notábel presenza de personaxes deformes na obra. É o caso do Camargués, caracterizado do seguinte xeito:

Era un pequeño gordo, con el vientre caído, cinchado en rojo, y de vez en cuando se detenía para darse aire, entornando los ojillos negros, y abriendo la boca, que dejaba ver lo largos y espatulados que eran los cuatro dientes que le quedaban. Se llamaba Guillem y escupía de lado (40).

O narrador insiste na súa xestualidade groseira ao explicar que “no hacía más que asentir con la cabeza, aplaudiendo con sus manos peludas” (40).

Pola súa banda, o abandeirado do campamento de Nero Buoncompagni “era un tipo alto, seco, mellado, la cara labrada por dos cicatrices cuchilleras” (43).

O mencionado Vero dei Pranzi

era casi enano, mofletudo de rostro, estrecho de frente bajo la que, pasando un selvático bosque de cejas, se hundían unos ojos negros que las más de las veces miraban coléricos. Los brazos, en demasía largos, le llegaban hasta las rodillas, balanceándolos al andar, con lo cual parecía que marchaba tordeando un borracho (64).

A importancia dos trazos físicos na caracterización de personaxes semella quedar patente na explicación que o Cabaliere Capovilla dá a Nito Saltimbeni sobre “cómo le había conocido la familia”: “por la nariz acaballada y las orejas puntiagudas, saliendo insólitas, como de zorro, por entre el espeso pelo rojo” (39).

Repárese igualmente na caracterización e na xestualidade do Licenciado Conciso:

El licenciado Conciso era un respetable anciano, de la estricta escolástica, alabado por un estudio sobre el tratado “De ente y esencia” aquiniano. Alto, membrudo, bermejo, por una orquitis perpetua andaba lento y con las piernas muy abiertas, y con los años había perdido aquella solemne entonación salmantina que había pasmado en Salamanca, y un eco de la cual llegó hasta Erasmo (132).

Con todo, o personaxe no que máis transcendencia teñen os trazos físicos é o Bachiller Botelus, figura sen apenas relevancia na diéxese principal e á que se lle dedica un dos capítulos de “Retratos y vidas” significativamente titulado “Las gulas del cura que leía etrusco”. A súa descrición física, na que abundan os trazos negativos, aproxímase á caricatura:

Talla corta, no más de la que se pide en quintas, metido en hombros, flaco, pálido bajo el octogonal bonete rojo de los bachilleres “in utroque” por Osuna, enmarcado por guedejas negras que le abrigaban en la nuca y se le ondulaban en el cuello, siendo lo más notorio de éste una nuez en ángulo agudo, medio cubierta por un lunar vinoso. Los ojillos, vivos y claros, se apartaban en el nacimiento de una nariz larga y curva, que terminaba mismo a la entrada de la boca con dos ventanales amplios y pilosos. Lo único que merecía el adjetivo de carnosos en aquella cara eran los labios gordezuelos y colorados, y en el resto del cuerpo, escurrido, las manos blancas, los dedos sin nudo, las yemas como cerezas, manos femeninas, suavizadas cotidianamente con agua gorda de molleja de pavo (127).

A caracterización xestual do Bachiller resulta igualmente paródica. É interesante comprobar como o narrador vincula a característica identificadora fundamental do personaxe, a gula, a un dos seus comportamentos quínésicos:

Cuando descendía del púlpito, el bachiller Botelus besaba sus propias manos¹⁵⁰, tan preciosas, que tan bien le servían, y volviendo en la memoria a los días infantiles [...], chupaba el pulgar de la mano derecha, que de niño, mojado en miel por tía doña Aurea, le permitía adormilarse soñador, y que ahora era, de todos sus dedos, el que más sabor a pavo conservaba tras el suavizamiento con el agua gorda de la molleja de pavo. Creo que aquí tuvieron su origen las gulas del bachiller Botelus, uniendo en él el sentido del gusto al placer del triunfo dialéctico, el sabor a pavo, por ejemplo, a la casuística de la Lex Cornelia de Falsis, que dominaba (127-128).

Este complexo personaxe é presentado como un “orador de mérito” aínda que “de sorprendente ineptitud para las discusiones académicas” (128). Por outro lado, o narrador insiste na súa obsesión polas mans e polas masaxes recuperadoras de auga de moella de pavo. Alén diso, define o bacharel Botelus como un soñador que

poniéndose a chupar ansioso, curándose de hambres físicas y espirituales, tumbándose a ensoñar, imaginando la próxima academia en la que armado de todas sus armas, prestos todos los ramos de la retórica latina, jurisperito,

¹⁵⁰ O narrador refírese a “sus manos ágiles, expresivas, fáciles en apoyar los argumentos, en subrayar la mayor, en afinar los distinguos, en el repetir en el aire la palabra, el calificativo culterano insólito, hallado por el bachiller tras una noche sin sueño” (127).

razonador implacable, destruiría contrincantes y, si era preciso la academia misma, Sansón de la dialéctica (129-130).

É precisamente despois destas ensoñacións cando Botelus se entrega ás voraces comidas que lle permiten sentir “cómo le venía a la fácil memoria toda la glosa boloñesa, se le ocurrían argumentos nuevos, impecables [...]” (130).

A gula do personaxe chega ata extremos grotescos e noxentos que o bacharel xustifica polas “exigencias intelectuales más altas”¹⁵¹ (131).

Pérez-Bustamante interpretou o personaxe de Botelus como unha figura análoga a Fanto en canto á condición heroica, caracterizada non obstante por trazos opostos aos deste:

La historia del clérigo Botelus, la que más postiza resulta en los apéndices, presenta una poderosa analogía con la de Fanto [...]. Botelus viene a ser una inversión de Fanto –Fanto dorado, heroico, luminoso, idealista; Botelus negro, ridículo, oscuro, materialista–, pero más allá de la diferencia está la analogía: la ambición heroica como autofagia (Pérez-Bustamante 1992b: 720).

Nos seus sonhos é posíbel identificar tamén un punto de conexión con Fanto. Estou a pensar na admiración pola cabeleira loura que se manifesta cando soña que “montaba aquel caballo políglota que viera probar en Florencia y que recordaba que se llamaba «Lionfante». En este punto del sueño se veía alto y rubio como el gentil-hombre mozo que lo había comprado”¹⁵² (135).

Resulta curioso comprobar como a desaparición deste trazo físico dos seus sonhos anuncia o ocaso do personaxe:

¹⁵¹ “En el aire cazó el bachiller Botelus [una gallina] y así viva y cacareante como estaba, le clavó los dientes en la pechuga, y escupiendo plumas, comió, y los dos muslos. Entusiasmado, ensangrentado, repitiendo en voz alta los párrafos más felices de su antiaruspicina, llegó a su casa, se sentó a la mesa, y gritó al ama que le sirviese del cochinillo y de las habas con longaniza que sobrasen de mediodía, que por nada del mundo quería caer en debilidad dialéctica” (134).

¹⁵² Cómpre lembrar que o cabalo actúa como elemento vinculante de Botelus coa diéxese principal, pois el é un dos asistentes á venda de Lionfante.

Soñaba, y ya no se veía rubio como Fanto Fantini della Gherardesca, circulando por alamedas y palacios. Las mozas que salían con sus vientres desnudos en sus sueños, ya se pasaran a viejas arrugadas, legañas, desdentadas (139).

A decadencia final está producida pola autofaxia cando, logo dun fracaso, toma a heroica decisión de “alimentarse del único manjar fino que tenía a su disposición, es decir, de su propio cuerpo” (143).

A sección remata cun texto no que se describe un proceso de degradación expresado en termos hiperbólicos e paródicos, que remata coa morte do bacharel por autofaxia nunha escena de contido repugnante, pois “a su propia pierna se echó el bachiller Botelus a bocados, y entre uno y otro gritaba a su ama que le trajese sal y pimienta, que hallaba su jarrete algo insípido”. “Botelus se desangró y se puso a la muerte, y en las últimas chupadas del pulgar al pavo se despedía de él con palabras tiernísimas” (145).

Sen dúbida, trátase dun dos personaxes sobre os que Cunqueiro levou a cabo un proceso de degradación máis radical, intensificado por unha actitude naturalista. A representación fisiolóxica do corpo humano ensaiada xa n’*As crónicas do sochantre* coñece unha nova formulación nun retrato que recrea, ademais, un dos temas recorrentes no ensaio cunqueiriano como é a gastronomía.

A nómina de caracteres de *Vida y fuga de Fanto Fantini* complementase aínda cunha serie personaxes que prestan o seu servizo, entre os que se encontran o Abanderado de Nero, a Ama del Bachiller Botelus, a Doncella de las viudas Bandini, o Paje de la grappa, etc.

Algún deles son figuras caracterizadas mediante unha selección de trazos denotadora da súa especialización profesional: o Cabo bizantino, o Cirujano de Verona, o Esquilador, o Intérprete de venecianos, etc. De entre eles cómpre destacar un personaxe colectivo dunha grande orixinalidade cuxa descrición xa foi reproducida como

exemplo do enciclopedismo cunqueiriano. Refírome aos *ecos* da policía de Venecia.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* aparecen representados algúns personaxes modelo do catálogo cunqueiriano ao que me estou a referir ao longo deste capítulo da investigación, como son:

1. O *soñador*, figura encarnada por Fanto, portador dos seguintes trazos:

- + imaxinación
- dimensión literaria
- idade
- + condición de eixe
- + capacidade narrativa
- + evolución

A súa curta idade contrasta co perfil doutros soñadores da narrativa de Cunqueiro, coa excepción de Ulises. En ambos os dous casos este trazo relaciónase co de + *capacidade de aprendizaxe*.

Nótese tamén como esta condición de soñador é parcialmente compartida con Capovilla (cos trazos +/- *imaxinación*, - *dimensión mítica*, + *idade*, - *condición de eixe*¹⁵³).

Finalmente, é posíbel ver tamén unha réplica parcial deste modelo, aínda que cun perfil ben diferente no Bachiller Botelus:

- + imaxinación
- dimensión literaria
- idade
- condición de eixe
- +/- capacidade narrativa

¹⁵³ Cfr. nota 142.

O tratamento que o narrador lle concede a este personaxe leva a consideralo máis ben un *antisoñador*.

2. O *contador de historias*, representado tamén por Capovilla, cos seguintes trazos:

- + oralidade
- + itinerancia
- + imaxinación
- + profesionalidade.

Con todo, hai que lembrar que tamén Fanto asume nalgúns momentos da narración trazos propios do *contador*.

3. O personaxe *viaxeiro*. Representado por Fanto e os seus acompañantes Remo e Lionfante, definidos como segue:

- + itinerancia
- exotismo
- capacidade narrativa
- nostalxia
- misterio

Cómpre advertir que neste caso o viaxeiro maniféstase de xeito bastante xenérico, sen amosar moitos dos trazos que veñen sendo habituais na narrativa de Cunqueiro.

4. Os *personaxes do decorado*. Son bastante numerosos nesta obra e presentan unha caracterización típica dentro da narrativa do autor:

- protagonismo
- identificación
- + profesionalidade
- + especialización

Moitos deles están ao servizo doutros caracteres. É o caso do Abanderado de Nero, a Ama del Bachiller Botelus, a Doncella de las viudas Bandini, o Paje de la Grappa, etc.

5. O *personaxe nome*, representado, cos trazos que veñen sendo habituais, por Flamenca, Lanzarote ou Beatrice.

6. O *personaxe educador*. En *Vida y fugas de Fanto Fantini* volvemos identificar o modelo ao que antes me referín con esta denominación. A súa importancia na primeira parte da obra é grande, pois exerce como titor do protagonista. Os trazos que sintetiza este prototipo, representado polo señor Calamatti, son:

- + servizo
- + diferenza de idade con respecto ao pupilo
- + transmisión de coñecementos
- + distancia derivada da diferenza de estatus

Ao falar dos personaxes desta obra cómpre aínda reparar na proximidade do escudeiro Nito ao modelo de paxe ou, na súa relación con Fanto, a parellas do tipo Merlín-Felipe de Amancia, Sinbad-Sari. Con todo, a menor implicación na diéxese principal e na evolución do protagonista, así como a súa especialización, idade e ausencia do trazo + *capacidade de aprendizaxe*, desaconsellan tal identificación.

3.1.3.7. *El año del cometa*

A derradeira obra de narrativa longa escrita por Cunqueiro xira tamén en torno a un personaxe protagonista. Neste caso trátase de Paulos, quen, a diferenza doutras figuras centrais creadas polo escritor, non posúe carácter referencial. Gil salientou este aspecto e reparou tamén na falta de dimensión intertextual do personaxe protagonista, o que segundo el constitúe unha

notable diferencia de comportamento entre el protagonista del *Cometa* y los habituales héroes cunqueirianos¹⁵⁴, ya que Paulos, a diferencia de Ulises, Orestes o Fanto, no acude a modelos de conducta reconocidamente librescos. Paulos reclama para sí una identidad verdadera, que no se oculte tras el fingimiento, ante diferentes públicos, de personalidades imaginarias y míticas (Gil 2001: 170-171).

A condición de eixe desta figura contrasta coa fragmentación que presenta a obra en canto á distribución dos materiais¹⁵⁵. Cómpre lembrar tamén que a narración non inclúe índice onomástico nin ningún outro texto epentético, espazos empregados habitualmente polo escritor para levar a cabo amplificacións dos personaxes.

Unha primeira aproximación ao estudo dos caracteres de *El año del cometa* permite identificar *grosso modo* dous grupos, que desenvolven a súa acción en torno ao protagonista. Se ben os dous desempeñan a función de *colaboradores*, tanto o seu nivel ficcional, derivado da pertenza ou non ao plano da imaxinación de Paulos, como o carácter referencial permiten establecer unha diferenza entre eles que queda reflectida no cadro que segue:

FAGILDO	DAVID
CAMALCATTI	ARTURO
FETUCCINE	ASAD
MARÍA	JULIO CÉSAR
	MR. GRIG*
OUTROS PERSONAXES	MALATESTA

*A pesar de non ter carácter referencial, pertence a este plano da ficción.

¹⁵⁴ O autor explicou que “tal diferencia en el comportamiento supone un rechazo de la referencialidad intertextual que ha modelado las narraciones cunqueirianas desde *Merlin e familia*, con las excepciones de *Las crónicas del Sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, y que es bien explícito en el discurso del protagonista, a propósito de sus reflexiones sobre el unicornio” (Gil 2001: 172).

¹⁵⁵ Nótese como o protagonismo de Paulos se manifesta nos dous planos que conforman seu personaxe, o da imaxinación e o da realidade: “Paulos quería tener al mismo tiempo en su mente las mentes de todos, obedientes a su discurrir, diciendo las palabras que imaginaba. Todo sucedía en su presencia, siendo Paulos el único posible nudo de cien hilos diversos, hilos que se hacían uno solo en él, al que daba vida, como sangre en vena, el soñar suyo” (202).

Dentro do catálogo de personaxes narrativos cunqueirianos resulta igualmente singular o feito de que en Paulos non haxa ningún trazo de exotismo. Con todo, o narrador advirte que “venía de la gente más antigua de la ciudad y tenía en ella parientes” (46), comentario que cómpre pór en relación co prestixio que chega a acadar diante da súa comunidade como intérprete dos signos do cometa e tamén como soñador.

A figura de Paulos reúne con todo unha serie de trazos que resultan recorrentes na caracterización dos personaxes protagonistas creados por Cunqueiro. Así, con Ulises e Fanto comparte os motivos da infancia, a aprendizaxe e a viaxe como fonte de coñecemento, ao ser Paulos tamén unha figura marcada polo carácter itinerante que abandona a cidade para vivir con Fagildo, desprázase a Milán para estudar co señor Calamatti, regresa á cidade e viaxa de novo á ermida.

Con Sinbad e de novo con Fanto comparte tamén un elemento que, ademais de constituír o seu trazo definitorio fundamental ata o punto de se identificar coa esencia do personaxe, convértese na cerna da diéxese. Trátase da imaxinación, cualidade que fai de Paulos un *soñador* capaz de fundir os planos da realidade e da imaxinación:

—¿La conocía o la soñaba? [pregunta María a Paulos]

—La conocía soñando (66).

Este elemento confírelle tamén unha dimensión agonista que de novo o achega ao personaxe de Sinbad na incapacidade para distinguir entre ambos os dous planos:

¿Sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños? ¿Qué era lo que él quitaba o añadía a la vida cotidiana? Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico. Perezoso, no salía apenas de casa en toda una semana, durmiendo siestas de mañana y tarde, ensoñando viajes, recibiendo

visitas de gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real que el extraño visitante le había regalado, o había dejado olvidado en la mesa del vestíbulo, y que era la prueba fehaciente de la visita. No podía detenerse a pensar quién era, de dónde venía, a dónde quería ir (81).

De igual maneira que Sinbad, tamén Paulos se ve obrigado a manter a verosimilitude das súas imaxinacións para defender o estatus e por iso

tenía que dar otras señales de Asad. Tenía que hacerlo alto, ancho de hombros, la nariz aguileña de los “condottiere”, las piernas enarcadas por el ejercicio de la caballería desde la niñez, y bajo la frente, abultadas y pilosas cejas; pilosas tanto, que cuando Asad salía de caza se afeitaba la derecha, que semejante a zarza le quitaba media visión y le perjudicaba la puntería (229).

Por outra banda, cómpre advertir a vontade de perfección do protagonista no seu exercicio da imaxinación, pois “montando su invención, quería que todo cuadrase, más y mejor aun que en la vida real, y a veces no daba salido de un asunto, se le embrollaban los pasos de la función [...]” (204-205).

A condición soñadora de Paulos é verdadeiramente complexa, xa que non se restrinxen unicamente ao ámbito privado, senón que exerce unha función social, tal e como acertou a sinalar Ana-Sofía Pérez-Bustamante ao se referir á dimensión metafórica do protagonista, que *é un soñador privado e público* (1991b: 235).

O propio Paulos diserta sobre a necesidade colectiva da figura que el representa (o *doador de sueños*) e pregúntase se “necesita de mí, cada uno de vosotros, un sueño para poder ser otro? ¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya en ella un donador voluntario de sueños?” (82).

O labor social desempeñado por Paulos enmárcase dentro da súa actividade profesional no Colegio de Astrólogos¹⁵⁶, onde debe estudar os signos do cometa. É tamén neste foro onde, no transcurso da interpretación dunha proba, leva a cabo unha defensa da lexitimidade da imaxinación como forma de coñecemento:

Pude, simplemente, haberlo soñado, pero en el momento mismo en que mi sueño es interpretado en relación con la proximidad probada científicamente por los astrónomos de la aparición del cometa, se crea una realidad indudable, de la que deducimos agüeros. ¡Prevenir lo futuro! [...]. Pude haber soñado, quedándome adormilado junto a la fuente, pero el sueño está expuesto, lo interpretan los astrólogos, y se transforma en algo tan sólido como esta casa. ¿Es que no son los sueños una forma de conocimiento de lo real? (132-33).

O narrador insinúa noutro momento a función rexeneradora dos sonhos de Paulos, nun comentario que constitúe unha reflexión metaliteraria:

Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. [...] Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades (82-83).

Por outra banda, explica que é precisamente no plano da imaxinación onde o personaxe cobra verdadeira entidade. Repárese neste sentido na seguinte enumeración de situacións vitais e na alusión anticipadora do motivo da morte, adiantada xa no primeiro dos limiares, onde se afirma que “era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto” (83).

¹⁵⁶ O narrador proporciona numerosos detalles sobre a formación e o currículo de Paulos, a obtención da praza no Colegio de Astrólogos e o exercicio da súa profesión. Repárese tamén no seguinte comentario: “Los padres de María decidieron recibir a Paulos, que ahora ya tenía oficio remunerado, y figuraba en el escalafón, y en su día tendría jubilación, y si moría, le quedaba a María la viudedad reglamentaria” (101). Á marxe do ton humorístico e da anticipación do motivo da morte, tanto estas palabras como as explicacións ás que me referín anteriormente subliñan a profesionalidade do protagonista.

Paulos presenta aínda outro trazo compartido con moitos outros protagonistas cunqueirianos. Trátase da súa evidente dimensión oral. Difire non obstante de todos eles no feito de que esta oralidade non é máis que unha prolongación da capacidade de imaxinación expresada mediante longos monólogos, por veces mesmo en ausencia de público. Non se trata tanto dun contador de historias como dun verbalizador dos seus propios soños ou “mentiras”, tan fermosas en ocasións como a que lle dá por resposta a María para xustificar a súa demora:

Tuve que esperar a que todas las estrellas se colocasen en su sitio, y poderme guiar por la Polar para regresar. Un hombre me ofreció un caballo, que sabía regresar solo a su país desde el puente nuestro. Pero vinieron de parte del rey a decirme que podía volverme montando un caballo antiguo, alazán, que me mostraban en una lámina. El portador de la lámina se retiró al fondo del patio, dijo el nombre latino del caballo, y éste saltó de la lámina al camino (75).

Nas súas exposicións, especialmente nas levadas a cabo no Colegio de Astrólogos, Paulos recorre tamén a un código quínésico coidado que procura a solemnidade:

Se levantó Paulos Expectante. Inclino la cabeza, saludando al presidente y los señores cónsules, y la volvió a inclinar, saludando ahora a sus compañeros de arte astrológica (116).

É neste contexto, concretamente no ensaio do “discurso de presentación de las señales de los cónsules” (120) onde aparece por vez primeira mencionado o motivo da cunca de leite que María lle ofrece con actitude maternal.

Este motivo está tamén presente no momento de decrepitude vital de Paulos. O valor anticipador resulta neste caso evidente:

María le hacía beber la leche recién ordeñada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se

quedaba dormido en su sillón favorito. En el cráneo de “Mistral”, María había colocado unas camelias rojas¹⁵⁷ (230).

Paulos posúe, alén disto, unha dimensión dramática que se manifesta nas ocasionais interpretacións que fai, no espazo vital do seus sonhos, de personaxes diversos. Nestes casos crea un xogo de máscaras que lembra algunhas das representacións improvisadas polo xove Ulises:

Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y se durmió. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar, y que él la seguía. La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicornio era Paulos. Melusina tiraba al aire limones amarillos y peces verdes que recogía de la espuma de las olas. Pasó una isla redonda, toda ella una rosaleta, y dijo con voz amistosa:
—¡Adiós, Amadís! (153).

Como acontece con todos os protagonistas cunqueirianos, tamén Paulos aparece retratado no ocaso da súa existencia. O declive maniféstase neste caso mediante unha serie de signos que anuncian a derrota do mundo da imaxinación polo da realidade¹⁵⁸:

Le venían al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantásticas (231).

Paulos, fatigado y hambriento, ya no encontraba en sí fáciles las jugosas invenciones, y apenas sí sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía (231).

¹⁵⁷ Repárese tamén nas connotacións do cranio do can Mistral na escena (117).

¹⁵⁸ Para Gil “es también el protagonista con mayor tensión interior, el más propiamente agónico, sumido en una búsqueda auténticamente existencial del valor de la poesía y la literatura. Su muerte es efectivamente la muerte de la voz de Cunqueiro como novelista. Y el desencanto que respira la desaparición de aquél Ulises originario, un episodio más entre la variada peripecia de la novela” (Gil 2001: 186). É por iso polo que, na súa opinión, “*El año del cometa* constituye [...], desde el punto de vista de la modalización metaficcional, el grado más avanzado de *metadiscursividad hipodiegética* de la novelística de Álvaro Cunqueiro: la fusión definitiva de la voz y la focalización del autor con el personaje en quien se enmascara narrativamente”.

A morte do protagonista antécipase no primeiro dos limiares, onde se informa do falecemento dun home de *pantalones rojos*. A alusión a este elemento do vestiario permite a posterior identificación do personaxe anónimo, pois

Paulos llevaba los pantalones rojos, que se había puesto para imitar a César paseando en los cuarteles de invierno, que muchas veces el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía (232-33).

O proceso de decadencia de Paulos especialmente desenvolvido na derradeira parte da obra. É aquí onde se adianta novamente o motivo da incapacidade para a imaxinación mediante unha advertencia acerca dos perigos suscitados “por otro soñador”, “ese soñador contrario que había imaginado más de una vez, cada uno moviendo las piezas de sus sueños como sobre el tablero las suyas los jugadores de ajedrez” (202).

O *soñador contrario*, que se perfila como un antagonista ou un *antisoñador* pode atoparse dentro do propio personaxe ou nun alleo. É este primeiro o que suscita un maior perigo e constitúe unha ameza para a imaxinación do protagonista:

Paulos mismo, muchas veces tenía dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones. No, no era un demoníaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación (202-203).

Lo peor sería encontrarse con un soñador lejano, que manejase invenciones contrarias, que tomasen cuerpo frente a las suyas, con terceras personas que desconocía, y otros intereses (205).

Nas catro partes que integran o corpus textual, a voz narrativa leva a cabo unha retrospección mediante a que se conta a vida de Paulos desde a infancia ata a morte. Esta estrutura circular significa para Pérez-Bustamante “la resurrección de un hombre a través de sus sueños” (1991b: 215). A mesma autora diferenciou oportunamente os

dous factores que conflúen na morte de Paulos e que representan os planos da súa existencia:

La vida de Paulos se presenta como un proceso de deterioro preñado de símbolos premonitorios, un proceso autófago de creciente introspección que culmina simultáneamente en una autodestrucción (Paulos deja de ser un soñador) y en una destrucción (Paulos es asesinado) (Pérez-Bustamante 1991b: 215).

O narrador sintetiza estas dúas dimensións no final da obra. Nótese como a primeira delas conecta directamente co Prólogo 1, mentres que a segunda remite ao personaxe de Sinbad, vítima tamén da destrución pola incapacidade para soñar:

Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero! Otra de las razones, la principal y primera, fue que había dejado de soñar. 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, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana (237).

No conxunto de personaxes pertencentes ao contorno de Paulos, delimitado polas fronteiras da cidade de Lucerna, acadan unha especial importancia aqueles que están relacionados coa súa formación. Un dos máis complexos é sen dúbida o seu tío Fagildo, que “enseñó a su pupilo a leer y mucha geografía” (53). Adiviñador e ermitán, pois “había ido a sustituir a la ermita que llaman de la Garganta [...] al ermitaño que allí ayunaba” (50), era tamén “un pacífico rezador, que ayudaba a soñar a las gentes. A las gentes que se llevaban con ellas las palabras de Fagildo y las usaban como si fuese vida, las metían en su vivir cotidiano, las creían y hacían con ellas las mujeres en sus vientres un niño o una niña” (49).

Resulta importante reparar na influencia da capacidade soñadora de Fagildo e da súa función social¹⁵⁹ no proceso de aprendizaxe de

¹⁵⁹ “La niña se llevó los brazos en jarras, las manos a la cintura, como había visto hacer a la criada de su casa. Estaba allí, quieta, tranquila, esperando la respuesta del ermitaño que no podía mentir. [...]”

Paulos. Por outro lado, o poder suxestionador e terapéutico das súas palabras achégao a personaxes como os menciñeiros retratados na narrativa curta que o autor escribiu en lingua galega¹⁶⁰.

Na formación de Paulos colabora tamén o Signor Giorgio Calamatti Moza¹⁶¹, *músico de Milán* a quen Fagildo escribira “para que le buscasse al joven señor —ésta fue la expresión empleada por Fagildo— una plaza en un colegio aristocrático, en el que fuese obligatorio el uso de uniforme” (53). Na súa descrición física, o narrador ofrece datos relativos ao peiteado e, sobre todo, á xestualidade, próxima por veces á caricatura. Neste sentido, cómpre reparar na dimensión humorística da escena que se reproduce a continuación, intensificada polo comentario final do personaxe:

Era un hombre sobre la cincuentena, el pelo engominado, raya al medio, que se afeitaba dos veces al día. [...] De vez en cuando daba un grito, carraspeaba, hacía unos gorgoritos, elevaba el canto y con él estiraba el cuello, que parecía de goma. Cuando agotaba el aire que guardaba en los pulmones, quedaba su cabeza balanceándose en lo alto de aquel cuello alargado, que poco a poco iba resumiéndose y volviendo a su natural. En una de estas romanzas, terminada en un larguísimo, retorneado “cuore”, al ponerle el punto final, con las manos empujó la cabeza, sometiendo el cuello, que se le había alargado en demasía, cuarta larga por lo menos. El milanés dijo tanto para sí como para Fagildo:
—¡Con lo feo que hace esto en el escenario! (56).

É precisamente o trazo caricaturesco representado na descrición citada o motivo da fin da súa vida profesional do señor Calamatti, pois “había envejecido. Ya no cantaba, por consejo de médico, que temía

—Tú tendrás todo lo que sueñes —respondió al fin, con su voz habitual de las buenas nuevas. Con la misma voz con que anunciaba a una mujer madura que tendría un hijo en el borde mismo de la vejez.

—Todo lo que sueñes tendrás —confirmó, saliendo de su miedo, dueño del misterio, regidor secreto de una parcela del cosmos” (49-50).

¹⁶⁰ *Vid.* 3.1.3.8.

¹⁶¹ O personaxe presenta unha confusión onomástica ao ser citado nunha ocasión como Guidobaldo Calamatti da Monza (62), por evidente interferencia de Guidobaldo Fetuccine.

que la flojedad del cuello, en un estirón, no sostuviese la cabeza del músico en la expansión de los agudos”¹⁶² (59).

O personaxe posúe aínda outra capacidade de grande importancia no proceso de aprendizaxe do protagonista. Refírome á oralidade e ás dotes para a interpretación, tal como se desprende do comentario do narrador a propósito das súas lecturas dramatizadas de *La Cartuja de Parma* “en alto, a media voz, canturreando los diálogos, como en la ópera” (60).

Finalmente, no proceso de aprendizaxe e formación de Paulos influíu, aínda que de maneira indirecta, un personaxe claramente instalado no mundo da maxia. Trátase de Guidobaldo Fetuccine, prestidixitador¹⁶³ que fora propietario da casa mercada polo protagonista para establecerse na cidade. O edificio conserva aínda algúns dos seus poderes, que introducen a Fanto no universo da ilusión¹⁶⁴.

O misterioso personaxe, que aparece caracterizado mediante trazos alusivos ao vestiario e á xestualidade, posúe ademais unha dimensión teatral, propia por outro lado do seu oficio, tal como se deduce da seguinte escena onde leva a cabo unha representación improvisada diante dun pequeno público:

Alguna vez subía hasta la plaza, acompañado de un criado negro que tenía, y cuando se formaba un corro a su alrededor, que Fetuccine golpeaba avisando con la contera de hierro de su bastón en el enlosado, primero

¹⁶² O personaxe aparece retratado tamén na súa etapa de decrepitude vital, caracterizada polo ocio, a monotonía e o aburrimiento: “El signor Calamatti estaba sentado en un sillón de orejeras en la galería de su casa milanesa. [...] Se pasaba las horas muertas junto al balcón, viendo la gente atravesar la plaza, chupando pastillas de menta, silbándole al mirlo, leyendo por enésima vez «I promessi sposi», y «La Cartuja de Parma» por no olvidar el francés” (59).

¹⁶³ “Guidobaldo Fetuccine fue un prestidigitador y mago italiano que decidió retirarse a la ciudad, atraído por la fama de las aguas de su fuente” (44). A súa condición máxica maniféstase tamén no momento da morte: “Lo encontraron desnudo en el baño, y toda la ropa que tenía, aquellas levitas de corte francés, burdeos, sirena, verdemar, le quedaba corta” (44).

¹⁶⁴ *Cfr.*: O narrador lembra como “cuando se llevaban el ataúd con el cadáver de Fetuccine, se escucharon truenos en la casa, y la chimenea humeó dos horas seguidas, un humo rojizo y espeso, aunque no había fuego en el hogar. Gente invisible subía y bajaba las escaleras, mientras el comisario de forasteros hacía el inventario” (44).

saludaba quitándose la chistera de doble hebilla, tocaba con la bola de cristal de su bastón la cabeza de su criado, soplabla, y de la boca del negro salían volando dos palomas blancas. Tendía el bastón, y las palomas se posaban en él. Las cogía con la mano izquierda, y las metía en el bolsillo. Saludaba, y se iba, seguido del negro (44).

Polo que se refire a outra das figuras nucleares da historia, María, a súa caracterización mostra trazos idealizadores, que xa están presentes no motivo do reencontro¹⁶⁵ dos amantes:

Paulos había encontrado a María, pero ella no lo recordaba. Tomó su propia cara entre las manos, e intentó hacer memoria. Los ojos azules miraban lejos, por encima de la cabeza de Paulos.

–Tú estabas entre la criada morena y yo, del lado de acá del pozo.

–No recuerdo nada. Ni a Fagildo. Solamente sus palabras: “¡Tendrás todo lo que sueñes, María!” (65).

Andrés Pociña sinalou con acerto o papel secundario¹⁶⁶, aínda que indispensábel, desempeñado por María con respecto ao protagonista Paulos. Trátase, segundo as súas propias palabras, do

[papel actancial do] *narratorio ideal*, del personaje que existe para escuchar, estimular y dar sentido a las palabras del hombre-narrador (María en *el año del cometa* es para Paulos la *conditio sine qua non* de la existencia de sus sueños-cuentos con su río inacabable de preguntas; su mutua necesidad de hacer decir al hombre “estamos en el mundo, dueños del mundo”¹⁶⁷ (Pociña 1993: 226).

¹⁶⁵ O primeiro encontro ten lugar durante a infancia, cando María acompaña a unha campesiña nunha visita a Fagildo: “Una mañana estaba en el patio una campesina que tenía de la mano una niña rubia, vestida con ricas ropas. Una niña de la ciudad” (48); “La niña rubia, con las manos cruzadas sobre el vientre, se había puesto al lado de Paulos. Se miraron. Paulos sonrió, pero ella no. La niña tendría la misma edad de Paulos, ocho años más o menos” (49).

¹⁶⁶ O estudoso referiuse a María como “unha muller omnipresente no discurso da novela, mais un tanto desdebuxada pola súa estraña forma de ser, ou quizais marxinada pola forte personalidade de Paulos” (Pociña 1993: 236).

¹⁶⁷ Tamén Gil se referiu á importancia dos narratorios femininos na obra de Cunqueiro e, en particular, en *El año del cometa*: “Ulises diseña aquí, asimismo, otra estrategia textual de particular relevancia en la obra y en el conjunto de sus novelas: la configuración de un ideal narratorio femenino, ante quien, movido por un deseo de seducir con la palabra, se despliega todo su artificio retórico” (Gil 2001: 127).

Un carácter especial posúen os personaxes individualizados polo carácter referencial e polo nivel no que se sitúan dentro da ficción, ao pertenceren todos eles ao derradeiro soño de Paulos, a *batalla de los cuatro reyes*. As catro figuras referenciais recreadas polo protagonista na súa imaxinación¹⁶⁸, os reis David, Arturo, Julio César e Asad de Tiro –potenciais colaboradores os tres primeiros e inimigo o cuarto– representan outros tantos universos recreados a miúdo por Cunqueiro na súa narrativa. Ana-Sofía Pérez-Bustamante fixo extensiva esta observación aos personaxes Mr. Grieg e Malatesta de Rímini. A autora explicou que

los combatientes sintetizan todos los mundos míticos en los que se ha inspirado Cunqueiro hasta ahora. Por el mundo celta, bretón, va el rey Arturo; por el anglosajón va Mr. Grig; por el grecolatino, Julio César; por el bíblico, el rey David; por el bizantino y oriental, Asad II de Tiro, por el italiano renacentista, Los Malatesta; y el propio Paulos, que los contiene a todos por Galicia y en representación de Cunqueiro. La batalla simboliza el conflicto de Paulos, la colisión creativa y destructiva de sus sueños (Pérez-Bustamante 1991b: 227).

O comentario final de Pérez-Bustamante acerca do significado simbólico da batalla apunta cara á actitude do narrador na caracterización destes catro personaxes centrais. O seu afastamento dos modelos transmitidos pola tradición, ben sexa pola impotencia para cooperar con Paulos, ben polos seus signos de decadencia, desencadea as máis das veces un proceso desmitificador, cando non paródico.

No que se refire ao rei David, o personaxe aparece caracterizado mediante unha alusión hiperbólica á súa forza formulada desde unha actitude humorística:

¹⁶⁸ Gil reparou na autoconsciencia “que algunos de ellos manifiestan desde su condición de puras imaginaciones en la mente de Paulos. Un especialista inglés en puzzles que Paulos utiliza como asesor militar, y al que se le asigna asimismo la función de insistir en que la historia que Paulos trata de completar, es, una nueva historia universal, se manifiesta en este sentido: «¡Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, que bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando»” (Gil 2001: 180-181).

De vez en cuando, del fondo de la tienda, en la parte de la derecha, donde se acurrucaban las mujeres, salía el grito:
—¡Saúl mató mil y David diez mil!

Con ironía comenta tamén a voz narrativa a transformación dos trazos físicos deste personaxe como unha pegada da tradición cultural no soño de Paulos, pois

David, en la edad antigua, era moreno, tostado por los soles que lo vieron pastorear, el cabello negro, los ojos oscuros, pero ahora, por influencia de la pintura toscana y de Flandes, era gentil mancebo de ojos azules y blonda cabellera (171).

Por outra banda, a ensoñación de Paulos semella verse correspondida pola vontade do rei, tal como se desprende do comentario enunciado por este. Con todo, a súa actitude deriva nunha somnolencia que desvela unha imaxe case infantil de David:

—¡He de soñar mi ayuda, Paulos!
Y apoyando la cabeza en el zurrón, se estiró, cruzando las piernas, y se quedó dormido. Paulos extendió su capa por encima de David, protegiéndolo de la rosada nocturna (174).

A imposibilidade de cooperación do rei David xustifícaa en última instancia o narrador como unha consecuencia da incapacidade de Paulos, que “no había sido capaz de soñarle al rey de Jerusalén motivos que le obligasen a comparecer en la hora de la batalla” (178).

Ao longo de toda esta parte proliferan os signos de decadencia que anticipan a do propio protagonista. Nesta liña debemos interpretar o novo soño no que aparece representado o can Mistral, coa “misma cola y la misma capa que de vivo, salvo la cabeza, que era el cráneo mondo”¹⁶⁹ (179).

¹⁶⁹ Repárese na dimensión humorística da decisión dos cónsules, así como a explicación que a este feito dá o propio Paulos: “Los cónsules se consultaban entre ellos. Un intérprete explicaba que el perro, pese a estar muerto, como lo probaba el que parte de él fuese ya un esqueleto, por amor de Paulos había continuado viaje, a dar la noticia de David a la ciudad. Metían el perro en el frigorífico, para que se conservase sin más deterioro hasta la llegada de Paulos” (179).

A segunda das figuras referenciais *soñadas* por Paulos, o rei Arturo, é sometido polo narrador a un proceso de degradación que o priva de trazos definitorios fundamentais da súa personalidade como o espírito guerreiro e preséntao como un personaxe ao que as almorras impiden saír á batalla. A desmitificación levada a cabo resulta evidente na descrición da súa montura, así como da servidume que substitúe os cabaleiros da Táboa Redonda:

–Creo que no podrá salir tan lejos, que ahora tiene un físico de escalafón que solamente le deja montar los viernes, y eso en una yegua que después de un catarro que pescó un día en el que heló en Toledo, que la dejó al aire libre en la fría noche un amante de doña Galiana, al curar con infusiones de sen se puso obesa. Hubo que hacerle una albarda camera, como las que usan las mujeres de Irlanda, cuando regresan de parir en los atrios de los monasterios, y en ella va Arturo cómodo, tumbado, y donde antes iban los paladines de la Tabla, ahora va el físico susodicho, con un oficial de pomadas detrás y otro de clísteres, que lleva la pera de piel de cordero nonato tapada con una servilleta bordada¹⁷⁰ (181).

Na explicación de Matías, *o servidor de don Galaz*, apréciase unha especial insistencia na incapacidade de Arturo para desenvolver actividades bélicas por culpa da súa doenza. A imaxe do rei deitado boca a abaixo sobre o lombo da egua resulta igualmente degradante. Neste sentido, ten interese reparar na reflexión feita acerca da repercusión da escena no prestixio do rei:

–Tiene que haber camino ancho para que pueda ir a ellas [a las batallas], por la amplitud de la grupa y del vientre de la yegua, y calculado el viaje para que cuando llegue a campo esté en el cuarto de hora que ese viernes de turno le está permitido cabalgar como jinete, y no tumbado en la albarda camera, ya de lado, como estatua yacente, leyendo en libro, ya panza abajo, en expectación del clíster. De modo que aunque quiera salir al la batalla, si no sabes exactamente la distancia no podrá acceder a tu pedido. ¡Imagínate lo que sería para el honor de Arturo y de Bretaña el que, al llegar a esa llanura que dices, surcada por un gran río, le tocara la guardia de panza abajo, y apareciese de culo ante el enemigo, que la cabeza la lleva

¹⁷⁰ A escena evoca aquela na que Sinbad emprende camiño montado nunha burra de leite (*vid.* 3.1.3.3).

descansada sobre la grupa, y las piernas colgando del cuello de la yegua obesa! ¡Dicen que la más gorda del mundo¹⁷¹! (182-183).

Mais o momento de maior degradación do personaxe prodúcese cando o narrador alude á máxima preocupación de Arturo, a aplicación da pomada, tarefa que finalmente deberá levar a cabo Paulos¹⁷². Cómpre notar como o proceso de desmitificación se estende a outras figuras do mundo artúrico que son igualmente tratadas de maneira desenfadada¹⁷³:

—¿Quién me dará la pomada? —gemía Arturo—. ¡Por mor de la etiqueta mi mujer no quiere, y sabe muy bien! ¡Delicadas manos! ¡Si fuese Lanzarote el hemorroico, ya estaría sacrificándose! (193)

O proceso resúmese na visión dunha Bretaña onde “todo é cartón: los paladines, los caballos”, porque “hay que figurar que sigue la corte en Camelot” (195).

Finalmente, nesta visión humorística do mundo da Bretaña, hai que incluír a mencionada dona Ginebra, que recibe un tratamento igualmente desmitificador, tal como demostra o seu comentario acerca do cumprido que lle dedica Paulos:

—¡Eso lo entiendo muy bien! Lo que nunca entendí fueron los discursos que me soltaba don Lanzarote. Un día me confesó que tampoco él los entendía. ¡No te acerques mucho que hoy no estoy alhajada! ¡Mi mayor mérito era el escote, aparte las caricias con las yemas de los dedos! (199).

Resulta interesante tamén reparar na coincidencia entre algúns trazos da súa caracterización e os representados en *Merlín e familia*.

¹⁷¹ O narrador consegue un efecto semellante nas descrición da seguinte escena: “[Arturo] estaba echado panza abajo, con la cabeza ladeada, y se le había caído hacia atrás el gorro de dormir, que era blanco con un pompón amarillo. En la cabeza calva y huesuda aparecía una como cinta, tirando a morado, que Paulos pensó que sería la marca del uso cotidiano de la corona” (192)

¹⁷² Repárese noutros comentarios que amosan unha imaxe infantil do personaxe: “El viejo rey sollozaba, metía la cabeza debajo de la almohada, abría los brazos, levantaba y bajaba los pies, que asomaban debajo de las mantas” (193); “El enano bajó la sábana, y mostró a Paulos las nalgas de Arturo, sorprendentemente redondas e infantiles” (194).

¹⁷³ “—¡Las contaré [las monedas] con Ginebrita cuando venga a darme el sopicaldo vespertino!” (197).

Refírome á estraña fonética, pois “hablaba musical, con algo de seseo, como asomando la punta de la lengua en la c de acercques, silbante la s de espolvoreen” (198).

Sen dúbida, estamos diante da formulación máis radical da *materia da Bretaña* levada a cabo por Cunqueiro. En opinión de María Xesús Lama,

esta parodia desvalorizadora do mundo artúrico destrúe un dos tópicos esenciais da cabaleiría: o dominio das armas como signo da nobreza e da civilización cortesana. O enfrontamento bélico redúcese a unha simple farsa aceptada por todos os bandos e os cabaleiros entran en acción só na parte menos honrosa, nun saqueo festivo do que nin siquiera hai botín (Lama, 2003: 74).

Do terceiro dos reis *soñados* por Paulos, Asad de Tiro, a voz narrativa destaca nun primeiro momento o seu estraño antollo de “copar todas las ciudades con puente bajo su corona” (208).

A obsesión do rei deriva dunha experiencia onírica que ten a súa orixe nunha cea copiosa, referencia que remite ao *clérigo* Botelus. O personaxe harmoniza dous elementos abondo recreados na narrativa de Cunqueiro como son a gastronomía e o propio soño. Cómpre notar o contraste que se produce entre a necesidade fisiolóxica de *vaciar el vientre*, da que se deriva a idea de construír unha ponte, e a envergadura do proxecto:

Atribuía Asad II Tirónida su obsesión por las ciudades con puente a un sueño que había tenido tras una cena con jabalí asado, y de postre ranas con higos, a la moda de Constantinopla, las últimas ranas de verano, cazadas cuando maduran los postreros higos, en el borde mismo del otoño. El rey soñó que salía de paseo, por aligerar el vientre, y quería hacerlo en la otra orilla de su río, que ya era del Imperio. Y anduvo media legua por la orilla propia, y no encontró lancha en que cruzar el río, y se dijo que si tuviese puente, no habría problema. Y desde ese día, a todas horas andaba con puentes en la chenchá, imaginando que hacía uno aquí y otro más arriba, y otro en confluencia con el Tigris (210).

A condición de *soñador de pontes* do rei Asad de Tiro aproxímao á figura de Paulos. Por outro lado, o monarca semella confirmar as teorías deste acerca do *soñador contrario*, tal como se desprende do seguinte comentario, no que se enfrontan dúas facetas súas, a épica e a lúdica, “como si fuesen dos Asad II, el uno soñando con puentes, el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas¹⁷⁴. Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos” (211).

O personaxe acaba converténdose no seguinte inimigo na batalla para o que Paulos debe soñar a súa morte. Repárese na descrición física, na que se acumulan trazos negativos e mesmo deformantes:

Hacía memoria ahora Paulos de que nunca le había dicho a su ciudad el nombre del rey enemigo, Asad Tirónida. Lo encontraba pequeño y barrigudo, con la nariz aplastada por la práctica del boxeo, que allá es moda, en su reino. Lo único que tenía de particular aquel cadáver era que en el brazo derecho, en el codo, tenía una segunda mano, una mano infantil (229).

O personaxe de Julio César, ao que se lle dedica un capítulo independente titulado “Audiencia con Julio César. Final”, é recreado nunha nota paratextual á que me referín máis arriba¹⁷⁵. Nela aparece representado por unha estatua ecuestre á que Paulos fai recuperar a súa condición humana. O narrador alude a algúns detalles desmitificadores, igualmente comentados, como a lagañosidade nocturna.

O personaxe aparece identificado na imaxinación de Paulos mediante un trazo relativo ao vestiario que resulta de gran transcendencia na obra. Refírome aos pantalóns vermellos dos cuarteis

¹⁷⁴ Cfr.: “Conocido su amor por el violín, acudían a las susodichas ferias violinistas magiares e italianos, a los que el rey subvencionaba conciertos. Algunos años, el rey Asad, que pasaba por inconstante, expulsaba a los violinistas y se quedaba con una bailarina, con la que se refugiaba en una sala de su palacio, bien guardadas las puertas, y todas las chimeneas encendidas. Asad, en paños menores, se distraía viendo a la bailarina mimar la danza de los siete velos, y cuando la niña se desprendía del último, el rey siempre rompía algo, los cristales de una ventana, o una jarra de vino, o una silla, lo que le producía un inmenso placer” (209).

¹⁷⁵ Vid. 2. AS ESTRATEXIAS PARATEXTUAIS.

de inverno¹⁷⁶, que o protagonista vestiu para imitalo e que constitúen o elemento clave para interpretar a anticipación da súa morte no primeiro dos limiares da obra. A vaga caracterización do personaxe complétase aínda cunha alusión á atracción sexual que este sente por Paulos¹⁷⁷:

Percibía yo que su mirada buscaba la forma de mi cuerpo, tocaba mi carne, acariciaba mis mejillas, pasaba lenta y suavemente sobre mi largo pelo. ¡Tendría necesidad, en su inmensa soledad, de tocar otro cuerpo, amigo y amante, vivo! (219).

Na última parte do libro aparecen aínda algúns caracteres que actúan como colaboradores na empresa imaxinada por Paulos. Trátase de Mr. Grig, o *inglés de los puzzles* e dos Malatesta de Rímini, que “salían de sus escondites tras los árboles de los tapices con tema de romería flamenca”¹⁷⁸.

Na derradeira das obras de narrativa longa escritas en lingua castelá, Cunqueiro recreou tamén algún dos seus personaxes modelo. Unha vez máis é posíbel apreciar como o protagonista encarna varios destes prototipos ou asume trazos propios dalgún deles.

¹⁷⁶ Moreiras interpretou esta prenda como un *centro de poder*: “Paulos morre vestindo uns pantalóns vermellos. Como os pantalóns vermellos do primeiro prólogo, o chapéu verde do segundo funciona como símbolo de referente indeterminado: aparato máxico, constitúe un centro de poder. Como a coroa do rei Lear ou o arco de Filoctetes, o chapéu verde de Paulos, ou os pantalóns vermellos, son imaxe da peculiaridade do herói ao tempo que instrumentos estéticos autónomos” (Moreiras 1984 1991: 72). O autor analiza ademais os elementos metafóricos e metonímicos que ambos os dous obxectos reúnen.

¹⁷⁷ Paulos imaxina a seguinte explicación deste lance diante dos cónsules. Trátase dunha das escasas pasaxes eróticas da obra de Cunqueiro, resolta polo *soñador* mediante a súa desbordante imaxinación: “—La mirada de Julio César —continuó Paulos— estaba cada vez más próxima. Una mano levantaba mi cabello, y dejaba al descubierto mi cuello y mis orejas. Veía sus dientes cerca del lóbulo de mi oreja izquierda, y su aliento venía a quebrarse en mi mentón. No me moví cuando una mano suya acarició mi espalda. Es 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!” (219-220).

¹⁷⁸ Nótese o xogo culturalista levado a cabo na introdución deste personaxe colectivo e ao tempo referencial na diéxese.

1. O *soñador*. Trátase, sen dúbida, do personaxe modelo máis relevante da obra, representado fundamentalmente por Paulos e no que conflúen os seguintes trazos:

- + imaxinación
- dimensión literaria
- idade
- + condición de eixe
- + capacidade narrativa
- + evolución

Paulos é, o mesmo que Sinbad, un personaxe metafórico. Mais, no seu caso, a condición de *soñador* é moito máis rica en matices, tanto por tratarse dun personaxe consciente do exercicio da imaxinación e das súas estratexias, como polo carácter programático e profesional dunha boa parte dos seus sonhos.

O modelo vese tamén parcialmente representado en *El año del cometa* por Fagildo, que *ensinaba a soñar á xente* e polo rei Asad. Cómpre lembrar tamén aquí a figura do *soñador contrario*, sobre a que Paulos teorizou nalgún momento. Así mesmo, tanto a súa somnolencia como a incapacidade para soñarlle a axuda ao protagonista autorizan a considerar a Asad II de Tiro un *antisoñador*.

2. O *contador* de historias, modelo do que atopamos algúns trazos en Paulos:

- + oralidade
- itinerancia
- + imaxinación
- + profesionalidade

A palabra oral serve a Paulos para expoñer e, por veces defender, as súas imaxinacións. Aínda que o personaxe realiza pequenos desprazamentos ao longo da obra, non se trata dun narrador itinerante, pois as súas intervencións teñen sempre lugar no espazo pechado da

cidade. A profesionalidade vénlle dada neste caso pola condición de intérprete dos signos do cometa no Colegio de Astrólogos.

3. *Os personaxes do decorado*. O modelo aparece encarnado por algún dos caracteres da obra. De entre eles salientan especialmente os cónsules e os astrólogos, que presentan os trazos cos que máis arriba definín o prototipo:

- protagonismo
- identificación
- + profesionalidade
- + especialización

4. *O personaxe nome*. Dado o prestixio que representan e o seu carácter abstracto, ben se podería ver unha encarnación deste modelo nas figuras referenciais da última parte da obra. Cómpre precisar, con todo, a súa relevancia na diéxese, o que tracexa un perfil do tipo:

- + carácter referencial
- + relevancia na diéxese
- + anacronismo
- + ironía

Os dous últimos trazos resultan evidentes na visión da Bretaña de cartón, así como na da estatua ecuestre de Julio César e o seu campamento.

5. *O personaxe educador* aparece tamén representado en *El año del cometa* por Fagildo, titor de Paulos, que reúne estes trazos:

- + servizo
- + diferenza de idade con respecto ao pupilo
- + transmisión de coñecementos
- + distancia derivada da diferenza de estatus

3.1.3.8. A narrativa curta escrita en galego

A fórmula narrativa escollida por Cunqueiro para os tres libros de relatos curtos escritos en lingua galega, designada a miúdo como *retrato*, concede unha extraordinaria importancia ao personaxe literario. Os caracteres destes libros comparten determinados trazos que os individualizan como un conxunto de notábel homoxeneidade dentro da narrativa do escritor. Entre os máis relevantes cómpre sinalar:

- a) Pertenza á colectividade galega
- b) Procedencia rural
- c) Representatividade con respecto a determinados campos da antropoloxía galega (oficios, tradicións, crenzas, etc.)
- d) Agás excepcións, carácter non referencial e procedencia non libresca

O último dos trazos enumerados confírelles unha gran singularidade no conxunto dunha obra cunha marcada vocación intertextual. No que se refire propiamente aos personaxes lendarios, tampouco aparecen representados aquí os universos greco-latino, bretón, renacentista ou oriental, senón que son a mitoloxía e a literatura popular galegas a orixe de moitos caracteres, especialmente cando estes carecen de condición humana, como acontece cos mouros, os trasnos e os animais falantes.

A pertenza á colectividade galega responde a unha das características do proxecto narrativo deseñado por Cunqueiro e explicitado en varios lugares do seu paratexto: “dar unha imaxe do galego” (Risco e Soldevila 1989: 110) e da súa maneira de ver o mundo¹⁷⁹. A crítica avalou a lectura proposta polo escritor e salientou carácter de *museo social* dos relatos, ao entender que son os seus

¹⁷⁹ Cfr.: “O aspecto básico que indica a íntima unidade destas narracións curtas vén marcado polo desexo de ofrecer un fresco dos tipos humanos que, no seu conxunto, conforman unha sorte de personaxe colectiva, reflexo da idiosincrasia do pobo galego” (Rodríguez Vega 1992: 34).

personaxes “todos eles xentes moi de nós. Epos do rural. Puzzle social. Cromatismo humano” (Lantes 1992: 69).

Fernández del Riego entendeu estas criaturas de ficción dunha maneira semellante e sinalou a devoción do escritor por aquilo “que no noso país ten un valor certo e inmutable: A paisaxe e as almas emanadas da paisaxe e vencelladas a ela”¹⁸⁰ (Fernández del Riego 1981d: 266).

Unha boa parte do carácter senlleiro dos personaxes da triloxía de relatos deriva, polo tanto, da realidade social e antropolóxica onde estes se moven. Mais, se se atende novamente ao paratexto, é posíbel apreciar a universalidade que o autor confire aos caracteres destes libros e a equiparación que fai entre eles e os protagonistas da súa narrativa longa. Así o expresou nunha entrevista na que César Carlos Morán Fraga lle pregunta se “sería atinado precisar que os personaxes da triloxía, dos relatos son máis ben tipos, mentres que os das novelas actúan con máis liberdade” ou se “veñen sendo o mesmo”: “Veñen sendo o mesmo”, afirma contundente Cunqueiro (Morán 1980: 835).

Nun artigo de 1976 ao que máis arriba me referín, titulado “O mundo que teño de meu”, o autor equiparara ambos os dous tipos de personaxes afirmando que os seus comentarios a respecto do deseño de caracteres valen “tanto pra os heróis das miñas invencións, como pra as pequenas xentes outras do meu país”¹⁸¹, e referírase a este conxunto como *galegos credores, fabuladores, escépticos, razoadores, humildes, santos*.

A heteroxeneidade dos personaxes, suxerida xa por algúns sintagmas dos títulos, como *varia xente* ou *aquí e de acolá*¹⁸² é notábel e calquera proposta de clasificación resultaría, ao meu ver, escasamente operativa para dar conta da extraordinaria variedade dos

¹⁸⁰ Nótese a sintonía destes comentarios co debate orixinado por parte dos membros da denominada Xeración Galaxia arredor da “esencia do ser galego” ao que máis arriba me referín.

¹⁸¹ Álvaro Cunqueiro, “Un mundo que teño de meu”, *Nordés*, 1976, p. 2.

¹⁸² *Vid.* 2. AS ESTRATEXIAS PARATEXTUAIS.

caracteres cunqueirianos¹⁸³. Aínda así, é posíbel identificar algúns colectivos que, por razóns diversas, posúen un considerábel grao de individualidade.

Un destes colectivos é o formado polos menciñeiros, personaxes tematizados na primeira das obras e cunha presenza que se estende ao resto da triloxía, ben sexa como protagonistas, ben como personaxes secundarios. En ocasións, tan só se atopa unha simple referencia, máis próxima ao modelo que veño denominando *personaxe do decorado*. Así acontece no relato “Soleiro en figura de corvo”, cando o narrador explica que a viúva “foi a Villalba a un menciñeiro que ten moita sona e que lle chaman Pita de San Covade”¹⁸⁴ (*Xente*, 202).

Outro colectivo que cómpre salientar é o constituído polos seres que compoñen “Novidades do mundo e fauna máxica”. Neste caso resulta doado percibir unha vontade de individualización por parte do autor que se amosa na distribución do material. No que atinxe a este capituliño cómpre reparar tamén na súa considerábel independencia, tanto formal como relativa ao contido, no conxunto de *Escola de menciñeiros*. En realidade, trátase dun verdadeiro bestiario, o primeiro que elaborou un escritor que incorreu en máis ocasións na zooloxía fantástica¹⁸⁵ (Capelán 1993: 11).

O bestiario de *Escola de menciñeiros* reúne animais da fauna galega e outros pertencentes á zooloxía fantástica.

¹⁸³ Tense levado a cabo algún proxecto deste tipo. Rexina Rodríguez Vega clasificou os personaxes d’*Os outros feirantes* nos seguintes grupos: o mundo da emigración, os oficios, os personaxes con malformacións físicas, os tolos, os creadores e soñadores, os personaxes fantásticos e marabillosos (Rodríguez Vega 1992: 55).

¹⁸⁴ Tamén en “Marcelino Pardo” foi “un menciñeiro de perto de Pontedeume” quen “acertou que quizaves se tratase do gatipetro” (*Feirantes*, 324); Felipe de Lomba “consultou cun que lle chamaban Chispas de Reiriz, que era menciñeiro” (*Xente*, 299); e o pai de Hermelida da Ponte “fora un menciñeiro mui famoso, que tiña clientela dende Allariz deica Verín, e aínda recibía doentes de Ourense” (*Feirantes*, 359).

¹⁸⁵ Antón Capelán levou a cabo un achegamento á presenza da zooloxía fantástica na obra de Cunqueiro e exhumou outro bestiario da súa autoría, o *Diccionario manual de bestias marinas*, que fora publicado nos *Pliegos sueltos de La Estafeta Literaria* no ano 1972 (Capelán 1993).

Os primeiros, entre os que se encontra o lobo, o golpe, a galiña, o cuco, o corvo e mesmo os *animás do Ventureiro*, ademais de pertenceren á fauna autóctona, están a miúdo representados na tradición folclórica. Sobre eles lévase a cabo, na maior parte dos casos, un proceso de humanización que os dota de capacidade para falar semellante á que se rexistra nos relatos populares de tradición oral. Son frecuentes tamén os exemplos de reencarnacións de persoas mortas nos corpos destes animais. Un dos casos máis salientábeis é o do corvo¹⁸⁶. O narrador ten reflexionado sobre o tratamento deste motivo e mesmo chegou a cuestionar a organización textual da súa obra, xustificando a inclusión do material en *Xente de aquí e de acolá* mediante o sintagma utilizado no índice paratextual:

Istas historias de corvos que falan ou de xente que reaparez, vindo dende as chousas de outro mundo, en figura de corvo, debera poñelas todas xuntas, pro van sementadas por este libro, aquí ou acolá (*Xente*, 200).

O proceso de humanización ao que me referín afecta igualmente ao mundo vexetal, como se pode apreciar no seguinte diálogo entre o lobo e o carballo:

O lobo trata de vostede ó carballo, pro o carballo tutea ó lobo. O lobo acaróase ó carballo, frégalle o fuciño pra espertalo, e pergúntalle, ó acaso, por xentes diversas.

—¿I o xastre? ¿E pasóu un coxo? ¿Vostede miróu un de polainas? ¿Iban dúas mulleres cunha galiña? (*Escola*, 105)

Os animais pertencentes á zooloxía fantástica son o *gatipetro*, o *saltaparedes*, o *tordavisco*, o *murigante* e o *bolimarte*. Trátase, en todos os casos, de seres procedentes da imaxinación do escritor¹⁸⁷. Nalgún caso resulta doado percibir un exercicio de intertextualidade con animais descritos nos bestiarios medievais. Así acontece co *gatipetro*, que amosa unha clara semellanza co unicornio: “O *gatipetro* é un gato branco que ten na cachola un corno mouro” (*Escola*, 109).

¹⁸⁶ Vid. Nogueira 1995a.

¹⁸⁷ Antón Capelán lembra que “a presenza destes seres inexistentes implica necesariamente unha creación lingüística para sinalalos” (Capelán 1993: 12).

Outro grupo de personaxes descritos nas “Novidades” son os demos: o demo oveiro, o demo Lionardo, o velagullas, Sorisco. A información proporcionada acerca deles versa sobre os seus costumes e argalladas: “métese nun galiñeiro e beben tódolos ovos que poñen as galiñas” (*Escola*, 107), ou “o seu xogo [o de Sorisco Falador] é falar a un tempo que os seus hóspedes, imitando as voces, e indo un pouco retrasado no diálogo, fai coma eco” (*Escola*, 116).

A crítica ten posto de manifesto o carácter lúdico dos personaxes diabólicos cunqueirianos. Neste sentido, Camino Noia entendeu que “os demos de Cunqueiro rompen coa tradición universal. Non lle interesa ó autor galego establecer ningunha tese, e levado pola finalidade lúdica que motivaba os seus relatos, ofrécenos uns demos humanizados” (Noia 1984: 69).

Por outra banda, semella obvia a diferenza entre este conxunto de demos e os caracteres que ao longo desta exposición identifiquei co modelo de *personaxes diabólicos*. A diverxencia fundamental radica na ausencia do trazo + *maldade*. A singularidade vese reforzada ademais polo carácter non antropomórfico e a falta de relación cun personaxe humano.

No que se refire ás estratexias empregadas no deseño de personaxes atopamos tamén algunhas particularidades con respecto ao resto da súa obra. A máis salientábel maniféstase na asignación homoxénea dos elementos caracterizadores na maior parte dos relatos. Isto obedece á propia fórmula xenérica e ao desenvolvemento da diéxese en torno a un único protagonista. A distribución de trazos máis común nestes relatos curtos cunqueirianos pódese simplificar no seguinte esquema, cuxa orde vese a miúdo alterada:

1. Nome
2. Descrición física
3. Ocupación
 - i. oficio, coñecementos
 - ii. costumes, teimas, afeccións, habilidades

A través destes trazos, o narrador leva a cabo unha identificación dos personaxes dentro do amplo colectivo que o autor ten cualificado en máis dunha ocasión como *galego*.

O primeiro elemento identificador dun personaxe é o nome¹⁸⁸. Na triloxía esta función vese intensificada pola localización da información acerca do nome no comezo do relato e, as máis das veces, xa no propio título. Por outra banda, máis adiante profundarei no carácter unitario do sistema onomástico nestas obras¹⁸⁹, elaborado a partir dun material –real ou ficticio– preexistente (Ionescu 1993).

Logo desta información, os relatos adoitan proporcionar unha descrición física dos personaxes. Repárese na función individualizadora de retratos como os que seguen:

Era longo, fraque, mouro, miope, surtido cunha longa naris e grandes brazos, e todo il osudo, sob unha pel oscura e pilosa (*Escola*, 144).

Cerdeira era un home pequeno, esmirriado, friolento, metidiño debaixo dun sombreiro, de aza ancha (*Xente*, 249).

No que atinxe á caracterización física cómpre notar tamén nestas obras a presenza de numerosos personaxes con deformacións ou eivas, como as de Pedro Bravo, “un tipo moreno, algo picado das vexigas, e as orellas mui roídas polos sabañóns infantís” (*Feirantes*, 399), ou Padín de Carracedo, que “quedara torto do ollo esquerdo, que estando no vareo das castañas veulle un ourizo”¹⁹⁰ (*Feirantes*, 122).

En ocasións, as eivas teñen unha importante función identificadora. É o caso de Xosé Liñeiras, que “naceu con seis dedos

¹⁸⁸ “O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (Aguiar 1967 1996: 705).

¹⁸⁹ *Vid.* 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

¹⁹⁰ Isto dá pé á introdución, tamén nesta obra, do motivo do ollo de vidro. *Cfr.* por outro lado: “Felipe de Lomba, sin un ollo a causa dun ourizo que lle caeu nil [...]” (*Xente*, 298).

na man dereita e outros seis no pé esquerdo”¹⁹¹ (*Feirantes*, 320), Antón de Leivas, que tiña a orella dereita moito máis grande que a esquerda, ou Souto de Lires, quen “nacéu coa cachola algo ladeada, o brazo dereito máis curto que o esquerdo, e o pé esquerdo medio volto” (*Xente*, 246). Outras veces estamos diante de estrañas enfermidades, como a que sufriu Secundino Prieto, a quen “durante varias semás parecélle que necesitaba cuspir un botón” (*Xente*, 289), ou a singular doenza de Marcelino Salgueiro, que *un día calisquer* “decatouse que lle xiraba a cabeza, intentando cambiar a súa posición natural, de xeito que si a deixese xirar de todo, en vez de caírlle a pique na vertical do peito, quedaríalle a pique na vertical do cú” (*Feirantes*, 389).

Outra das constantes na caracterización dos personaxes que estou a tratar é a súa ocupación. Neste sentido, o narrador ofrece a miúdo información sobre o oficio, habilidades, costumes ou teimas. Ademais dunha notábel singularidade, percíbese tamén un esforzo por dar conta da cualificación, aínda nos campos máis estraños, das criaturas de ficción.

Esta actitude maniféstase de maneira especial na descrición dos mencionados menciñeiros. O narrador informa acerca da súa especialización en determinadas técnicas ou saberes. Así, “Pardo das Pontes foi un grande compoñedor de osos, i en menciña mui apreciado”; tamén era “perito en sinapismos” (*Escola*, 79). Pita de Sancobade “era mui “dado a lacticinos” (*Xente*, 244). Pola súa banda, o señor Ramón “era mui dado a recetar sinapismos e coñac tres cepas. Creía nas virtudes da chuvia de maio e no crecente. Tamén aconsellaba ao enfermo que soñase que estaba sano” (*Xente*, 244). O narrador presenta ao longo da obra un verdadeiro catálogo coas habilidades e coñecementos destes personaxes.

A vontade prestixiadora que o escritor amosa cara a este colectivo e as súas criaturas maniféstase en xeral no desprazamento de termos propios da medicina e doutros campos do saber ao dos

¹⁹¹ Neste caso, esta particularidade é mesmo reflectida no antropónimo: “Era conocido na súa aldea por Pepiño Seisdedos” (*Feirantes*, 320).

menciñeiros¹⁹². Con esta actitude o narrador persegue a equiparación – que non a identificación– entre ambos os dous colectivos. Deste xeito afirma que “[Monteiro de Rubias] iba con receta de médico –é decir, do curador Pita de Sancobade [...]” (424).

A vontade por individualizar os personaxes vese tamén reflectida na descrición, as máis das veces exhaustiva, das súas curiosas habilidades, relacionadas moitas delas co coñecemento do ser humano e da natureza, así como co poder de curación mesmo naqueles que non pertencen ao colectivo dos menciñeiros. En ocasións, atopámonos diante de figuras polifacéticas nas que conflúen coñecementos propios do menciñeiro, o albéitar, o artesán, o home espectáculo, o buscador de ouro e o emigrante cosmopolita. É o caso de Polido, quen

curaba o flato cunha herba segreda, poñía mui ben anelos nos fuciños dos porcos toupós, facía brochas de afeitar de pelo de teixudo, botaba o fume do cigarro polas orellas pra divertir aos nenos, afeitaba difuntos, trataba de minas de ouro, e aseguraba que estivo de reloxeiro en Nova Orleáns paráu de fonda en casa do verdugo¹⁹³ (*Xente*, 198).

En ocasións, as habilidades dos personaxes teñen que ver co mundo sobrenatural. Así acontece coa estirpe dos Lomas, de quen se afirma que “son xente que anda sempre con cousas raras, miragres, encantos e prodixios” (*Xente*, 253).

¹⁹² Repárese na introdución de elementos propios dos rexistros filosófico e legal, cun propósito semellante: “Pra il [para o señor Cordal], coma pra un grego, un sacrificio reitamente cumprido, é necesariamente eficaz, porque hai un orde universal, i as varias partes do cosmos respétanse mutuamente e concordan...” (*Escola*, 93); “Pro a *tesis* da menciñeira, a señora Jovita de Andrés, era que o enano do tesouro, que xa estaría canso de estar gardando aquelas prendas nas penas de Camba, gastoulle unha broma ao Seixo volvéndoo tatexo, e que pola mesma razón seguro que lle gustaría gastarlle outra a Antolín, neste caso poñéndoo na fala de corrido” (*Feirantes*, 315; a cursiva é miña).

¹⁹³ Estrañas habilidades caracterizan tamén a Felipe de Bures, famoso “polo seu arte de tirar areíñas dos ollos dos canteiros, con un pelo de barba de lebre, que é o pedido” (*Xente*, 223-224); Pedro Corto, de quen se di que “era un calígrafo lento coma os chineses dos días do Tang e dos Sung” (*Xente*, 237), que tamén se dedicaba a facer globos de papel e á doma de insectos, pois “a arte de Pedro, a arte maior, era a de domar saltós” (*Xente*, 228). A comparación cos calígrafos chineses, así como a ambigüidade da expresión *arte maior* son estratexias que confiren ao personaxe universalidade e prestixio.

Os personaxes desta triloxía son tamén individualizados polas súas afeccións que, convertidas a miúdo en teimas, actúan como desencadeantes da acción. Tal é o caso de Xosé Onega Viador, quen pasou “toda a vida co devezo de ter un loro falador” (*Xente*, 249); Figueiras de Lourido, “grande pleiteante, soñador de interditos, [que] pasou toda a vida de abogado en abogado” (*Xente*, 185); ou Manuel, da familia dos Lomas antes mencionada, a quen, un accidente da infancia deixou un “gusto por todas as noticias que houbera do Diluvio Universal” (*Xente*, 253). Ás veces, trátase de verdadeiras obsesións, como a teima sobre o peso da lúa de Conexo de Fontes, a máquina voadora de Couto de Carracedo ou a obsesión polo tambor de Pascuas de Lurres.

Con certa frecuencia, os personaxes da narrativa curta de Cunqueiro escrita en galego amósanse defensores da súa particular visión do mundo mediante argumentos pouco convencionais. Un exemplo do que estou a afirmar constitúeo en Pontes de Meirado, apasionado defensor da *teoría do desliz*:

O gran argumento de Pontes era o do desliz: si un boreal se tumba esbara buscando a Australasia, e un austral déitase e esbara buscando a Borelasia, chegará un momento no que as prantas dos pes se toquen. Istes dous serían verdadeiros antípodas. Agora ben, sóupose dalgún que esbarase pra arriba? Os que falan dos antípodas, falan como si a Terra fose cha de todo, e a Terra é redonda. Isto, nas barberías, era argumento de moito peso (*Xente*, 158-159).

A argumentación de Pontes paréceme reveladora das estratexias que o narrador está a empregar para dotar de prestixio os seus caracteres pertencentes á colectividade galega e coñecedores da súa cultura popular. Son estas:

a) O emprego da propia palabra *argumento*, pertencente a un rexistro culto, así como do termo *desliz*, fronte ao verbo máis común, *esvarar*.

b) O obxecto da súa reflexión, isto é, a existencia das antípodas.

c) A estrutura do discurso, á maneira dunha verdadeira argumentación científica exposta diante dun auditorio ao que se pretende convencer. Cómpre reparar no feito de que o dato máis importante que manexa o personaxe sexa enunciado mediante unha pregunta retórica: “sóupose dalgún que esbarase pra arriba?”.

Prodúcese, polo tanto, un desaxuste entre un determinado discurso e un personaxe que interpreta de xeito literal o termo *antípodas*. Na súa reflexión este recorre a unha verdade universal, a redondez da terra, ignorando porén a lei da gravidade, o que o leva ao desenfoque do razoamento. A pesar do humor que se desprende da situación, a coherencia do discurso¹⁹⁴ afasta a Pontes da caricatura.

Finalmente, cómpre reparar na dimensión oral de Pontes, o personaxe que expón o seu argumento diante dun auditorio nun espazo concreto como é a barbaría. Este trazo achégao aos personaxes orais e narradores identificados na obra de Cunqueiro.

Outras veces os razoamentos dos personaxes están baseados no seu coñecemento do medio, sempre dentro dun sistema de coordenadas culturais que son propias da colectividade galega. No exemplo seguinte, Xil da Ribeira expón a súa argumentación acerca da inutilidade do leite na idade adulta recorrendo á orde natural:

–Si o leite fose preciso, estaríamos mamando toda a vida. Un xato deixa de mamar e non volve a probar o leite; un raposo deixa de mamar, un coello deixa de mamar, e xa non volven a catalo leite. Comen doutras cousas. Hai que seguir o natural (*Escola*, 68).

Na caracterización destes personaxes e na descrición da súa particular visión do mundo, o narrador bota man a miúdo do recurso do equívoco. No razoamento de Pontes de Meirado, a confusión vén

¹⁹⁴ O personaxe chega a coñecer o dato que o conduce ao seu meirande erro, a lei da gravidade, pero tamén a interpreta dunha maneira desenfocada. Aínda así, é quen de integrala no seu razoamento aludindo á existencia dun “imán terrenal central, que ten forma de pera, e si fose verdá o do imán, entón si que podería haber antípodas” (*Xente*, 159).

dada pola interpretación literal dun termo ou dunha afirmación¹⁹⁵. De igual maneira, Souto de Lires cre a boa fe as palabras do crego do Seixo. Traumatizado por unha malformación nun pé, chegara *a un franco ateísmo* do que só foron quen de rescatalo as palabras do crego, derivadas da adaptación dun dogma do cristianismo ao seu caso particular: “no outro mundo non hai diferencias corporales maiormente, e as coxeiras non as hai, e si as hai non se notan” (*Xente*, 247). Tal argumento actúa como desencadeante do relato, pois Souto interpreta as palabras nun sentido literal, e lamenta que “nin aínda levando vinte pesos na chaqueta, cando morrese, podería atopar no outro mundo un fotógrafo, e mandar dous retratos seus, un para o señor cura de Seixo e outro para a moza de Sandiás” (*Xente*, 247-248).

Noutros relatos, a confusión prodúcese entre os planos da realidade e da imaxinación, tracexándose personaxes que se achegan a algúns dos protagonistas da narrativa longa, como Sinbad ou Paulos. É este o caso de Tristán García, quen converte a historia de amor lendaria de Tristán e Isolda nun esquema que tenta aplicar á súa vida¹⁹⁶. Tanto a confusión como as teimas ou obsesións que dela derivan teñen continuidade mesmo despois da morte dos personaxes. Así ocorre con Miguel Ángel e a súa fixación co casco de bombeiro da súa nai: “O pai, compasivo, deixouno ir na caixa co casco posto. Nunha placa de latón dourado líase nel: «Bomberos de Los Toldos, 1ª Escala»” (*Xente*, 172).

Unha situación semellante prodúcese no relato “Os do Capitán de Lousada”. Eufemio Cortón, obsesionado coa vida militar pola suposta orixe da súa onomástica, pretende ver realizados os seus soños no fillo Laureaniño. Morto este de xeito prematuro, logo de meter na caixa unha gorra de capitán, exclama: “¡Ao millor cando chegue ao ceo, xa están todos formados, presentando armas” (*Feirantes*, 448).

¹⁹⁵ Noutro dos relatos, Louredo de Hostes pregunta ao seu superior polo segredo para soñar: “— *Con permiso, mi sargento. ¿Qué hay que hacer para soñar?*

— *¡Cómprate unos anteojos, gallego!*, respondéulle burlón.

Louredo tomou a resposta mui a serio, e non parou deica atopar en Valencia quen lle vendese uns anteollos pra soñar [...]” (*Xente*, 229).

¹⁹⁶ *Vid.* 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

Os personaxes aos que me acabo de referir semellan pertencer á categoría que Cunqueiro definiu, no seu discurso acerca das características do proxecto narrativo que estaba a desenvolver, como *galegos credores*. En todos os casos os protagonistas cren ao pé da letra unha información e modifican a raíz disto o seu comportamento.

Neste conxunto de relatos escritos en lingua galega aparece tamén representado un personaxe que se aproxima a un dos modelos máis carismáticos concibidos polo escritor. Trátase do *soñador*, ensaiado xa no mencionado “Tristán García” e que neste caso adopta matices diversos. Por unha banda, atopamos a figura dun *soñador profesional*, como Ribalda, que lle soñou “o pequeno a Seixo, que volvéu a velo polo camiño de Bexo, e tamén xatos de seis patas e dúas cabezas, e un cabalo azul que comía con coitelo e tenedor na romería dos Milagros. Seixo vía todo o que soñaba Ribalda” (*Xente*, 228).

Noutros casos, trátase de personaxes con experiencias oníricas obsesivas, como Perrín de Buriz, que “comezou a soñar que falaba cos amináis, especialmente co seu can Colón” (*Xente*, 240); Felipe de Lomba, que soñaba cun culebrón e “cun galo que lle peteiraba e peteiraba no ollo baleiro” (*Xente*, 278); Xosé Regueira, que “dende os sete ou oito anos tiña todas as noites o mesmo soño, salvo que houbera ceado castañas cocidas con leite fresco, que entón tiña outro”¹⁹⁷ (*Feirantes*, 246); ou Roque das Goás, que só en soños “daba coa máquina [voadora] perfecta”¹⁹⁸ e que “chegou a pensar que millor que voar era soñar que voaba, e quizaves non merecera a pena fabricar a máquina voadora” (*Feirantes*, 387).

¹⁹⁷ “O primeiro soño consistía en que aparecía a carón da súa cama un home con barba, o can facíalle erguerse e levábao en coiros a voar con el por derriba de Sobrado. E cando Xosé Regueira iba máis feliz voando da man do home da barba, éste deixábao caír. E caía mesmo derriba da cama. A caída era verdadeira, pensaba Xosé Regueira, porque o golpe despertaba aos pais, que durmían na habitación veciña, e porque tres veces rompeuse a cama, con aquel aterrizaxe violento” (*Feirantes*, 426).

¹⁹⁸ “Cando millor lle saía a máquina era polas mañanciñas, antes de erguerse, aínda medio durmido. Entón todas as pezas encaixaban, machiembradas, pero xa desperto e almorzado, decatábase de que lle esquecía algo” (*Feirantes*, 386-387).

O comentario amosa como estes personaxes, malia estaren caracterizados polas súas vivencias oníricas, formulan o enfrontamento entre dúas realidades, a empírica e aquela que deriva do exercicio da imaxinación, da ensoñación ou do propio soño.

Antendendo novamente aos comentarios do escritor acerca da triloxía, é posíbel identificar aínda outro modelo de personaxe, designado mediante a categoría de *galegos fabuladores*. Estas figuras, que improvisan e relatan as súas historias diante dun auditorio, teñen a súa correspondencia cos *personaxes narradores* dos que estiven a falar ao longo da miña análise. É o caso de Xosé Pillado Cruces, Penedo de Alduxe, que “sabía tódalas historias meiregas” (*Xente*, 161), Leiras de Tardiz, quen “contaba historias de italiáns”, (*Xente*, 218) ou Merlo de Lousadela. A escena protagonizada por este último ilustra perfectamente o sistema de comunicación baseado na oralidade, no que están presentes un relator –que explota as posibilidades do seu comportamento quínésico, e un auditorio implicado no relato, que dá mostras da súa recepción, nun espazo público, como é a taberna da Ponte. A esta pasaxe terei que volver necesariamente nas páxinas que dedico ao estudo da oralidade:

Na taberna da ponte, cando os contertulios xa beberan algo, pedíanlle a Merlo que lles falase. Entón meu amigo rubía a unha banquetta, ou apoiábase nos tabás de arenques, e botaba o seu discurso que il mesmo chamaba el *Sermón de las Dos Banderas* [...]. Con vinte verbas italiás que Merlo sabería verdadeiramente, e as mil máis que inventaba, o meu amigo oraba espléndido, rico en xestos, abrindo os brazos. O taberneiro, Mariano Nistal, aínda que era maragato, acababa chorando, entenrecido pola patética elocuencia. Entón, pra que non padecese comercio, a muller de Nistal, a señora Basilia, baixaba a cobrar os vasos, que ao marido, coa emoción, trabucábenselle as contas. Ao rematar o sermón, Merlo tiraba do peto da zamarra dúas bandeiriñas, unha italiana e outra arxentina e a concurrencia aplaudía, eu na primeira fía, sentado cabe a barrica de Valdeorras¹⁹⁹ (*Xente*, 207).

¹⁹⁹ A itinerancia, trazo caracterizador dos *personaxes narradores* cunqueirianos, está tamén presente en Merlo de Lousadela. Por outra banda, repárese novamente na súa xestualidade: “Merlo, en inverno, íbase de Lousadela, e andaba polas aldeas veciñas amañando relós. Os máis dos domingos baixaba á casa grande dos Melle, e avisábase á xente que chegara Merlo, e os do lugar sentábanse nas escadeiras e no portal, e escoitábanlle a Merlo un dos seus discursos. Cando

A capacidade narrativa dalgúns personaxes retratados na triloxía é compartida en ocasións polo colectivo dos menciñeiros. Así lle acontece a Perrón de Braña, que *curaba con historias*. O personaxe narrador introduce tamén nesta ocasión o motivo do poder terapéutico da palabra²⁰⁰, pois “os enfermos de Perón devecían polas historias que contaba iste, comentábanas, parrafeábanas coa familia, cos veciños, soñaban coelas” (*Escola*, 60-61).

A xestualidade codificada destes personaxes non só se limita aos narradores. Cómpre reparar no comportamento do colectivo dos menciñeiros, caracterizado, no que á quinésica se refire, pola solemnidade e o rito. Así, Perrón de Braña “sentábase a carón do doente, montaba unha perna sober doutra, sacaba a cachimba, verquía tabaco, cebaba a poucos e con moito taco de pulgar, acendía e por fin botaba unha grande nubarada de fume”²⁰¹ (*Escola*, 59).

En ocasións, a conduta quinésica dos menciñeiros mostra importantes semellanzas co da liturxia católica. Así acontece no seguinte exemplo, onde resulta doado apreciar o paralelismo entre a situación narrada e o acto da confesión²⁰²:

–Agora dí o Padrenuestro en voz alta.

O enfermo dicía o Painoso. Perrón escoitaba, mui atento, mirando de esguello.

–Volte agora a “venga a nós el Tu reino”.

O enfermo volvía. Perrón miráballe o quentor da fronte.

remataba, imitaba paxaros, e tragábase un chisqueiro apagado, que o sacaba aceso pola orella dereita” (*Xente*, 207).

²⁰⁰ Cfr. Alonso Montero 1991a e 1993.

²⁰¹ Cfr.: “[Xil da Ribeira] falaba solene e campanudo, botando pra atrás a cachola, mirándote cos ollos pequenos i azúes, nos que sempre podías lér unha bulreta” (*Escola*, 67). Esta actitude caracterizadora complementábase cun especial comportamento lingüístico dos personaxes: “[Pardo das Pontes] era mui lido, e por darlle solenidá ás súas recetas, acostumaba meter entre o nome da menciña i a dosis un «verbigracia»” (*Escola*, 81); “[O señor Cordal] decía cun galego rico, mui vivo e vario, poñendo diminutivos insospeitados, usando imaxes humás cando falaba das prantas e dos animás” (*Escola*, 100).

²⁰² Cfr.: “[Lamas Vello] tiña, como tódolos curadores que eu coñecín, unha postura de amigable escoitar, de garimoso *confesor*” (*Escola*, 72; a cursiva é miña).

–Lávate ben todo o corpo durante unha semán. Come papas de centeo catro veces ó día. O vintedous é crecente. Heite vir sangrar (59-60).

Afirmar isto suporía recoñecer nestes personaxes unha dimensión mítica semellante á que Anxo Tarrío observaba nalgúns outros que se valían dunha xestualidade próxima á da liturxia por atoparse esta “aínda operante e real na sociedade galega” (Tarrío 1989: 76). As palabras do estudoso parécenme especialmente oportunas para a análise que estou a levar a cabo, se se teñen en conta as coordenadas socio-culturais nas que están inseridos os personaxes e o empeño do escritor por defender a súa galeguidade. Cómpre lembrar a este respecto como, en diferentes lugares do texto e do paratexto, Cunqueiro baseou nestes trazos o seu proxecto narrativo:

Escribín *Xente de aquí e de acolá* e outras cousas porque me parecía que podía dar un certo *retrato galego do home galego*: un home moi complicado por circunstancias históricas, sociolóxicas, etc., que construíron un tipo moi especial dentro do conxunto dos pobos europeos (Navaza 1977; a cursiva é miña).

No que se refire ao comportamento quínésico, Carmen Blanco identificou tamén algúns tópicos que se poden apreciar nos personaxes narradores cando están a falar de mulleres:

A propósito do bo contador Pedro Bravo dinos que debuxaba coas mans aos personaxes dos que falaba e que lle saían moi ben e con moitas redondeces as señoras, de maneira que cando contaba dalgunha especialmente conformada non cansaba de facer curvas. Están presentes tamén outros acenos típicos destas conversas masculinas, como a complicidade do prepotente chiscado de ollo que lles facía Penedo de Silvosa aos seus contertulios para dar a entender que na relación erótica coa dama da que falaba houbera moito máis do que contaba (Blanco 1995: 60-61).

De igual maneira que acontece coa extensa nómina de personaxes creada por Cunqueiro, tamén os destes tres libros de relatos aparecen con frecuencia retratados no ocaso das súas vidas ou no momento da morte. A miúdo atopamos nesta etapa unha prolongación da anterior e

mesmo unha reafirmación nas teimas e obsesións que os personaxes tiveran en vida:

Un día calquera, tras axudar no vareo das castañas, [Perrón] meteuse na cama, pediu que lle puxesen unhas sambesugas nun costado, e que lle disen conversación [...]. A muller de Perrón preguntaba:

–¿Mosca e media, tres medias moscas e dúas moscas e media, cuántas moscas son²⁰³?

Sumaba *in mentis* Perrón e xa iba a decir que cinco moscas e media, cando lle veu un tosico de nada e deu a ialma. Foi mui sentido (*Escola*, 62).

Este comportamento reproducése tamén en “Felpeto, mariñeiro e músico” e nos protagonistas dos mencionados “Tristán García” e “Os do Capitán de Lousada”, entre outros.

3.1.3.9. A narrativa curta escrita en castelán

No que atinxe á narrativa breve escrita en castelán por Cunqueiro ao longo dos anos e recollida no volume *Flores del año mil y pico de ave*, cómpre salientar a heteroxeneidade dos personaxes, derivada da variedade textual das distintas obras compiladas.

Así, en *El caballero, la muerte y el diablo*, a estrutura relato-personaxe da obra determina en boa medida o tratamento dos caracteres, como tamén o fai a situación comunicativa que se establece no seu comezo en torno ao *cronotopo*²⁰⁴ da pousada. Nas conversas que teñen lugar neste espazo participan como relatores o propio narrador, Felipe de Amancia e outros personaxes itinerantes que chegan ao lugar, como o cabaleiro don Leonís, a Morte e o Diablo:

–Te voy a contar la historia de cuando pasó por aquí la muerte, que es la misma historia de la taberna de Galiana, que luego te contaré por separado. Pero ésta pasó a mi lado, mis ojos la vieron y siempre la recuerdo. Algo se posa en mi corazón. Algo que no es bueno.

²⁰³ Cómpre lembrar que as adiviñanzas eran unha das súas terapias.

²⁰⁴ Vid. 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE.

Felipe llenó una taza, dejando caer el vino desde lo alto, buscándole el aire y los ojos (43).

A voz narrativa focaliza, nunha das unidades nas que se artella o relato, a figura de *el caballero*, someténdoa a un proceso de idealización baseado na selección de trazos relativos ao vestiario, a fisionomía e a xestualidade:

Gastaba capa de cuatremuz, y la ancha ala del sombrero, amolecida por la lluvia, le caía sobre la frente (13).

Ya dije que era muy alto. Ahora he de decir que era muy hermoso mancebo. Tenía el cabello dorado y tan largo como no se ha visto pelo de hombre en el país. Los ojos eran claros y ardía en ellos una luz extraña, húmeda y amorosa. Lo que más me cautivó, con toda su galanura, fueron sus manos, blancas, largas y cuidadas. Con ellas cubrió por unos instantes el rostro cuando Juan de Cruz se le acercó, preguntándole si le servía algo caliente, que la tarde lo pedía; las separó lentamente de la cara y pudimos ver lágrimas de sus ojos rodar por sus mejillas (14).

Cómpre notar a individualización do personaxe levada a cabo mediante a comparación coa súa colectividade (*tan largo como no se ha visto pelo de hombre en el país; luz extraña [dos seus ollos]*). A caracterización do cabaleiro complementase coa descrición do seu comportamento misterioso. Nela, a voz narrativa amosa unha actitude semellante á que adopta no tratamento dos numerosos forasteiros²⁰⁵. Neste sentido, resulta interesante lembrar a escena da entrada do personaxe na taberna: “sin decir palabra ni quitarse la capa de cuatremuz, que regaba el suelo de tan colada que estaba, se acercó a la ventana” (14).

O motivo do misterio imbrícase progresivamente co do segredo. Deste xeito, o cabaleiro aparece dobremente caracterizado como un personaxe enigmático dotado de aptitudes para a narración:

Si queréis oír mi historia habéis de atrancar la puerta, y vos –dirigiéndose a mí– habéis de amarrar la barca por esta noche (16).

²⁰⁵ Repárese tamén nas expresións *el viajero* e *el desconocido*.

[...]

Sin duda aquel mozo llevaba un gran secreto con él. [...] Entonces el desconocido, mirando delante de él sin ver, mirando quizás a sus sueños, quizás a sus recuerdos, comenzó la historia (17).

A misteriosa figura non só se presenta como un narrador ocasional, senón como un verdadeiro *contador de historias*, semellante a outras criaturas que habitan a narrativa do mindoniense:

Cuando llega el invierno, en la cocina de mi caballero, en un escaño cabe el fuego, cuento historias tales que ningún otro de mi país puede contar. Esto me hace gracioso a los ojos de las mujeres (21).

Tanto no que se refire ao estatus do cabaleiro como á súa dimensión de relator oral, o personaxe anticipa outros caracteres desenvolvidos posteriormente polo escritor.

O relato “La Muerte” está protagonizado por unha figura igualmente dotada de misterio, o Señor Villegas, que desempeña o macabro oficio de *avisador da morte*. Neste caso, o retrato contrasta coa representación antropomórfica da morte no imaxinario colectivo, tal como advirte o narrador principal que, logo de facer un comentario xocoso sobre a relación entre o apetito do personaxe e a voracidade da morte, cuestiona a identidade deste ao exclamar: “¡Quién sabe si la Muerte es así, como aquel hombre figuraba, gorda y colorada y no la mano huesuda y pálida de la guadaña!” (53).

Mais o señor Villegas, que máis adiante aclara que a súa misión consiste en avisar da morte a personaxes máxicos e sobrenaturais (“esta que llaman gente del sábado, sirenas, fantasmas, brujas, adivinos, enanos y voladores” (53)), desempeña tamén a función de *contador de historias* nesta colección de relatos.

No texto introdúcese aínda outro personaxe de ficción abondo abordado por Cunqueiro tanto na súa narrativa como o ensaio. Trátase

da serea²⁰⁶, caracterizada neste caso en termos idealizadores. Repárese na combinación de trazos humanos con outros propios destes seres:

Era, como os dije, morena, de abundosa cabellera negra, y los ojos claros, entreverdes, grandes y almendrados. La boca os gustaría, carnosa, fresca, roja, con los dientes de nieve muy alineados, y también os gustaría el corte fino del rostro, el cuello largo, los hombros altos y redondeados, la tabla del pecho noble y rellena, si no es la cueva donde el cuello nace, y los senos, aunque algo bajos, firmes en toda abundancia. En ellos se placían las olas como en un arenal abrigado. Tenía una espalda muy hermosa y bien partida, encunada en la cintura, y el vientre como una taza. Estaba, como veis, muy competente en todas sus partes, sin olvidar los brazos largos y redondos y las manos delicadas y suaves.

—¿Y la cola? —preguntó Juan de Cruz.

—Asalmonada, como la tienen todas estas socias —respondió el hombre gordo—. Asalmonada y larga. Encontré a doña Dorotea, que así se llamaba, recostada en la arena, peinándose con el peine de oro (46).

A singularidade desta figura na narrativa de Cunqueiro radica na condición de morta. A serea do relato é transportada polo macabro personaxe nun *cestillo de mimbre* e transformada polo efecto das lapras nun *rostro encendido* do que “le brotaban de los mofletes y de la frente hilillos de sudor que brillaban a la luz de la lámpara de carburo” (47)

O asombroso feito narrado pola Morte introduce no relato o motivo do máis alá, que Cunqueiro volverá retomar anos despois n’*As crónicas do sochantre*²⁰⁷.

En “El diablo” aparece desenvolvido por vez primeira na narrativa do escritor o complexo personaxe do demo. O narrador semella consciente da popularidade desta criatura na imaxinación

²⁰⁶ Cómpre lembrar que este personaxe foi recreado posteriormente en *Merlín e familia* (dona Teodora) e *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (Venadita). Por outra banda, tamén foi tratado de xeito recorrente nos seus artigos de prensa. Cfr.: “Sirenas sin ombligo”, “Barato de sirenas”, “Abundancia de sirenas”, “La sirena de Génova” (*Fábulas*), etc.

²⁰⁷ Por outra banda, a serea aparece caracterizada tamén neste texto mediante o trazo da atemporalidade, segundo se desprende do comentario hiperbólico do señor Villegas: “Y no es tan joven como pensáis, que los años le pasan a éstas sin prisas. Os aseguro que ya no cumple los ciento treinta, aunque parezca de dieziocho bien llevados” (54)

popular e desautomatiza o dito “siempre hay un diablo que se parece a otro” para afirmar que “este de quien te cuento se parecía a una mujer” (59).

Efectivamente, o demo aparece encarnado neste relato nunha figura feminina na que conflúen trazos relativos á condición viaxeira e ao estatus que denota o seu vestiario:

El viajero era una dama de mucho atavío, muy vestida con un chaquetón de terciopelo, un cuello de encajería y un gran sombrero con plumas de Indias y varios flecos y flores. Daba respeto la señora y sobre sí traía sortija, collares y prendedores de obra fina²⁰⁸ (60).

O vestiario da muller, concretamente o calzado, desempeña no relato unha función identificadora máis específica, ao ser o indicio que lle permite ao narrador desvelar a súa verdadeira identidade, pois “venía limpio y seco, con la misma suela del comercio y aún aseguraría que ni la barca lo humedeció, ni del padrón a la posada tocó tierra” (61)

O personaxe do demo foi abondo recreado por Cunqueiro na súa narrativa posterior²⁰⁹. Cómpre salientar, con todo, a orixinalidade que supón, neste texto de xuventude, a súa encarnación nunha figura feminina.

O relato “El barquero” introduce un dos personaxes secundarios máis célebres da obra cunqueiriana. Trátase de Felipe de Amancia, que volve aparecer en *Merlín e familia* nos seus anos de xuventude, anteriores ao oficio de barqueiro.

²⁰⁸ O estatus deste personaxe feminino resáltase mediante a alusión á fala: “La dama, en el hablar, era castellana y nada melindrosa me pareció, por lo que pensé, viéndola tan en su natural, que era tan señora como vestía y calzaba” (60).

²⁰⁹ Pénsese tanto en *Merlín e familia*, *As crónicas do sochantre* e *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (na peciña “A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ó vento a perdiz que falaba”), como na narrativa curta escrita en galego. *Vid.* para isto o esquema que figura no epígrafe 3.1.5. CONCLUSIÓN.

Como comentei máis arriba, Felipe de Amancia é a fonte directa das historias desenvolvidas polo narrador en *El caballero, la muerte y el diablo*, tal como se desprende da nota introdutoria que informa de que ao barqueiro “le llamaban Felipe de Amancia” e de que “de sus labios supe estas historias que hoy cuento” (12).

Por outra banda, resulta curioso comprobar como o personaxe participa dunha relación *amo-criado* cun neto que recorda a mantida con Merlín na xuventude, aínda que en termos inversos pois, no caso que estou a tratar, “Felipe de Amancia [...] pasaba ya de los sesenta. Tenía con él, para ayudarle en el oficio, a un nieto que no llegaba a los doce años, y se llamaba Joselín” (69).

No relato proporciónanse tamén datos acerca da fórmula antroponímica que designa o personaxe, ao aludir a “Amancia, la madre de Felipe, [que] había sido barquera”. A voz narrativa está polo tanto a informar da pertenza do nome que identifica o personaxe ao sistema onomástico tradicional²¹⁰:

Nesta primeira formulación de Felipe de Amancia aparecen xa algúns trazos caracterizadores importantes que serán reiterados en *Merlín e familia*. Por unha banda, o talante melancólico:

Quizá algún seminarista de Mondoñedo que por allí pasó de los de ropón corto y banda colorada, recordando un verso de Horacio le dijo aquello de Caronte melancólico, y como Felipe era muy dado a creer en imaginaciones, tomó ésta para componer su figura. Aún me parece verlo sentado en el padrón con los pies descalzos descansando en la popa de la chalana, liando cigarro y mirando sin ver para el río (69-70).

Por outro, a capacidade fabuladora e a fantasía (ese *florín de ley* que *gastaba cada día*) caracterizan o personaxe²¹¹. Por veces resulta

²¹⁰ Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES.

²¹¹ Repárese na identificación do barqueiro que aparece no mencionado artigo “Las benditas ánimas”: “El barquero, que parece me tuvo por hombre discreto y sin mayores pretensiones, no dudó en preguntarme si no me parecía que no era muy alegre oficio el suyo, antes bien, melancólica ocupación, con lo cual se averiguaba porque los barqueros son gente callada y retraída. Parece que él razonaba su imaginación melancólica con el hecho de estarse como quien

interesante reparar nalgún comportamento quínésico identificador, como o costume de labrar coa navalla nun anaco de madeira, de xeito que, “a la par que contaba, con su navaja de Taramundi labraba en un codo de álamo un pajarillo” (60). Este hábito ten a súa continuidade en *Merlín e familia*. Tamén alí atopamos ao paxe “labrando pra bastón, na testa dunha cana de amieiro, un paxariño”²¹² (23).

Finalmente, a voz narrativa dedica un capituliño á figura de Madanela, personaxe que asiste ás narracións que teñen lugar na *taberna de la Cruz* en calidade de receptora. Repárese condición de narrataria desta moza, “la hija de Juan, Madanela, la que ahogó en Fondán”, cando o narrador afirma que “también ella, como yo, se dejaba encantar” (15).

A súa fórmula onomástica, derivada dunha metátese a partir do antropónimo Magdalena, e a constante dedicación ás tarefas da casa²¹³ relaciónana cos denominados *personaxes populares* ou *domésticos* de *Merlín e familia*.

O narrador ofrece en varios momentos do texto unha descrición da moza con claras connotacións eróticas²¹⁴. Estes elementos tematízanse no capituliño especificamente dedicado ao personaxe onde, ademais de informar da súa trágica morte (“se ahogó viniendo de la romería del Pomar”), varias veces anticipada ao longo da obra, relátase unha lembranza infantil chea de sensualidade:

dice quieto en el medio de los ríos, el de las augas que pasan y el de la gente que lo cruza de orilla a orilla, y aun afirmó que si no cabe detener las aguas del río tampoco se puede detener el río infatigable de las gentes: «El que no pasa un río, pasa dos, y todos el de la muerte». Con Caronte, pues, me las había dado” (*Pasajero*, 80).

²¹² Lémbrese o valor metaliterario desta imaxe, ao que máis arriba me referín a propósito do artigo titulado “O mundo que teño de meu” comentado máis arriba.

²¹³ Cfr.: “Madanela avivó el fuego y volvió a su tarea a la escalera” (17); “Madalena arrimó el caldo al fuego y pasó en las brasas unos chorizos” (29).

²¹⁴ “[...] viendo a Madanela moverse con aquel genio que tenía y con aquel donaire, aquella sonrisa y los brazos blancos y torneados [...]” (16); “El soleo del fuego la arrebolaba y era talmente una manzana caramona” (18); “¡Siempre me recuerdo del gracioso andar y de los ojos azules de aquella rapaza!” (41).

Me acostaron en la habitación de Madanela, en un catre de tijera, al lado de su cama [...]. Me despertó Madanela al acostarse. Se desnudó del todo y miró la camisa a la luz del candil. Según la recuerdo, y comparándola con otras, estaba regordeta. La luz del candil le hacía las carnes doradas. Se miró el cuerpo, pasándose las manos por las ancas, y luego se acarició el pecho levantado. Y, mirando hacia mi catre, mató la luz.

Ya llevo pasada media vida y aún, de vez en veces, me viene a la memoria aquella Madanela desnuda a la luz del candil (73-74).

O relato de xuventude *El caballero, la muerte y el diablo* anticipa algúns trazos caracterizadores da narrativa cunqueiriana no que ao deseño de personaxes se refire, tales como o emprego do vestiario e a quínésica en calidade de indicadores de estatus, a idealización ou a introdución de personaxes modelo como o viaxeiro e o contador de historias. O caso máis salientábel é, sen dúbida, o do mencionado Felipe de Amancia.

O misterio é o trazo que comparten os personaxes de *Los siete cuentos de otoño*. Tamén aquí se recrean as instancias que veño denominando ao longo da análise *personaxes modelo*, como é o caso do mencionado viaxeiro. Tal acontece no relato “El fantasma inglés”:

En una aldea de Wilshire, en la posada conocida por “El Cisne que toca las campanas”, se detuvo el día de difuntos de 1700 un caballero que viajaba como jinete en un penco galés en compañía de un espolique mocete de catorce (81).

[...]

Al cuarto de hora, en un bayo flaco, llegó otro viajero con un criado negro, anciano, que llevaba al hombro una bolsa doble de cuero. Hizo al posadero las mismas preguntas que el caballero del penco galés (81).

En xeral, personaxes enigmáticos, misteriosos e mesmo sobrenaturais protagonizan os seis relatos que compoñen o conxunto: o fantasma que regresa ano tras ano á cheminea (“El fantasma inglés”), as benditas ánimas do purgatorio ás que un enfermo deixa a súa fortuna (“Un notario irlandés”), o cervo encantado que converte en cerva a dama Clemence (“Huye una dama”). Repárese, neste último caso, no humor con que a voz narrativa trata o motivo do

encantamento, posteriormente abordado no relato “A princesiña que quería casar”, de *Merlín e familia*:

Accedió Clemence, se tornó cierva lucera, y al galope con su amor entró en el robledal. Por eso en las Tierras Soberanas hay que preguntarle al ciervo si es persona o animal, cuando comienzan las cazas en otoño (87).

Nalgúns personaxes o misterio intensifícase no momento da morte. Así acontece co cabaleiro Leonardo Montefeltro, o violinista italiano que “murió asesinado en un camino, violín en la diestra, arco en la siniestra y la espada al cinto. Sobre el violín, sangre del mancebo y una hoja blanca de haya, marchita por el otoño, que sobre la sangre hizo su huella. Nunca se borró” (90).

Noutros casos a morte prodúcese de xeito voluntario polo arrepentimento dun crime, como sucede no suicidio do cabaleiro de Man, ao descubrir na súa espada unhas manchas que lle “recordaban un crimen en el que había tomado parte, y que le había dado pie para su fortuna” (91).

Los siete cuentos de otoño presentan tamén o personaxe do Maestre Arnolfo, monxe que, logo de quedar xordo e mudo, quixo peregrinar a Compostela para morrer alí. Iniciado o camiño, foi sorprendido pola misteriosa aparición dun paxaro:

[...] llevaba andadas dos leguas cuando vino a posarse en el hombro diestro un pájaro de muchos colores, bizantino él de pico y cola. Algo dijo el ave al maestro, pues éste regresó a su ciudad, y cuenta la fama que el pájaro lo mandó Santiago Apóstol, y que era un pájaro letrado, que sabía latín como Cicerón y griego como Aristóteles. El pájaro desde el hombro de maestre Arnolfo enseñaba las letras con la misma voz del maestro. Y así fue por espacio de veinte años (93).

A tematización da ave mensaxeira podería poñerse en relación coa figura do corvo, incorporada por Cunqueiro en varios momentos da súa narrativa²¹⁵ con esta mesma función.

²¹⁵ Cfr.: “Decían que era viúda dun gran rei que morreu na guerra, e que tivo noticia por un corvo cando estaba en Miranda probando un peite de ouro” (*Merlín*, 9) e os relatos “O corvo branco”

Como se pode deducir desta análise, os personaxes de *Los siete cuentos de otoño* aparecen, en xeral, vagamente caracterizados. Entre os trazos seleccionados para o seu deseño destacan o exotismo (representado fundamentalmente na fórmula onomástica) e o misterio.

A fórmula compositiva unidade-personaxe e o carácter de glosa de *Balada de las damas del tiempo pasado* condicionan notabelmente o tratamento dos seus personaxes, ao tempo que lles concede un protagonismo absoluto.

Ademais das vidas das mulleres citadas por Villon na célebre composición, o texto de Cunqueiro incorpora unha semblanza biográfica do poeta francés cuxo ton humorístico xa foi comentado.

No que respecta ás glosas dos personaxes femininos, estas presentan algúns trazos comúns que se poden resumir da maneira que segue:

- a) Amplificación dalgúns elementos sinalados por Villon no seu texto
- b) Comentarios a respecto da identificación
- c) Descrición, habitualmente en termos positivos e idealizadores, que seguen a miúdo fontes autorizadas
- d) Datos biográficos

Con respecto á primeira das actitudes, resulta interesante comprobar como o narrador reproduce trazos mínimos plasmados por Villon no poema orixinal. Son “Flora, la bella romana” (*Flora, la belle romaine*), “Aremburga, que tuvo el Maine” (*Harenbourges, qui tint le Mayne*) ou Blanca de Castilla que, “ya lo dice Villon, era blanca como un lirio, y cantar cantaba con voz de sirena”²¹⁶. En ocasións,

(*Escola de menciñeiros*), “Soleiro en figura de corvo” (*Xente de aquí e de acolá*) e “O corvo Estanislao” (*Os outros feirantes*). Vid. para isto Nogueira 1995a.

²¹⁶ “Le royne Blanche, comme ung lys, / Qui chantoit à voix de sereine”.

estes detalles aparecen desenvolvidos de xeito hiperbólico. É o caso de *Berta del gran pie*:

Berta del gran pie, madre de Carlomagno. Sí, tenía un pie derecho gigantesco, dos veces mayor que el izquierdo; un pie de varón, de guerrero; un pie de dos cuartas, aprisionado en zapato de hierro para cortarle las medraduras; un pie enorme, de una nobleza incomparable, bajo el cual florecía la roca del texto latino: “*Super aspidum et basiliscum ambulabis et conculabis leonem et franconem*” (117).

Otra das actitudes que se observan neste narrador responsábel da glosa é a vontade de identificación do personaxe citado polo poeta francés. Nalgún caso, o labor non obtén resultados satisfactorios e a instancia narrativa opta pola subxectividade na escolla. Así acontece co primeiro dos personaxes, *Flora la bella romana*:

¿De qué Flora romana nos habla Villon? Hasta dieciocho cortesanas de este nombre se citan en algunos glosarios de la *Balada*, añadiendo: “La más célebre es la más antigua, a la que se atribuye la institución de las florales. Otra Flora fue amante del gran Pompeyo”... No, ni en un año averiguaremos de qué Flora se trata. Escojamos una entre las dieciocho. Una, aquella que todavía a veinte siglos de distancia nos parece la más hermosa. Nació en Setia, cabe las paludas pontinas. Era blanca, muy blanca, y el pelo tenía negro. En los oscuros ojos, algo de la fiebre de las lagunas llevaba. Fue muy hermosa y aduvo en historias medievales. Villon las habría leído u oído en sus días de *pauvre escollier*²¹⁷ (105).

No que respecta á descrición dos personaxes, na maior parte dos casos atopámonos cun retrato no que se seleccionan trazos indicadores da fermosura e elegancia: “la más rubia, hermosa y alegre de todas las princesas del Delfinado” (147); “los negros cabellos le bajaban a la

²¹⁷ Os mesmos problemas de identificación expón o narrador a propósito de Archipas: “Archípida, prima de Thais. ¿Archipas, la amante de Sófocles? Quizás. O aquella otra Archipas de la que habla Pausanias, que bailaba ebria en la Magna Grecia anunciando el fuego y la baba del Etna. O también –quinientos años no son nada cuando se habla, con Villon, de las damas del tiempo pasado– aquella Archipas de la novela de Eufrosio, que un día salió de Alejandría para Constantinopla y tuvo amores con un emperador de barba rizada [...]” (111). Repárese tamén no seguinte comentario a respecto de Eco: “Con Villon, creemos que se trata de una doncella. El obispo Guevara también lo creía. Pausanias, en cambio, y otros antiguos, entre los que se cuenta Ovidio, afirman que era un doncel. Nosotros la creemos doncella: la hemos oído. Ya diremos dónde y cómo” (126).

cintura, que la tenía tan breve como la rosa” (134); ou “un rostro hermoso antaño, blanco como la leche, las mejillas como rosas, los finos labios rojos y los grandes ojos dos islas negras en un mar azulado” (182).

Nalgunha ocasión, as descrições presentan un menor grao de idealización. Así acontece no retrato da mencionada *Berta del gran pie*, elaborado a partir de numerosos contrastes:

Ya hablamos de su pie derecho, enorme y delicado. Pero todavía no hemos hablado de sus ojos azules, de sus doradas trenzas, de aquel colmillo afilado que tenía, y que al reírse –la “*Chanson*” lo dice– dejaban ver los gordezuelos labios. Era de amplio cuerpo, garrida y membruda, y de sus manos se dijo que eran tan sutiles que bordaban en paños transparentes y finos que rompían si una mariposa se posaba en ellos. Era devota y aprendió cortesía en las historias romanas (119).

Na glosa de *Aremburga del Maine* a descripción lévase a cabo en termos realistas, retratándose precisamente a fealdade do personaxe. Repárese na comparación irónica que o narrador fai entre as súas cualidades físicas e a riqueza, ambas as dúas herdadas do pai:

Era fea. Había heredado de su padre no solamente las riquezas, sino también su rubio bigote. Gorda, chata, pechuda, parece ser que tenía hermosa voz, si hacemos caso a Arnaldo de Bollène, que la requebraba, comparándola con la alondra que canta al alba. Hermosa voz y delicadas y pulidas manos. Estos fueron sus atractivos, amén del Maine, un condado antiguo y rico, vicioso de bosques, en cuya llana medra el centeno y al que dan sombra los abedules (156).

Como se puido comprobar, as descrições dos personaxes son en ocasións debedoras de fontes literarias que o narrador fai explícitas. Así ocorre tamén no caso de Flora, cando o narrador explica como “Juvenal, Ovidio, Marcial, Plinio el Joven, dan noticias concretas acerca de las mujeres del agro pontino. Con estas noticias podemos intentar una descripción de Flora” (106). Outras veces comenta precisamente a falta de fontes e, polo tanto, a carencia do retrato. Así acontece con Archípida, da que “sólo queda medio verso de Villon”

(112) e con Eloísa, da que “no nos queda retrato verdadeiro ni detallada descripción, y nosotros olvidamos hoy todas las que vienen en las mil novelas que de estos desesperados amores se han escrito” (141).

A ausencia dunha descrición, que semella máis notoria no capituliño titulado “Retrato de Eloísa”, ao que pertence a segunda das citas, é paliada pola suposición dalgúns trazos. Obsérvense, neste sentido, as formas verbais utilizadas:

Sabemos que hablaba las tres lenguas de las escuelas –latín, griego y hebreo [...], pero no sabemos cómo tenía la nariz. *Sería* chatilla, menuda, regordeta, rubia [...]. Sí, *sería* alegre y decidora, como lo son las mozas de Brie. Y *tendría* esos ojos de azul violeta que éstas tienen, color de clarete de Provins y Sézanne. Y *ataviaría* toda la gentileza de París (141-142; as cursivas son miñas).

A limitación das fontes afecta tamén ao terceiro dos elementos que están presentes nunha boa parte das narracións ao que máis arriba me referín: a reconstrución biográfica: “Esto es todo lo que se sabe de Aremburga la rica, «Harembourges, qui tint le Mayne...»” (159).

Á parte das figuras femininas que constitúen a cerna da obra, creo interesante reparar nun personaxe secundario que forma parte do que denominei catálogo de modelos da narrativa cunqueiriana. Trátase do *forasteiro*, que lembra os seres de ficción interpretados polo xove Ulises. En calquera caso, cómpre reparar na natureza metaliteraria do comentario que o narrador leva a cabo sobre o personaxe:

–¿Sois extranjero?

–Sí.

–¿Venís de muy lejos?

–Del jardín de las manzanas de oro. Vedlas.

Y Hércules mostró a Hylas las tres manzanas de oro.

[...]

Es sabido que en todas las novelas griegas hay un pasajero misterioso, que al amanecer ha huido de la casa que le ofreció techo en una noche de tormenta, dejando en el seno de la doncella hija de los huéspedes la semilla de un hijo que algún día será cantado por los poetas. Yo me imagino a

Hércules mostrando a sus huéspedes, al amor de la lumbre, las tres manzanas de oro, que tintineaban al chocar entre sí. Los negros ojos de Hylas enredarían miradas en la larga cabellera y en las barbas enmarañadas del desconocido (127).

Un menor interese suscita o deseño dos personaxes en *San Gonzalo* de se ter en conta a escasa orixinalidade da obra que máis arriba apuntei. Por outro lado, a natureza biográfica da narración condiciona en boa medida as estratexias no que aos caracteres se refire.

Efectivamente, a obra céntrase case exclusivamente no seu protagonista, o bispo Gonzalo²¹⁸, ao que presenta en diferentes etapas e episodios da súa vida. Con todo, é preciso reparar nalgúns aspectos da caracterización do personaxe que, como se verá, non se afastan moito da doutros heroes cunqueirianos.

Nótese o proceso de idealización levado a cabo neste caso mediante a alusión a determinados elementos do vestiario indicadores de estatus na xerarquía relixiosa, como son a mitra e o báculo, e á súa especial habilidade para a narración:

En Mondoñedo entrou Gonzalo, obispo. La ciudad pasmó de ver un obispo tan mozo y tan gentil, hermoso como un héroe de romance. Con su mitra y su báculo entró en la catedral con los canónigos, tan puesto, que parecía que en su vida había hecho otra cosa. Las chirimías cantaron, y el incienso llenó las naves. Gonzalo predicó al pueblo, reunido en la plaza [...]. Gonzalo habló, y su voz tenía un encanto profundo y extraño (213).

O proceso de idealización baséase tamén na descrición dos poderes sobrenaturais do ilustre personaxe, así como da súa dimensión épica:

A Gonzalo Arias lo envolvía el aroma del milagro como la niebla envuelve, cuando el nordés sopla, el monte Padronelo, un dormido león de tierra y

²¹⁸ Cfr.: “Este santo fue obispo de San Martín de Mondoñedo, y no solamente pastoreó las almas, sino que también defendió la tierra contra los hombres del Norte, los viquingos depredadores” (“Algunos milagros de la mar”, *Fábulas*, 48).

piedra. Algo hay, un perfume, una luz o una brisa, escondido en el manto episcopal de Gonzalo (215).

Gonzalo tiene veinticinco años, y algo hay bajo su humildad y dulzura que recuerda aquel siglo de hierro. Gonzalo no vacila. Ha de salvar Mondoñedo del fuego y de la guerra. [...] Gonzalo, armado de todas armas, vencerá en Resende a los turbulentos Aldaos, bajo el sol de agosto (219).

San Gonzalo recrea algunhas das facetas máis salientábeis da vida do bispo, como os seus retiros espirituais, as peregrinacións e cruzadas ou as heroicas batallas contra as invasións viquingas. En xeral, preséntase o personaxe histórico como unha figura itinerante, trazo que comparte con numerosos caracteres de Cunqueiro:

Pero Gonzalo está desasosegado. Después de Resende ha ido peregrino a Compostela y ermitaño al Yermo. Roma, Jerusalén, cantan en sus sueños sus caminos. ¿Romero, palmero? ¿O volver otra vez al yermo, a las selvas del Sor? Gonzalo peregrinará. Los Arias tienen sed de caminos. Gonzalo escribe a Pelser, de Compostela, y a Mauricio, de Braga. Irá romero, orará en la tumba de Pedro... Para Gonzalo son umbrías de rosas los caminos del año mil (261-262).

Finalmente, a obra dá conta da morte, tamén solemne e relixiosa, do bispo, logo de ter logrado a visión de Deus:

Bajó del monte a la ciudad y se metió en cama, porque era un varón humilde y sencillo y tenía cierto pudor. Confesóse y recibió los Sacramentos y mandó a sus canónigos que cantasen algo, el himno de la plegaria matutina u otro himno alegre. Los canónigos, afinando lo que podían, porque sabían que Gonzalo era algo músico, cantaron. Y cuando llegaron a aquellos versos

Laetus dies hic transeat,

Pudor sit ut diluculum,

Fides velut meridies,

Crepusculum mens nesciat

y *Aurora cursis provehit* y lo que sigue, entró la Muerte por el obispo, que sonreía (316).

A pesar das limitacións ás que está sometido *a priori* o personaxe do bispo Gonzalo, como son o carácter histórico, a proximidade á novela de Otero Pedrayo *A romeiría de Xelmírez* e o propio xénero

biográfico, Cunqueiro recorre na súa descrición do protagonista a algunhas das estratexias máis estendidas na súa narrativa: os procedementos de idealización, a itinerancia e a descrición da súa decrepitude e morte.

A derradeira das narracións incluídas no volume compilatorio *Flores del año mil y pico de ave, La historia del caballero Rafael*, presenta tamén uns personaxes sometidos a unha forte idealización. Así acontece con Leonor, “que lleva su dorada cabellera derramada por la espalda” (323) e borda cidades imaxinarias.

A figura tematizada no título da obra, Rafael, tamén é sometida a un proceso de idealización por medio da descrición física. O protagonista preséntase como un personaxe itinerante:

De la Ciudad Muerta había huido, el primero con éxito en quinientos años, el caballero Rafael. En el “Temeroso” llega Rafael, con sus ojos inmensos, con su boca fresca, con sus abundantes risas, con sus largas trenzas (324).

Un maior grao de exotismo atópase en Mr. Jones, investigador estranxeiro, e mesmo da súa sobriña, Miss Pamela Jones, que “se aburría escribiendo esas largas novelas en las que trata sobre la evolución de la burguesía” (229).

En xeral, pódese afirmar que os personaxes do relato aparecen descritos con vaguidade.

Como se observou na análise do conxunto, Cunqueiro ensaiou na narrativa curta escrita en castelán algúns personaxes modelo que recreará posteriormente nas súas novelas. Entre eles salientan, pola súa recorrencia no corpus, o contador de historias, o personaxe diabólico e o viaxeiro.

3.1.4. A onomástica dos personaxes

A identificación das estratexias adoptadas polo escritor no deseño dos seus personaxes vese notabelmente enriquecida polo estudo dos mecanismos empregados para a súa denominación²¹⁹, levado a cabo no marco teórico da onomástica literaria²²⁰. Neste sentido, resulta sorprendente a escasa atención recibida por esta cuestión, á que só se lle dedicaron análises parciais (Ionescu 1993; Nogueira 1996a²²¹, Palacio 2004), nos numerosos traballos realizados sobre a obra de Cunqueiro.

A primeira das achegas ao tema, a elaborada por Christian Ionescu, está restrinxida a un corpus formado polos tres libros de relatos curtos escritos en lingua galega²²². O autor reflexionou sobre cuestións metodolóxicas ao tempo que establececeu os obxectivos da súa investigación ao explicar que

una investigación de onomástica literaria, dominio ubicado entre la crítica literaria y la onomástica como disciplina de orientación lingüística, se justifica y alcanza su finalidad si la descripción del sistema ficticio analizado se puede contrastar, por un lado, con otros sistemas homólogos y por otro lado con sistemas sociales reales (Ionescu 1993: 16).

Ionescu expuxo ademais o grao de dificultade que presentaba unha tarefa semellante, debido a “la carencia de estudios de onomástica literaria y la escasez de información sobre los sistemas onomásticos reales, actuales e históricos”.

²¹⁹ Masseron e Schnedecker insistiron na diferenza entre *denominación* e *designación*, termo este último procedente de S. A. Kripke, que se aplica a “la opération par laquelle un fragment d’annoncé, que n’est plus nécessairement le nome propre, renvoie de manière *plus ou moins stricte* au personnage” (Masseron e Schnedecker 1998: 98). Pola súa banda, a *dénomination* fai referencia a “la opération [par laquelle] le personnage est en quelque sorte «baptisé» par le texte, sous la forme d’un nom propre”.

²²⁰ Vid. Nicole 1983.

²²¹ Trátase dun estudo limitado á narrativa escrita en galego e constitúe o xermolo desta análise.

²²² O traballo preséntase como “el resultado de una investigación parcial y limitada, en el sentido de que sólo se ocupa de los aspectos cualitativos y cuantitativos de la antroponimia de una parte de los relatos cortos en gallego que constituyen la singular trilogía *Semblanzas*” (Ionescu 1993: 16).

Con todo, o traballo levado a cabo sobre este reducido corpus ofrece unha primeira sistematización na que se identifican tres elementos pertencentes a niveis diferentes:

1. Un inventario de nomes propios actualizados en el proceso de identificación de los personajes, es decir, del sistema onomástico.
2. Un discurso metaonomástico sobre el sistema utilizado.
3. Un discurso literario centrado en temas que se refieren al estatuto sociocultural del nombre propio (Ionescu 1993: 17).

O estudo da onomástica cunqueiriana vólvese especialmente complexo debido á extensión e á heteroxeneidade do repertorio, motivadas ambas as dúas pola confluencia de mundos referenciais dispares²²³ e pola importancia do personaxe dentro da narrativa do autor á que me referín ao longo deste capítulo. Por outra banda, a tipoloxía textual que presenta a narrativa do mindoniense permite identificar subsistemas como o empregado na mencionada triloxía de relatos curtos, onde predomina claramente a onomástica galega.

En calquera caso, un achegamento á obra narrativa de Cunqueiro permite recoñecer un extenso corpus onomástico composto polos seguintes elementos:

1. Antropónimos
2. Nomes de animais e seres míticos
3. Nomes de obxectos
4. Topónimos

O obxecto da investigación levada a cabo neste capítulo limita a miña análise ao corpus antroponímico.

3.1.4.1. Descrición do inventario antroponímico

O estudo do repertorio onomástico mediante o cal o narrador designa os seus caracteres espella moitos dos trazos apuntados no

²²³ Anxo Tarrío falou dun mesturado mundo “artúrico-mediterráneo-galego” (1994: 312).

epígrafe que dediquei ao deseño dos personaxes. Un dos máis salientábeis para a cuestión que aquí estou a tratar é o seu carácter referencial. Neste sentido cómpre notar como unha boa parte dos nomes responden a esta característica e son incorporados ao inventario mediante procedementos diversos que van desde a lingua orixinal ata a tradución e a adaptación²²⁴.

A pertenza aos sistemas onomásticos das linguas de expresión da narrativa do escritor será o criterio que adoptarei para levar a cabo unha sistematización da extensa nómina onomástica despregada nas súas obras.

I. Nomes pertencentes ao sistema onomástico galego

Os antropónimos pertencentes ao noso inventario colectivo rexístranse de maneira especial nas obras de temática especificamente galega, isto é, na triloxía formada por *Escola de menciñeiros*, *Xente de aquí e de acolá* e *Os outros feirantes*. O narrador selecciona en xeral nomes procedentes do sistema onomástico tradicional. En ocasións, trátase de fórmulas dunha gran frecuencia dentro do sistema: *Manuel* (*Xente*), *Manuela* (*Feirantes*), *Xan* (*Feirantes*), *María* (*Xente*, *Feirantes*), *Antonio* (*Escola*) ou *Antón* (*Feirantes*).

Nestas obras establécese por veces unha oposición de índole lingüística na que o castelán está a funcionar como termo marcado e que evidencia unha vontade diferenciadora por parte da instancia narrativa. Tal individualización está motivada a miúdo pola orixe do personaxe, como ocorre co caso do sarxento murciano *Jesualdo Fábregas* (*Xente*). Noutros casos, a utilización do castelán resulta indicativa dunha determinada xerarquía e evidencia o perfil dunha sociedade diglósica. Así acontece co sarxento *Recuero* (*Feirantes*) ou co avogado lucense *José Benito Pardo* (*Xente*). Especialmente

²²⁴ Xoán González-Millán comentou ao respecto que “a atracción que Cunqueiro sente por unha determinada onomástica, é un indicador que, ademais de reflexar a conciencia intertextual da súa narrativa, funciona así mesmo como unha manifesta indicación do autor por determinados textos literarios ou tradicións mitolóxicas” (González-Millán 1991b: 100).

interesante resulta o relato “O paraugas Xacinto”, onde se establece unha oposición entre as formas galega e castelá do nome do protagonista. Esta última resérvase para un discurso no que, imitando o rexistro legal, varios personaxes procuran a identificación verdadeira do protagonista Xacinto, que fora estrañamente engolido por un paraugas:

Xacinto, dentro do paraugas, berraba pola boca do puño. Acudiron a muller, os sogros e máis os cuñados.

—Son Xacintiño! Decíalle á muller.

—*¡Si eres Jacinto Onega Ribas, casado con María García Verdes, da una prueba!* (Xente, 183).

O emprego do sistema onomástico nas obras da triloxía está, como xa adiantei en consonancia coa temática. Por outra banda, non se limita á utilización de elementos como os que acabo de comentar, senón tamén de fórmulas onomásticas²²⁵ particulares. Aínda que sería posíbel elaborar un amplo inventario²²⁶, limitareime a sintetizar as fórmulas base máis frecuentes nestes relatos cunqueiranos:

1. Nome propio + sintagma preposicional con información sobre toponimia ou familia: *Coxo de Entrebo*, *Pardo das Pontes* (Escola), *Manuel do Areeiro* (Xente), *Lamego de Mouriz*, *Bastián de Cornide*, *Balbina da Furcada* ou *Jovita de Andrés* (Feirantes). Da mesma natureza é a fórmula *Felipe de Amancia* (Caballero, Merlin).

2. Substantivo + adxectivo que expresa idade ou condición: *Pedro Silvestre* (Escola), *Puga Vello*, *Leiras Vello*, *Lamas Vello* (Xente), *Reinaldo Novo*, *Pedro Bravo*, *Pedro Corto* (Feirantes).

3. Substantivo + substantivo/adxectivo que restrinxe a extensión deste, funcionando a miúdo como alcume: *Manuel o Baito* (Xente), *María a Peneireira* (Feirantes).

²²⁵ Ionescu define a fórmula onomástica como “la expresión constituida por uno o más nombres propios que, en una situación dada identifica sin posible ambigüedad un referente determinado” (1993: 20).

²²⁶ Vid. Ionescu 1993: 23 e ss.

Por outra banda, cómpre identificar unha serie de elementos que se poden denominar antropónimos históricos e intertextuais e que en boa medida se corresponden cos personaxes denominados, segundo a proposta de Hamon, referenciais.

Resulta interesante comprobar a relación existente entre estes antropónimos e determinados personaxes reais relacionados coa biografía do escritor por razóns familiares: *Os Montenegro* (*Xente*), *Tía Elisa*, *Xusto Moirón* e *Serxio Moirón* (*Escola*). Noutros casos, estes elementos correspóndense con figuras que exerceron unha notábel influencia na formación do autor: *Pimentel*, *Leiras Pulpeiro* (*Escola*), *Cotarelo Mori*, *Fernández del Riego* (*Xente*), *O Pallarego* (*Xente*, *Escola*). Entre estes nomes figura tamén o do propio escritor, *don Álvaro*²²⁷ (*Xente*, *Feirantes*).

O predominio de elementos do sistema onomástico galego e o uso de fórmulas antroponímicas leva a considerar as obras da triloxía un microcorpus con entidade propia dentro da narrativa do mindoniense. A especificidade destes libros no que respecta á antroponimia, que xa foi salientada no seu momento por Christian Ionescu, está en sintonía con outras particularidades e responde, ao meu ver, ao desenvolvemento dun proxecto narrativo iniciado no ano 1960, que cristalizou nos tres libros de relatos aos que me estou a referir²²⁸. Neste sentido, é posíbel afirmar que un dos eixes que están a estruturar o corpus antroponímico cunqueiriano ten a súa orixe na cuestión xenérica.

Con todo, cómpre deixar claro que este tipo de fórmulas non son exclusivas do corpus que acabo de tratar. Así o demostran numerosos exemplos como o mencionado *Felipe de Amancia*, *Juan de Cruz* (*Caballero*), *Berengario de Carpi* (*Fanto*), etc.

²²⁷ Vid. 3.1.4.4. O NOME DO ESCRITOR.

²²⁸ Noutro lugar analicei os elementos que confiren unidade a estes libros. Vid. Nogueira 1995b.

II. Nomes pertencentes ao sistema onomástico castelán

Son tamén numerosos, especialmente nas obras escritas en castelán, aínda que non tanto como cabería agardar, debido ao exotismo dos mundos de referencia que estas recrean: *Leonís* (*Caballero*), *Rafael* (*Historia*), *Alicia* (*Ulises*), *Eusebio* (*Ulises*, *Orestes*), *Felisa* (*Ulises*), *Lino* (*Orestes*), etc.

Na narrativa galega estes elementos son en ocasións portadores de connotacións paródicas. Así acontece con *El Señorito de Humoso* (*Merlín*) ou o mencionado *Sargento Recuerdo*²²⁹ (*Feirantes*).

Nun número significativo de ocasións, estamos diante dunha onomástica propiamente histórica, que, máis que personaxes desenvolvidos na diéxese, designa figuras aludidas de xeito circunstancial. Algúns destes nomes proceden da historia recente de España: *Canalejas* (*Escola*), *Duque de Alba*, *Ferrer* (*Xente*) ou *Primo de Rivera* (*Feirantes*). Neste grupo debemos incluír tamén os nomes de raíñas e reis da monarquía española, así como doutros personaxes históricos: *Jaime I* (*Xente*), *Isabel II* (*Xente*, *Feirantes*), *Afonso XII* (*Xente*, *Feirantes*); raíña *Victoria Eugenia* (*Xente*); ou *Hernán Cortés* (*Xente*)²³⁰.

Outros nomes teñen a súa motivación en figuras da literatura e da cultura universal, evocadas a miúdo como referencia. É o caso de *Antonio Zozaya* (*Xente*), *Raimundo de Miguel* (*Xente*) ou *Ramón del Valle-Inclán* (*Xente*).

²²⁹ En ambos os dous casos, o humor vén dado tamén polo significado dos correspondentes substantivos comúns. Cómpre, neste sentido, ter en conta a unidade fraseolóxica *ter fumes*, así como o disfemismo *recoiro*.

²³⁰ Nalgunhas obras a presenza destes elementos está claramente condicionada pola temática. Así ocorre en *San Gonzalo* cos nomes de personaxes relixiosos e históricos, como *Honorino III*, *Gregorio IX*, *Diego de Andrade*, etc.

III. Nomes pertencentes a outros sistemas onomásticos

Unha boa parte dos antropónimos da narrativa cunqueiriana proceden de sistemas onomásticos alleos. Estes elementos concéntranse especialmente nas obras de narrativa longa, tanto as escritas en galego como en castelán. A súa orixe e motivación é moi diversa, como tamén o son as numerosas estratexias que están implicadas nos procesos de formación.

En xeral, é posíbel afirmar que os sistemas onomásticos aos que pertencen son o inglés, o francés, o italiano, o portugués, o árabe, o chinés e o xaponés. Con todo, a adscrición a un ou outro sistema semella en ocasións arbitraria, pois depende máis da vontade da instancia narrativa que do rigor filolóxico.

Estamos, xa que logo, diante dun corpus complexo no que conviven cando menos tres tipos de antropónimos:

1. Nomes con carácter referencial, entendendo o termo no sentido no que o veño utilizando na exposición, que presentan un grao desigual de adaptación ás linguas literarias galega ou castelá: *Julio César* (*Cometa*), *Hitler* (*Xente*), *Napoleón*, *Catalina dos Médicos* (*Merlín*), etc.

2. Nomes non referenciais existentes nos sistemas onomásticos reais. A súa fidelidade con respecto á forma orixinaria é tamén variábel: *Blanca*, *Charles Anne* (*Crónicas*), *Florinda* (*Merlín*, *Ulises*), etc.

3. Nomes non existentes nos sistemas onomásticos reais, que son produto da inventiva do escritor. É este, ao meu ver, o aspecto máis interesante do estudo da antroponimia literaria cunqueiriana, pois permite descubrir as estratexias empregadas polo autor na creación de novas formas. Refirome a casos como *don Omega* (*Merlín*).

Na elaboración do inventario resulta frecuente apreciar unha vontade de vinculación do nome ao lugar de procedencia do personaxe. Neste sentido, a selección dos antropónimos estranxeiros na narrativa de Cunqueiro revela unha serie de procedementos recorrentes que identificarei a seguir:

a) O tópico

En moitas ocasións, o criterio que semella estar detrás da escolla destes elementos alleos ao noso elenco é o de facer doado o recoñecemento. Con este obxectivo, recórrese a nomes dunha grande extensión dentro dunha determinada lingua, que permiten unha rápida identificación e chegan a funcionar, na conciencia colectiva, a xeito de tópicos. Trátase e formas procedentes da lingua francesa, como *François* (*Merlín*), *Pierre* (*Crónicas*); da italiana: *Giuseppe* (*Crónicas*), *Francesco Luigi* (*Xente*); da grega: *Andreas* (*Ulises*), *Andrés* (*Orestes*), *Helena* (*Ulises*), da chinesa: *Li* (*Sinbad*), etc. Repárese na existencia de formas híbridas do tipo *César Valentino* (*Crónicas*).

A identificación destes antropónimos coa suposta orixe dos personaxes vese en ocasións reforzada polas fórmulas de tratamento, como acontece en *Signorina Carla* (*Merlín*), *primadonna* da ópera italiana; *donna Cósima Bruzzi*²³¹, *donna Becca* (*Fanto*), *Monsieur Labaule*, *madame Clementina Marot*, *Mademoiselle Cecile* (*Crónicas*), *Lieutenant de vaisseau Lavièbre* (*Xente*), *Lord John Sabat de Howe* (*Crónicas*), a *menina Dorinda* (*Orestes*), *Mandarin Tu Fu* (*Sinbad*), etc.

Por veces, recórrese a grafemas característicos das linguas de orixe como trazos identificadores. É o caso dos dígrafos *lh* e *nh* do portugués: *Quinteiro Filho* (*Xente*), *Quintadinha* (*Merlín*), *Café Filho* (*Xente*); ou *tt* do italiano: *Vittoria* (*Xente*). Repárese, neste último exemplo, na advertencia do personaxe narrador:

²³¹ Nótese o carácter híbrido que lle confire a acentuación do primeiro elemento.

–Cando escriba a miña historia, decíame Louzao, póñalle á Vittoria os dous tes.

E póñollos: Vittoria (170-171).

Un procedemento diferente que responde tamén a esta intencionalidade é o empregado para nominar o personaxe *Don Omega, reloxeiro maior de Suiza (Merlín)*. Neste caso, recórrase ao nome dunha coñecida firma comercial como fórmula antroponímica. Prodúcese, polo tanto, unha transposición de trazos semánticos que denotan nacionalidade e prestixio.

b) O xentilicio

Outro dos procedementos que facilitan a identificación do personaxe cuns determinados trazos, neste caso relativos á súa procedencia, vén dado pola utilización dos xentilicios como elementos marxinais da unidade. Deste xeito, elabórase unha fórmula dunha gran rendibilidade na antroponimia cunqueiriana, representada por formas como *Federico Sicilián (Sinbad)*, *Gabir Arábigo (Merlín)*, *Cirilo el Tracio*, *Ragel el Siríaco* ou *Florinda Lusitana (Orestes)*.

Cómpre advertir que esta fórmula non só se rexistra nos elementos pertencentes a sistemas onomásticos alleos ás linguas de expresión da narrativa cunqueiriana. Así, en *Merlín e familia* figuran formas do tipo *Julián el Charro* ou *Jovito Bejarano*. Por outra banda, cómpre notar a proximidade existente entre esta fórmula e formas tradicionais do tipo *Coxo de Entrebo* ou *Lamego de Mouriz*, máis arriba comentadas.

Resulta igualmente interesante reparar nos comentarios relacionados coa incorporación do xentilicio ao antropónimo, concentrados sobre todo nos índices onomásticos:

SORRENTINO (FERRUCIO).– Ambulante napolitano que llegó con su antejo mágico a Famagusta. Ciego cuando Basílides quedó cojo, no hacía más que lloriquear “torna a Sorrento” (*Ulises*, 255).

DAMIÁN LUSITANO: [...] Tenía un libro con la ciencia de Sagres en lengua portuguesa, y se quejaba de que nadie supiese este habla en aquella Grecia antigua²³² (*Ulises*, 240).

c) A imitación

A miúdo os nomes incluídos no inventario son produto dunha vontade de imitación das estruturas fónicas e mesmo morfolóxicas da lingua á que estes se pretenden vincular. O procedemento vai da adaptación fónica máis ou menos rigorosa á invención.

Entre os exercicios de adaptación máis frecuentes débense ter en conta aqueles que dan como resultado antropónimos do tipo *Petrus Munius* (*Merlín*) ou *Ioanes Melancolicus* (*Ulises*). No primeiro dos casos é a condición de abade o que xustifica a adaptación idiomática ao latín, no índice onomástico, dun personaxe que no corpus textual aparece designado mediante a fórmula *Don Munio*²³³:

Dominus PETRUS MUNIUS.– Abade de Meira, que tiña por hóspede na súa capucha ó paxe enano bizantino que viaxaba en busca da ratiña de dona Macarea (*Merlín*, 183).

No que atinxe á fórmula *Ioanes Melancolicus*, a adaptación está en consonancia coas coordenadas espazo-temporais e co exotismo do personaxe. Á parte das simplificacións ortográficas levadas a cabo con respecto ás formas gregas latinizadas, cómpre notar as connotacións

²³² Cfr.: “CIRILO TRACIO.– Oficial de pompa del rey de Tracia Eumón, visitante de Egisto” (*Orestes*, 233); “FLORINDA LUSITANA.– Pupila en casa de la Malena. Hablaba por la ese y se alababa de sus lunares. Era romántica, y ensayaba las tristezas en el espejo. Cuando se acostaba podía oírse a sí misma las dulces palabras que recordaba de un amante, fidalgo y con guitarra, que tuvo en su país, y que se repetía imitando su voz en la memoria de su corazón. Y el de turno, tan contento, que creía que lo alegraban a él en portugués” (*Orestes*, 237).

²³³ “A enano morto, enano posto, dixo don Munio, abade [...]” (*Merlín*, 136). Repárese tamén no contraste que se establece entre as fórmulas de tratamento *don Munio*/*Dominus Petrus Munius*.

humorísticas derivadas de ambos os dous termos da fórmula. Tanto o nome *Ioanes*, correspondente a *Xan*, como o adxectivo *melancolicus*, empregado cun significado etimolóxico, designan un personaxe caracterizado no índice onomástico mediante os seguintes trazos:

Don ILUSTRÍSIMA IOANES MELANCOLICUS: Gobernador de Trípoli de Siria, retirado de la caballería por reumático. La mujer se le fuera con un trompeta. En la pieza de los asesinos que se representó en su presencia, se le hizo simpático un tal Crispino y lo quería salvar. El pueblo se alborotó, y don Ioanes murió en el palco, de apoplejía (*Ulises*, 280).

Un caso semellante constitúeo a forma *Bachiller Botelus (Fanto)*, nominación de raizame humorística se se ten en conta o disposición hiperbólica do personaxe en canto á inxestión de alimentos, así como o significado do substantivo galego *botelo* ao que remite a forma *Butelus*.

Nunha liña próxima atópase a estratexia que dá como resultado a forma *Filipo* para designar o barqueiro en *Un hombre que se parecía a Orestes*. A adaptación do antropónimo *Felipe*, barqueiro por antonomasia na narrativa de Cunqueiro, está motivada neste caso polas coordenadas espazo-temporais da novela e pola súa ambientación clasicista.

En ocasións, a voz narrativa ofrece unha explicación acerca das súas propias estratexias de adaptación. Repárese no comentario, non exento de humor e de ironía, acerca do personaxe *Lupino Aleágolo*:

Severo López, quien por nombre de oficio tenía el de Lupino Aleágolo, Lupino por el “lupus” que esconde el López y “Aleálogo” 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 jacta est” (*Cometa*, 99).

Outro exemplo, abondo traballado, de imitación foi identificado por Herrero e Montero na utilización de determinados compostos e derivados de resonancias épicas, como é o caso dos xa mencionados antropónimos *Okímeros* e *Hipobotes*. Na opinión destes autores,

en estos casos lo usual es recurrir a perífrasis, que las traducciones de los épicos y su imitación han hecho, por así decir, clásicas. Cunqueiro, por exemplo, al transcribir el compuesto Okímoros, traduce inmediatamente con una perífrasis “el que muere mozo” (cf. Hom. *Il* 1, 417; 18, 458; *Od.* 1, 266, etc.), y lo mismo hace con Hipobotes, que traduce como “criador de caballos” (cf. Hom. *Il.* 2, 287; 6, 152; *Od.* 3, 263. etc. En Ver. *Aen.* 7, 651 y 691 *equum domitor* es una perífrasis de sentido similar (Herrero e Montero 1982: 134)

Con todo, un caso paradigmático no que se refire ás adaptacións é o que se produce coa antroponimia orientalizante, da que proceden fórmulas do tipo *Al Faris ibn Iaquim al Galizí* ou *Abdalá ibn Ismael al Malaquí* (*Sinbad*). Ambas as dúas resultan da pseudoadaptación de bases léxicas galegas ás fórmulas antroponímicas árabes. A primeira corresponde, como é sabido, ao nome do escritor, *Álvaro, fillo de Xaquín o Galego*, que nesta obra aparece ficcionalizado como *tradutor de árabigo al latino*:

AL FARIS IBN IAQUIM AL GALIZÍ. Nombre árabigo de Álvaro Cunqueiro, hijo de Joaquín y de nación gallega²³⁴ (*Sinbad*, 155)

d) O significado

Con certa frecuencia, os nomes pertencentes a inventarios onomásticos alleos teñen a súa orixe en substantivos cun significado doadamente identificábel para o lector que posúa coñecementos básicos da lingua en cuestión. A adecuación do significado, por veces connotativo, destes elementos é un dos recursos cunha maior rendibilidade estilística na narrativa de Cunqueiro. A relación dos contidos semánticos coa caracterización do personaxe revela tamén, en moitas ocasións, unha intencionalidade paródica na escolla do inventario.

²³⁴ De igual maneira que fixen no capítulo anterior, boto man do índice onomástico da edición castelá. Para o tratamento que o nome do propio escritor recibe nos textos de ficción, *vid.* 3.1.4.4.

Este talante pode observarse en moitos dos nomes integrados como procedentes do sistema onomástico inglés: *Lady Spindle*, *Lord Sweet*, *Lady Fog*, *Mister Francis Gallows* (*Merlín*). Por veces, a intencionalidade resulta evidente. Así ocorre co nome do frautista de cámara *Mestre Flute* (*Merlín*) ou da fráxil e esnaquizada *Lady Tear*²³⁵ (*Merlín*).

Os exemplos que permiten unha reconstrución, total ou parcial, do significado son moi numerosos e teñen a miúdo unha natureza híbrida: *Nero Buoncompagni*, *Latino dal Picino Braciaforte*, *Vero dei Pranzi* (*Fanto*), capitán *Gaston Febus de Sauvage* (*Crónicas*) ou o misterioso *don León* (*Orestes*).

O procedemento non só se manifesta na creación de antropónimos exóticos, senón tamén na escolla de elementos dos inventarios galego e castelán, con intencionalidade as máis das veces irónica. Así acontece co rimbombante apelido do xa mencionado *Señorito de Humoso* (*Merlín*) ou as connotacións das fórmulas que identifican a *Freire de Rego*, “Benigno Freire, un menciñeiro que todo o curaba con auga, guiándose asemade pola lúa máilas estrelas” (*Feirantes*, 41), ou a *Marcelino Salgueiro*, a quen, como xa se dixo, “lle xiraba a cabeza [...] de xeito que si a deixese xirar de todo, en vez de cairlle a pique na vertical do peito, quedaríalle a pica na vertical do cu” (89).

Por outra banda, o motivo do relato “Os diálogos de Perrín”, protagonizado polo personaxe *Perrín de Buriz* (*Xente*) é o feito de que este comezara “a soñar que falaba cos animais, especialmente co seu can Colón”²³⁶.

²³⁵ O propio narrador fai un comentario acerca do significado do nome, “que quere decir «bágoa» na nosa fala galega” (79).

²³⁶ Ionescu advirte da *modificación na forma do nome* deste personaxe. Cfr.: “«*Ferrín* de Buriz... rompeu unha perna e estivo un mes no leito. Foi entón cando comezou a soñar que falaba cos animais especialmente co seu can Colón (p. 240)» –a partir deste momento el personaxe va a ser designado por *Perrín*” (1993: 26). É necesario aclarar non obstante que esta distinción só figura na primeira edición. Nas reimpresións posteriores, o nome empregado é, ao longo de todo o relato, *Perrín*.

Os comentarios autorais reforzan a dimensión paródica destas estratexias, ao desenvolveren un discurso sobre o nome propio particular. Así acontece coa fórmula *El Licenciado Conciso*, designadora dun personaxe do que se afirma no índice onomástico que “lo era por Salamanca, en aristotélica y alquimia. Su verdadero nombre era Pedro Corto o Pedro Cortado, pero él había latinizado en Conciso” (*Fanto*, 170).

Un caso paradigmático é o constituído pola fórmula *Felices Pascuas* (*Xente*). A confusión xerada pola ambigüidade do sintagma que constitúe a fórmula é un dos temas centrais do relato. O narrador principal ofrece unha vez máis unha explicación acerca da orixe do nome do personaxe, presentado no título como *Pascuas de Lurres*:

Non se non sabe si a broma foi do pai, o señor Arximiro, ou do padriño, don Pedro Pardo –que asegun il viña en liña dereita do Mariscal, seu homónimo, degolado na praza de Mondoñedo–. Ao neno puxéronlle de nome Felices, e como se apelidaba Pascuas García, quedou en Felices Pascuas García (*Xente*, 256).

No fragmento reproducido é posíbel apreciar como a preocupación pola orixe do nome non só é asumida pola voz narrativa, senón tamén por un dos personaxes, Pedro Pardo²³⁷, que reivindica o seu parentesco co Mariscal Pardo de Cela, dada a coincidencia onomástica. Con todo, o máis interesante para a cuestión que abordo é comprobar como o significado literal da fórmula onomástica do protagonista condiciona o desenvolvemento posterior do relato, pois “Pascuas de Lurres andivo toda a vida amolado coa broma de Felices Pascuas” (*Xente*, 257).

²³⁷ O tema é compartido por outros relatos cunqueirianos. *Vid.* 3.1.4.3. A ONOMÁSTICA COMO TEMA NARRATIVO.

O estudo da antroponimia literaria cunqueiriana revela unha exercicio de importación de formas procedentes de sistemas onomásticos alleos. O grao de exotismo destes nomes e a vinculación con un ou outro sistema maniféstase mediante procedementos diversos como os que acabo de revisar.

Mais na narrativa de Cunqueiro rexístrase tamén unha tendencia inversa, consistente na integración destes elementos nos sistemas onomásticos galego e castelán. Isto conséguese mediante unha serie de estratexias, entre as que salientan:

i) A adaptación

Con relativa frecuencia, os antropónimos procedentes de sistemas onomásticos alleos son sometidos a un proceso de adaptación ás estruturas fónicas ou gramaticais da lingua da obra ou mesmo de substitución polo antropónimo equivalente. Así ocorre en casos como o *duque de Lancastre*, *Cornelio Agripa*, *Catalina dos Médicos* (*Merlín*), *Ana Eloisa* (*Crónicas*), *Alexandre* ou *Preste Xohán das Indias* (*Sinbad*). Outro caso de adaptación constitúeo no personaxe *Ganfaloniero*, que aparece na peza “Romeo e Xulieta, famosos namorados”, incluída n’*As crónicas do sochantre*.

Por veces, o exercicio de adaptación límitase á fórmula de tratamento. Deste xeito, créanse expresións híbridas desde o punto de vista idiomático, do tipo *Mestre Flute*, *Mestre Hairy* (*Merlín*) ou *Soldán de Melinde* (*Sinbad*).

En ocasións, prodúcese unha substitución da forma estranxeira pola galega ou castelá equivalente, que non existe como antropónimo no sistema. *Xasmín*, “paxe e mozo de cuadra do Señor Bispo de París” (*Merlín*), *Cangrexo de Ouro*, *Congrio Dama Frol de Pexegueiro* (*Sinbad*), ou *Caldeiro*, alcume dun taberneiro de Dijon, pai de monsieur de Nancy (*Crónicas*), semellan adaptacións ou traducións

dos correspondentes nomes estranxeiros. Este exercicio esténdese aos índices onomásticos, onde é o propio narrador quen presenta as dúas formas e deixa constancia da equivalencia:

Los cónsules se reunieron en secreto con el correo, que se llama Mijail, que quiere decir Miguel²³⁸ (*Cometa*, 89).

PIASTA: “Señor de dos veranos gaélicos. Piasta se traduce por “serpiente”²³⁹ (*Ulises*, 285).

Na mesma liña cómpre situar o seguinte diálogo entre María e Paulos:

- ¿Cómo se llamaba?
- Luchino delle Fiore della Chiaranotte.
- ¡Dímelo en lo nuestro!
- ¡Luchino de las Flores de la Claranoche (*Cometa*, 68).

ii) As fórmulas de tratamento

Un procedemento semellante é o da combinación de fórmulas de tratamento do noso inventario con antropónimos alleos. Non se trata, neste caso, dunha adaptación da fórmula, senón dunha verdadeira substitución. Así acontece en *Almirante Erquy* (*Crónicas*), *Alteza Gamal Bardasí das Sospeitas* (*Sinbad*), *Cabaleiro de Combours* (*Crónicas*), *Canichá de Persia* (*Sinbad*), *don Rossini* (*Crónicas*), *dona Tear* (*Merlín*), *don Piero Nossolini*, *dona Ilustrísima Ioanes Melancolicus* (*Ulises*).

²³⁸ A obviedade da aclaración, dada a transparencia da fórmula, subliña a importancia da estratexia.

²³⁹ Os exemplos son moi numerosos: “Xa o traguía por nome, que o diste mustafalo era Alsir, que na nosa fala se decrara «o segredo»” (*Merlín*, 90); “Su nombre se declara por «nuca roja» (*Ulises*, 268); “HIPOBOTES II: Llamado Okímeros en la poesía hexamétrica, lo que se declara «el que muere mozo»” (*Ulises*, 280); “GATAMELATTIA.- «La gata melosa», un famoso condotiero, de los que inventaron en la Italia del Quinientos, el arte militar” (*Fanto*, 177). Este discurso está tamén presente na prosa xornalística do escritor. Cfr.: “El nombre de Ginebra, el nombre de mi señora Ginebra, esposa del rey Arturo y la amante de Lanzarote del Lago, eso significa «la blanca entre los elfos», la luciente, la esplendorosa entre los elfos” (“Primavera en Tulé”, *Reino*, 131).

Esta estratexia ten unha dobre implicación, pois, mentres que por unha banda integra unha forma no sistema onomástico dominante, por outra crea un clima de familiaridade con respecto ao personaxe, eliminando moitas veces a distancia derivada do carácter mítico ou do estatus. Formas como *don Merlín*, *don Lanzarote do Lago*, *dona Ginebra*, *don Amadís*, *don Parsifal* (Merlín), *don Ulises de Ítaca* (Sinbad) ou *doña Clitemnestra* (Orestes) ilustran esta afirmación.

iii. As fórmulas

En numerosas ocasións, o narrador emprega fórmulas semellantes ás do sistema onomástico tradicional galego para designar personaxes estranxeiros. Unha das máis frecuentes é a formada por un substantivo e un sintagma preposicional que achega información relativa á orixe xeográfica ou familiar: *Charles Anne Guenolè Mathieu de Crozón* (Crónicas), *Isaac de Siena*, *Piero della Fontana*, *Paolo Renzo dei Mutti*, *Montefeltro de Malapreda* (Fanto), *Teotikes Papadopolus de Esmirna*²⁴⁰ (Sinbad), *Iasón de Iolcos*, *Dionisio de Paros*, *Antístemes de Cirenaica*, *Basilio de Ítaca* (Ulises), etc.

Algunhas veces asistimos a unha hipercaracterización esporádica do tipo *Ulises de Ítaca* (Ulises) ou *Arturo de Bretaña*. En ambos os dous casos estamos diante de personaxes referenciais tratados polo narrador en diferentes momentos da súa obra.

A fórmula constituída por un substantivo e un adxectivo que expresa idade ou condición aparece tamén representada no inventario cunqueiriano para designar estes personaxes. Nótese non obstante a hibridación que se produce ao substituír o sobrenome do personaxe e conservar a forma estranxeira do nome, como acontece en *Arfe o Vello*, *Arfe o Novo* (Sinbad), *Filón el Mozo*, *Filón el Viejo* (Orestes).

Unha gran rendibilidade posúe tamén a fórmula na que o segundo dos termos restrinxe o significado e actúa como alcume: *Bruc o Roxo*

²⁴⁰ Repárese nos procedementos de hibridación presentes nestas fórmulas.

(*Xente*), *Crozón o Besgo* (*Crónicas*), *Mamers o Coxo* (*Crónicas*), *Omar Pequeno, Ruz o Mouro* (*Sinbad*). Un caso complexo de hibridación, no que se recorre tamén á incorporación dunha fórmula de tratamento propia, é a forma *Alteza Gamal Bardasí das Sospeitas* (*Sinbad*).

Outras fórmulas están construídas a partir de bases léxicas cunha gran incidencia na caracterización do personaxe. Así acontece co nome do doutor *Andrea della Garda* (*Fanto*), que remite á figura do anxo custodio e actúa como protector no fabuloso nacemento do protagonista da narración:

GARDA, ANDREA DE LA.— Médico de la Escuela de Padua. Asistió al nacimiento de Fanto, y lo halló, con su bisturí, en los laureles de la cabeza de su tatarabuelo, Ser Giovanni, en el tapiz de la cámara que honra (*Fanto*, 177).

Maior complexidade presenta a fórmula *Fanto Fantini della Gherardesca*, da que se teñen resaltado aspectos como a correspondencia cun personaxe real, a intertextualidade con Dante, a eufonía ou a fonética italianizante:

Conociendo el amor de Álvaro por la palabra, por los nombres, no extraña que parta de un nombre, que dice haber oído citar a Rafael Sánchez Mazas —“que tanto le enseñó de la Italia del Cuatrocientos”—: Fanto Fantini de Ila Gherardesca —bien sabemos que Gherardesca es el título de un personaje de Dante— para el libro que publica en 1972: “Vida y fugas de Fanto Fantini” (Quiroga 1984: 90).

Creo que incluso fue la sugerencia expresiva del *Fanto Fantini della Gherardesca* lo que motivó la novela, como curioso núcleo generativo (en el que se alían resonancias culturales y fonéticas) de todo un proceso imaginativo de *vivificación de un nombre*²⁴¹ (Palomo 1977: 229).

²⁴¹ Cfr.: “La altisonancia de los nombres de *cavalieri* y *condottieri*, se remansa en la dulzura de los femeninos *donna Becca*, *Camillina*, *donna Cósima*, *dama Diana*, *Giovanna*..., junto a *Desdémona*, *Isolda*, *Safo*, *Flamenca*. Y *Beatrice*. Siempre a la italiana. Sin perder las resonancias estéticas que otro *sonido* traicionaría. Como *signos* (fonéticos) de un contexto italiano y renacentista” (Palomo 1977: 229-230).

A fórmula lembra o procedemento flexional empregado na mesma obra en *Aliprando degli Aliprandi*. O recurso da flexión nominal ten sido obxecto dun tratamento claramente paródico na narrativa de Cunqueiro. Así acontece na entrada correspondente a *Bettobaldo dei Bettobaldi*:

BETTOBALDO DEI BETTOBALDI.— Glosador boloñés que inventó una lex romana por la cual, en habiendo gemelos, el último salido a la luz era el primogénito. Se descubrió el invento y tuvo que huir a Venecia, que los otros glosadores querían matarlo, por el descrédito. Como tenía buena letra lombarda cuadrada, se empleó en los almacenes vénetos para poner BIANCO en las barricas de vino. Era pequeño y picado de viruelas, y estaba hospedado en casa de una tal Marina Marini, que fuera vivandiera de suizos en las campañas de Dalmacia [...]. Se casaron, y el glosador, por el ombligo de Marina, le hablaba en latín al niño que iba a nacer, que lo quería letrado para reivindicar el apellido Bettobaldi. Pero nació una niña, que desde la sien izquierda hasta el mentón traía en letras vinosas toda la declinación de “lex, legis”. Cosas que pasan (164-165).

A descrición convida a relacionar o carácter binario da fórmula cun dos trazos relevantes do personaxe, como é o ter inventado unha lei acerca dos dereitos de primoxenitura dos xemelgos. A fórmula repítese novamente no texto, na forma *Marina Marini*. O ideal de continuidade do apelido Bettobaldi, asignado a un varón que desenvolva o oficio paterno, vese frustrado no desenlace final co nacemento dunha nena que, non obstante, posúe tres dos trazos que viñan caracterizando o personaxe protagonista:

- I. O oficio de calígrafo nun almacén de viño (*en letras vinosas*)
- II. A invención dunha *lex romana* (*lex, legis*)
- III. O carácter flexivo da súa fórmula onomástica (*toda la declinación*)

Isto dá pé a unha lectura do texto a xeito de reflexión metaonomástica desde unha actitude humorística.

3.1.4.2. O discurso sobre o nome

Alén dos casos que acabo de comentar, onde o nome é precisamente o xermolo principal da diéxese, é posíbel identificar ao longo da narrativa de Cunqueiro un discurso metaonomástico, no que xa repararou Christian Ionescu no seu traballo pioneiro e ao que se referiu como “la información proporcionada por la voz autorial y las numerosas voces narrativas e incluso personajes que muestran un constante interés en varios aspectos da nominación personal” (Ionescu 1993: 17).

Para este investigador, o discurso metaonomástico está composto por “exemplos (fórmulas que, sin identificar un referente bien determinado ejemplifican varias categorías y clases de antropónimos” (18) e un gran número de “comentarios”, que achegan información sobre as seguintes cuestións:

1. A extensión do inventario
2. A exactitude, mesmo caligráfica, dos nomes
3. O conxunto de fórmulas equivalentes
4. A onomástica das árbores familiares
5. A función antroponímica
6. A transmisión do nome
7. Distincións lingüísticas e socio-onomásticas
8. Etimoloxía (máis ben etioloxía) dos nomes

Ao estender o obxecto de estudo ao conxunto da obra narrativa do mindoniense resulta doado identificar algunhas teimas nesta reflexión sobre a nominación.

Unha delas é a importancia que os nomes acadan na diéxese, tal como se desprende dos comentarios dos propios personaxes:

Eurimedeo me dijo que me había comprado por el nombre y la nación
(*Ulises*, 101)

[Medea] es un nombre muy dulce. Dilo haciendo larga la segunda e (*Ulises*, 102).

Outra das cuestións abordadas habitualmente é a relativa á adecuación do nome. Do mencionado Mouro Alsir o narrador salienta que “as máis das cousas gostaba de contarchas a escuso, coma quen te prende, pasándoches o peso dun segredo. Xa o traguía por nome, que o diste mustafalo era Alsir, que na nosa fala se decrara «o segredo»” (*Merlín*, 90).

A motivación onomástica está en ocasións relacionada coa cuestión do estatus. Así acontece no caso dun “algaribo de nome Elimas, que parez que é entre os da súa caste sinal de xente magna chamarse eisi, dende un tal Elimas que rifou con San Paulos” (*Merlín*, 58).

Outras veces, os comentarios da voz narrativa versan sobre a equivalencia dos nomes e a cuestión da tradución, como revelan as explicacións reproducidas máis arriba acerca de *Piasta* e *Mijail*, que *quiere decir Miguel*.

Estes comentarios enmárcanse nunha constante reflexión sobre o propio acto de nominación persoal. Especialmente interesante resulta a proposta dun *esperanto dos nomes propios* que se pode ler no primeiro dos limiares de *El año del cometa*:

Encontrarían un nombre que sería difícil de leer, y mucho más de recordar. Los extranjeros, cuando pasaban a nuestro país, debían usar un nombre cristiano, de dos sílabas. Bien considerado, debía haber un *esperanto* de los nombres propios (*Cometa*, 12).

Tanto a instancia narrativa principal como os personaxes amosan un alto grao de conciencia sobre a orixe, neste caso literaria, das fórmulas onomásticas:

Flamenca.— Nombre que llevó una señora provenzal, que iba a baños por verse con su amante, y en su habitación leía “Flores y Blancaflor”. Pero

aquí viene porque era el nombre de la mujer de Guilem el camargués, tratante de caballos (*Fanto*, 176).

O exemplo que segue presenta unha maior complexidade, pois non só trata o tema da orixe pseudo-cristiá do nome, senón tamén a súa adecuación, baseada no tópico:

–Amo, ¿qué nome se le pondrá? –preguntó Jasón.

–Le prometí a la madre que el de este santo peregrino, San Ulises, que tiene ermita en el muelle. Vino por mar a morir a Ítaca.

–Más es nombre para un marinero que para carbonero o boyero (*Ulises*, 69).

Desta correspondencia entre unha fórmula onomástica e un destino semella consciente o pai de Ulises cando afirma que, “si el nombre que lleva el primogénito laértida lo conduce al mar que antaño aramos, no seré yo quien rechace en el patio de mi casa el timón y el remo” (*Ulises*, 80).

Estamos novamente diante dun relato no que o desenvolvemento da diéxese se ve condicionado pola fórmula onomástica²⁴².

Outras veces, é a ausencia de nome o trazo caracterizador. Así acontece no personaxe do Diabolo encarnado nunha figura feminina que “no dijo su nombre” en *El caballero, la muerte y el diablo*. Tamén aquí a voz narrativa reflexiona de maneira implícita sobre a adecuación do nome, ao parecerlle impropio o emprego dun antropónimo cristián: “pienso que no lo tendría cristiano, siendo quien era” (*Caballero*, 65).

Por outra banda, nas obras de narrativa curta obsérvase un particular desenvolvemento deste discurso metaonomástico. A singularidade da *triloxía* no que á onomástica se refire non vén dada só pola selección, elaborada sobre un sistema antroponímico galego e unha serie de fórmulas codificadas, senón tamén polo discurso metaonomástico.

²⁴² Vid. 3.1.4.3. A ONOMÁSTICA COMO TEMA NARRATIVO.

Estas teorizacións cómpre entendelas dentro dun marco de reflexión sobre a palabra que ten sido estudado desde diferentes perspectivas. Tanto o narrador como os personaxes que habitan os relatos reflexionan a miúdo sobre diferentes aspectos do nome. Con frecuencia asistimos a teorizacións feitas por uns personaxes populares, que semellan alleos á reflexión metalingüística. Unha das manifestacións máis evidentes desta preocupación é o interese pola cuestión onomástica, que xa fora advertida por Christian Ionescu (1993).

Á parte do discurso sobre o nome en relatos onde este constitúe o tema principal, como “Tristán García”, “Os do capitán de Lousada” ou “Medea da Furcada”, que comentarei máis adiante, cómpre reparar nalgunhas advertencias do narrador acerca da correcta interpretación das fórmulas onomásticas, especialmente daquelas que poden xerar confusión:

Perrón era apelido, que non apodo. Decía que lle viña dun soldado francés que adoeecera en Santalla con febres, cando viñera Napoleón, i era músico de segunda (*Escola*, 61).

O comentario reproducido espella tamén a cuestión da onomástica como trazo indicador de estatus, ao enfrontar os termos “apelido [...] que lle viña dun soldado francés e apodo” (construído sobre a base léxica *perro*).

O discurso destes personaxes céntrase tamén na adecuación do nome. Así ocorre con Xosé Liñeiras, que naceu coa deformidade de ter seis dedos na man dereita e outros seis no pé esquerdo e por iso “era conocido na súa casa por Pepiño Seisdedos, aínda que el sostiña que, en puridade, debían chamarlle Pepiño Vintedous dedos”²⁴³ (*Feriantes*, 320).

²⁴³ Esta preocupación esténdese tamén nestes relatos á toponimia. Tanto na voz do autor como na dos distintos personaxes, atopamos frecuentes reflexións sobre a orixe e a adecuación do nome á realidade xeográfica: “A Regadas acáelle mui ben o seu nome, porque cinco ou seis regueiros que nacen no alto, que chaman As Pías, remansan abaixo na valiña, e xúntanse no Couzo pra ir ao Mando” (*Xente*, 266); “Fontes estalle ben posto, porque hai cinco ou seis, abondosas en auga delgada e fresca, que na que chaman dos Frades cae dende un alto cano de ferro” (*Xente*, 209).

Cómpre tamén ter en conta outros casos nos que a onomástica recibe un tratamento humorístico, como acontece co mencionado personaxe Felices Pascuas García, ou con Leovixildo, pois “na pila bautismal déranlle o nome de Leovixildo, pro o do Rexistro e máila familia entenderon Novagildo, e con este nome andivo polo mundo”²⁴⁴ (*Feirantes*, 402).

Próximos a estes sitúanse outros exemplos nos que á fórmula antroponímica se lle atribúe unha función terapéutica. Por veces, abre as portas a unha nova realidade: Borrallo de Lagoa, “o primeiro que facía cun tolo era cambearlle de nome” (*Escola*, 63-64), para inventarlle despois unha nova vida. Pola súa banda, Lamas Vello preguntáballe aos doentes “o apodo da casa e da familia, o seu propio, como lle chamaban de neno ou de rapaz, por bulra de irmáns, parentes i amigos” (*Escola*, 71). Silva da Posta dirixe unha cerimonia para enterrar unha ánima que anda vagando baixo a forma dunha pelica:

Silva decía, a media voz, nomes de persoa. Chamaba ó finado.
–Antón... Augenio... Bras... señor José... Francisco (*Escola*, 87).

Só cando deu co verdadeiro nome, a pelica comezou a moverse e foi posíbel darlle morte e enterrala. Unha técnica semellante, baseada na función identificadora da palabra é a empregada por Mel de Vincios, quen “botaba pequenos demos dos corpos dalgunhas xentes, con nomealos en voz alta, nome e apelidos, e ademais apodos”²⁴⁵ (*Xente*, 173).

Obsérvese como tamén aquí se fai alusión aos nomes en toda a súa variedade onomástica. Alonso Montero, ao comentar casos semellantes a este, recordou a frecuente alusión do narrador á epopea

²⁴⁴ Noutro momento desta triloxía, concretamente no relato “Leiras do Marco”, o autor bota man desta confusión acerca do nome de Leovigildo: “Leiras sabía que o porco era dun veciño de Trelle, chamado Novagildo. Vaia, Leovigildo, pro na casa non entenderan ben ao crego no bautizo, e seguíanlle Novagildo” (*Xente*, 231).

²⁴⁵ “O demo remataba por irse, e o doente ficaba tranquilo. Parece ser que a cura consiste en saber o nome do demo que nos habita; unha vez que se propala que o demo fulano está no corpo de Zutano, o cornudo non ten máis remedio que irse” (*Xente*, 174).

finesa *Kalevala*, na que se constrúe con palabras a proa dunha nave. Baseándose na pasaxe na que o Ventureiro chama á *silla* polo seu nome e esta vén, explicou como “un lector familiarizado coa obra de Cunqueiro sabe ben que, neste e noutros casos, trátase do verdadeiro nome das cousas, non dos nomes habituais, que as trivializan” (Alonso Montero 1993: 73).

O nome propio posúe, polo tanto, un valor sobrenatural que vai máis alá da súa significación. Por iso nas “Novidades do mundo e fauna máxica” infórmase de que “o lobo non pode pronunciar nomes de cristiás [...] desde o noso Xesucristo andivo pólo mundo” (*Escola*, 105).

De igual maneira, “cando se fala do raposo hai que darlle nomes seus que il non seipa: Pedro, Perico, Xamescurro e tamén Afonso” (*Escola*, 106). O exemplo máis claro témolo quizais no nome de *Lionardo*, que nunca debe ser posto a un neno, xa que é “o nome do castrón maior cando van a esfogar as bruxas pólo sábado” (*Escola*, 108).

Como se puido comprobar, a reflexión sobre o acto de nominación está presente dunha maneira especial nestes tres volumes. O narrador e as súas criaturas de ficción reflexionan a miúdo sobre diversos aspectos do signo lingüístico: a adecuación, o valor connotativo ou a orixe. Por outra banda, prodúcese tamén un emprego do nome propio como terapia, portadora dun aura máxica e dun estatus de prestixio.

3.1.4.3. A onomástica como tema narrativo

A lectura da narrativa de Cunqueiro revela un constante exercicio de reflexión, compartido polo narrador e os distintos personaxes, acerca de aspectos diversos da antroponimia.

Como xa comentei, a designación onomástica resulta en ocasións transcendental, pois está a condicionar o desenvolvemento da diéxese. O caso máis obvio apréciase nalgúns antropónimos referenciais que seguen en ocasións as pautas do modelo intertextualizado ou simplemente mencionado. É o caso de *Ulises*, *Sinbad* ou *Edipo*. O propio discurso metaonomástico reflexiona sobre esta cuestión:

–¿Sabes cómo cegó [Edipo de Tebas]?

–Dicen que por mirar el sol en sus espejos. Otros aseguran que porque osó usar el nombre de Edipo, antiguo y desdichado. Hay nombres que son señales. Los dioses antiguos no quieren que se recuerden sus trampas en el juego (*Ulises*, 130).

A fórmula onomástica condiciona tamén o desenvolvemento de personaxes como *Felices Pascuas* (*vid. supra*).

En ocasións a cuestión onomástica convértese en verdadeiro tema narrativo. N’*Os outros feirantes* figuran dous relatos que teñen como protagonista un personaxe cuxa obsesión polo nome acaba modificando o seu comportamento. Refírome a “Os do Capitán de Lousada” e “Tristán García”.

O primeiro deles tematiza no título a fórmula que designa a familia de Eufemio Cortón. O narrador salienta a falta de información sobre a orixe do nome, pois “ninguén sabía por qué lles chamaban os do Capitán, que non había memoria de capitán militar na familia” (*Feriantes*, 446).

A indeterminación contrasta non obstante coa convicción que o protagonista posúe do significado literal de tal designación, pois “tiña metido na cachola que si lles chamaban os do Capitán, era porque houbera de seguro un capitán na familia” (446).

Na súa explicación están presentes varios dos trazos que caracterizan o heteroxéneo inventario onomástico cunqueiriano, como son a orixe familiar do antropónimo, o seu valor semántico e o prestixio. Por outro lado, esta teima determina a actitude de Eufemio,

que recrea o comportamento quínésico e lingüístico castrense na súa vida cotiá:

Eufemio tiña a capitanía metida tan adentro, que si pasaba perto das galiñas, ou da facenda miuda que tiña, ou dos porcos, daba ordes:
—¡Media vuelta a la derecha! (446).

Esta conduta queda simbolizada na gorra de capitán que o protagonista mercou e coa que seguiu alimentando as súas ensoñacións, tan só freadas pola muller, a señora Ermitas. O protagonista proxecta a súa obsesión no fillo Laureano, “que o tempo pasa voando, e cando menos o pensaran xa tiñan a Laureano estudando pra capitán” (*Feirantes*, 148) e “dáballe paso [...] e algunhas veces tratábao de vostede, que a fin de contas iba ser capitán de verdade e dar razón do mote da casa”²⁴⁶ (*Feirantes*, 448).

O relato conclúe coa morte inesperada do rapaz²⁴⁷. O feito non consegue, con todo, liberar o protagonista da súa idea recorrente, pois “Eufemio tivo un aparte coa muller, e díxolle a ésta que era millor, sin que naide vise, meter a gorra na caixa, debaixo do corpo de Laureano. E así foi feito (*Feirantes*, 448)”.

Logo do enterro, o protagonista consola á súa dona coas seguintes palabras:

—¿Cala, miña Ermitas, cala! ¡Ao millor cando chegue ao ceo, xa están todos formados, agardando! (*Feirantes*, 448).

O segundo dos relatos presenta unha maior complexidade. A fórmula onomástica que aparece tematizada no título ten un carácter híbrido que sintetiza, en boa medida, a esencia do argumento. O primeiro elemento posúe unha resonancia lendaria, mentres que o

²⁴⁶ A obsesión pola capitanía está presente en todas as facetas da vida de Eufemio Cortón: “O Laureaniño iba mui medrado, xa sabía a regra de tres, e *polas medidas da cabeza que lle tomaba o pai, soio lle faltaban dous centímetros e medio pra encher a gorra*” (*Feirantes*, 448; a cursiva é miña).

²⁴⁷ Nótese a ironía do narrador: “E nestas estábamos, e vai o Laureano e pesca unha pulmonía e en cinco días foise. ¡Adeus capitán!” (*Feirantes*, 448).

segundo é un apelido cunha alta frecuencia na colectividade galega. A raizame literaria do nome *Tristán* está estreitamente relacionada coa intertextualización da lenda. A diéxese está protagonizada por un Tristán García, natural de Viana do Bolo, que vive a súa particular historia de amor imposíbel.

O narrador comeza cunha individualización do protagonista (*este Tristán do que conto*), ao que caracteriza mediante a curiosidade pola súa propia onomástica. Tamén neste relato o personaxe carece de información ao respecto e “nunca soupo por qué lle puxeran este nome no sacramento do bautismo, nin conocía a ninguén que se chamase como él” (*Feirantes*, 417).

O protagonista tan só dispón dun dato que asocia o seu nome cun estatus elevado, pois “un tío de seu que traballaba como camareiro nun restaurante mui famoso de Lisboa, decíalle que en Portugal conocía a dous ou tres cabaleiros dese nome, e que todos eran ricos” (417).

O exercicio intertextual levado a cabo neste relato complicase coa alusión a un texto de ficción a través do que Tristán obtén información acerca do seu nome. Repárese no equívoco derivado da súa interpretación literal do adxectivo *verdadeira*:

Tristán foi cumprir o servizo militar a León, e alí, un día, nun quiosco, mercou por dous réas “La verdadera historia de los amantes Tristán e Isolda”, cos namorados mui abrazados na portada do folletín. Ao fin iba saber quen fora aquel Tristán cuio nome levaba (417).

É precisamente o coñecemento da lenda de Tristán e Isolda o que leva ao protagonista a cambiar o seu comportamento, pois “dende aquela deu en matinar que andando el polo mundo atopaba a unha muller chamada Isolda, e gostábanse, e facíanse noivos, e casábanse, e vivían mui felices en Viana do Bolo, de onde Tristán era natural” (417).

Tristán García inicia a súa particular procura que o acaba levando a Venta de Baños, onde ten noticia da existencia dunha Isolda, de oficio churreira. A partir deste momento, o protagonista comeza a adaptar, na imaxinación, a lenda á súa propia vida:

Tanto tiña metida no seu maxín o noso Tristán a novela famosa, que non puido dubidar de que aquela Isolda de Venta de Baños fose nova e fermosa. En todo caso, si era vella, tería unha filla ou unha sobriña que a seguise no nome, e si era churrera como ela podía seguir co negocio en Ourense ou en Viana, onde xa era hora de que deran nos bares chocolate con churros (*Feirantes*, 417).

Ao final prodúcese o encontro e Tristán atopa “unha velliña con cabelo branco, fermosos ollos negros, a pel tersa, as mans mui graciosas”, designada tanto polo narrador como polo personaxe mediante a fórmula *señora Isolda*. O diálogo que se produce entre ambos os dous revela unha figura igualmente consciente da raizame lendaria do seu nome:

—¡Bós días! ¿Vostede é a señora Isolda?
—¡Servidora!, respondeulle a velliña, sorríndolle.
—¡É que eu son Tristán e viña a conocela!
A velliña pechou os ollos, e agarrouse ao amosador pra non caír. Bágoas rodaban polas súas meixelas.
—¡Tristán! ¡Tristán querido!, puido decir ao fin. ¡Toda a miña mocidade agardando a conocer un mozo que se chamase Tristán! ¡E como non viña, caseime cun tal Ismael, que era de Madrid! (*Feirantes*, 419).

3.1.4.4. O nome do escritor

Ao longo da narrativa de Cunqueiro o seu nome aparece representado en varias ocasións no corpus textual. Resulta curioso examinar as distintas fórmulas das que bota man para este labor²⁴⁸.

Nas obras de narrativa curta escritas en galego a fórmula *don Álvaro* repítese varias veces na voz dos personaxes. O emprego do

²⁴⁸ Para un primeiro achegamento a esta cuestión *vid.* Nogueira 2002a.

nome de pía e da fórmula de tratamento está en consonancia coas características do proxecto:

–Créame, don Álvaro! O cuco decía cu-cóo, cucóo, pro en francés. Non sei espricarme, home! O mesmo acento que Calumet! Por alí andaba! Dicen algo os libros de si un loro pode casarse cunha cuca? (*Xente*, 251)

–Vostede, don Álvaro, creeráme ou non, pro o lobo, denantes de perderse na fraga, subíuse a unha pena, respondeume coa mesma seña, soio que el fíxo coa man esquerda. ¿El parécelle que sería zurdo?²⁴⁹ (*Feirantes*, 451)

Esta forma presenta, nun dos relatos do corpus, a variante *Álvarez*. Trátase dun caso singular de adaptación do nome consistente na súa conversión en apelido:

–¿Quer vostede crér, don Álvarez, que non hai unha soia que copie as respostas correuto? ¡Todas saltan algo! ¡Como son! (*Escola*, 86).

Christian Ionescu reparou nesta peculiaridade e levou a cabo unha análise da rendibilidade paródica da estratexia²⁵⁰:

El nombre propio de persona acabado en la secuencia átona *–ez* es el único tipo antroponímico ibérico cuya singular función de apellido puede ser reconocida por su forma; estos apellidos, poco numerosos pero muy frecuentes, son los restos de un antiquísimo tipo de sobrenombre colectivo, documentado a partir del siglo VIII, el patronímico derivado que designaba a los hijos por medio de un derivado del nombre del padre; ya en decadencia en el siglo VIII pierde su función inicial y se hace hereditario, de manera que a partir del siglo XV la derivación patronímica deja de funcionar. En consecuencia, Álvarez es una creación ficticia “ad hoc” según el modelo pasivo y no funciona a nivel de la onomástica moderna; dado que no se respeta el modelo semántico del antiguo patronímico sino sólo el formal, su carácter es lúdico y paródico (1993: 20).

²⁴⁹ Cfr.: “–Eu, don Álvaro, houbérame casado igoalito con María, pro no «Secretario de los Amantes» non atopei a carta que había que escribir no caso de que a moza ausente perdera un ollo” (*Xente*, 152); “–Estudando o caso, don Álvaro –decíame namentras facía virar a boina, coa man dereita, na cachola medio calva–, púxoseme un escrúpulo. Un escrúpulo especial: el si eu curaba e casábame coa Rosiña, qué parte lle tiña que tocar, si é que en poridá lle tocaba, ao meu amigo no choio?” (*Xente*, 289-290).

²⁵⁰ Para Ionescu, esta variante evidencia tamén que “el funcionamiento del sistema ficticio cunqueiriano es ambiguo y de poca confianza” (1993: 20).

En *Si o vello Sinbad volveuse ás illas* o autor recorre a unha nova adaptación para representar o seu nome. Trátase da mencionada fórmula *Al Faris Ibn Iaquim al Galizí*, de claras resonancias arábigas.

No conxunto da narrativa de Cunqueiro é posíbel atopar un caso semellante de ficcionalización do autor real, fundido nesta ocasión co nome de Sinbad. Acontece nun relato escrito con carácter privado, titulado “Daniela y la estrella”, que viu a luz en edición limitada no ano 1967²⁵¹:

El más sorprendido fue el astrólogo y cronista, Simbad Cunqueiro Archimandrita de Mondoñedo, adivino que tenía como esfera de cristal una mágica estrella de mar, cogida en la playa de NERA.

A importancia desta simbiose onomástica no conxunto da poética cunqueiriana debe pórse en relación coa dimensión metafórica de Sinbad.

Un exemplo moi semellante ao que atinxe á ficcionalización autorial, esta vez sen simbiose, lévase a cabo noutro texto de escasa difusión titulado “Rondeau en loor de un botánico del s. XVIII que regresa de Cipango y de Catay y de todas las Indias”. A peza foi publicada igualmente nun opúsculo con carácter privado no ano 1951²⁵². O *rondeau* está precedido dunha extensa dedicatoria, que mantén o ton arcaizante do título. Nela tanto o autor como o destinatario da publicación aparecen ficcionalizados do seguinte xeito:

Al Caballero de la ilustración Don Jesús Landeira, de su amigo y s. el Autor, Noble Hijosdalgo de la Villa de Riotorto; Señor de la Episcopal Ciudad de Mondoñedo y de las Cuestas de Abadín y de Valdouro; Vintesete D’a Porta Santa; Trovador Mayor de las Cortes de Casariego en la Barcellina de Valdés; y uno de los Grandes y Escasos Líricos del Castellano actual y sin duda el más Alto Príncipe de la Lírca Galaica; etc. etc.

²⁵¹ Vid. Nogueira 2001b.

²⁵² Vid. Nogueira 2003.

Nesta ocasión, o autor asume cun talante humorístico trazos aristocráticos que o vinculan, á súa toponimia natal (*Nobre Hijosdalgo de la Villa de Riotorto, Señor de la Episcopal Ciudad de Mondoñedo y de las Cuestas de Ababín*), á fraseoloxía popular (*Vinteseite D'a Porta Santa*) e á literatura (*Trovador Mayor de las Cortes de Casariego en la barcellina de Valdés, y uno de los Grandes y Escasos Líricos del Castellano actual y sin duda el más Alto Príncipe de la Lírica Galaica*). O ton humorístico intensifícase coa reiteración da abreviatura *etc.*

Como se puido comprobar, para a representación o seu propio nome, Cunqueiro recorreu a estratexias semellantes ás que empregou para designar os personaxes de ficción. Os dous textos privados aos que me acabo de referir permiten apreciar a inestabilidade do seu inventario antroponímico e a constante procura de recursos para a súa ampliación.

3.1.5. Conclusión

A análise realizada espella a extraordinaria riqueza dos personaxes da narrativa cunqueiriana, tanto no que se refire á extensión do elenco como á designación onomástica e á caracterización. No que respecta a esta última cuestión, o estudo evidenciou a importancia de trazos como o carácter referencial, a actitude narradora ou o a dimensión metafórica. Unha lectura do corpus narrativo do escritor amosa a reiteración dunha serie de personaxes modelo caracterizados mediante uns trazos que pretendín sintetizar no cadro reproducido na páxina seguinte, no que resaltan a importancia de prototipos como o *soñador* e o *contador* de historias nas estruturas narrativas creadas polo mindoniense.

PERSONAXE MODELO	MER	CRO	SIN	UL	OR	FAN	COM
MAGO marabilloso dimensión literaria idade condición de eixe	Merlín + + + +						
SOÑADOR imaxinación dimensión literaria idade condición de eixe capacidade narrativa evolución		Sonchantre + - + + - +	Sinbad + + + + + +/-	Ulises + + - + + +		Fanto* + + - + + +	Paulos + - - + + +
PAXE prox. ao marabilloso cooperación idade aprendizaxe	Felipe + + - +		Sari + +/- - +				
CONTADOR DE HISTORIAS oralidade itinerancia imaxinación profesionalidade	Elimas + + + +	personaxes da carroza + + - +	Sinbad + + - +	Ulises e outros + + + +/-		Fanto + + + +	+ - + +
VIAXEIRO itinerancia exotismo capacidade narrativa nostalxia misterio	visitantes + + +/- - +	p. carroza + +/- + + +	pilotos + + + - +/-	Ulises, etc. + + + + +/-	D. León + + +/- - +	Fanto. etc. + - - - -	
PERSONAXE DIABÓLICO sobrenatural antropomórfico relación cun personaxe humano maldade	Cobillón, etc. + + - +	Juvenilio, etc. + + + +	Demo + + - +				
PERSONAXE DO DECORADO carácter referencial relevancia anacronismo ironía	- - + +	- - - -	- - + +	- - +/- +/-	- - + +	- - + +	- - + +
PERSONAXE NOME carácter referencial relevancia anacronismo ironía	+ - +/- +/-	+ - + -	+ - +/- +/-	+ - +/- +/-	+ - +/- +/-	+ - +/- +/-	
PERSONAXE EDUCADOR servicio idade transmisión de coñecementos diferenza de estatus				Jasón Alpéstor Foción + + + +		Calamatti + + + +	Fagildo + + + +

PERSONAXE DO TEATRO autoría ou interpretación carácter secundario carácter referencial							
		+			+		
		-			-		
		-			-		

*O modelo repítese cun perfil diferente no personaxe do *clérigo* Botelus, que presenta os seguintes trazos: + imaxinación, - dimensión literaria, - idade, - condición de eixe, +/- capacidade narrativa.

O cadro veríase aínda complementado con estoutro, no que se pretende reflectir a presenza dalgúns modelos reiterados na narrativa curta do escritor:

PERSONAXE MODELO	NARRATIVA CURTA GALEGA	NARRATIVA CURTA CASTELÁ
SOÑADOR	*	
CONTADOR DE HISTORIAS	*	*
VIAXEIRO		*
PERSONAXE DIABÓLICO		*

3.2. As estratexias da oralidade

3.2.1. Introducción

Como xa adiantei no capítulo introdutorio, un dos tópicos que foi asentando ao longo do tempo con respecto á narrativa de Cunqueiro é o da súa vinculación coa narrativa oral. Semellante parecer deu como resultado algunhas interpretacións valiosas e unha serie de xeneralidades, derivadas a miúdo da propia utilización do termo *oralidade*. Na cuestión da débeda cunqueiriana coa narrativa de transmisión oral, sobre a que emitiron a súa opinión tanto os estudosos como o propio escritor, están implicados unha serie de elementos diversos que intentarei analizar nas páxinas que seguen.

3.2.1.1. A cuestión teórica e metodolóxica

O estudo da oralidade ocupouse a miúdo de aspectos relacionados coa fixación de materiais nos distintos sistemas literarios, a súa clasificación e unha análise centrada fundamentalmente en cuestións temáticas. Na década dos oitenta xurdiron, non obstante, algúns estudos teóricos que tentaron levar a cabo un achegamento á especificidade dos xéneros orais e elaboraren mesmo unha poética da oralidade que permitise entender o fenómeno de xeito autónomo, isto é, sen dependencia dos modelos da literatura escrita. Nesta liña cómpre situar o estudo de Walter J. Ong (1982 trad. 1993), quen abordou as complexas relacións que se establecen entre a oralidade e a escritura. Na revisión crítica da tradición de estudos existentes sobre a cuestión, o autor cualificou de aberrante o propio termo literatura oral (Ong, (20 e ss.)). No seu estudo, centrado fundamentalmente nas culturas orais primarias, isto é, naquelas que descoñecen calquera forma de escritura, determinou unha tipoloxía de “clases de pensamento e de expresión” que se manifestan no contexto oral. Deste xeito, considerou que tales culturas presentan as seguintes características:

- (i) Acumulativas antes que subordinadas
- (ii) Acumulativas antes que analíticas
- (iii) Redundantes o “copiosas”
- (iv) Conservadoras y tradicionalistas²⁵³
- (v) Cerca del mundo humano vital
- (vi) De matices agonísticos²⁵⁴
- (vii) Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas
- (viii) Homeostáticas²⁵⁵
- (ix) Situacionales antes que abstractas (44 e ss.).

Malia o exercicio de distanciamento que cómpre levar a cabo para situármonos nas coordenadas dunha cultura oral primaria, considero que a esquematización de Ong pode resultar de utilidade para determinar en que medida a literatura de Cunqueiro pretende unha simulación das prácticas da oralidade. Repárese neste sentido en trazos como o carácter acumulativo, a propensión ao tradicionalismo ou a proximidade ao mundo humano vital de moitas das historias que nos achegan os narradores cunqueirianos.

A tarefa de elaborar unhas regras que permitan entender a poética da oralidade foi asumida por Paul Zumthor (1983 trad. 1991) no seu estudo dedicado á poesía oral. O autor adoptou tamén unha actitude crítica que o levou ao rexeitamento do termo *literatura popular* para se referir á poesía oral, concibida como “toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído” (Zumthor 1983 trad. 1991: 34).

Deste xeito, superou a identificación entre os termos *oral* e *popular*, non exenta de prexuízos culturais. A aclaración paréceme especialmente pertinente para o estudo da literatura de Cunqueiro, como máis adiante aclararei.

²⁵³ Para Ong, “el conocimiento es precioso y difícil de entender, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño” (Ong 1982 trad. 1993: 47).

²⁵⁴ O autor explica que “el elogio acompaña al mundo oral, agonístico e intensamente polarizado, del bien y del mal, la virtud y el vicio, los villanos y los héroes” (Ong 1982 trad. 1993: 51).

²⁵⁵ Ong considera que “las culturas orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (1982 trad. 1993: 52).

Por outra banda, Zumthor denunciou a falsidade que entraña identificación entre os conceptos *oralidade* e *primitivismo*, que explicou do seguinte xeito:

Porque nos resulta imposible concebir verdaderamente, en nuestro fuero interno, lo que puede ser una sociedad de oralidad pura (¡suponiendo que exista jamás!); toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen. De ahí procede, con frecuencia, en los autores que estudian las formas orales de la poesía, la idea subyacente pero gratuita de que dichas formas transmiten unos estereotipos “primitivos” (1983 trad. 1991: 27).

Semellante observación resulta útil para comprender o valor engadido que pode adquirir unha obra literaria debido á súa vocación de se vincular coa oralidade. Así semellou plasmalo a crítica en interpretacións como a que a seguir reproduzo, a propósito da versión castelá de *Merlín e familia*:

Aparentemente se trata de una obra imaginativa, irreal [...]. Pero el tema tiene una raíz profunda, casi religiosa, y nace del propio sentir de las gentes de Galicia, país de peregrinaciones.

No son fantasías del escritor: son elementos del alma de Galicia (Alonso Amat 1958).

Hai aínda outro concepto proposto por Zumthor que me parece de especial utilidade neste contexto. Refirome ao de *performance*, entendido como a “acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1983 trad. 1991: 27).

A súa delimitación no conxunto de operacións que constitúen a expresión poética permítelle ao estudoso establecer unha importante diferenciación entre dous termos, *transmisión* e *tradición*, que se teñen empregado cunha certa confusión. A explicación de Zumthor resulta ao meu ver abondo clarificadora:

La *performance* constituye el momento crucial en una serie de operaciones lógicamente (aunque, de hecho, no siempre) distintas. Yo cuento cinco, que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema:

1. producción
2. transmisión
3. recepción
4. conservación
5. (en general) repetición

[...]

La performance abarca las fases 2 y 3; en caso de improvisación, 1, 2 y 3.

[...]

Esta –relativa– simplificación de los datos del problema centra en una de sus consecuencias su justificación metodológica; en efecto, permite diferenciar, igual que la historia de los hechos lo hace, entre *transmisión* oral de la poesía (que concierne a las operaciones 2 y 3) y *tradición* oral (que concierne 1, 4 y 5) (Zumthor 1983 trad. 1991: 33-34).

Zumthor analiza también en su estudio los elementos implicados en la *performance* e intenta identificar algunos trazos que le permitan elaborar una gramática de la oralidad. No que atinxe á tipoloxía, establece tres graos de oralidade, continuando a liña iniciada por Ong:

–una oralidad *primaria* e inmediata, o *pura*, sin contacto con la “escritura”: entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua;

–una oralidad que coexiste con la escritura y que, según el modo de esa coexistencia, puede funcionar de dos maneras; ya sea como oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada (por ejemplo, en nuestros días, en las masas analfabetas del tercer mundo), ya sea como oralidad *segunda* que se (re)-compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación; invirtiendo el punto de vista, se plantearía que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura “escrita” (en el sentido de “que posee una escritura”) y la oralidad segunda que procede de una cultura “culta” (donde toda expresión está marcada por la presencia de lo escrito);

–y, en fin, una oralidad mecánicamente *mediatizada*, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio (Zumthor 1983 trad. 1991: 37).

Nunha boa parte das situacións oralizantes que presenta a narrativa de Cunqueiro estaríamos diante dunha *oralidade segunda, recomposta* en moitas ocasións mediante a escritura. O personaxe do mago algaribo, de oficio contador de historias –cun *catálogo de sete mui preparadas*, ao que xa me referín no capítulo anterior, sería un bo exemplo desta operación.

Por outro lado, a autonomía que Zumthor concede á transmisión con respecto á conservación e á repetición (léase, polo tanto, tradición) resulta sumamente axeitada para o estudo da narrativa cunqueiriana. A observación perde, na miña opinión, nitidez ao se referir á produción.

3.2.1.2. Os estudosos cunqueirianos e a cuestión da oralidade

A proximidade da narrativa cunqueiriana coa literatura oral suscitou o interese dos seus estudosos, que abordaron a cuestión desde diferentes perspectivas e baseándose, as máis das veces, nas numerosas declaracións que o escritor ten feito ao respecto (*vid.* 2.2.1. AS ENTREVISTAS).

A débeda de Cunqueiro coa “arte de contar do paisano galego” (Carballo Calero, 1963 1981: 755) foi advertida nos estudos sistemáticos acerca da súa narrativa (Tarrío 1989, Morán 1990, González-Millán 1991c, Marco 1991 e 1993). Malia a diversidade de enfoques de que foi obxecto a cuestión, é posíbel identificar algúns elementos constantes abordados nunha boa parte dos traballos e que se poderían sintetizar do seguinte xeito:

1. As opinións do propio autor ao respecto
2. Os cualificativos de *narrador*, *contador* ou o *fabulador* aplicados de xeito recorrente ao escritor
3. A dobre influencia, temática e estrutural, da oralidade na obra de Cunqueiro

Dos tres elementos deu conta César-Carlos Morán Fraga nun fragmento tirado da súa monografía:

Gostou sempre [o escritor] de considerar-se narrador ou contador... Pode-se dizer que as influências do conto popular, da narrativa oral, incidem em dous aspectos gerais da narrativa cunqueiriana: nos conteúdos... e na estrutura narrativa.... (Morán 1990: 61).

De certo, algunhas das análises que trataron a pegada da literatura oral na obra do mindoniense ocupáronse de cuestións relativas aos motivos que nela aparecen representados. O traballo máis sistemático dos elaborados ata o de agora é, sen dúbida, o de Rosario Soto (1993), quen rastrexou nas tres novelas galegas de Cunqueiro a temática procedente do conto oral²⁵⁶.

Unha maior atención recibiron as cuestións relativas á pegada da oralidade no plano formal. Nesta liña sitúanse as contribucións que relacionaron o relato de Cunqueiro co conto oral²⁵⁷. Tal é o caso de Morán Fraga, quen recoñeceu como unha das estratexias da narrativa cunqueiriana “a técnica do conto popular, de captaçom inmediata” (Morán 1990: 126). Afirmacións desta natureza, ademais de contribuíren ao estudo das estratexias da oralidade, forneceron a opinión manifestada por unha boa parte dos lectores cunqueirianos, que recoñeceron o relato como o xénero base da súa literatura²⁵⁸.

²⁵⁶ Os motivos identificados foron os seguintes: 1. Os personaxes nobres. 2. Animais parlantes. 3. O ouro. 4. Obxectos máxicos. 5. A poción que fai medrar. 6. A princesa cerva. 7. O esnaquizamento de Lady Tear. 8. O namoro dun retrato. 9. A princesa pomba. 10. O país de enriba e o país de embaixo. 11. Os ananos. 12. As sereas. 13. A cobra. 14. O demo. 15. A capa para facerse invisíbel. 16. O anel. 17. O tecido de pestanas. 18. A marca do estreleiro. 19. As illas misteriosas. 20. O poder da palabra para convocar a realidade.

²⁵⁷ Neste punto resulta pertinente lembrar que, desde a *teoría dos actos de fala*, Mary Louise Pratt (1981) alertou da presenza no conto de rexistros próximos á oralidade.

²⁵⁸ *Cfr.*: “Na obra de Cunqueiro cremos que o conto, que tem as suas próprias leis, pudo mui ben servir-lhe de fonte indirecta ou directa, de marco de referência para a sua criação individual, que tamén se veria enriquecida por outras fontes que tenhem sido já citadas: a narrativa medieval com as histórias enquadradas, em encadeamento narrativo, procedimento utilizado em *Os contos de Canterbury*, *Las mil y una noches*, etc.” (Marco 1993: 130); “[...] siempre se apreciará en Cunqueiro una tendencia a organizar sus textos a base de pequeñas unidades con autonomía propia, que pueden constituir de por sí una pieza literaria [...] o bien ensartarse mediante algún hilo conductor para armar, ya sea un inteligente y atractivo tratado de medicina popular o de

Mais o groso das análises levadas a cabo sobre o tema ocupouse das estratexias desenvolvidas no propio plano textual, derivadas da imitación dos modelos da literatura oral. Un dos froitos deste exercicio foi a identificación dunha serie de fórmulas inseridas nos textos, das que Aurora Marco salientou as seguintes:

Fórmulas de iniciación (acompañadas, en algúns casos, da indefinición que vem marcada pola presenza do artigo *umha*) [...] ou fórmulas que nos remetem a essa intemporalidade tam propia do conto.

Tambén algunhas fórmulas de conclusom están lembrando-nos os finais do conto popular que responden a umha necesidade estrutural (nom a umha explicación funcional como ocorre com os inicios) porque através desse final o narrador sublinha já que as peripécias, as histórias, chegaram ao seu fim (Marco 1991: 40).

Aurora Marco sinalou aínda outras estratexias como

a repetición incesante das *conjunções copulativas* e/i coordinando as frases, o uso progressivo de frases encadeadas que geram outras frases, o uso de oraçons de relativo, responden também a essa forma de contar clara e seguida que tem o povo, intercalando pequenas desviaçons mui do gosto da gente que gosta de que lhe contem histórias. Isto vai acompañando de umha *abundância de verbos* (sobretudo em passado) e de umha *escasez de adjectivos* que fam que o ritmo da prosa seja ágil, rápido (a presenza do adjectivo provoca un ritmo máis remansado, máis lento) (Marco 1991: 41).

A autora referiuse ademais á presenza de numerosas “expressions coloquiais” (1993: 136), así como ao uso de modismos e refráns na narrativa do mindoniense, observados a raíz da análise de *Merlín e familia*.

antropología gallega, ya una novela” (Tarrío 1991a); “A escritura de Cunqueiro é unha escritura intensa, máis propia da linguaxe poética, do poema, que da linguaxe narrativa, do relato, do conto ou da novela. Unha escritura que se detén na frase, no sintagma, na palabra, máis que no período, no párrafo ou no capítulo” (1989: 100). A cuestión ben podería servir de punto de partida para reflexionar acerca da existencia de unidades mínimas (mircrorrelatos) de natureza ben diferente: capituliños, historias inseridas, entradas dos índices onomásticos, etc.

Foron, con todo, as tres obras de narrativa curta escritas en galego o obxecto de estudo privilexiado na identificación de estratexias da oralidade. O feito viuse favorecido por factores diversos, desde os propios universos temáticos (o ser humano galego, retratado no seu espazo autóctono) ata a xa mencionada canonización da obra *Os outros feirantes* a partir da súa inclusión no listado de libros de lectura obrigatoria nun dos tramos escolares do ensino secundario.

María Xosefa González Fernández e outros autores identificaron as seguintes estratexias:

- Uso de fórmulas introdutórias codificadas.
- Apelos ao auditorio que reforzan a ilusión de oralidade (un narratário textualmente internalizado).
- Ausencia de linearidade do relato, continuamente interrompido pola inclusión de anécdotas, digresións, descrições e alusións “supérfluas”, explicacións, saltos temporais...
- Simplificación da sintaxe que leva a un uso constante das repeticións e de esquemas sintácticos do tipo “...e...e...”; “...que...que...”, etc.
- O cambio constante de tempos verbais para subliñar unha historia que se actualiza (de aí tamén o uso de deícticos) para un auditorio e pola incrustación de micro-secuencias narrativas. [...]
- A auto-apresentación do narrador como un transmisor, o que supón o recoñecimento doutros narradores previos e xustificaria as “inovacións” no relato orixinal. O narrador é simultaneamente un escritor e un contador.
- Uso de rexistro coloquial, que non impede as referencias eruditas, explícitas ou implícitas, que mostran a caracterización do narrador como unha personaxe de grande cultura (González Fernández *et al.* 1992: 37-38).

Pola súa banda, Rexina Rodríguez Vega referiuse no seu estudo á existencia de “marcas de oralidade na proxección da voz narrativa” (Rodríguez Vega 1992: 45), así como aos efectos oralizantes conseguidos mediante tales estratexias. A segunda das cuestións paréceme dunha gran relevancia, pois clarexa a condición mimética con respecto á expresión oral da literatura de Cunqueiro, obviada ou sumida por veces nunha certa ambigüidade que ten aproximado o escritor á figura do antropólogo ou do compilador:

As indicacións ó nivel da *Narración* en *Os outros feirantes* virán dadas como consecuencia da presenza dunha voz narrativa que, agochando o seu carácter textual, é configurada como a voz dun narrador oral desexoso de mante-la atención do seu público²⁵⁹ (1992: 47).

Entre as estratexias que permiten a *actualización do discurso* identificou as que seguen:

a) As reformulacións.

Comunicándonos a impresión de inmediatez e espontaneidade do discurso pronunciado, é dicir, enunciado oralmente, o narrador volverá frecuentemente sobre as súas palabras, para precisar, guiado polo fluxo da memoria, a súa exposición:

[...]

b) Os procedimentos anafóricos.

A fragmentación e a tendencia a dispersión característica da comunicación oral obrigará á voz narrativa a preocuparse pola continuidade do seu relato facéndollo notar ó seu auditorio mediante a reiteración, apoiada en verbos declarativos (1992: 9-10).

Nunha análise desta mesma obra que preparei con propósitos didácticos, sinteticei do seguinte xeito as estratexias propias da oralidade:

i) A historia escoitada como fonte.

ii) O relato dentro do relato.

iii) Os recursos propios da oralidade, como o emprego de fórmulas e clichés, as constantes apelacións ó oínte ou narratario e a falta de linealidade, que leva a constantes acumulacións e repeticións²⁶⁰ (Nogueira 1993b).

²⁵⁹ Cfr.: “O interés do narrador por proxectar oralmente a súa voz faise patente nas abondosas locucións fáticas que intercalan os seus relatos. Así, empregando verbos declarativos en expresións do tipo: “xa contei”, “como digo”, “eso, repito”, “pro todo eso pasou despois do que lles vou contar”... a voz narrativa, buscando o contacto co receptor, perfila como único destinatario do seu discurso, (xa que non existe un auditorio ficcionalizado como personaxe), ó lector, un lector implícito que, ó mesmo tempo, é requerido en calidade de oínte” (Rodríguez Vega 1992: 47).

²⁶⁰ Cfr. igualmente a opinión ao respecto de Xesús Rábade Paredes: “O modelo é o conto oral, tamén tendente á acción itinerante nas súas adherencias lendarias e míticas, pero Cunqueiro vitaliza as estruturas do paradigma rixido no que aquel se converte, conectando as súas ricas aventuras indagadoras, de superficies e de profundidades, co revés máxico e posible do mundo; establecendo un coherente e verbal campo que reúne complexos universos, e diluindo as estreitas fronteiras que nos impiden ver todas as caras, explorar imaxinarios horizontes e regresar

Tamén no derradeiro comentario publicado ata o de agora sobre *Os outros feirantes*, Román Raña considerou que

o primeiro e máis chamativo trazo definitorio dos contos de Cunqueiro é, sen dúbida, o da oralidade. Para remarcar este carácter, o autor válese dos recursos característicos do conto contado, como son, por exemplo, a continua referencia onomástica, a explicación xeográfica comarcal, a función fática da linguaxe (Raña 2001: XXXII).

O autor enumerou máis pormenorizadamente algúns destes procedementos identificados na obra:

- Referencias xeográficas e onomásticas aclaratorias
- Dúbidas na situación de personaxes
- Dúbidas na situación temporal
- Utilización de continuas rectificacións ou reafirmacións
- Emprego do rexistro coloquial
- Uso fático do demostrativo para involucrar ao lector pódoo ao tanto do que se conta
- Emprego de fórmulas e clixés propios do conto tradicional
- O relato discontinuo
- A interpretación da voz do narrador, como se estivese a falar co lector (2001: XXXII-XXXIII).

As conclusións obtidas a partir das análises d'*Os outros feirantes*, que serían en boa medida extrapolábeis ao resto da narrativa de Cunqueiro, redundaron nas implicacións sintácticas e pragmáticas das estratexias imitadoras da expresión oral. Sobre este último aspecto pronunciáronse, desde diferentes presupostos teóricos, Anxo Tarrío e Xoán González-Millán. O primeiro insistiu no

carácter audible dos seus relatos; carácter que empata moi ben coa estrutura medievalizante que moitos deles posúen e coa presenza, en cáseque tódolos seus libros, dunha grande cantidade de personaxes narradores e tamén de personaxes que só se adican a escoitar historias (Tarrío 1989: 21)

(recuperar), moito máis plenos e experientes, ó devecido seo das orixes, das paisaxes que criamos perdidas” (Rábade 1997: 29).

Pola súa banda, González-Millán afirmou que

existe un marcado interese entre os numerosos narradores de Cunqueiro por proxectar oralmente a súa voz narrativa; un rasgo especialmente relevante polas consecuencias que del se derivan para unha concepción do narrativo: en lugar de lector, ou lectores, semella máis apropiado referirse a estes receptores como auditorio textualmente internalizado (González-Millán 1991c: 29).

Así pois, as diferentes análises que se teñen feito da narrativa de Cunqueiro coincidiron en identificar unha serie de trazos que están a funcionar como estratexias de oralidade, tal como pretendín sintetizar no seguinte cadro. Repárese na relevancia que acadan no conxunto actitudes como o emprego de fórmulas ou a presenza de personaxes narradores:

Trazo	Marco	González	R. Vega	Nogueira	Raña	Tarrío	G. Millán
Relato dentro do relato				x			
Historia contada como fonte				x			
Presenza dun narrador-contador	x	x				x	x
Fórmulas	x	x	x	x	x		
Repetición de conxuncións	x			x			
Encadeamento de oracións de relativo	x						
Desviacións, ausencia de linearidade	x	x		x	x		
Apelos ao auditorio/lector		x		x	x		
Cambios na temporalidade verbal		x					
Rexistro coloquial	x	x			x		
Reformulacións			x		x		
Procedementos anafóricos			x				
Axilidade da prosa	x						
Aclaracións xeográficas e onomásticas					x		
Dúbidas nos personaxes e temporalidade					x		

Nunha contribución ao tema publicada por min en 1999, que constitúe en certa medida o xermolo deste capítulo, pretendín esclarecer a diferenza entre a declaración de intencións formulada polo escritor e a súa materialización nos propios textos. No traballo sinaléi tres planos nos que ao meu ver se podían percibir as estratexias oralizantes na obra de Cunqueiro:

1. A transmisión
2. O relato dentro do relato
3. Outros trazos de oralidade (Nogueira 1999).

Finalmente, e nun intento de sistematizar a cuestión, referíame a unha tripla influencia da oralidade na obra de Cunqueiro, temática, estrutural e lingüística, deixando claro que a intención do escritor non foi tanto facer literatura tradicional, e moito menos popular, como aproveitar unha serie de recursos da expresión oral –e non exclusivamente do conto– e simular a inserción do seu discurso, a través dos sistemas de transmisión que lle son propios, na tradición autóctona.

Ademais destes intentos de aproximación da cuestión da oralidade na narrativa do escritor, formuláronse algunhas interpretacións críticas que relacionaron o que se ten chamado *vocación de oralidade* con outras estratexias da poética cunqueiriana. Algunhas delas redundaron nunha visión parcialmente tópica da cultura galega, á que xa fixen referencia en capítulos anteriores, e relacionaron as fontes orais coas estratexias da literatura fantástica. É o caso da lectura levada a cabo por Diego Martínez Torrón, quen, nun texto que xa citei no capítulo introdutorio, consideraba que “existen áreas máis propicias a lo fantástico” e afirmaba a “existencia de una antigua tradición oral gallega poblada de elementos fantásticos” (Martínez Torrón 1980: 25).

Outros estudos analizaron o texto cunqueiriano, nomeadamente *Merlín e familia*, desde a perspectiva do conto marabilloso, valéndose das achegas metodolóxicas do formalismo e o estruturalismo. A contribución máis salientábel neste sentido foron os traballos elaborados por Aurora Marco (1993) co obxectivo de

verificar, en primeiro lugar, o entroncamento com a narrativa oral e já nessa linha analisar os elementos maravilhosos existentes que nos poden levar a establecer, em algumas destas histórias, uma estrutura semelhante à dos contos maravilhosos, que melhor denominaremos de encantamento, contos bem estudados por Propp e Bremond, entre outros (Marco 1993: 129).

Esta metodoloxía foi tamén desenvolvida por Araceli Herrero Figueroa (1994: 263 e ss.), quen a aplicou igualmente en *Merlín e familia*.

Pola súa banda, González-Millán ocupouse dun aspecto que a crítica vinculou á oralidade como é a multiplicación da función narrativa ou, neste caso, receptora. O autor salientou a función que desempeñan os narratarios cooperadores e non cooperadores no esquema compositivo das obras cunqueirianas:

Os códigos hermenéuticos, textualizados como preguntas que os narratarios (os casos de María ou Melusina aquí sinalados) fan aos seus narradores correspondentes, son especialmente apropiados para un tipo de novelística como a de Cunqueiro, que se move progresivamente coa adición de novas historias: suscitadas por unha curiosidade inagotable, as preguntas prolongan o acto narrativo. Esta dinámica explica a importancia do papel exercido por narratarios ideais como María, e a función antinarrativa, e en definitiva antitextual, de determinados receptores que carecen de curiosidade ou se negan a entrar no proceso narrativo (González-Millán 1991c: 62).

A unha conclusión semellante chegara Anxo Tarrío ao explicar como

moi a miúdo, eses narratarios, ese público *absorto*, como o adxectivou o propio Cunqueiro, lonxe de servir só de comparsa, son *axentes activos da propia marcha da narración*, xa sexa mediante a súa incredulidade ou escepticismo [...] xa mediante a súa fe participativa e entusiasta sobre do que se está contando [...], xa, incluso, coa súa complicidade [...] ou con preguntas que o mentireiro de turno ten que resolver repentizando e improvisando (Tarrío 1989: 22; a cursiva é miña).

Volvendo á lectura feita por González-Millán, máis interesante que a observación á que me referín resulta, ao meu ver, a crítica que fai ao que el considera unha visión abondo tópica da figura de Cunqueiro, a de *fabulador-demiurgo*, pois nela alude á responsabilidade que na súa divulgación tiveron moitos dos estudosos que o relacionaron coa tradición folclórica:

A forza de decilo, desde os diferentes estamentos e institucións que participan na fabricación de imaxes de determinados escritores, Cunqueiro, como reproducen os manuais literarios, é o noso gran fabulador, o demiurgo

por excelencia da literatura galega, e un dos narradores da posguerra, en galego e en castelán, mellor dotados para a creación de novos mundos²⁶¹ (González-Millán 1996b: 9).

Por outro lado, as técnicas baseadas na expresión oral foron interpretadas por Anxo Tarrío como estratexias ao servizo do realismo, pois o autor delega “a súa propia voz na dos personaxes por el inventados, que son, en definitiva, os responsables das súas boubas, fantasías e mentiras”:

É notorio que os personaxes de Cunqueiro, convertidos eles mesmos en narradores empedernidos de historias ou en narratarios atentos e cooperadores na elaboración das mesmas, teñen unha preocupación constante por dotar de verosimilitude ós relatos que tecen ou que estan escoitando. Esta é unha constante na obra de Cunqueiro e, como tal, podémola atopar en multitude de textos (Tarrío 1989: 43).

Á parte de se referir ao afán de verosimilitude que amosan os personaxes narradores, Tarrío salientou a procedencia oral das estratexias que confiren credibilidade á narración. O seu razoamento sitúase próximo á distinción de Zumthor entre as operacións de transmisión e as de conservación e repetición –tradición. A diferenza con respecto ao teórico radica no ámbito no que se producen estas transmisións orais (e espontáneas) que Tarrío concibe como cotiás. A pesar da extensión, considero de interese reproducir a cita na súa integridade:

²⁶¹ O autor volveu insistir nesta cuestión no seguinte comentario a respecto das declaracións do escritor: “[...] instintivamente, o lector e o crítico volven a mirada ás fórmulas tradicionais e folclóricas do discurso narrativo en busca de modelos que poidan ter inspirado a produción novelística cunqueiriana. Os datos que corroboran esta lectura son tan abundantes, e as declaracións autorais tan asertivas que parecería fóra de toda dúbida a validez desta vía interpretativa. Non é allea a esta actitude a posición dalgúns críticos que, moitas veces incluso sin pretendelo, repiten ata a saciedade o tópico da imaxe dun escritor galego obrigado a concibir o acto da escrita, sobre todo a narrativa, como un proceso de homologación con formulacións endóxenas arraigadas na tradición folclórica. Esa persistente proxección dunha identidade inmutable, instrumentalizada case sempre como refuxio fronte ás ameazas doutras formas discursivas que poderían minar as bases mesmas da autodefinición colectiva, é a causa das múltiples deformacións críticas na lectura dos textos narrativos galegos, sobre todo daqueles autores considerados máis representativos da cultura nacional” (González-Millán 1998a: 391).

Sí, son operadores realistas²⁶² que invisten al narrador de una gran autoridad y, por lo tanto, de una gran credibilidad. Pero son además rasgos muy propios de la manera de contar que tiene la gente del medio rural gallego. Y no me estoy refiriendo a la manera popular de narrar cosas del patrimonio tradicional, del folclore oral, sino, principalmente, a la manera que tiene de contar las cosas de su vida cotidiana: con abundancia de datos aparentemente exactos, con referencias directas o indirectas al conocimiento de los antecedentes del hecho, etc., en fin, un contar parsimonioso y lleno de datos y de ramificaciones extradiegéticas que a menudo cumplen una función catalítica, ya sea como autenticadores, mediante los que el relato adquiere fiabilidad y el que relata autoridad y credibilidad, ya como retardadores o definidores del desenlace de la historia, para evitar que termine demasiado pronto la charla, la conversación, o como se llama en gallego, la *leria*, una magnífica institución del medio rural, en vías de desaparecer, ya como elementos fáticos del discurso (Tarrío 1991b: 316).

Deste xeito, Anxo Tarrío vincula dúas actitudes fundamentais na literatura de Cunqueiro: a oralidade e o realismo.

Algúns autores referíronse tamén á relación entre a oralidade e outros elementos que están igualmente presentes na poética de Cunqueiro. Neste estado de opinión, Ana-Sofía Pérez-Bustamante salientou a autonomía do texto cunqueiriano con respecto a modelos previos, corrixindo posíbeis desenfoques metodolóxicos derivados da recorrencia ás formas xenéricas para o estudo da narrativa do escritor:

Aunque la narrativa cunqueiriana participa de los libros de caballerías, de la novela bizantina, de los cuentos populares de tradición oral, de la épica y de la tragedia clásicas, de las grandes colecciones de cuentos y “novellas” al estilo de *Las mil y una noches*, *Calila e Dimna*, *El conde Lucanor*, *El Decameron*, *Los cuentos de Canterbury*, etc., aunque participa de todo esto, no lo es, y no parece adecuado resucitar, para clasificar su producción, unos géneros que pertenecieron a momentos históricos tan pretéritos. El género se define en la historia literaria, y la historia es irrepetible (Pérez-Bustamante 1991b: 239).

A propósito dos distintos tipos textuais que conflúen na obra de Cunqueiro, Rexina Rodríguez Vega formulou unha interpretación

²⁶² A cuestión dos operadores realistas será abordada con máis profundidade no capítulo seguinte.

orixinal ao relacionar o interese pola cultura popular que o autor amosou nos seus relatos curtos escritos en galego coa utilización de subxéneros como a novela de cabalarías. O razoamento serviulle ademais para elaborar unha hipótese acerca da posíbel relación entre o conto oral nos mencionados textos e estes subxéneros:

A querencia de Cunqueiro pola cultura popular, tan ben mostrada na súa triloxía de relatos breves, parece, xa que logo, estar presente na elección destes subxéneros literarios. No espacio esquisitamente culto da novela de Cunqueiro, na que os mitos clásicos conviven con Cervantes, Shakespeare, Dante, Villon ou Yeats, a existencia de manifestacións literarias “de consumo”, por máis que distantes no horizonte do lector actual, poden cumprir a función que no ámbito das narracións breves desempeña a lenda ou o folclore. A nosa hipótese, necesitada dun máis amplo comentario, apunta a posible correlación entre o conto oral, abordado como revelador da cosmovisión do home rural galego na triloxía de relatos breves, e subxéneros como os da novela de cabalerías que, na súa narrativa, son dotados dunha dimensión de emblema das arelas e soños humanos elementais (Rodríguez Vega 1997a: 47).

A autora semella asumir a existencia dunhas estratexias literarias específicas no que se ten chamado *triloxía de relatos curtos*. Por outro lado, do seu comentario parece deducirse a aproximación dos termos *popular* e *oral*, así como a restrición das pegadas da oralidade ao conto como xénero avalado pola tradición. Con todo, Rodríguez Vega repara nun feito que a miúdo pasou desapercibido como é a existencia de formas literarias *de consumo* na narrativa de Cunqueiro.

A representación da cultura popular fora xa advertida por M^a Ángeles Rodríguez Fontela (1996a) na novela lírica de autoformación *Las mocedades de Ulises*. Por unha banda, a autora observou o feito de que a “potenciación de los elementos formales humorísticos y paródicos en el proceso novelizador [...] no resulta ajeno [...] a «la cultura popular de la risa»” (1996a: 451). Por outra, e en relación coa simulación do rexistro oral que estou a tratar, explicou como

la activación de la cultura popular como matriz narrativa se advierte también en la obra de Cunqueiro, en la afición de muchos personajes a contar historias. Al respecto, creemos que es el contexto cultural gallego,

fuertemente arraigado en la tradición popular de «contar historias al amor de la lumbre», el que, en definitiva, explica esta constelación de microhistorias que los personajes se cuentan unos a otros –*paranarradores* y *paranarratarios* en espiral– sin limitaciones temporales e imaginativas (Rodríguez Fontela 1996a: 451-452).

Neste percorrido polos estudos cunqueirianos no que á cuestión da oralidade se refire cómpre non esquecer o esforzo levado a cabo por algunhas voces á hora de aclarar calquera equívoco con respecto á condición de literatura culta do discurso do escritor. Unha boa mostra son as palabras de Carlos Casares²⁶³:

Como é casi inevitable, os contos de Cunqueiro están escritos nunha linguaxe espida e sinxela, sin adornos aparentes. De tódolos xeitos non debemos perder de vista que dita sinxeleza expresiva é o resultado dunha gran elaboración literaria, non o froito da espontaneidade. Neste sentido, a obra de Cunqueiro é culta, por máis que os elementos de que se nutra sexan populares (Casares 1979).

Igualmente esclarecedora paréceme a expresión *espejismo de relato oral* empregada por José María Merino (1994: 38) nun comentario sobre o escritor. Esta última apreciación sitúase, por outra banda, próxima ao procedemento que Eichenbaum definira como “prestar a su discurso escrito una ilusión del *skaz*” (1918-1925 trad. 1995: 114), entendido este termo como “aquella forma de la prosa narrativa que, en su léxico, en su sintaxis y en su elección de las entonaciones, revela una orientación hacia el discurso oral del narrador”²⁶⁴ (1918-1925 trad. 1995: 117).

Máis arriba referíame á posibilidade de identificar tres constantes no discurso crítico e hermenéutico acerca da oralidade. As dúas primeiras, relacionadas en certa medida co perfil biográfico e psicológico do escritor, así como co seu paratexto público, serán

²⁶³ A diferenza radica, segundo Pérez-Bustamante, no feito de que a narración de Cunqueiro contén “unha elevada dose de ingredientes cultos que pasan pola reflexión metaliteraria e por unha manipulación histórica da palabra” (Pérez-Bustamante 2000: 173).

²⁶⁴ Eichenbaum lembrou, neste sentido, que “el naturalismo estético (la transmisión del lenguaje oral del narrador), como cualquier otro, significa una renuncia a las convenciones del viejo canon literario” (1918-1925 trad. 1995: 120). *Cfr.*: Rodríguez Fontela 2004.

abordadas con maior profundidade nas páxinas que seguen. A terceira, a relativa ás implicacións temáticas e formais da oralidade na obra, evidencia tamén que a cuestión non pasou en absoluto desapercibida para a crítica, pois esta concedeulle un lugar central e relacionouna coas estratexias fundamentais da obra de Cunqueiro.

3.2.2. A visión do escritor

O capítulo que dediquei ao estudo do corpus paratextual permitíume comprobar o importante lugar que a cuestión da oralidade ocupa nas declaracións públicas do escritor acerca da súa obra. A formulación *contar claro, seguido e ben* foi abondo reiterada, con algunhas variantes, polo autor²⁶⁵. Interésame recuperar aquí para a súa análise unhas palabras do escritor, malia teren sido xa reproducidas no capítulo que trata as entrevistas, por sintetizaren os principais aspectos da cuestión á que me estou a referir:

eu téñome plantexado, como calquera escritor, cómo vou narrar. Entón a min ocórreseme que o mellor é contar clara (*sic*) e seguido como conta o pobo... De modo que a narrativa galega, os contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas desviacións dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto da xente que ten o gusto de que lle conten contos²⁶⁶ (Morán 1982).

A análise do paratexto revela tres cuestións fundamentais que cómpre matizar no marco deste estudo:

1. O ideal de claridade e linearidade
2. A identificación coa narrativa oral
3. A recepción

²⁶⁵ As máis delas foron reproducidas no capítulo dedicado ao estudo do paratexto: “O propio dun escritor é contar claro, seguido e ben” (“Imaxinación e creación”); “Yo lo que quiero es contar claro, recto y sencillo” (Porteiro 1977); “Quiero contar llano y sencillo, como quien come pan” (Quiroga 1984).

²⁶⁶ Cfr.: Nesta entrevista expuxera xa a súa crenza de que “el 80 o el 90 por ciento de la Literatura siempre ha sido y seguirá siendo el arte de contar. De contar cuentos. Siempre habrá alguien que los cuente y siempre habrá alguien que quiera escucharlos” (Rodríguez 1966).

No que se refire á primeira delas, o autor ten insistido no paratexto de carácter público na súa vontade de *contar claro e seguido*, manifestando así a preferencia por un discurso sinxelo e lineal. No que respecta ao ideal de simplicidade²⁶⁷, a actitude do escritor foi relacionada nalgunha ocasión co seu rexeitamento do experimentalismo, así como de moitos dos achados técnicos da novela europea contemporánea. Tanto o propio narrador como un sector da crítica saíron ao paso de semellante acusación:

Sí que estoy al tanto. Soy un hombre excepcionalmente curioso, procuro enterarme de todo y estar siempre al día. Creo que fui la primera persona, en España, que escribió un ensayo sobre el estructuralismo. Pero después de hartarme de leer algo revolucionariamente nuevo, gusto de sumergirme de nuevo en la lectura de “La cartuja de Parma”, o de “Madame Bovary”. Algo así como si tomara un buen baño después de un día de mucho sudor y de mucho polvo²⁶⁸.

Todo o cal non quere dicir que Cunqueiro non estivese pendente das novas técnicas narrativas que foron aparecendo ó longo do século XX. Polo contrario, en moitas ocasións demostrou coñecer-lo que se andaba a facer noutros ámbitos literarios e noutras latitudes. El mesmo confesou que iso lle interesaba e que o recoñecía coma importante, pero non á hora de escribir²⁶⁹ (Tarrío 1989: 20).

Ambos os dous trazos, a claridade e a linearidade, foron identificados polo escritor coa maneira de contar do pobo.

A segunda cuestión que o autor formula neste comentario semella contradicir o ideal de *contar seguido*, xa que este manifesta a súa preferencia pola *maneira de dicilos* [os contos da narrativa galega

²⁶⁷ Esta vocación semella ser tamén asumida por algunha das criaturas de ficción cunqueirianas aínda cando están a facer uso de rexistros tan codificados como o helenizante en *Las mocedades de Ulises*. Así se desprende do seguinte comentario no que Ulises explica que el conta “*llanamente*, sin poner elogios en las pausas” (*Ulises*, 143; a cursiva é miña).

²⁶⁸ Entrevista realizada por Mendiola en 1969. Cito por Nicolás 1994: 99.

²⁶⁹ Tamén Fernández del Riego explica que, malia seren familiares “ao escritor mindoniense, os intentos anovadores emprendidos no presente século polos grandes mestres da novela: desde Proust a Joyce, a Faulkner ou Graham Greene. Pero non por eso compre esixirille ao autor de *As crónicas do Sochantre* un entroncamento co arte narrativo que tales mestres personifican, pra poder calificalo como escritor actual” (1980b: 231).

escoitados de rapaz] e, sobre todo, a *maneira de intercalar pequenas desviacións que en definitiva tenden a aclarar, por un lado e a complicar, por outro*. A alusión ás desviacións da diéxese principal para incorporar historias secundarias propia da narrativa oral afástase, polo tanto, do ideal de linearidade no que o autor ten insistido. Esta observación obriga a modificar a interpretación dun termo que, moi probabelmente, estea a designar a fluidez propia do estilo oral.

Por outra banda, o escritor aludiu á recepción desta poética e mesmo semellou referirse en ocasións a un lector ideal inserido nas coordenadas da literatura oral, que *ten o gusto de que lle conten contos*. A expresión *como conta o pobo* posúe ademais un notábel grao de ambigüidade ao designar tanto as estratexias do relato popular de tradición oral como a maneira de contar espontánea.

En calquera caso, o escritor insistiu no entroncamento da súa narrativa con aquela literatura escoitada de rapaz ao explicar que “tamén deberon ter influído [na miña narrativa], supoño, certas lecturas da infancia e mocidade, igual que os romances que eu escoitei cando neno ás xentes da miña bisbarra, as historias que eu ouvín contar”.

A aprendizaxe levada a cabo durante a infancia volveu ser lembrada nun paratexto reproducido no capítulo dedicado ao estudo deste material. Nel, o escritor evocaba “as historias [escoitadas] durante esas noites longas” transcorridas na casa dos avós, en Riotorto, “unha zona montañosa e arcaica” e confesaba a adquisición, froito daquela experiencia, dunha “certa habelencia para contar” (Queyja 1984; *cfr.*: 2.2.1. AS ENTREVISTAS).

Nótese a alusión ao illamento xeográfico desta localidade, así como da alusión indirecta do que máis adiante definirei como o *cronotopo da lareira*, isto é, no lume como lugar de reunión e intercambio de historias contadas durante a noite (*vid.* 3.2.4.1).

Por outra banda, Cunqueiro referiuse en numerosas ocasións á cultura popular da terra natal como xermolo da súa narrativa. Así o expuxo no seguinte comentario, de grande interese tamén para o estudo da onomástica:

Xa daquela pódese decir que escribía a repelo porque a miña literatura non tiña nada que ver coa literatura en boga, o cal dábame a seguranza de que eu dominaba ese mundo un algo complexo, cun país de fondo que era Galicia, cunha tradición oral. A miña zona de Mondoñedo é a zona de Galicia na que se recolleu a meirande cantidade de romances carolinxios²⁷⁰ e artúricos, como se pode observar nos libros parroquiais; cando xa en toda Galicia deixaran de bautismar aos nenos cos nomes do romanceiro medieval, nesa zona aínda a comezos do século XVIII había nenos que eran bautismados cos nomes de Tristán²⁷¹ e Lanzarote. No resto de Galicia tales nomes desapareceran nos séculos XIV e XV. De xeito que nesa zona de Mondoñedo hai unha tradición oral, moita linda, un país que ten moitos tesouros cheos de ouro [...]. Todo elo configurou a miña estimanza dese mundo no que eu me desenvolvía (Queyja 1984).

A insistencia de Cunqueiro na raizame oral da súa narrativa á hora de lexitimala ou ben de saír ao paso da crítica resulta significativa e merecedora dunha interpretación desde a perspectiva da recepción, que levarei a cabo no penúltimo capítulo do meu traballo.

O motivo do parentesco das estratexias narrativas de Cunqueiro coa oralidade está tamén presente nunha entrevista concedida a Carlo Ricci. Neste caso, o autor semella desfacer a ambigüidade no relativo á expresión *contar do pobo*, ao decantarse pola maneira de contar cotiá do paisano galego:

(P.) Cuando usted hace un relato añade al hecho muchísimas informaciones. Por ejemplo: “El hombre llegó allí y encontró a una mujer que estaba casada con...”.

(C.) Esa es un poco la manera de contar de los paisanos de mi país. Es decir, contar un cuento como si yo fuese un aldeano que estuviese en una cocina

²⁷⁰ Noutro lugar do paratexto público lemos: “Están vivos por ahí –yo los he oído de chico– romances carolingios. Es una de las zonas en que más romances carolingios han sido recogidos y están en la boca de la gente” (Ricci 1971). Repárese na reiterada mención dos romances.

²⁷¹ As declaracións remítennos ao personaxe de Tristán García, protagonista do relato homónimo d’*Os outros feirantes*. Vid. 3.1.4.3. A ONOMÁSTICA COMO TEMA NARRATIVO.

sentado al fuego²⁷²... y entonces *yo cuento como me cuentan a mí ellos cualquier historia* (Ricci 1971; a cursiva é miña).

Noutra ocasión, o escritor exemplifica cunha pasaxe de *Merlín e familia* os modelos da oralidade aplicados á súa obra:

En una de las historias que cuenta el moro Alsir en el Merlín mío él explica un poco de como cuenta. ¿Recuerda esto? ¡Bueno, pues, esto es! Esto es como cuenta la gente de mi país. Es una manera muy de contar de aquí: “Fulano... que tal... que tenía un tío que era cojo y además tal... y que fue a Lugo por una fiesta y vio en el circo tal...”; esto es un poco como a mí me cuentan y es como y cuento, pero esto está en la tradición oral de mi país (Ricci 1971).

A maneira de contar á que se refire Cunqueiro desempeña, como se viu, as máis das veces unha función de verosimilitude no texto. Son, xa que logo, instrumentos que máis adiante definirei como *operadores realistas*²⁷³ (Barthes 1966 trad. 1974). Nótese tamén no esforzo que o autor das declaracións leva a cabo a nivel teórico para inserirse nunha tradición oral universal, vixente aínda en culturas ancestrais:

Es curioso; Valsina²⁷⁴ ha publicado un libro [...] titulado *La tradición oral*, que es un libro excelente. Y explica Valsina como muchas veces esta manera de contar en algunas tribus africanas es un poco semejante a ésta, y no sólo la manera de relacionar con mucha otra gente y *dar una porción de datos que son falsos pero que contribuyen a dar testimonio de veracidad*, sino incluso *la presentación de objetos como testimonios*²⁷⁵: “Por cierto, que me compré una navaja, que es ésta, y tal...”.

Pues, esta manera de contar yo *la he repetido y transformado y utilizado siempre*, y me parece que es una gran fórmula porque me parece que... no hay otra ¡vamos! (Ricci 1971; as cursivas son miñas).

A pertenza a unhas coordenadas culturais determinadas por unha rica tradición oral é, segundo se puido comprobar, unha constante no

²⁷² Repárese novamente na formalización do cronotopo da lareira.

²⁷³ Vid.: 3.3. AS ESTRATEXIAS DO REALISMO.

²⁷⁴ Trátase dun erro, por Jan Valsina, autor do ensaio *La tradición oral* (1965).

²⁷⁵ Volverei sobre os obxectos-testemuño na sección 3.3.4.

paratexto do escritor, especialmente naqueles momentos nos que este pretende contradicir algunha das moitas lecturas que se teñen feito da súa obra²⁷⁶. Remito neste punto a algunhas das declaracións escolmadas no capítulo que dediquei ao material (*vid.* 2.2.1. AS ENTREVISTAS). Interésame especialmente o comentario de Cunqueiro a propósito do realismo máxico no que afirma estar *inserto en la tradición oral* (Porteiro 1977). Non deixa de resultar curiosa a asociación de tradición oral e realismo máxico, se se ten en conta o aproveitamento da materia lendaria levada a cabo por algúns cultivadores da corrente²⁷⁷.

Outro momento que creo necesario recuperar é aquel no que, alén de insistir na súa pertenza á tradición oral, o escritor alude á *memoria deformante* e a un receptor ideal, a *xente miña*, situado “nun ámbito un pouco pechado e indeterminado” (Ledo 1980). Á cuestión dos lectores ideais cunqueirianos terei que volver no capítulo dedicado á recepción.

Dos comentarios autorais analizados ata este momento resulta doado deducir o empeño por afirmar a orixe nun país cunha rica literatura oral e cunhas formas de oralidade aínda vixentes, así como a influencia destas circunstancias na súa obra. Cunqueiro recorre con certa frecuencia a este argumento para lexitimar a súa propia poética. Detrás destas declaracións de intencións e opinións varias que o escritor verqueu acerca da relación da súa narrativa coa literatura oral, é posíbel identificar algunhas constantes que apuntan cara a unha argumentación de notábel coherencia e que se resumen nos seguintes puntos:

- Ideal de claridade e fluidez, propios da narrativa oral
- Recoñecemento dos modelos da oralidade

²⁷⁶ *Vid.* para isto 4. A RECEPCIÓN.

²⁷⁷ *Vid.* para isto Villanueva 1996b: 56, onde se afirma que os “«ideoloxemas» de «crónica» e de «mestizaxe» que na teoría de Ilremar Chiampi vinculaban o realismo marabilloso hispanoamericano coa realidade humana, física e espiritual do seu medio veñen a se corresponder –e de aí a miña conxectura– co das lendarias «materias» –non só da Bretaña– da tradición europea e o da identidade galega”. A relación da obra cunqueiriana co realismo máxico será abordada no capítulo seguinte.

- Pertenza a unha cultura cunha tradición oral
- Existencia dun receptor ideal deseñado conforme a estas coordenadas culturais

Os catro postulados son alicerces fundamentais da poética cunqueiriana.

3.2.3. Os personaxes narradores

No capítulo anterior, dedicado ao estudo dos caracteres, identifiquei un prototipo de personaxe ao que denominaba *narrador* e que está representado nunha boa parte das obras de Cunqueiro. Como expliquei nese lugar, os trazos que o caracterizan son a súa dimensión oral, a imaxinación, a itinerancia e unha certa profesionalidade no que atinxe ao oficio de narrar. Con tal descrición correspóndense figuras como o señor Elimas, Sinbad, Ulises, o señor Capovilla, Paulos, El Caballero ou os viaxeiros da carroza. A estes habería que engadir os moitos personaxes contadores, ocasionais ou anónimos, que se poden rastrexar ao longo de todo o corpus analizado, como dona Ginebra, “que contaba unha historia de don Parsifal” (*Merlín*, 47), ou Leiras de Tardiz, que “contaba moitas historias de italiáns” (*Xente*, 84).

A miúdo estes narradores diríxense a un pequeno grupo de oíntes, un público reducido diante do que expoñen as súas historias e ao que xa me teño referido²⁷⁸: aquel formado por Merlín e Felipe *sentados ao acollo da figueira ramona*, polos viaxeiros da carroza, polos asistentes á tertulia de Sinbad ou polos personaxes que escoitan atentos as narracións de Ulises.

Nun exercicio no que mestura os planos da realidade e da ficción, Cunqueiro rendeu unha homenaxe a algúns destes narradores considerándoos os seus mestres na arte de contar. Con tal actitude

²⁷⁸ A crítica reparou tamén na influencia dos relatos destes personaxes, no caso de non seren os narradores principais, na estrutura da obra. Rexina Rodríguez Vega lembrou como “a necesidade fabuladora dos personaxes cunqueirianos produce unha extraordinaria presenza de relatos engarzados no seo da historia principal” (Rodríguez Vega 1997a: 56).

fortalece unha vez máis os vínculos da súa obra coa literatura oral. Así ocorre na explicación do narrador a propósito dos personaxes Penedo de Alduxe e o propio Felipe de Amancia:

A éste [Penedo de Alduxe], coma ao barqueiro Felipe de Amancia, navegante do Miño mozo, débolles moito. Foron a miña escola de ben contar, e si non adiantei máis no arte, culpa miña foi que non deles. Penedo sabía tódalas historias meiregas, dende os enanos dos abades de Santa María a Real ate os ferreiros misteriosos de Pe da Serra, pasando polos tesouros escusados nas lamas (*Xente*, 161).

A declaración de Cunqueiro desprega ademais un mecanismo cohesionador do conxunto da súa narrativa, ao facer referencia a dous personaxes procedentes de libros de diferente natureza, como son *Xente de aquí e de acolá*, por un lado, e *El caballero, la muerte y el diablo* e *Merlín e familia*, polo outro. Felipe de Amancia semella adquirir unha condición arquetípica en canto narrador ao longo da obra cunqueiriana. De Penedo de Alduxe salientase ademais o coñecemento da cultura popular de tradición oral.

Especialmente interesantes resultan as reflexións de carácter metaliterario sobre o acto de narrar levadas a cabo por estes personaxes. De entre todas elas, destacan as do algaribo don Elimas acerca da subxectividade da creación literaria e da pegada biográfica na literatura, temas aos que Cunqueiro se ten referido no seu paratexto:

—Tamén, díxome, gano a vida contando historias polas pousadas, i agora mesmo levo un catálogo de sete mui preparadas, e todas teñen unha punta de verdadeiras. Dígoche eu que por moito que saques de ti unha historia, i aínda canto máis a saques de ti, sempre pós catro ou cinco fíos de verdade, que quizaves sin decatarte lévalos na memoria túa (*Merlín*, 50-51).

Na súa reflexión, o algaribo procura exemplos para ilustrar o seu *manual de estilo* de contador de historias. O texto lembra a entrevista na que Cunqueiro comenta a súa utilización de estratexias de realismo de raizame oral:

–Istas, dixo o señor Elimas, son as tres primeiras historias, i adoito contálas a primeira noite na pousada. Craro que as parrafeo un pouco, saco as señas da xente, poño que estaba presente un tal que era coxo, ou que casara cunha muller xorda que tiña capital, ou que tiña un preito por unhas augas, ou calquer outra leria. E tamén conto das vilas, si son grandes, e cantas prazas, i as rúas, e si hai boas feiras, e cales as modas (*Merlín*, 55).

Por outra banda, resulta doado apreciar na voz do personaxe unha dimensión autopoética que ilustra en boa medida determinados aspectos da narrativa de Cunqueiro. Admitir isto supón relacionar o fragmento con outros textos da tradición literaria galega de natureza semellante²⁷⁹.

Outras veces é o responsábel principal da diéxese, neste caso Felipe de Amancia, quen valora a capacidade dos personaxes narradores. No exemplo que a seguir reproduzo non deixa de sorprender a alusión a unha *elocuencia anterga*:

O enano tiña un decir mui sabroso e retorneado, coma discipulo dunha elocuencia anterga. Sacóu de debaixo do escapulario un vasiño de prata do tamaño dun dedal, i encheuno na grande copa do abade, que reverquía de viño²⁸⁰ de Valdeorras, tinto. Refrescóu o enanín a pausa, e seguiu coa historia (*Merlín*, 113).

Os protagonistas Ulises e Paulos tamén resultan abondo representativos desta actitude. Tanto o xove viaxeiro como o personaxe principal de *El año del cometa* reflexionan constantemente sobre os temas, o ton e as estratexias orais que empregan nas súas *performances* e discursos:

Ulises suspende su relato porque silenciosamente, en las puntas de los pies, entran seis muchachas. [...] Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo

²⁷⁹ Sen dúbida, un dos máis importantes é o “Limiar” de *Dos arquivos do trasno*, de Rafael Dieste. No que respecta a este tipo de textos, cómpre lembrar a opinión de José María Pozuelo, quen se ten referido a “la decisiva intervención de los escritores mismos en el diseño de las líneas fundamentales del género” (Pozuelo 1999: 38). O estudoso conclúe que “han asentado los escritores, definiendo sus prácticas artísticas, una tradición teórica muy notable, que nada tiene que envidiar, antes al contrario, a lo conseguido en libros de conjunto por especialistas en la teoría literaria” (38-39).

²⁸⁰ É posíbel tamén observar aquí o motivo do viño como fonte de inspiración.

heroico y levantado que traía, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y 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 Otelo y Desdémona, salió a la madre en el color de la piel (*Ulises*, 140).

Si [Paulos] estuviese contando esto en la Academia Sforzesca, sería apropiado citar a Dante, Purgatorio, el encuentro con el músico Casella, “dove l’acque del Trevere s’insala”²⁸¹ (*Cometa*, 123).

Os comentarios metaliterarios xorden noutros momentos da boca de personaxes que falan sobre aspectos varios do exercicio de contar, como o ton ou o vocabulario empregado. Así acontece cando os narradores cunqueirianos advirten que “la historia es de mis tiempos mozos y tengo que contártela con pausa” (*Caballero*, 60); que “estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica” (*Cometa*, 70); ou “que esos adjetivos eran el complemento retórico de las fabulaciones, la gracia de la narración ante un público absorto”²⁸² (*Cometa*, 235).

Resulta tamén interesante reparar nas estratexias que o autor emprega para intensificar a dimensión oral dos personaxes narradores e que poden ser considerados, desde un punto de vista pragmático, trazos de oralidade. Son de dous tipos:

1. Emprego da xestualidade, isto é, de determinados rexistros quinésicos
2. Presenza de oíntes

Con respecto ao primeiro aspecto, xa indiquei a relevancia da xestualidade no deseño dos personaxes e no capítulo dedicado ao seu

²⁸¹ A reflexión deriva cara ás estratexias que confiren credibilidade ao discurso, polo que retomarei esta pasaxe no capítulo seguinte para me referir aos operadores realistas.

²⁸² Cfr.: “¡Satinado levantisco!” –repetíase a si mesmo Sinbad–, ¡Mira que dar tan axiña cunhas verbas tan postas. Hai adxectivos que, ditos dunha cousa, nun instantiño mesmo auméntana de precio, e pónena diante dos ollos coma si acendesen ao seu carón unha lámpara, ou a acabasen de pintar... ¡Satinado levantisco! (*Sinbad*, 353). Na dimensión metaliteraria deste texto, así como na particular utilización estilística que Cunqueiro fai do adxectivo, repararon, entre outros, Herrero e Montero (1982) e Tarrío (1989).

estudo (*vid.* 3.1.3.), reparei nas estratexias xestuais coas que os narradores orais reforzan as súas *performances*.

A importancia da expresión corporal foi advertida por Ong no seu estudo sobre as culturas primarias, onde afirma que “la oralidad implica todo lo que, en nosotros, se dirige al otro, ya sea un gesto mudo o una mirada” (1982 trad. 1993: 71). Pola súa banda, Zumthor referiuse ao *carácter social do corpo*, que se manifesta en formas non lingüísticas por el denominadas *sociocorporais* (1983 trad. 1991: 34).

Un caso singular na cuestión que estou a tratar é o xa mencionado Edipo de *Las Mocedades de Ulises*. Á parte da ambigüidade en canto personaxe referencial, cómpre notar a súa condición de intérprete dunha *performance*, así como a cegueira, trazo tradicionalmente asociado á interpretación oral, tal como lembrou Paul Zumthor:

La historia de la poesía oral a través del mundo revela una constante de otro orden que en un régimen arcaico de lo imaginario colectivo ha podido revestir un fuerte valor ritual y social: la ceguera de muchos cantores. Los griegos de las primeras generaciones de la escritura, en los siglos V, VI y III, interpretaban el nombre de *Homero* con el significado de “ciego” [...]. Las tradiciones populares unían a la ceguera la idea de una vocación especial, de una aptitud maravillosa para difundir las obras de la voz, ya fuera oralmente o mediante la venta de humildes impresos, hojas sueltas, libretos de canciones o novelas de gran tirada, como en la mayor parte de los países celtas, germánicos o eslavos (Zumthor 1983 trad. 1991: 231).

Repárese nalgunhas das referencias á figura do *cantor ciego* na obra cunqueiriana, asociadas sempre á interpretación:

¡Algún día te contaré la vida de Amadís!

—Lo oí citar en Ítaca a un pequeño cantor ciego (*Ulises*, 128).

—¿Quién paga —gritaba el ciego—, en honor del señor Laertes, el canto de los desesperados amores de Tristán e Isolda? ¿O prefieren los caballeros la caída de Troya con los lamentos de Menelao cornudo? ¡Canto por la moda de Atenas! (*Ulises*, 40-41).

Con respecto aos personaxes oíntes, dos que xa se fixo mención, cómpre reparar na tendencia a se reuniren nunha serie de espazos recorrentes, como a taberna, a pousada ou a beira do lume, que tratarei no apartado que segue. Por outra banda, nas páxinas anteriores aludín tamén á función destes narratarios, cooperadora ou non, no desenvolvemento do relato.

Tanto a presenza de oíntes como a xestualidade que reforza a dimensión oral dos personaxes narradores foron tamén obxecto de reflexión metaliteraria. No que atinxe á primeira das cuestións, a quinésica e a proxémica de Ulises confirenlle un carácter arquetípico que queda patente en momentos como o citado a continuación, ao que xa me referín no capítulo que dediquei ao estudo dos personaxes e que reproduzo novamente como exemplo, dada a súa transparencia:

Desenvolvió calmoso Ulises la esclavina, dejó ver en el rojo forro, se la vistió, echó las alas hacia atrás con sólo levantar los largos brazos, se puso de perfil, dando un paso o dos, allí donde en la pared había más claridad y continuó²⁸³ (*Ulises*, 142).

En canto á reflexión acerca do público, advertida xa nos comentarios a respecto de Ulises e Paulos reproducidos máis arriba, resulta interesante comprobar como esta actitude se converte en ocasións nun verdadeiro estudo da recepción do discurso oral. Neste sentido débese interpretar, na miña opinión, o seguimento que dela levan a cabo tanto o narrador principal como algúns personaxes:

Todos [os difuntos] estaban mui atentes, erguendo as caliveras, e o coronel de Coulaincourt de Bayeux poñía no sobrecello unha man de visera (*Crónicas*, 222).

Iste señor enano, dixo un mociño que acolá estaba mui atente á historia da ratiña, tanto que deixóu enfriar no plato unha torrezna con ovos; iste señor enano peleriñou a Santiago sin sabélo [...] (*Merlín*, 115).

²⁸³ No capítulo que dedico aos personaxes reproducín numerosas pasaxes que resultan igualmente ilustrativas da cuestión que estou a tratar. De entre eles cómpre destacar aquela na que Ulises explica que está aprendendo a contar a historia de Menelao e afirma que necesita, “para contarla bien, tener muchos oyentes” (113). *Vid.* 3.1.3.4.

Noutros casos estamos diante dunha descrición do receptor ou narratario ideal que salienta como trazo a súa vontade cooperadora. Así acontece no comentario de Tadeo acerca do *forasteiro* chegado á cidade:

–Es un hombre –había añadido Tadeo– que sabe escuchar. No te interrumpe, y llega un momento en que la historia que le cuentas sigue a un mismo 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 (*Orestes*, 39).

Como se pode comprobar, a presenza de personaxes narradores nos textos narrativos de Cunqueiro vese complementada por unha serie de estratexias que reforzan a dimensión oral.

3.2.4. Os cronotopos da oralidade

En varios momentos da exposición fixen alusión á aparición recorrente na narrativa de Cunqueiro dunha serie de espazos nos que se produce o encontro de personaxes e que resultan ademais propicios para o exercicio da narrativa oral. Son estes, entre outros, a feira, a taberna, a barbaría ou a barca. O comentario do narrador acerca de Bertoldo de Reades, personaxe de *Xente de aquí e de acolá*, resulta revelador para a cuestión que aquí me ocupa:

O caso, repito, foi mui comentado. Aínda, no inverno, nalgunha cociña ou un sábado na barbería, fálase dil (*Xente*, 287).

O estudo destes espazos delimitados na narrativa de Cunqueiro confire unha especial utilidade ao concepto bajtiniano de *cronotopo*, que designa “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”²⁸⁴ (Baktin 1975

²⁸⁴ “Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como

trad. 1989: 237). O teórico definiu con máis precisión este concepto ao explicar que

en el cronotopo artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, y de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (185 trad. 1989: 237)

Bajtin salientou ademais a importancia do cronotopo no desenvolvemento argumental e nas posibilidades temáticas da obra. Aínda que a súa análise está centrada en diversas modalidades da novela europea nas súas diferentes etapas históricas, o estudo abre a posibilidade de delimitar cronotopos específicos nos sistemas literarios. No que atinxe á literatura galega, os membros do Equipo Glifo identificaron algúns cronotopos específicos (aínda que non, obviamente, exclusivos) do campo literario galego na entrada correspondente do seu dicionario terminolóxico:

Acaso podría pensarse para a literatura galega, por exemplo, no *cronotopo do pazo*, espacio definido por unha unidade con entidade cultural e temporal singulares, ou no *cronotopo da lareira*, lugar de encontro con posibilidades de apertura cara ao fantástico (Equipo Glifo 1998).

A lectura da obra narrativa de Cunqueiro revela tamén a formalización de determinados cronotopos que presentan dous trazos característicos:

- i) A pertenza á realidade sociolóxica e cultural galega
- ii) A súa relación coa narrativa oral

una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Baktin 1975 trad. 1989: 237).

Ambas as dúas características teñen sido abondo reiteradas pola crítica, como amosa o seguinte comentario de Henrique Harguindey e Maruxa Barrio, no que describen tamén a figura do *contador*:

A transmisión do conto popular galego está moi vencellada ás xuntanzas para labores agrícolas (sachas e esfoladas do millo, a sega do trigo, etc.) e ás reunións que nas noites de inverno se facían nas aldeas arredor do lume da lareira. Nestas ocasións eran moitos os homes e as mulleres que contaban contos, pero sempre destacaban aqueles máis dotados para a arte da narración oral, os contistas, dos que –como sinalaba Lois Carré– a súa sona chegaba, ademais de atraer aos conveciños, a dar pé a que os convidasen a moitas festas das parroquias lindantes para deleitar cos seus contos no decurso do xantar. Son os que ás veces reciben a denominación de fístores. Os contistas e as veladas nas que narran os seus relatos son ben descritos por Carré na introducción da súa recolleita de contos galegos, a máis rica que existe²⁸⁵ (Harguindey e Barrio 1999: 21-22).

Os mencionados autores repararon na pegada destas prácticas na literatura de autor, lembrando algúns títulos abondo significativos:

Esa tradición agraria do conto oral impregnará toda unha serie de narracións de autor, en prosa ou verso, na que os escritores recollerán ou imitarán o estilo e a temática do conto popular. Inda que este tipo de literatura se produce en toda Europa, en Galicia é, comparativamente moito máis acusada, o que concorda coa ideoloxía rexionalista e agrarista que caracteriza a boa parte dos nosos escritores das últimas décadas do século XIX e mesmo as primeiras do século XX. Esta corrente, que titulará ou subtitulará moitas das súas obras como *contos*, asociaraas expresamente coa lareira, as fiadas, os ferreiros e o mundo agrario. Velaí un mangado de títulos para que sirvan de mostra: *Veira do lar*, *Contos da Terriña*, *No fiandón*, *Nas lareiras*, *As noites do fogar*, *A carón do lar*, *Contiños da Terra*, *Contos da Forxa*, *Contos do fiadeiro*, *Contos de polavila*, ou sean *parolas e comentarios feitos ó son do lume, en varias cucinas dunha aldea da provincia de Lugo* (Harguindey e Barrio 1999: 22).

²⁸⁵ Cfr.: “Tabernas, obradoiros e lareiras foron escenarios de reunións nocturnas nas que, logo de dar conta do sucedido no día, alguén con especial habilidade contaba historias baseadas nun feito real ou ben froito da inventiva persoal; historias que gañaban –a través da súa transmisión oral– en rasgos e detalles e, ademais, animaban as reunións campesiñas” (Alonso Gargado 1989: 14).

Cómpre notar o sutil afastamento de Cunqueiro con respecto a esta tendencia mimética da que recupera, non obstante, a figura do contador e uns determinados espazos para a súa representación no texto.

3.2.4.1. O cronotopo da lareira

Esta unidade espazo-temporal posúe unha grande rendibilidade na literatura do escritor mindoniense e aparece a miúdo asociada ao exercicio da oralidade:

Xuntáronse acarón do lume os señores gaznies i aconselláronse, i un diles, que amén de home de ferro era home de pruma, dixo que podía poñerse por feito unha historia que il tiña lído, e que pasara en xente de nación grega, i era mandarlle a máis fermosa das doncelas pra que o namorara [...] (*Merlín*, 31).

O cronotopo da lareira ten a súa base nun costume documentado na realidade antropolóxica galega, como é o de se reunir nas noites longas do inverno, a carón do lume, para conversar. Da relevancia deste espazo no desenvolvemento da narrativa oral deixou constancia Antonio Fraguas ao lembrar que “en Galicia, el lugar escogido para estas veladas durante las largas noches de invierno es la cocina”²⁸⁶ (Fraguas 1974).

Semellante circunstancia resultaba propicia para a introdución de relatos de temática fantástica, tal como apuntaron os membros do Equipo Glifo. O hábito, que era cotián entre a poboación rural, aparece plasmado con frecuencia na literatura. Neste sentido, resulta importante comprobar como o cronotopo foi tematizado no título dunha obra dun autor contemporáneo do propio Cunqueiro, que vinculou tamén a súa escritura á tradición oral galega. Refirome a Ánxel Fole e ao libro de relatos *Á lus do candil. Contos a carón do*

²⁸⁶ Cfr.: “La reunión en las cocinas permite cumplir con todos los requisitos de labor y acomodo de la hacienda casera, realizar algún tipo de trabajo: echar el junco y hacer carapuchos, cestos o mangas de herramientas, al mismo tiempo que se puede oír y ser oídos” (Fraguas 1974).

lume (1952), onde a unidade espazo-temporal contribúe a crear un clima favorábel para a introdución do medo e do mundo sobrenatural, tal como o mesmo autor explicou no limiar:

Ceábamos na cociña. Faguíamos unha gran fogueirada con gavelas de toxos, rachós de carballos e cozas. No cano da cheminea, aulaba o vento coma un lobo. Coas ventalladas viñan grandes folerpas. ¡Pobre de quen andivese pola serra!

Alí estaba, cos señoritos. Bastián de Quindós, o escribano de Rendar, o *Carrozo*... Veñan vasos, veñan cafeses, veñan copas. Acordábame dunha copra que eu ouvira no Incio:

*O verao é o tempo dos cantos,
o inverno é o tempo dos contos...
Alegría e viño na xarra,
dende o Nadal hastra o antroido.*

O *Carrozo* era o que contaba os contos máis belidos, aínda que todos andiveramos á puxa. Cada noite contaba dous ou tres. Eu coido que os inventaba²⁸⁷.

Repárese na presenza no texto de Fole de elementos que están a crear un clima de misterio e de intriga (o vento que *aulaba coma un lobo*²⁸⁸), así como nas continuas alusións á gastronomía que conseguen un ambiente distendido, propio para a narración. Por outra banda, resulta interesante apreciar como o escritor bota man da literatura popular de tradición oral (a copla escoitada no Incio) para lexitimar a súa práctica.

²⁸⁷ Ánxel Fole, *Obra galega completa*, ed., introd. e comp. Claudio Rodríguez Fer, Vigo: Galaxia, 1977, t. 1, p. 31.

²⁸⁸ Cfr.: “As noites de inverno soio son boas pra os trasgos, pra as meigas, pra os lobos... E pra quen escoita contos de medo sentindo rombar o vento”. Con respecto a isto, Silvia Gaspar relacionou as prácticas orais co xénero de terror: “Nestas condicións, talvez a literatura galega sexa das máis reveladoras en canto á formación das pezas de terror, pois une á fecunda tradición oral, ben conservada ata os nosos días, a recente incorporación das experiencias cultas. A inclinación popular polas narracións de medo é, como noutras comunidades rurais (e, en todo caso, non coordenadas no pensamento racionalista), unha característica arraizada na vida da sociedade tradicional: os contos das vellas á luz do candil ou a rente da lareira eran, ademais dun divertimento de sobremesa, a iniciación e a comunión do espírito panteísta do ser galego” (Gaspar 1995: 33-34).

Noutra ocasión, o propio Fole teorizou sobre a relación entre o feito de contar historias e este espazo, para o que empregou a denominación de *laboratorio de contos*:

Entón, como me querían tanto, contábanme moitos contos alí na casa de Fingoi, ó pé da lareira. A lareira, en Galicia, é un gran laboratorio de contos. Arredor do lume invéntanse contos, que despois corren de boca en boca, xa convertidos en anónimos. O fabulador da aldea realmente é formidable (Casares 1984: 68).

Ao contrario do que se puidese pensar, o cronotopo xenérico do lume, ou da lareira, non só aparece na literatura cunqueiriana naquelas novelas de temática puramente galega, senón en toda a narrativa do escritor. Así acontece nas obras situadas na Grecia antiga e atemporal, como é o caso de *Las mocedades de Ulises*:

Era la última noche que pasaban en la bahía de la isla de los Sicomoros. Todavía los pilotos eran muy rituales en el mar de los helenos, y Alción dispuso que se encendiera fuego en tierra, al arrimo de las peladas rocas, y con Ulises y los cuatro marineros, alrededor de la hoguera comieron y bebieron. Y Alción, posando el sombrero en las rodillas y cruzando los fuertes brazos desnudos sobre el pecho, como era costumbre, contó una historia (*Ulises*, 98).

A explicación do narrador que vincula o carácter *ritual* dos pilotos gregos e o *costume* de contar historias a carón do lume resulta significativo, como tamén o é a valoración da tradición e das persoas de idade que velaron pola súa conservación. O texto ao que me estou a referir é, ao meu ver, abondo elocuente ao respecto:

—Pilotos de otros tiempos relataron con graves palabras al amor del fuego sus vidas, inclinando las roncas voces a modestos tonos, para no despertar celos en las potestades que rigen en el mar, de turbulento talante. Eran ancianos encanecidos en el timón, y alguno de entre ellos ha dado nombre a una vela, a un golfo, a un remo, a una isla. A mí todavía puede apelárseme el joven Alción, y sería soberbio si contase mi vida, parca en hazañas, en la misma arena en la que otros tuvieron por oyentes vientos coloreados de rojo,

amistosos delfines, turbadoras sirenas y leños sacramentales traídos de lejos para esta célebre cerimonia, cuya antigüedad la santifica²⁸⁹ (*Ulises*, 98-99).

O cronotopo da lareira aparece tamén formalizado na Grecia de *Un hombre que se parecía a Orestes* como un espazo asociado á narración:

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, haciéndose lenguas de la generosidad de Ragel, pródigo ahora en limonada y en limones dulces [...]. El sirio Ragel alimentó el fuego con unas astillas de roble bravo y virutas de aliso, que se consumen en azul. Y Cirilo contó: [...] (*Orestes*, 108).

O marco espazo-temporal aparece intensificado nestes exemplos mediante as referencias á gastronomía²⁹⁰. En ocasións, son os propios personaxes os que teorizan acerca dos cronotopos nos que aparecen inseridos. É o caso do correo de *El caballero, la muerte y el diablo*, quen acode á lareira como lugar de intercambio de historias en calidade de narrador. Repárese no autoeloxio levado a cabo por esta figura, ao afirmar que “mi oficio de correo es hermoso”, pois “cuento historias tales que ningún otro de mi país puede contar” e “esto me hace gracioso a los ojos de las mujeres” (*Caballero*, 21).

Por outra banda, o motivo do lume, en calquera das súas formulacións, serve a miúdo para marcar a temporalidade externa da narración. Así ocorre no mencionado relato de Cirilo, no que as lapas mesmo semellan desenvolver unha clara función delimitadora do comezo e o final da historia que este conta durante as horas de descanso, logo dunha xornada de viaxe:

²⁸⁹ No episodio do xantar que ofrece Laertes con motivo do nacemento de Ulises, un dos seus cuñados pídelles que conte a historia do avó Basilio, ao que o anfitrión accede comezando do seguinte xeito: “—Cuántas veces no se lo hemos oído contar a nuestro padre y a nuestros tíos” (*Ulises*, 33-34).

²⁹⁰ Cfr.: “Ulises ayudaba a Foción a asar un rodaballo en un hoyo excavado en la arena. El laértida había traído un haz de secos sarmientos y un manojo de ajos. Foción hacía girar el pez sobre las brasas, y de vez en cuando con un hisopo embadurnaba el rodaballo con aceite. Gota que caía en las brasas ardía azul” (*Ulises*, 53).

El sirio Ragel alimentó el fuego con unas astillas de roble bravo y virutas de aliso, que se consumen en azul. Y Cirilo contó:

[...]

El fuego se apagaba, y el sueño tomaba por los ojos a los viajeros, ayudándose del canto del mar, que es como escuchar moverse una cuna. Envueltos en sus mantas, se echaron en los muelles cojines, y a poco dormían todos, con gran variedad de ronquidos, menos Ragel, que vigilaba sentado a lo moro junto al brasero (*Orestes*, 110).

En numerosas ocasións, a referencia ao lume resulta anticipadora dun momento anticlimático que segue ao final da historia narrada. O paralelismo trazado entre ambos os dous elementos queda así patente:

Se apagaba el fuego, se consumían las últimas brasas. Los marineros vertieron vino sobre ellas, y Alción se levantó.

—Cualquier historia es buena para una comida en tierra (*Ulises*, 103).

Nun exercicio de personificación, Ulises chega a identificar o lume cun dos oíntes da historia. Así acontece nunha pasaxe, xa citada con outros propósitos, no que “se lo imaginaba a él también atento a las palabras del piloto”, así como un xeneroso viaxeiro que “embarca con los hombres en los navíos” (*Ulises*, 142).

A coordenada espazo-temporal da lareira conflúe con outra que resulta próxima a ela en canto á definición. Refírome ao cronotopo da taberna, no que tamén desempeña unha importante función a gastronomía:

Se echó vino y bebió, y se sonó ruidoso con un grande pañuelo a rayas de colores, que más parecía falda de escocés. El hombre del jubón azul escuchaba atento, jugando con la sortija de la piedra violeta, y de vez en cuando dejando su mirar encantarse por el vivo fuego de sarmientos que ardía bajo la ancha y ennegrecida campana del hogar. Un narrador de oficio escucharía al fuego contarse historias a sí mismo.

[...]

Yo, señoría, no quería contarte mi vida, sino llegar a este punto (*Orestes*, 28).

Repárese tamén na importancia da imaxe que identifica o lume cun contador de historias, así como na figura dese *narrador de oficio* que, malia o ton humorístico, supón un importante grao de canonización do personaxe desde o punto de vista profesional.

No espazo no que teñen lugar as narracións orais que se ven obrigados a facer os personaxes d'*As crónicas do sochantre*, as ruínas do Mosteiro de Saint-Efflam, están presentes moitos dos elementos que vin identificando nas páxinas anteriores, como son o vagar nas horas finais do día, a cociña ou a gastronomía²⁹¹, pero non o está, non obstante, o lume por formar parte das particulares prohibicións impostas ao macabro colectivo:

E tampouco vos dixemos que nós, estando mortos, non podemos alcender lume en fogar nin entrar na casa onde esteña aceso, nin comer pan trigo, nin cousa que leve sal ou aceite, nin beber viño (*Crónicas*, 182-183).

Cómpre advertir, con todo, que o cronotopo da lareira non só funciona como unha unidade espazo-temporal na que se desenvolve a narrativa oral, senón tamén a escrita, tal como se deduce do comentario, máis arriba reproducido, no que o narrador de *Balada de las damas del tiempo pasado* explica que “este invierno pasado, al amor del fuego, las escribí [las historias] como quien cuenta” (*Balada*, 98). A localización da creación literaria nun cronotopo tradicionalmente asociado á oralidade, así como a expresión *como quien cuenta*, insiren o relato de xuventude nunha poética que o escritor mantivo ao longo da súa vida.

3.2.4.2. Os cronotopos da pousada e da taberna

O feito de que estes espazos funcionen a miúdo na narrativa de Cunqueiro como lugares de encontro, frecuentados por viaxeiros que contan diante dun público curioso e atento as súas aventuras e

²⁹¹ “Pro agora imos cara ás ruínas do mosteiro de Saint-Efflam la Terre, e Mamers ten alí, na que foi cociña dos freires, unha pipa de cerveza dobre de marzal e un xamón adobado con pimenta que mandamos asar en Dinan antes de saír pra esta viaxe” (*Crónicas*, 183).

novidades, permítenos falar dun cronotopo da pousada e da taberna que, como xa se dixo nas páxinas precedentes, conflúe en ocasións, de xeito parcial, co da lareira.

Ambos os dous espazos están vinculados á hora do descanso e ao motivo da viaxe, un dos máis recreados tanto na obra narrativa²⁹² como na xornalística²⁹³ do escritor, ata o punto de constituír, para algúns estudosos, un dos piares fundamentais sobre os que esta se erixe.

O espazo da taberna²⁹⁴ concibido como un lugar de encontro é un motivo recorrente en toda a literatura de Cunqueiro, que en varias ocasións chegou a mencionar como título dun dos seus moitos libros *non natos*, *La taberna de Galiana*²⁹⁵. O autor deu a coñecer varios adiantos do proxecto²⁹⁶, no que presentaba o escenario do seguinte xeito:

La taberna de Galiana, con su enseña del buey borracho [...] era muy visitada por los viajeros que iban de Bretaña a Galicia por el camino de los mares. En la taberna de Galiana hacían los viajeros la última noche de su romería. Se dice que bajo la enseña del buey borracho la taberna tuvo, desde la más remota antigüedad, fama extraordinaria, y que era cosa corriente que en ella acontecieran prodigios (*La Voz de Galicia*, 13/12-53).

Noutro destes textos, que reproduzo de maneira íntegra a pesar da súa extensión, o escritor vincula a súa afección polas tabernas a un dos escritores admirados, Charles Dickens, ao tempo que insire o seu proxecto na tradición literaria:

²⁹² Cfr.: Morán 1990: 19 e ss. e González-Millán 1991b, entre outros.

²⁹³ Son innumerábeis os artigos que Cunqueiro dedicou a esta cuestión. Sirva como exemplo o título da compilación levada a cabo por César Antonio Molina, *Viajes imaginarios y reales* (vid. BIBLIOGRAFÍA).

²⁹⁴ Sobre a afección de Cunqueiro por estes lugares vid. Armesto 1987 1991: 66 e ss.

²⁹⁵ “A obra máis anunciada por Cunqueiro titúlase (?) *La taberna de Galiana*. E velaquí un título que lle debeu gustar moito: taberna con tal nome da que Cunqueiro dá noticia por vez primeira –ó menos ata aí chegaron os nosos achádegos– en “El caballero, la muerte y el diablo” (Armesto 1987 1991: 334).

²⁹⁶ Os textos foron publicados co título de “La taberna de la Galiana” en *La Voz de Galicia*, 13/12/53; *Faro de Vigo*, 10/10/63; *Nordés*, VI, 1960; e *Grial*, 72, 1981. Os dous últimos están escritos en galego.

Un profesor inglés ha escrito un delicioso estudio, que tengo que prestarle a José María Castroviejo, sobre las tabernas y posadas que en sus diversos libros cita Dickens, gran inventor de ellas. El tema me place extraordinariamente, porque yo mismo he sido seducido desde la primera lectura por esas invenciones dickensianas. La literatura inglesa, desde Chaucer a Dickens, pasando por Shakespeare, Pepys, Sterne y James Boswell, está llena de tabernas. Dickens y Sterne –el Sterne del “Tristram Sandy” y de “El viaje sentimental”–, describen minuciosamente algunas, inolvidables para el curioso lector, donde a los personajes de sus novelas les suceden extrañas y muchas veces apasionantes aventuras. Cervantes es otro espléndido inventor de ventas y tabernas. Basta recordar aquella venta de Alcudia donde se saludan Rinconete y Cortadillo; el encuentro de los pícaros en la venta es una de las páginas más coloreadas y felices de las letras españolas. Sin contar las ventas de las salidas quijotescas, y las tabernas de Génova donde al licenciado Vidriera se le ofrece todo vino, sin olvidar el Ribadavia... Hace tiempo que yo había imaginado un libro con tabernas fantásticas, y en algún cajón deben andar perdidas unas docenas de folios. Una de las tabernas de mi minerva que ahora recuerdo era la taberna de Galiana²⁹⁷.

No que se refire á configuración destes cronotopos nas páxinas de ficción cunqueirianas, cómpre notar a súa importancia en canto lugares nos que se desenvolve o motivo do encontro de personaxes. Son, polo tanto, espazos propicios para a exposición de novidades e para a práctica da narrativa oral.

Unha das manifestacións mellor deseñadas do cronotopo é a fonda de Mansur, onde Sinbad e outros pilotos se reúnen para facer tertulia²⁹⁸. A descrición deste lugar está en consonancia coas coordenadas espazo-temporais –e tamén culturais– da obra:

²⁹⁷ *Faro de Vigo*, 10/10/63. En xeral, o tema da taberna foi abordado por Cunqueiro en numerosos artigos de prensa. Cfr., entre outros, “La taberna del León y el diccionario de Mr. Jhonson”, (*Faro de Vigo*, 21/9/55) ou “Pepys a la vista” (*Faro de Vigo*, 30/5/54).

²⁹⁸ Araceli Herrero Figueroa insistiu na importancia do procedemento da tertulia na obra de Cunqueiro: “No Merlín volvemos atopar unha «novela» de *l'enfilage*, sendo o encuadramento agora só a tertulia, a *mekame*. A viaxe fica reducida ao meio de ir sentando, por orde, e progresivamente, a toda aquela concorrência na tertulia de Miranda. A casa de Merlín, como o mosteiro San Eflam-La Terre, ven ser algo así como un *kamishibai* ou «teatrillo» para o narrador/narradores, para os actores nos que Felipe delegará o discurso, e actores en que vai

A terrada está mais outa que as ameás da Porta dos Perdóns, e deixa ver o peirao e máilas naos, e alí adoitan facer tertulia os pilotos que están vagantes co dono da fonda, que é un toco moi risoño que responde por Mansur (*Sinbad*, 320)

A fonda está de portas adrento, que manda El Rei que ningún forasteiro durma fora da murada, e o mais do que chaman a fonda é un grande páteo arrodeado de arcadas, e no medio hai fonte prá xente e pilón prás bestas. A casa pouco máis é que unha cocíña, i en país de mouros manda o libro que se fagan de tres lumes as das pousadas, e que sempre haxa auga sazoada cunha presada de sal fervendo nunha caldeireta, i esta fonda está en toda relixión (*Sinbad*, 320).

En *Si o vello Sinbad volvease ás illas*, a pousada constitúe unha referencia, tanto no conxunto da obra como no desenvolvemento da vida cotiá do seu protagonista. Como se dixo, alberga o espazo no que se celabran as tertulias ás que acode Sinbad²⁹⁹ e nas que está obrigado a demostrar o seu prestixio. Estas reunións réxense por unhas normas de comportamento asumidas polos membros da colectividade, entre as que figuran a disposición circular dos contertulios e o espazo central, privilexiado, ocupado a miúdo por Sinbad, ou a presenza da gastronomía, nomeadamente o té³⁰⁰:

Na tertulia ponse Sinbad en dúas almofadas no medio e medio da roda³⁰¹ e deixa que os outros vaian sacando novidás, e si falan de terras que esteñan de cerca, a dez días ou vinte de mar, ou de sucesos da vila ou do propio país de Bolanda, entón non dí nin verba, pro tan axiña como amosa aos beizos de calisquera dos presentes o nome dun país ou de illa ou de nación de máis alá

conceder a palabra” (Herrero 1994: 280-281). Nun comentario reproducido a propósito dos personaxes, Ana-Sofía Pérez-Bustamante relacionaba a fonda de Mansur coas *ventas* cervantinas.

²⁹⁹ “A tertulia de Mansur é ás tardiñas, e tenden os criados tolo riscado e traen coxíns e almofadas, e van servindo o chá con menta. Os tertulios son os ditos pilotos que non andan na ocasión no mar, e máis o noso Sinbad, e os forasteiros que se acheguen, que cáseque sempre son xente mariñeira” (*Sinbad*, 321).

³⁰⁰ O té e o tabaco contribúen á creación dun clima de distensión que propicia a conversa: “Houbo outra ronda de chá, e os que fumaban acenderon as longas e traballadas pipas, e os fernelos de cada eran bermellas volvoretas na hora serontina, pousadas na terrada do fondak” (*Sinbad*, 326).

³⁰¹ Repárese novamente na disposición dos contertulios: “Estaban en roda nos seus coxíns os pilotos, e Mansur mandara rubir unha alfombra nova e unha bambeeira de vimio que tiña, mui de respeto, coa funda de otomán colorado, por si quería sentarse nela o Alteza Gamal” (*Sinbad*, 335).

de Canbetún e Columbo, entón apreixa os xoenllos coas maos, e repite en voz alta o nome lonxano, e xa saben todos que vai falar Sinbad dunha viaxe sua, dunha descuberta famosa, dunha rara aventura de costumes non usadas (*Sinbad*, 321-322).

A fonda de Mansur acada polo tanto un protagonismo especial dentro da obra, ata o punto de chegar a constituír un símbolo máis dos efectos do paso do tempo sobre o personaxe principal. Desta maneira, cando Sinbad xa non é quen de subir as escadas debido ao deterioro do seu estado físico, a tertulia trasládase á solaina das mulleres.

Tamén as pousadas a onde chegan Ulises e Alción, por unha banda, e Fanto e o señor Capovilla, por outra, son escenarios favorábeis para a oralidade. No primeiro caso establécese un diálogo a propósito da expectación suscitada pola moeda coa que Alción pagara ao pousadeiro que remata coa narración, por parte de Ulises, da historia de Menelao. No segundo, o señor Capovilla ensaia as súas propias narracións “por si había ocasión de que el mozo Fanto Fantini della Gherardesca conociese en las posadas a una noble y rica dama, propicia al matrimonio” e adestra a este nun especial comportamento quínésico que o enmascare e esperte admiración nas pousadas. O mestre mesmo chega a proporlle “como podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia [...]” (*Fanto*, 33). Tamén na *venta* de Mantineo, a onde chegan Egisto e Eumón para facer noite logo dunha xornada de viaxe, hai un espazo reservado para o exercicio da oralidade, “bajo la parra ya vendimiada”, onde “probaban los vinos y hablaban de doña Inés [...]. Y Ragel contaba y no paraba de los delirios amorosos de doña Inés” (*Orestes*, 128).

Outra representación do cronotopo é a pousada de peregríns de Termar, na que o autor sitúa o Felipe de Amancia de *El caballero, la muerte y el diablo* e da segunda parte de *Merlín e familia*. Tamén neste caso o espazo, caracterizado por circunstancias meteorolóxicas, dá pé ao intercambio de novidades e á narración de historias:

Estábamos a la sombra, en el cobertizo de la que fue posada. Felipe de Amancia se refrescaba con blanco albariño. Joselín dormía, dormía también el can. El sopor de la tarde era grande, aumentado por una nublada tormentosa, una nublada de grandes castillos grises y rojizos que cabalgaban sobre las cercanas cumbres del Arneiro, negras y antiguas. (*Caballero*, 43).

Como dixen anteriormente, prodúcese a miúdo unha confluencia entre este cronotopo e o da lareira. Así o confirma a seguinte escena, na que o diálogo transcorre unha vez máis á beira do lume:

Cebó otra vez la pipa, pidió vino y se arremangó los pantalones para poner bien al calor las piernas, que las tenía blancas y sin ningún pelo, como de moza, con la pantorrilla muy torneada. Esta pausa la aproveché para decirle que pensaba yo que eran antigüedades esas historias de sirenas, y que no se sabía de este tiempo ningún suceso semejante³⁰² (*Caballero*, 45).

Outras veces, a pousada aparece vinculada ao misterio. É o caso do relato “El fantasma inglés”, de *Los siete cuentos de otoño*, que, como xa se indicou, transcorre en “la posada conocida por «El Cisne que toca las campanas»”, onde “se detuvo el día de difuntos de 1700 un caballero” (*Cuentos*, 82).

A frecuente localización do personaxe de Felipe de Amancia, narrador por antonomasia, na pousada e na taberna nas narracións curtas escritas en castelán semella corroborar a importancia que cobran na obra de Cunqueiro estes espazos.

É tamén nunha pousada onde o mensaxeiro de *El caballero, la muerte y el diablo* anuncia a historia que lle ha narrar a Felipe de Amancia, á beira do lume, nunha noite chuviñenta e desapracíbel:

Madanela avivó el fuego y volvió a su tarea a la escalera. Sólo se oía la lluvia, el chispar de la hoguera y el graznido del maíz. Entonces el

³⁰² Repárese tamén no seguinte fragmento, no que Tadeo conta a súa vida nunha taberna: “Mientras hablaba, sus pequeños ojos, claros y vivaces, lo vigilaban todo, el fuego que ardía en el hogar, las gentes que entraban y salían, la moneda de cobre que al suelo caía al dar una vuelta el tabernero, de qué barrica echaba, o si el gato se acercaba al plato de mollejas salteadas” (*Orestes*, 27).

desconocido, mirando delante de él sin ver, mirando quizás a sus sueños, quizás a sus recuerdos, comenzó la historia (*Caballero*, 17).

Nótese tamén aquí a presenza de dous elementos que a miúdo concorren nestes espazos, como son o lume e a gastronomía:

Al llegar a este punto pidió otro vaso de aguardiente que Madanela le sirvió. Seguía la lluvia y parecía haberse desatado el viento nordés que aquí en Pacios es tan recio. Aproveché la pausa para arrimarme más al hogar, donde ardía, con ese canto tan amoroso que tiene, un chopo de castaño, bien entrecuñado por Juan de Cruz, que sabía armarlo como nadie (*Caballero*, 22).

La jarra hizo una ronda de ida y vuelta. Madanela arrimó el caldo al fuego y pasó en las brasas unos chorizos” (*Caballero*, 29)

A taberna é tamén o escenario doutras formas de oralidade. Así acontece en *Las Mocedades de Ulises*, pois é precisamente neste espazo³⁰³ onde Poliades le o discurso que Laertes ten que pronunciar á porta da igrexa con motivo do bautizo do fillo Ulises e onde este ensaia a representación:

Le acercó a Laertes los dos pliegos de papel de barba en los que había escrito el discurso.

³⁰³ Nótese a función de encontro que desempeña a taberna, moi semellante ao da feira, espazo tamén aludido neste comentario do narrador: “La súbita tormenta había deshecho el mercado. En la taberna de Poliades se apretujaban pastores y atuneros, aldeanos del Panerón que bajaran a comprar hoces para la próxima siega, y tratantes en cerezas venidos de la vecina Cefalonia. El sudor los pegaba a unos con otros como cola de pez. El viento metía el agua bajo los porches, y el oscuro cielo se abría en grandes claras con los continuos relámpagos. En un rincón, entre dos barricas, un ciego mendigo tensaba las cuerdas de la zanfoña, que la humedad había aflojado. Unas mujeres intentaban llegar al mostrador con sus cestas de albaricoques y ciruelas; los hombres, remisos en apartarse, reían obscenas burlas, y los pastores intonso golpeaban el suelo con la contera herrada de sus varas. Una moza de largas trenzas negrísimas, con un gallo en brazos, lograba salvarse de pellizcos y refugiarse tras el mostrador. Poliades servía vino, pasando los jarros por entre las cabezas de los concurrentes, y reclamando el pago a gritos, nombrando a los morosos por sus nombres” (*Ulises*, 40). A relación entre este cronotopo e o da feira aparece formalizada tamén en *Merlín e familia*: “Termar foi hospital de peleriños primeiro [...]. Abandoado quedóu cando se foron os monxes, xa era unha ruina cando o señor Morán o tellóu, e abríu alí a tenda i ofrecéu pousada, aproveitando que a dilixencia de Lugo tiña que cambiar tiro. Chamáronlle entón Mesón do Castellano, nome que conserva, e co tempo, e porque o catorce de cada mes fagúíase alí entrega de gado, nacéu a feira do Catorce, que é feira mui nomeada [...]” (*Merlín*, 110).

—Llegas con el discurso enrollado a la puerta de la iglesia. Te siguen dos criados. Que pongan la damajuana con el vino lejos de tus rodillas, por si con la emoción te tiemblan las piernas no tropieces con ella. Al vino le conviene quietud. Lees el título con voz alta y clara, acaricias con amistosa mirada al auditorio. ¡Lee, amigo Laertes! ¡Estoy impaciente por oírte!

Laertes apartó las libras de chocolate apiladas en el mostrador, se aseguró de que ante él la tabla, blanca por los constantes fregoteos con lejía estaba limpia y seca, y desenrolló los pliegos. Hizo el gesto de quitarse el sombrero de paja ritualmente adornado con naranjas. Tosió, aclaró, y leyó con voz tranquila y coloreada.

HISTORIA DE LA CASA REAL DE ÍTACA

(*Ulises*, 23-25).

A taberna é neste caso un espazo no que se leva a cabo un ensaio dunha *performance* baseada nun texto próximo a formas protohistóricas como as xenealoxías de determinadas culturas primitivas. Por outra banda, e aínda tratándose dun caso de oralidade segunda, isto é, dependente dun texto escrito, cómpre notar a mención do valor da memoria, tradicionalmente vinculado á interpretación³⁰⁴, aínda que desprazado, neste caso, á propia creación:

—Poliades, tu conoces bien la historia de Ítaca. Te he oído recitar en verso batallas antiguas y la llegada de los primeiros atuneros, cuando los monjes arrendaron las almadras. Sabes cuándo vino el turco y cuándo se fué, quiénes eran reyes verdaderos en esta isla y quiénes usurpadores. Distingues, ocho o diez generaciones atrás, remontándote río arriba, a los nativos de los forasteros. Sabes quién trajo a Ítaca el cerezo y el primer toro negro, puedes decir donde estuvo Troya con su muro y su playa, y a quien hizo cornudo Ricardo Corazón de León en Ítaca cuando pasó cruzado³⁰⁵ (*Ulises*, 18).

Neste fragmento complexo concorren varias actitudes frecuentes na literatura cunqueiriana e moi especialmente en *Las mocedades de Ulises*, como son a constante referencia ao xénero épico e aos seus textos canónicos, o xogo intertextual e o anacronismo. Por outro lado,

³⁰⁴ Para Zumthor “no existe *performance* sin acción de la memoria, y ésta, perceptible a uno o varios niveles de focalización, quizá automatizada e integrada al sistema, o en un caso particular, intencional; de ahí la oposición que puede hacerse entre lo que es *mnemónico* o *mnemotécnico* en la poesía oral” (Zumthor 1983 trad. 1991: 235).

³⁰⁵ O fragmento foi xa reproducido no capítulo 3.1. O DESEÑO DOS PERSONAXES.

Laertes refírese ao personaxe de Poliades como un verdadeiro intérprete da poesía oral. Este trazo complementa o de actor, do que se informa na seguinte pasaxe onde novamente o lector asiste a unha *performance* improvisada:

–Ya está escrito tu discurso, y convenientemente acentuado. Te recomiendo que lo leas lentamente. Procura imitarme. En mi mocedad he representado “Alceste” de Eurípides ante los estupefactos cirenaicos, que regoldaban silfón amargo. Yo hacía el papel de Admeto:

Una malaventurada madre me dió a luz.
A los muertos envidio, los amo,
deseo habitar sus moradas.
No disfruto viendo la luz
ni pisando el suelo con mis pies³⁰⁶ (*Ulises*, 22).

Próximas á *performance* sitúanse tamén as interpretacións de Merlo de Lousadela (*vid.* 3.1.3.9.) que xa comentei no estudo dos personaxes, e nas que se ofrece información acerca das estratexias empregadas polo narrador, tanto das verbais (“verbas italiás”) como das quinésicas e proxémicas (“rubía a unha banquetta”, “rico en xestos”, “tiraba do peto da zamarra dúas bandeiriñas”). O narrador informa tamén da presenza do alcol (“os contertulios beberan algo”) e ofrece datos pormenorizados sobre a recepción: Mariano Nistal *acababa chorando*, á señora Basilia, coa emoción, “trabucábanselle as contas” e “a concurrencia aplaudía” (*Xente*, 207).

A mesma función de lugar de encontro e de difusión de novidades desempeña a taberna que visita o misterioso personaxe do xubón azul³⁰⁷ en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Ademais de ser

³⁰⁶ Repárese na importancia da xestualidade na escena, así como do teatro no conxunto da obra: “Y me tapaba el rostro con el brazo derecho, y con la mano izquierda, en el aire buscaba el picaporte de la puerta del Hades. Y discurría sosegadamente con mi ilustre huésped, el dios Hércules. La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia” (*Ulises*, 23).

³⁰⁷ Obsérvese tamén a explotación do cronotopo do lume na pasaxe: “El hombre del jubón azul se levantó y se acercó al fuego, lo tocó con la punta herrada de su bastón de caña, y las llamas ascendieron en largas lenguas doradas, derramándose por el suelo y vistiendo las paredes” (*Orestes*, 31-32).

o espazo que acolle a narración do mendigo Tadeo, é tamén o lugar onde xorde a confusión inicial con respecto ao personaxe.

Unha escena semellante en canto á presenza do viño e a actitude narradora do personaxe acompañada dunha particular xestualidade é aquela na que se desenvolve o episodio do misterioso cabaleiro do sombreiro verde en *El año del cometa*:

El hombre del sombrero verde se había sentado en el banco, junto a la puerta, y había pedido un porrón de vino. Probó, bebiendo largo, y lo encontró frío. Puso el porrón entre los pies, donde daba el sol de la tarde. Se recostó en el ancho y viejo banco de roble, cerró los ojos, y apoyando las manos en las rodillas, adormiló un poco (*Cometa*, 25).

Tamén a taberna de Marcos é nesta obra, ademais dun lugar de encontro e de lecer, o espazo onde o ermitán Fagildo pon en práctica os seus poderes sobrenaturais e no que o protagonista Paulos ve por vez primeira a María.

Agás algunhas excepcións (Madanela ou a muller que establece a conversa co cabaleiro do sombreiro verde), as tabernas e as pousadas son lugares asociados case sempre ao mundo masculino. Semellante actitude, que está en sintonía coa visión da muller representada na obra de Cunqueiro³⁰⁸, percíbese con ironía na referencia á taberna na que traballaba Flora, *la Bella Romana*, en *Balada de las damas del tiempo pasado*:

La taberna estaba cabe la vía Severiana y tenía un emparrado y un pozo abundante, con calera para poner a refrescar la bebida en tiempo de verano. Flora, en un año aprendió con el trato de los caballeros latinos todo lo que una mocita puede aprender en una taberna, y al año se escapó con un Flavio Valerio, que le enseñó lo único que todavía no sabía: el amor loco (*Balada*, 106-107).

³⁰⁸ Cfr. Blanco 1995.

A taberna é, xa que logo, un cronotopo recorrente nas obras de narrativa de Cunqueiro, ben sexa como espazo lúdico, ben como lugar de reunión, intercambio, narración ou simple conversa:

Xosé Pillado Cruces, conocido por Penedo de Silvosa, contaba moitas historias na taberna de Silleda a onde iba botar a partida. De grande parte delas fora testigo, en Barbastro, onde cumprira o servicio militar, ou en Zaragoza, onde rematou os estudos de xastre cun xorobeta mui famoso na arte do chaqué (*Feirantes*, 38).

Por outra banda, a lectura da narrativa cunqueiriana revela unha simbiose dos cronotopos da fonda e da taberna, termos que as máis das veces son representados de xeito indiferenciado. Ambos os dous constitúen cronotopos especializados na práctica da oralidade e a miúdo aparecen vinculados aos motivos do lume e a gastronomía. Estas coordenadas espazo-temporais maniféstanse tamén na obra xornalística do escritor, segundo se pode apreciar no artigo “El poeta y la posada” (*La Voz de Galicia*, 30/2/52), onde o autor recrea ademais dous dos seus temas recorrentes, como son a literatura e o Camiño de Santiago:

En Triacastela paré en una taberna y me acomodaron para la cena en un escaño en la cocina, cabe dos capones que estaban en ceba en sus jaulas, bien arropados con sopas de moscatel y apretadas pelotas de amasado. Hice pronto amistad con el patrón y llegando yo a decirle que medio tenía por oficio el hacer versos, contó mi huésped:

—Ahí donde usted se sienta estuvo hace años sentado un francés que también tenía ese oficio [o de escribir versos], iba de peregrino a Santiago. Después de asar unas castañas en las brasas y beber unas copas de Portomarín, comenzó a decir sus versos, que eran como música.

[...]

Estoy seguro de que aquel pobre poeta francés de recortada barba que en Triacastela hizo posada, y se contentó con cenar un puñado de castañas corguesas, y al amor del fuego de la lumbre bebió unas copas de aguardiente, fue Germain Nouveau.

3.2.4.3. Os cronotopos do camiño e da barca

Foi o propio Baktin quen advertiu acerca da relación existente entre o motivo do encontro e o cronotopo do camiño:

Tiene una importancia especialmente grande la estrecha relación entre el motivo del encuentro y el *cronotopo del camino* (el gran camino): todo tipo de encuentros por el camino. En el cronotopo del camino, la unidad de las definiciones espacio-temporales es revelada también con una precisión y claridad excepcionales (Baktin 1975 trad. 1989: 251).

O camiño, motivo claramente vinculado ao da viaxe, foi abondo tratado por Cunqueiro en numerosos artigos de prensa, como “Caminos” (*Faro de Vigo*, 18/5/56), “El misterio de los caminos” (*Faro de Vigo*, 13/1/72) ou “Los otros caminos” (*Faro de Vigo*, 4/1/75), por citarmos algúns exemplos.

Un dos narradores das ficcións cunqueirianas, Felipe de Amancia, teorizaba precisamente sobre este crontopo no capítulo titulado “Aquel camiño era un vello mendiño”, de *Merlín e familia*:

Os camiños son semellantes a sucos, i eisí coma as leiras dan o pan, os camiños dan as xentes, as pousadas, as falas, os países. Séntase ún a colleitar beira do camiño, ou viaxa por il. Iste camiño do que hoxe conto aparéceseme coma un vello mendiño, aínda que cada pasaxeiro que o pise o renova, e suscita na rota e poeirenta vía a mocidade pirmeira³⁰⁹ (*Merlín*, 109-110).

Nótese a alusión ao motivo do encontro (*as xentes*) e a súa relación co cronotopo da pousada, así como coas novidades e o intercambio de historias (*as falas, os países*). O narrador de *Merlín e familia* volveu insistir sobre esta cuestión nunha pasaxe, xa citada con outro propósito, na que fusiona os cronotopos da pousada e o camiño: “era a pousada de Termar, a onde fun, antes de parar de barqueiro en Pacios [...] a coñecer as xentes que van e veñen por istas historias; digo, por iste camiño” (*Merlín*, 110).

³⁰⁹ O motivo do camiño en *Merlín e familia* foi analizado por César Carlos Morán Fraga (1990: 15 e ss.).

Próximo en canto ás súas características ao cronotopo do camiño atópase outro escenario vinculado na obra de Cunqueiro ao exercicio da narración oral. Refírome ao río e, máis concretamente, á barca e ao padrón. No capítulo anterior, salientei a dimensión de *contador de historias* acadada por Felipe de Amancia, tanto en *El caballero, la muerte y el diablo* como en *Merlín e familia*. A figura do barqueiro posúe nas obras que estou a comentar unha reminiscencia clásica na que o narrador ten insistido en numerosas ocasións. Por outra banda, a actividade, desenvolvida no embarcadoiro e na propia lancha, supón o encontro con viaxeiros de procedencia diversa dos que escoita as máis variopintas historias:

[...] ista que vou contar é a historia dela, e sóupena da boca do exclaustrado de Goás, don Ernestino Tejada, unha vez que pasou por Pacios camiño de Lugo, sendo eu acolá barqueiro, a levarlle a un maxistrado da súa mesma nación rioxana un galano de pollas en vinagre, dispensando (*Merlín*, 119).

O barqueiro Filipo chega mesmo a teorizar acerca da profesión, relacionando os motivos do encontro cun amplo mostrario humano e a figura de Caronte nos seguintes termos:

—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 (*Orestes*, 34).

3.2.4.4. Os cronotopo da feira, a botica e a barbaría

Ao longo da narrativa de Cunqueiro rastréxanse ademais unha serie de cronotopos recorrentes que pertencen á realidade antropolóxica galega e que a miúdo están asociados coa conversa e a narración, como son a feira, a botica ou a barbaría³¹⁰. É precisamente

³¹⁰ Cfr.: “Por outra parte, a caracterización da poboación galega, e aínda a do mundo, como *feirantes* baséase na importancia socio-cultural que no noso medio ten esa especial concentración de xentes coa conseguinte comunicación humana e o correspondente intercambio de mercancías. Ademais, a dobre dimensión festiva e económica das feiras fai destas unidade socioespaciotemporal un lugar de encontro idóneo no que poder apreciar a diversidade

na narrativa curta escrita en galego onde aparecen con máis frecuencia tales espazos. Non en van, Cunqueiro titulou a derradeira destas obras *Os outros feirantes*, denominación metonímica que xa comentei no capítulo II do presente traballo.

A feira como lugar de encontro e conversa constitúe en moitas ocasións a cerna argumental dos relatos. Así acontece en “Vilarego de Rubal”, relato pertencente a *Escola de menciñeiros*. Nótese o comentario significativo do narrador:

Nas San Lucas de Mondoñedo atopéime co Vilarego de Rubal que estaba escollendo o pulpo pró amorzo. Saudámonos amistosamente. Atopoume gordo, pro mozo, i elegante, convidoume cun habano, i entón eu leveino a tomar algo comigo, e il deixóu o pulpo pra logo. *Góstalle máis ó Vilarego a conversa que o pulpo*³¹¹ (*Escola*, 125; a cursiva é miña).

Nese espazo de intercambio e venda, algúns personaxes levan a cabo unha verdadeira interpretación oral. É o caso de Licho de Villamayor, de quen cómpre salientar a dimensión teatral:

Andaba pólas feiras sacando moas. Chegaba a unha feira, subíase a un queixón, e colgábase do pescozo un grande colar feito cos dentes e moas meirandes que sacara, e pra tragner á clientela, espricaba a pezas máis famosas:

–Ista moa foi do señor cura de Abraldes (*Escola*, 101).

No que respecta á botica, estamos diante dun espazo de raizame autobiográfica asociado tradicionalmente á conversa:

poboacional porque é onde se exerce especialmente esa mirada dirixida aos outros” (Blanco 1995: 165).

³¹¹ Noutros casos, a feira é unha constante referencia: “Fun fai pouco á aldea, e dixéronme que poñían na cama o derradeiro colchón que fixera Loureiro de Pacios na casa, i estaba sin estrear. Eu vira ó señor Xosé fai seis ou sete anos, pólas San Lucas, en Mondoñedo” (*Escola*, 145); “Iste de que falo andaba pólas feiras mercando e vendendo ouro e prata” (*Escola*, 95). Outras veces, determina o comportamento do personaxe ou constitúe o xermolo da diéxese: “Novo, o tío, que en paz descanse, dende que nunhas San Lucas de Mondoñedo ou nun San Froilán de Lugo, sendo rapacete, veu por primeira vez un columpio e unhas lanchas voadoras, entróulle o antoxo de ter pra sí xa o un, xa as outras” (*Xente*, 176).

Eu parece que o estou vendo [a Borrallo de Lagoa] na botica de meu pai, agardando a que lle despachasen as pastillas de clorato i un peso de augardente alemán (*Escola*, 66).

Cando a guerra do 36 pasou un susto grande. Tiñalle medo a un médico da parte de Lugo. Pardo andaba calado, visitaba poucos enfermos. Viña á botica do meu pai, sentábase nun recuncho, botaba un pito, e nin tiña gana de apostas coa letra nin de falar de Cuba³¹² (*Escola*, 80).

O cronotopo da botica e a súa relación coa oralidade foi habilmente plasmado polo escritor no título *Tertulia de boticas prodigiosas y escuela de curanderos*.

A utilización da barbería como un espazo de discusión e intercambio é testemuñada pola voz narrativa do relato “Pontes de Meirado”, quen, como se dixo, é autor de toda unha teoría sobre o tema das antípodas que “nas barberías era argumento de moito peso” (*Xente*, 159). Pola súa banda, o Señor Cordal convértese nun personaxe arquetípico, pois

baixaba dende o seu lugar, nas caídas da Corda –isa serra vella tan pousada, tan núa, tan escura–, a Mondoñedo, e pasaba aquí un mes ou dous de vagancia, parrafeando pólas barberías e pólas tabernas e lendo periódicos atrasados (*Escola*, 91).

3.2.4.5. Outros espazos

Na narrativa de Cunqueiro é posíbel aínda identificar outros espazos, máis ou menos improvisados, nos que ten lugar o exercicio da oralidade. En ocasións, estes lugares gardan unha estreita relación cos eixes argumentais da diéxese. É o caso das ruínas do mosteiro de Saint-Efflan la Terre, onde se reúnen os macabros transeúntes d’*As crónicas do sochantre* para faceren noite e contaren as súas historias, ou a sala de consultas do augur Celedonio en *Un hombre que se parecía a Orestes*, onde conversan “el forastero sentado en un sillón

³¹² Cfr.: “Viña moito póla botica de meu pai” (*Escola*, 60); “Na botica de meu pai [Cabo de Lonxe] mercaba nitrato de prata pra queimar as berrugas” (*Escola*, 199).

de cuero, Celedonio en una banqueta poniendo la uña a remojar en agua de citrón, y Tadeo arrodillado a sus pies, amolando la navaja en la piedra”³¹³ (*Orestes*, 40).

Outro espazo semellante é aquel onde ten lugar *tertulia vespertina* de Eumón, aínda que o seu carácter ocasional distánciao notabelmente doutros aquí estudados.

3.2.5. As estratexias da oralidade

Afirmar que a narrativa de Cunqueiro non pertence ao corpus da literatura popular nin é unha imitación das fórmulas do conto de tradición oral constitúe, a estas alturas do traballo, unha obviedade. O autor mindoniense estableceu unha relación complexa entre a súa obra e a expresión oral (entendida esta nun sentido amplo que non se restrinxe á literatura) na que cómpre diferenciar dous niveis: o paratextual e o textual.

No primeiro nivel, reiterou unha serie de comentarios de carácter metaliterario nos que recoñecía a narrativa oral como unha das fontes principais da súa obra, ao tempo que confesaba ter atopado na oralidade unha das súas *escolas de ben contar*. Deste xeito, o escritor foi construíndo unha autointerpretación que se consolidou co paso dos anos e que viña lexitimar a súa obra na tradición popular galega, ao tempo que reafirmaba a súa diferenza ante os ollos dun lectorado máis amplo e máis plural, nomeadamente o da literatura española.

No segundo, desenvolveu unha serie de estratexias que se poden resumir en dúas liñas:

1. Recuperación dalgúns motivos pertencentes ao acervo da literatura popular galega (Soto 1993).

³¹³ Nótese tamén aquí a importancia da gastronomía: “[...] y que si no tenías inconveniente, para amenizar la tertulia, mandaría traer pan, cecina y almendrados. Y media cántara de vino” (*Orestes*, 40).

2. Incorporación de determinadas técnicas baseadas tanto no relato oral como na pragmática da comunicación, especialmente naquela que o autor recoñeceu como a propia do ser galego.

Unha boa parte das estratexias de oralidade que se poden rastrexar na obra de Cunqueiro teñen que ver, xa que logo, co sistema de transmisión propio da literatura oral. Outras derivan da multiplicación de narradores e narratarios, que ocasionan as máis das veces estruturas caracterizadas pola presenza do relato dentro do relato. Finalmente, un terceiro tipo de estratexias actúan a xeito de marcas de oralidade no texto, afectando fundamentalmente á sintaxe. Á análise desta tipoloxía dedicarei as páxinas que seguen.

3.2.5.1. A transmisión

Os narradores cunqueirianos formalizaron nos textos estratexias semellantes ás empregadas no sistema de transmisión propio da oralidade, entendida esta nos termos de Zumthor, é dicir, como a comunicación na que a transmisión e a recepción dependan da voz e o oído (Zumthor 1983 trad. 1989).

Con certa frecuencia atopamos na literatura de Cunqueiro historias que circulan de boca en boca e das que por un instante se apropia o narrador. Este, por veces, semella recorrer a unha fonte máis ou menos definida, case sempre pertencente á colectividade: “oínllo contar a seu xenro”, “escoitéillo eu ao carpinteiro que veu a Miranda a faguer a escaleira nova do faiado” (*Merlín*, 118), ou “ista que vou contar [...] sóupena da boca do exclaustrado de Goás, don Ernestino Tejada, unha vez que pasou por Pacios camiño de Lugo” (*Merlín*, 119).

O narrador recorre en ocasións a unha voz anónima ou colectiva, presentando as historias como patrimonio dunha comunidade:

Conto isto coma mo contaron. O que non puiden averiguar, por muita inquisición que fixen, foi si o señor Feliciano vivía en Corbite ou en Corbelle (Escola, 121).

Eran pólo que teño ouvido, historias de tesouros escondidos, de pleitos e de roubos, e falaban nelas franceses e animás, golpes, lobos, denonciñas, corvos... (Escola, 61).

O procedemento maniféstase, a nivel textual, na frecuente utilización de expresións construídas con verbos de dicción, como acontece nos exemplos que seguen:

Se cuenta de un tal Andión [...] (Orestes, 118).

Cuentan que el Primer Par dijo con lágrimas en los ojos:
—¡Ha muerto un buen caballero de Bretaña! (Cuentos, 91)

A simulación da oralidade plasmada nos textos de ficción foi tamén practicada polo escritor en varios momentos do seu paratexto. Neste sentido, cómpre ter en conta unha serie de declaracións nas que, a partir dunha suposta anécdota acerca de *Merlín e familia*, reconstruíu o sistema de transmisión da oralidade e situou o ideal de fortuna literaria na inserción na mencionada cadea de transmisión:

Una vez escribí un libro que se llama “Merlín y familia”. Era un libro de historias gallegas. Pues vino a ocurrirme, despues de publicado el libro, que mucha gente de mi tierra me contaba a mi esas historias, que yo había inventado, como si fueran viejas leyendas de nuestra tierra. Yo encuentro que esto es lo verdaderamente importante: que el pueblo haga suyas unas invenciones propias. Esto me parece lo máximo a lo que puede aspirar un escritor, un creador, un inventor³¹⁴.

³¹⁴ Entrevista realizada por José María Mendiola en 1969. Cito por Nicolás 1994: 99. O autor repetiu esta anécdota en numerosas ocasións. Cfr.: “Mis historias gallegas se difunden por ahí y luego vuelven a mí como leyendas populares gallegas. Esta fama anónima me parece más importante que cualquier otra. Hace poco, un fraile me contaba la historia del diablo que se convirtió en bañera de un convento para ver bañarse a las monjas. Lo contaba como un cuento legendario gallego, pero es un invento mío” (Umbral 1969); “Hace poco me encontré con un banquero de Vigo, amigo mío, que me quería hacer llegar un cuento localizado en Pontedeume que aseguraba iba con mi estilo y que me podía gustar, e incluso servirme para algún artículo o algún libro de cuentos. Se trataba de una historia del demonio que se convertía en bañera para (sic) a las monjas cuando se bañaban en el convento. Lo que no sabía este buen amigo es que ese

Nestas manifestacións, o mindoniense concibe a fortuna literaria como a integración da historia no sistema de transmisión da oralidade, de xeito que esta pase a formar parte do imaxinario colectivo. O escritor ofrece así unha vez máis unha información acerca da recepción ideal da súa obra, que resulta coherente coas alusións a esa *xente miña que ten o gusto de que lle conten contos*. Trátase, neste caso, dun procedemento inverso ao de tirar historias da literatura popular para a súa reelaboración no texto. A operación garda, non obstante, proximidade coa popularización de determinados textos canónicos da historia da literatura, con independencia da orixe lendaria, dos que Tristán e Isolda, Pablo e Virxinia e Romeo e Xulieta son algúns exemplos:

Si de todos mis libros quedase sólo un pequeño cuento, que la gente gustara de recordar dentro de doscientos años, me sentiría justificado. Algo me habría ayudado: no habría pasado en balde por el mundo, aunque ya nadie se acordara de mi nombre (Serrano 1969).

El éxito es eso. Lo único importante es aquello que pasa hasta el pueblo, que el pueblo considera como patrimonio propio, porque nadie sabe de dónde ha venido, pero que termina instalándose en él. Eso es tener éxito³¹⁵ (Jiménez 1980).

A simulación do sistema de transmisión da oralidade foi levado a cabo desde as marxes paratextuais, mais tamén desde o propio texto da narración. No que atinxe a este nivel, o narrador introduciu algunhas variantes, como é a consistente en aludir ao que Zumthor denominou *fase de conservacion* (Zumthor 1983 trad. 1989: 34), así como a unha

cuento era mío y que lo había publicado hacía ya varios años en un pequeño librito” (Jiménez 1980); “A miña obra máis popular é o *Merlín*. Pasan cousas curiosas. En Vigo, un director de banco mui amigo de historias díxome hai poucos días: Home, no Ferrol contáronme algo que che vou decir, farache gracia! E vai e cóntame, como popular, a historia do demo que se convirte en bañeira para bañarse coas monxas... é unha historia que ven en *Merlín*, e é inventada por min” (Ledo 1982).

³¹⁵ Cfr.: “Las mayores satisfacciones me las han dado mis obras en gallego. Y la mayor de todas ellas es que la gente me venga a narrar como cuentos populares, de invención popular, los contenidos de mis novelas. Eso creo que es la máxima satisfacción a la que puede aspirar un escritor” (Iglesias 1969).

forma da literatura popular baseada tamén na expresión oral como son as coplas de cego:

–Ista é unha novidade que houbo no Reino de León o inverno pasado, a nove légoas de Astorga, nunha carballeira que chaman Dueñas, e xa anda en copras por León e Palencia, pero por ista banda aínda non se propalou (*Merlín*, 54).

Un caso diferente é o da inserción de historias presentadas como recollida da tradición oral nunha obra erudita, de temática historiográfica, como acontece en *San Gonzalo*. O enunciante leva a cabo unha defensa da oralidade na que recorre á súa condición de transmisor, ao tempo que salienta o carácter complementario dunhas historias que “no están en los viejos códigos pero que en mi tierra se cuentan”:

Y habiendo regresado Gonzalo Arias a su diócesis obró siete milagros, que aquí se cuentan puntualmente. Estos milagros de Gonzalo no están en los viejos códigos, pero en mi tierra se cuentan. Yo los oí cien veces y otras tantas los conté. Al amor de la lumbre, en las largas noches de invernía, contemplando la danza eterna y amorosa de las llamas en los troncos que arden en el hogar, he de contárselos a mis hijos para que ellos, cuando yo ya no esté y sea solamente el pálido recuerdo de una voz oída alguna vez, puedan contárselos a los suyos (*Gonzalo*, 303).

Nótese a insistencia no cronotopo da lareira e a súa vinculación coa oralidade, así como a xustificación da continuidade do sistema de transmisión da literatura oral. A alusión, de natureza biográfica, á figura de Frei Antonio de Guevara contribúe a prestixiar aínda máis o mencionado procedemento. O exemplo anterior permite apreciar como a narrativa de Cunqueiro non só emula os procedementos de transmisión da oralidade, senón que os converte en tema e mesmo en obxecto de reflexión metaliteraria.

3.2.5.2. O relato dentro do relato

O modelo oral no que se basea o recurso consistente en *intercalar pequenas desviacións* dentro do relato foi, como xa se dixo, explicado por Cunqueiro no seu paratexto público. Unha lectura comparativa entre este e o corpus narrativo do escritor permite comprobar como efectivamente estas estratexias tenden a *aclarar* a historia principal, pois ofrecen datos e comentarios adicionais e, ao mesmo tempo, a complica-la, pois son en ocasións o pretexto para a introdución dunha nova historia secundaria. Como tamén teño comentado (*vid.* tamén 3.3.), estas *desviacións* fornecen en ocasións a autoridade e a veracidade do narrador, funcionando polo tanto como estratexias ao servizo do realismo.

O recurso xera unha estrutura complexa baseada na xerarquización de niveis diexéticos, que ten sido comparada coa das *caixas chinesas*. O corpus que estou a analizar ofrece exemplos verdadeiramente paradigmáticos deste procedemento. Tal é o caso do relato “O verdugo na Cañiza”, incluído n’*Os outros feirantes*. A narración comeza coa chegada do verdugo para executar un aforcamento. Unha vez cumprido este, é o propio verdugo quen, mentres repón forzas, introduce unha pequena historia secundaria:

Contou de ún que axusticiara en Salamanca, que era zamorano, ao cal o crego que lle recomendaba a alma ofrecera un vaso de viño, que o zamorano rexeitou decindo que era branco, e que por eso nono bebía, que íballe dar ardor de estómago. En troques, o tinto acaíalle mui ben, pro xa non había tempo de ir buscalo (*Feirantes*, 317-318).

Ao longo do relato repródúcese tamén unha das situacións propias da narrativa oral ás que máis arriba me referín, a da narración dunha historia diante dun pequeno público. Neste caso, o narrador principal ofrece información acerca do proceso de recepción inmediata, coa focalización do personaxe de Agustín, que conduce de novo o relato cara á diéxese principal:

Os presentes no salón do Xuzgado apenas riron o conto, quizáves porque viñan de ver aforcar a un home, pero ríu a súa propia historia o propio verdugo, e tamén o paisano noso, ese tal Agustín, quen conseguira meterse deica onde o verdugo repostaba (*Feirantes*, 318).

A técnica permite o ensarillamento das historias, establecendo unha xerarquía de instancias narrativas, o que confire ao relato unha estrutura máis complexa e unha impresión de espontaneidade propia da expresión oral.

En ocasións, o narrador principal desvela os mecanismos da súa estratexia. Así acontece en “Freire de Rego”, onde se conta a historia da curación de Afonso XII grazas ao leite dunha burra propiedade dos Leirado de Agoeira. O monarca, en sinal de agradecemento, agasallou á familia cun reloxo de prata. No final do relato lemos o seguinte comentario autorial:

Según Freire de Rego, na casa de Agoeira conservaban un reló, envolto nun pano de terciopelo verde. Cando morría alguén da familia, dábanlle corda, e poñíano nas mans do finado no velorio. *O que daba ocasión para que se contese a historia da famosa burra de leite*. Unha burra recastada de bordelesa (*Feirantes*, 343; a cursiva é miña).

Estamos, sen dúbida, diante dun dos procedementos máis característicos da narrativa cunqueiriana, debidamente identificado, como se viu, polos seus estudosos. A estratexia, que multiplica a diéxese e confire complexidade á unidade narrativa, esixe o despregue dunha serie de recursos sintácticos e retóricos que abordarei no punto que segue.

3.2.5.3. Outros trazos de oralidade

A sistematización que estou a realizar lévame a situar nun nivel inferior desde o punto de vista da descrición todos os procedementos pertencentes ao plano da expresión que están a conferir unha fasquía oralizante ao discurso. Son aqueles que os estudosos da narrativa cunqueiriana identificaron con exhaustividade, tal como expuxen no

punto 4.1.2 e que foron recollidos nun cadro sinóptico que agora cumpriría reformular como segue:

A tradición oral como fonte	TRADICIÓN
Presenza dun narrador-contador. Cronotopos da oralidade	ESTRATEXIAS DA ORALIDADE
Historia contada como fonte. A transmisión oral	(A TRANSMISIÓN)
Relato dentro do relato	ESTRATEXIAS DE ORALIDADE (A MULTIPLICACIÓN DA DIÉXESE)
Fórmulas	ESTRATEXIAS DE ORALIDADE (PROCEDEMENTOS LINGÜÍSTICOS)
Repetición de conxuncións	
Encadeamento de oracións de relativo	
Desviacións, ausencia de linearidade	
Apelos ao auditorio/lector	
Cambios na temporalidade verbal	
Rexistro coloquial	
Reformulacións	
Procedementos anafóricos	
Axilidade da prosa	
Aclaracións xeográficas e onomásticas	
Dúvidas nos personaxes e temporalidade	

No último dos casos trátase, xa que logo, de procedementos de natureza lingüística, as máis das veces sintáctica, que responden a catro estratexias fundamentais:

i) O discurso repetido, isto é, o emprego de fórmulas (moitas delas utilizadas recorrentemente no conto popular de tradición oral), refráns ou unidades fraseolóxicas:

Una vez que quisieron hacer una función con la historia de Florencia en los últimos cien años [...] (*Fanto*, 125; a cursiva é miña).

ii) O desenvolvemento da función fática da lingua, con constantes apelacións ao auditorio que provocan a súa resposta, canalizan a recepción ou garanten a comunicación establecida, conferíndolle por veces dun ton de familiaridade:

O sochantre estivo por erguerse de onde estaba, e ir darlle unhas palmetadiñas no lombo [a madame de Saint-Vaast], porque se serenase. Pro foi entón cando se decatou de que o San Efflam de pedra, lle tiña posto un

dos seus pes derriba do brazo. *¿El o santiño queredía decirlle con aquilo que non se move?* (Crónicas, 197; a cursiva é miña)

iii) As figuras retóricas baseadas na repetición, como é o caso das anáforas, os polisíndetos e os constantes encadeamentos de oracións subordinadas e de relativo que se atopan na narrativa de Cunqueiro:

E foi de sorte *que* chegou a visita cando eu estaba co meu chaquetón de ribetes, coa pucha nova cunha pruma de faisán no corno, i os zapatós limpos, *que* viña da igrexa de Quintás de levarlle ao señor cura un gasallo de troitas *que* pescara Xosé do Cairo nos muiños vellos do Pontigo (*Merlín*, 39; as cursivas son miñas).

iv) Os procedementos de vacilación do discurso, consistentes en reformulacións, reconducións, suspensións ou aclaracións:

Como che iba decindo puxémonos ao reparo da illa terceira, que é donda e ten arredor canles de moito sosego (*Sinbad*, 308; a cursiva é miña).

—*Ulises, digo Dionís de Albania*, bajó la cabeza y apoyó las manos en las rodillas (*Ulises*, 178; a cursiva é miña).

Os procedementos que acabo de enumerar provocan unha ruptura da linearidade no texto e unha aparencia de espontaneidade que lle confire, as máis das veces, unha fasquía oralizante.

Cómpre, con todo, facer algunhas precisións que me parecen importantes para unha interpretación da narrativa de Cunqueiro no que a esta cuestión se refire. En primeiro lugar, é necesario lembrar que se trata de procedementos subsidiarios de dúas estrateixas fundamentais, como son a simulación do sistema de transmisión e a multiplicación diexética. As estratexias oralizantes de natureza lingüística non afectan por igual á totalidade da obra do mindoniense, senón que se concentran nalgúns momentos puntuais que enumero a seguir:

—Os diálogos e disertacións dos personaxes, especialmente aqueles que teñen como eixe o desenvolvemento dunha historia

–As multiplicacións da diéxese, con ou sen incorporación dun novo personaxe

–As simulacións e reconstrucións do sistema de transmisión da oralidade por parte do narrador

A maior presenza de estratexias oralizantes deste tipo na narrativa de Cunqueiro semella estar intensificada tanto pola temática como polo lector ideal co que o narrador procura proximidade. Os factores que acabo de indicar permiten identificar estratexias oralizantes con independencia da vontade de achegamento ao relato popular como materia narrativa. Así acontece cos moitos personaxes que ao longo das páxinas do mindoniense expoñen os seus pareceres, imitacións, discursos e *performances*.

3.2.6. Conclusión

As análises levadas a cabo ao longo do capítulo evidencian a presenza de determinadas técnicas e actitudes propias da oralidade, que non necesariamente do conto popular. Algúns destes elementos son empregados a xeito de estratexias para a construción dun discurso de aparencia espontánea, así como para a explotación das posibilidades expresivas dos personaxes, verdadeiros intérpretes de relatos e *performances* diversas que teñen como vehículo de transmisión a voz.

As estratexias da oralidade que Cunqueiro incorpora na súa obra son, como se puido comprobar, de natureza ben diferente e afectan a varios planos da comunicación. A xeito de conclusión, poderían sintetizarse do seguinte xeito:

1. A tradición oral como fonte (motivos de raíz popular)
2. A creación de personaxes narradores e intérpretes de *performances* diante dun público receptor
3. A reconstrución do sistema de transmisión da oralidade (xustificando polo escritor no seu paratexto)

4. A multiplicación diexética
5. A incorporación de procedementos e estratexias lingüísticas

O resultado deriva, as máis das veces, nun narrador que, mediante a súa reafirmación na tradición na que se insire, pretende unha aceptación máis positiva da súa obra. Para iso recorre a valores como a idade ou á incorporación de personaxes narradores ou intérpretes, que xustifiquen tamén a orixe do seu discurso.

Detrás de todo isto probabelmente sexa necesario recoñecer o esforzo dun narrador que pretende lexitimar a súa obra (escrita, a máis dela) a contracorrente da estética dominante, situándose entre a innovación e incorporación de novos mundos e a tradición propia.

3.3. As estratexias do realismo

Como xa se adiantou, a adscrición de Cunqueiro a unha estética de cuño realista ou fantástico alcanzou unha considerábel importancia no marco dos estudos dedicados á súa narrativa. A cuestión, sobre a que o propio escritor se ten pronunciado nalgunha ocasión no paratexto de carácter público, foi abordada por unha boa parte dos críticos, dando lugar a opinións contrarias e constituíndose mesmo en obxecto de polémica.

Á marxe destes desencontros á hora de interpretar a obra do mindoniense, o problema do realismo converteuse nun dos factores determinantes da recepción do escritor, ao terse identificado a súa obra cunha sorte de escapismo que obviaba a realidade contemporánea e os seus problemas sociais e políticos. Sobre os elementos que condicionaron a recepción do autor e o papel que nesta tivo identificación pouco rigorosa de *realismo* e *compromiso* volverei no capítulo seguinte.

No que respecta ao realismo como cuestión estética, e dada a disparidade de lecturas que se teñen feito sobre a obra do escritor, considereí necesario levar a cabo unha revisión crítica do tema, previa á identificación e análise das estratexias que están a operar na súa literatura.

3.3.1. Fundamentos teóricos

Malia tratarse dunha das cuestións da teoría da literatura que entrañan unha maior complexidade, a utilización do termo *realismo* con moi escasa precisión foi unha práctica corrente nunha boa parte dos estudos literarios. Por outro lado, e de maneira especial no contexto peninsular, produciuse a identificación reduccionista do realismo cunha corrente estética decimonónica baseada na fidelidade no exercicio de mímese con respecto á realidade extraverbal.

Semellante identificación está tamén, como se verá, detrás dalgúns estudos que se ocuparon da narrativa de Cunqueiro.

Un achegamento teórico ao realismo literario esixe a diferenciación de dúas concepcións ben distintas desta práctica que se rexistraron ao longo da historia da narrativa. Refírome á distinción entre un *realismo de correspondencia* e un *realismo de coherencia*. Mentres que o primeiro deles, de raíz xenética, ten a súa base na *correspondencia* da narración coa realidade extratextual, o segundo, tamén denominado *realismo formal*, procura a *coherencia* interna do texto na medida en que o dota de verosimilitude e posibilita a práctica da *epojé* por parte do lector.

Darío Villanueva (1992) sistematizou a cuestión nun estudo que seguirei en boa medida ao longo do meu traballo, identificando as mencionadas concepcións con dúas falacias xurdidas no seo da teoría da literatura: a *falacia mimética* ou *xenética* (derivada da relación da obra de arte coa propia realidade) e a *falacia estética* ou *formal* (derivada da autonomía da obra de arte con respecto á realidade extraverbal) (Villanueva 1992: 29). Na súa síntese relacionou ademais as mencionadas concepcións estéticas con dous dos axentes da comunicación literaria, o autor e o propio texto. Da revisión de Villanueva obteríase, xa que logo, unha táboa como segue:

REALISMO DE CORRESPONDENCIA OU REALISMO XENÉTICO	REALISMO DE COHERENCIA OU REALISMO FORMAL
FALACIA MIMÉTICA OU XENÉTICA	FALACIA ESTÉTICA OU FORMAL
AUTOR	TEXTO

Ás estratexias de ambas as dúas estéticas ten recorrido a crítica, como explicarei nas páxinas que seguen, á hora de estudar o realismo cunqueiriano. Máis innovadora resultou a terceira das concepcións do realismo exposta por Villanueva no seu traballo: o *realismo intencional*. Tratábase dunha formulación proposta polo propio estudoso co ánimo de superar os realismos xenético e formal, baseándose fundamentalmente na figura do receptor e no particular

acto de lectura que este leva a cabo ao proxectar a súa experiencia da realidade sobre o texto de ficción e aceptalo como verosímil.

O *realismo intencional* procura os seus alicerces nun amplo abano teórico de entre o que destaca a fenomenoloxía da literatura, nomeadamente Roman Ingarden (1931 trad. 1973), de quen Villanueva asumiu os seguintes principios:

1. El principio de la intencionalidad, hondamente enraizado en la filosofía fenomenológica y desde ella aplicado a lo literario.
2. La obra de arte literaria como formación esquemática y estructura estratificada, en la que se integra junto a otros, un plano centrado en la representación de objetividades.
3. La actualización de la obra de arte literaria como elemento clave para su plenitud ontológica, y las distintas modalidades actualizadoras que se pueden dar (Villanueva 1992: 76).

Da fenomenoloxía retomou tamén o concepto de *epojé*, que xa fora tracexado na *Poética* de Aristóteles para designar a suspensión da descrenza por parte do lector con respecto ao que está a contar.

Por outro lado, a formulación do realismo intencional botou man dalgúns conceptos da teoría da recepción, especialmente dos que teñen que ver coa actualización dun texto no *acto de lectura* (Iser 1976 trad. 1987), ao tempo que acomodou algúns principios da pragmática (os *actos de ficción* (Genette 1991: 41) e da *semántica dos mundos posíbeis* (Doležel 1980 trad. 1997):

La tesis de Doležel (y, en gran medida, también la de Genette) se puede resumir, por lo tanto, en lo que sigue: los “mundos posibles” construidos por las narraciones literarias son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad (Villanueva 1992: 100-101).

A propósito do concepto de autoridade, Villanueva cita unha reflexión na que Philippe Hamon advirte acerca da funcionalidade dos *efectos do real* identificados por Barthes (1968; *vid.* 3.3.4):

L'effet de réel passerait donc essentiellement par un effet d'autorité; et l'effet d'autorité ne passe peut-être que par un effet de (la) cohérence [...] interne de l'oeuvre pour provoquer l'effet de réel (1968: 176).

A relevancia do concepto de *autoridade* na narrativa de Cunqueiro resulta apreciábel se se pensa en personaxes contadores da natureza de Sinbad. Mais, como tentarei explicar nas páxinas que seguen, o principio de autoridade resulta útil tamén para explicar as estratexias ás que recorren unha boa parte dos narradores creados polo escritor mindoniense.

O realismo intencional prodúcese, xa que logo, e en opinión de Villanueva, grazas á cooperación dun lector particular que é quen de descodificar as instrucións que o texto lle ofrece e de encher as súas *lagoas de indeterminación* para dotalo de sentido. Aquel

que desde –insisto– un conocimiento de los principios del fenómeno literario no menos riguroso y exhaustivo está dispuesto a aprehender la obra no sólo como “objeto artístico” sino también como “objeto estético”, al aceptar la *epojé* o suspensión voluntaria del descreimiento se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el “realismo intencional” (1992: 135).

O propio Villanueva (1993) aplicou a súa teoría do realismo intencional á narrativa de Cunqueiro (*vid.* 3.3.2.4.), concretamente ao limiar de *Xente de aquí e de acolá*. A esta análise e a algúns outros conceptos escolmados por el na súa obra acerca do realismo volverei noutro lugar do traballo.

Como se poderá comprobar na exposición do estado da cuestión, algunhas das análises levadas a cabo víronse limitadas por concepcións excesivamente restrinxidas non só do realismo senón tamén do seu xénero oposto, o fantástico. No segundo dos casos, a

inexistencia dunha “definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos llamado literatura fantástica” (Roas 2001) acentúa aínda máis a tendencia.

Neste sentido, unha das formulacións máis estendidas nos estudos literarios é a xa clásica de Tzvetan Todorov (1970 trad. 1972), que entendeu o fantástico como un xénero que se situaba entre os límites do estraño e do marabilloso, fundamentado na dúbida entre o natural e o sobrenatural:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural (1970 trad. 1972: 48).

A ambigüidade da formulación de Todorov viuse superada por outras aproximacións ao tema levadas a cabo desde ámbitos ben diferentes. Entre elas, cómpre ter en conta o estudo de Irène Bessière, que atendeu de maneira especial ao contexto sociocultural ao entender que o relato fantástico “no se especifica únicamente por su inverosimilitud, de por sí inasequible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las convenciones colectivas sometidas a examen” (1974 trad. 2001: 86). A autora distánciase das formulacións de Todorov ao definir o fantástico como o resultado dun conflito cultural:

Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Símbolo de un cuestionamiento cultural, gobierna formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones –fechadas históricamente– sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un idealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática (1974 trad. 2001: 87).

Cómpre igualmente salientar que unha boa parte do material existente sobre o tema insiste de maneira especial na cuestión da verosimilitude, entendida como unha esixencia do xénero fantástico.

Semellante advertencia, que xa estaba presente nos comentarios de Todorov a respecto do *realismo do fantástico* (1970 trad. 1972), aproxima formas literarias enfrontadas ao insistir no seu carácter convencional.

Dentro desta liña é preciso ter en conta tamén as achegas desde o ámbito da psicoanálise de Jean Bellemin-Noël, quen, en correspondencia co concepto de *efectos do real* de Barthes, identificou uns *efectos fantásticos*

mediante los cuales lo fantástico se hace sensible como “caracter” (según su sentido etimológico: signo de reconocimiento impreso con hierro candente sobre la piel), como marca de género, por las cuales se hace re-marcar en una utilización extrema de la autorreflexión que se encuentra en al base de toda producción artística (Bellemin-Noël 1972 trad. 2001: 133).

O autor referíase así ao fantástico como un *falso realismo* ou un *realismo da falsidade*, que “finge jugar el juego de la verosimilitud para que nos adhiramos a su «fantasticidad», cuando manipula lo falso verosímil para hacernos aceptar que lo que es verídico, lo inaudito, lo inaudible” (1972 trad. 2001: 193-140).

Na demostración de verosimilitude á que un texto fantástico se ve obrigado reparou Rosalba Campra (1981 trad. 2001), quen teorizou sobre a identificación xeneralizada entre verdade e realismo e a importancia da verosimilitude nun texto fantástico:

Por convención, esa “verdad” se extiende al texto realista en general. El texto fantástico, sin embargo, que es intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarse. El género fantástico, pues, se ve más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. Que son, naturalmente, las de la verosimilitud fantástica (Campra 1981 trad. 2001: 174).

Os marcos teóricos aos que me acabo de referir acurtan distancias entre a literatura fantástica e a realista e insisten nunha cuestión fundamental á hora de abordar a narrativa de Cunqueiro, como é o

catálogo de recursos utilizados en calidade de estratexias para lograr a verosimilitude.

Finalmente, interésame deixar constancia das observacións feitas por Rosie Jackson acerca da consideración negativa da fantasía, asociada historicamente a conceptos como loucura ou irracionalidade e que, na súa opinión, “ha exiliado a lo fantástico en los límites de la cultura” (1981 trad. 2001: 142):

El arte fantástico –y es algo que no debe sorprendernos– ha sido enmudecido por una tradición de crítica literaria implicada en el apoyo de los ideales establecidos, antes que en la subversión de los mismos (Jackson 1981 trad. 2001: 143).

Aínda que a recepción de Cunqueiro se vise considerabelmente condicionada pola cuestión do compromiso, talvez non debamos desbotar a apreciación de Jackson á hora de explicar o rexeitamento – por veces visceral– dun sector da crítica e tamén do propio autor do marbete *escritor fantástico*.

3.3.2. O realismo cunqueiriano: estado da cuestión

Como tamén adiantei ao comezo do capítulo, o problema do realismo ten sido tratado por unha boa parte dos estudosos da obra do escritor. Aos diferentes traballos monográficos dedicados ao tema cómpre engadir tamén as numerosas páxinas críticas que deixaban constancia dunha cuestión, por veces espiñenta debido á súa infundada asociación co concepto do compromiso³¹⁶. Uns e outros manexaron diferentes etiquetas relacionadas ben co realismo ben coa literatura fantástica.

Semellante pluralidade de opinións esixe, ao meu ver, unha sistematización que permita valorar o estado da cuestión.

³¹⁶ Unha vez máis remito ao capítulo 4. A RECEPCION.

3.3.2.1. A literatura fantástica

Un sector da crítica situou a Cunqueiro na nómina de cultivadores da literatura fantástica. Neste sentido, un dos estudos que expresaba unha opinión que se viña manifestando nas recensións ás distintas obras narrativas do escritor, foi o artigo (e posteriormente o libro) de Diego Martínez Torrón (1979 e 1980). O autor encadraba o mindoniense nunha “antigua tradición oral gallega poblada de elementos fantásticos” (1980: 25), fornecendo deste xeito un tópico ao que xa me referín no capítulo introdutorio.

Nun parágrafo que citado nas devanditas páxinas, Martínez Torrón explicou a dificultade de acomodar as narracións do escritor mindoniense na literatura fantástica tal como esta foi definida por Tzvetan Tororov³¹⁷, xa que “la aportación de Cunqueiro a la narrativa, y el matiz particular que introduce en la fuga de lo fantástico, viene dado por el carácter lúdico de su ficción” (44).

Outra das observacións sobre narrativa cunqueiriana feita por este estudoso serviu a Anxo Tarrío para desbotar a fantasía como concepto operativo na súa análise. Trátase da exposta nas seguintes afirmacións:

Pero hay además una paradoja interesante en todo ello. [...] una técnica de verismo (¡verismo en lo fantástico! Aquí la notable paradoja del arte de Cunqueiro). Porque la acción se nos aproxima al trasladarse a un momento presente –que es el del lector y el del suceso, simultáneamente–, y todo parece un sueño que estuviera teniendo lugar en el instante mismo conforme se va leyendo. Desnudar la narración constituye entonces una técnica participativa del lector en este sueño (Martínez Torrón 1979: 157).

Lo sorprendente, es que se consigue aproximar personajes radicalmente –desquiciadamente a veces– fantásticos, a la realidad humana; dar aspecto de verosimilitud, en una forma de narración tan exageradamente fantástica (1980: 86).

³¹⁷ “La fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (Todorov 1970 : 29). Como se pode apreciar, o autor delimitou a literatura fantástica mediante as fronteiras do estraño e do marabilloso.

No primeiro caso, o autor alude á cooperación do lector (*técnica participativa*), mentres que no segundo refírese á verosimilitude que o texto consegue a pesar da natureza dos feitos que se narran. Os dous paradoxos non son, en opinión de Anxo Tarrío, outra cousa que trazos do carácter realista dun corpus no que, segundo el, “Martínez Torrón non soubo ve-lo realismo [...] porque non fixo abstracción abonda da substancia narrativa e apegouse por demais a unha soa das formas que adoptou historicamente ese xeito de escritura, cal é a decimonónica” (Tarrío 1989: 109).

Tamén Antón Risco estudou a Cunqueiro como un dos representantes da literatura fantástica³¹⁸ chegando a incluílo na súa antoloxía do xénero³¹⁹. Mais, nun artigo anterior, Risco advertía da presenza no texto cunqueiriano, no nivel *estritamente diexético* de recursos lexitimadores entre os que figuran os definidos por Barthes como *efectos do real* (Risco 1982b: 859).

O autor estábase a referir a elementos tales como “probos de carácter erudito” ou “pequenos minuciosos detalles que non teñen nada que ver coa acción” e que máis adiante analizarei como operadores do realismo.

³¹⁸ Neste caso, a súa concepción é diferente: “A literatura fantástica sería logo, en primeiro termo, a que contradi na súa figuración dalgún xeito os datos da experiencia, sobre todo da máis xeral e cotiá” (Risco 1991a: 17). O autor afirmou que, no que atinxe a Álvaro Cunqueiro, “é ben inútil pórse a contar as narracións fantásticas que escribiu” (Risco 1991a: 17).

³¹⁹ *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*. Risco seleccionou os relatos “A serea grega” e “O galo de Portugal”. Con respecto ao segundo dos textos, integrado en “Aquel camiño era un vello mendiño”, de *Merlín e familia*, cómpre notar a consideración de relato independente que sempre acadou. A peza foi tamén compilada por Luís Alonso Girgado na súa *Antoloxía do conto galego. Século XX* e estudada por Josefa Beloso (1999) e polo propio Risco (1982b). O autor dubidou, con todo, á hora de clasificar a obra de Cunqueiro segundo a tipoloxía do marabilloso e do fantástico por el proposta (Risco 1991a: 30 e ss.). Así, nun primeiro momento adscribe *Merlín e familia* ao que denomina *marabilloso nivelado* (“creación dun espazo prodixioso, no que tódolos fenómenos que se producen –marabillosos para os lectores– son enteiramente naturais ó mesmo” (1991a: 30)); non obstante, o limiar no que Felipe de Amancia dubida sobre a entidade do vivido lévao “a situar o conxunto do libro no fantástico puro”; finalmente, a especificidade e a coherencia do conxunto da obra cunqueiriana acaban por encadarala, en opinión do autor, no marabilloso “–o que non quere dicir que non se refira nun segundo grao a unha realidade ben nosa, como defende Anxo Tarrío e o propio Cunqueiro con razón, eu atéñoome á figuración, como se sabe–” (1991a: 48-49).

Aos *efectos do real* referiuse tamén Elvira Souto para caracterizar un dos dous narradores que conviven en *Si o vello Sinbad volvease ás illas*: o tradutor Al Faris Ibn Iaquim Al Galizí, quen recorre a unha “prosa de aparencia singela, entremeada de observacións relativas a pequenos pormenores da quotidianeidade do protagonista cuja función é a de producir o «efeito do real» que Barthes nos di inocular «veracidade na ficção»” (Souto 1991a: 137).

A autora vacilou tamén á hora de clasificar a segunda voz narrativa que ela identificou na obra e que corresponde aos “relatos secundarios atribuídos as máis das veces a Sinbad, que, eles sim, transgridem todas as regras da verosimilhança literaria”. Na súa opinión,

non podemos adscriber sem mais matizes estas narrativas internas ao género do maravilhoso pois os seus destinatarios (os contertúlios de Sinbad), que prestam unha atención curiosa, embora non totalmente crédula, às suas palavras, mostram-se indecisos –e mais do que indecisos desinteressados por averiguar– se deverão ou non acreditar na verdade das histórias que ele –ou outros narradores– contam (1991a: 139).

Outros intentos de clasificación da obra de Cunqueiro situárono claramente nos dominios da literatura fantástica. É o caso do levado a cabo por Benito Varela Jácome, quen afirmou que “se axeitamos á literatura a dobre clasificación feita por Andre Maurois, Álvaro Cunqueiro é, sen dúbida, un sobresaínte escritor máximo” (Varela Jácome 1982).

As lecturas que acabo de expoñer, especialmente a de Martínez Torrón e a de Antón Risco, malia situaren a narrativa de Cunqueiro no terreo do fantástico, conteñen algunhas afirmacións que resultan de utilidade para unha interpretación realista elaborada cuns criterios máis flexíbeis.

3.3.2.2. O realismo marabilloso

Como xa afirmei nalgún outro momento da exposición, o movemento narrativo de orixe hispanoamericana que se denominou *realismo máxico* ou *marabilloso*³²⁰ foi outra das correntes estéticas coas que se relacionou a obra de narrativa de Cunqueiro, malia a condición precursora desta. Tal identificación, ausente moitas veces de argumentacións teórico-críticas, debeulle resultar nalgún momento molesta ao propio escritor, quen saíu ao paso cunhas coñecidas declaracións que xa foron reproducidas no capítulo dedicado ao estudo do paratexto. Estoume a referir a comentarios nos que afirma que “a fantasía sae disparada dun fondo real. O realismo-fantástico [...] non é tan novo” (Ledo 1982) e, de maneira especial, á resposta que o escritor deu a María José Porteiro, varias veces citada pola a súa transcendencia como declaración autopoética, onde aclara que, “en cuanto a lo del realismo mágico [...] estoy inserto en una tradición oral de mi país gallego. [...] Yo lo que quiero es contar claro, recto y sencillo” (Porteiro 1977).

O autor semellou aínda así ser consciente da proximidade entre esta estética e a súa narrativa, que situaba, en certa medida, “en la linea de realismo mágico” (Comesaña [Comesaña] 1991³²¹) e salientou a súa condición de *precursor*, tal como evidencia o comentario de Elena Quiroga:

Algunos críticos, sin pararse a estudiar la prioridad en el tiempo, han hallado ciertas semejanzas entre ‘Cien años de soledad’ de García Márquez –e incluso Sábato– y el ‘Merlín y familia’ de Cunqueiro. Si le comentaba, sin concederle la menor importancia –nada de lo que le decía sobre su obra influía sobre ella, o le hacía variar– se alzaba apenas de hombros y replicaba bonacible:

‘Yo lo hice antes’³²² (Quiroga 1984: 73-74).

³²⁰ É esta a denominación que empregarei ao longo da miña exposición, seguindo, neste sentido, as opinións de Irlemar Chiampi (1983), Darío Villanueva e José María Viña Liste (1991), así como o limiar de Alejo Carpentier a *El reino de este mundo* (1949), texto este que unha boa parte da crítica considerou o manifesto fundacional da corrente. Como é sabido, a denominación conviviu e segue a convivir coa de *realismo máxico*.

³²¹ *Vid.* capítulo II, nota 12.

³²² O texto foi citado por Darío Villanueva (1996b) no seu traballo sobre a cuestión.

Nunha liña semellante no que se refire á autoafirmación dunha estética propia e independente da hispanoamericana pronunciouse, con algúns matices, Diego Martínez Torrón. O estudoso facíase eco porén da influencia que esta tivo na recepción da obra cunqueiriana:

A este respecto, un autor independente de esta tendencia ha sido siempre ÁLVARO CUNQUEIRO. Otro hecho distinto es que la difusión y propagación de su narrativa se haya beneficiado del “boom” publicitario de lo hispanoamericano. Pero este autor manifiesta una serie de rasgos personales y constantes, que confieren a su obra una marca característica, sin relación posible –con excepción, quizás de algunhas páxinas y sólo algunas, de *El año del cometa*– con los autores del “boom” (Martínez Torrón 1980: 28)

A relación co realismo marabilloso foi tamén advertida por Pilar Vázquez Cuesta (1981), quen dedicou á cuestión un artigo significativamente titulado “Álvaro Cunqueiro precursor do realismo máximo”. Nel aludiu ás particulares circunstancias nas que transcorreu a formación da personalidade cunqueiriana e lembrou factores como o feito de ser Galicia unha terra de tesouros e lendas, o nacemento nunha cidade episcopal, a figura mítica do Mariscal Pardo de Cela, o ambiente da botica ou o contacto coa vida cultural galega. Semellantes condicións constitúen, segundo a autora, o xermolo do agromar da súa estética realista-marabillosa.

Vázquez Cuesta mencionou tamén un factor referido á recepción do escritor como é a marxinación que este sufriu durante a década dos setenta. Con respecto a isto, explicou como este, en lugar de seguir os modelos estéticos de cuño social ou experimentalista que estaban a dominar o sistema literario, anticipouse ao realismo máximo:

Enquanto os outros romancistas faziam neo-realismo ou social-realismo, *nouveau roman* e objectivismo, Cunqueiro antecipava-se genialmente, com relatos fantásticos e ao mesmo tempo cheios de pormenores realistas, ao que havia de se chamar “realismo mágico” quando se produzisse o *boom* do romance hispano-americano na década de 70 (Vázquez Cuesta 1981: 84).

Unha vez máis resulta interesante reparar na dificultade que supón a clasificación da narrativa de Cunqueiro con respecto aos parámetros do realismo, manifestada, neste caso, en expresións do tipo *relatos fantásticos e ao mesmo tempo cheios de pormenores realistas*, que xa lle resultaran paradoxais a Martínez Torrón.

As semellanzas no deseño de universos de ficción de grande orixinalidade co que ten sido considerado un dos máximos representantes do realismo marabilloso, chamaron tamén a atención de Antón Risco, quen precisou igualmente o desfase cronolóxico en favor da obra de Cunqueiro:

Es todo un apurado y arbitrario baraje de la historia cultural que en medio de todo se aproxima bastante (pero precediéndolo) al que ha llevado a cabo García Márquez, con la historia de Hispanoamérica, y que no deja de evocar los cruces, mezclas, síntesis inusitadas a que nos obliga a cada paso la economía de la televisión y de los demás mass media modernos (Risco 1982b: 857).

Para Anxo Tarrío, non obstante, as mencionadas etiquetas, malia sintetizaren a oposición realista/fantástico, non resultan aplicábeis á narrativa do escritor galego, por salientaren precisamente o segundo dos termos de ambos os dous sintagmas:

Soy consciente de que las expresiones *realismo fantástico* y *realismo mágico* han intentado amalgamar los términos de la oposición antes aludida, pero creo que, si bien puede resultar operativa para alguna literatura latinoamericana, no veo cómo se puede aplicar a la manera de escribir de Álvaro Cunqueiro sin inclinar la intención hacia los adjetivos *fantástico* y *mágico*, que, en una lectura profunda de este autor, devienen anecdóticos y accidentales (Tarrío 1991b: 306).

Tarrío serviuse deste cuestionamento terminolóxico para explicar a súa crenza na necesidade de abordar o realismo desde unha semiótica pragmática, isto é, desde a concepción que antes denominei realismo de coherencia.

A cuestión do realismo marabilloso volveu ser aínda obxecto de estudo, esta vez dun xeito monográfico, para algúns investigadores. Foi o caso de Anton Van Bommel, quen identificou unha serie de semellanzas entre *Merlín e familia* e o realismo máxico. As coincidencias observadas levárono a cualificar a Cunqueiro como un escritor *mágico-realista*. O autor do traballo baseou a súa interpretación, entre outros elementos, “en la figura central de la novela, Merlín, que está presente en el mundo de los cuentos del folclore gallego” (Van Bommel 1993: 193).

Van Bommel analizou tamén aspectos como “la presencia del nivel de «la vida extraordinaria» y de la «vida ordinaria» y del fluctuar entre los dos, que es tan característico de las obras mágico-realistas”, a “creación do tempo literario”, que contribúe a deseñar unha atmosfera especial na novela e a linguaxe.

Van Bommel concluíu que *Merlín e familia* é unha obra *máxico realista*, logo dunha análise que incorre por veces no descoñecemento da tradición oral galega, así como nalgún dos tópicos acerca da súa cultura aos que fixen referencia no capítulo introdutorio a este traballo, como a afirmación de que “la elección del protagonista de la obra por Álvaro Cunqueiro ha estado determinada por la existencia en el mundo gaélico de relatos tradicionales con Merlín que viven en la boca del pueblo” (1993: 180), ou de que “el gran mago de las obras del ciclo artúrico vive en Galicia, que es tierra de meigas, donde las hechicerías y toda clase de supersticiones han prendido en todos los tiempos” (1993: 193).

Otras voces salientaron o “procedimiento común de una carnavalización de mitos y una búsqueda del tiempo perdido” existente na obra de Cunqueiro e dalgúns autores pertencentes movemento hispanoamericano nos seguintes termos:

El realismo mágico cubano (Alejo Carpentier) o gallego (Álvaro Cunqueiro) son intentos de construír una “identidad cultural” y al mismo tiempo deconstruirla irónicamente. Es curioso que Carpentier descubrió el realismo mágico también en la Península Ibérica, precisamente en “divagaciones” por

el *Camino de Santiago*, y esto ocurrió en 1955, por coincidencia el año en que se publicó por primera vez *Merlín y familia* (Brossegese 1944: 129).

A última revisión do tema, ata o de agora, foi levada a cabo por Darío Villanueva (1996b). Na súa análise, destacou tamén as semellanzas entre o realismo marabilloso e a proposta estética de Cunqueiro, contextualizando ambas as dúas correntes na historia da narrativa, onde se produce unha sorte de movemento pendular entre o romance e a novela, tal como foran definidos por Clara Reeve:

[O romance] seguiu cultivando –Scott, Doyle, Poe, Melville, Conrad, Tolkein, Ende...–, e, sobre todo, seguiu ofrecendo unha alternativa eficaz para a restauración do pacto narrativo, sempre que os excesos do realismo e o experimentalismo provocaron o afastamento da novela por parte dos seus lectores potenciais. Iso é, precisamente, o que ocorreu en liñas xerais a partir dos anos corenta, e daquela emerxeu con impulso incontible a oportunidade máxima –como xa apuntamos– o *romance* hispanoamericano do realismo marabilloso e o *romance* paneuropeo e galaico de Álvaro Cunqueiro³²³ (Villanueva 1996b: 47).

Villanueva referiuse tamén á utilización do termo *marabilloso* co significado de ‘extraordinario’, ‘insólito’, é dicir, daquilo que “se aparta do curso ordinario das cousas sen destruír por completo a súa coherencia” (1996b: 48), esclarecendo deste xeito tanto o aparente oxímoro que entraña o sintagma co que se designou a estética hispanoamericana, como a natureza híbrida e dificilmente clasificábel da narrativa de Cunqueiro. Con todo, advertiu tamén acerca do carácter de precursor do escritor mindoniense, pois, “cando o *romance* hispanoamericano vén encher as expectativas dos lectores, fartos xa de novela, ofreceron uns modelos que Cunqueiro estaba ofrecendo xa” (1996b: 52).

Neste sentido, salientou que “o noso escritor se acomoda sen violencia a ese mapa teórico do realismo marabilloso” (1996b: 53), segundo o evidencian algúns trazos que amosa a súa obra. Son estes, na súa opinión, a utilización dos “*ideoloxemas* de *crónica* e de

³²³ Agás a referencia explícita á literatura de Cunqueiro, a explicación fora xa formulada en Villanueva e Viña 1991: 44.

mestizaxe que na teoría de Irlemar Chiampi vinculaban o realismo marabilloso hispanoamericano coa realidade humana, física e espiritual do seu medio” e a “marcada tendencia narrativa a naturalizalo insólito, a harmonizar lóxica e absurdo, a casa-la mentira das súas fábulas co entendemento dos seus lectores” (Villanueva 1996b: 55-56).

O feito de que o realismo marabilloso abrise unha porta á superación da oposición entre literatura fantástica e realismo³²⁴, así como a súa aposta pola irracionalidade e a “restauración da narratividade” fixeron ver nesta corrente un instrumento válido para a interpretación da obra de Cunqueiro ou, cando menos, obrigaron a considerar a posibilidade dunha relación entre ambas as dúas estéticas.

3.3.2.3. O realismo formal

Un cambio e orientación substancial no estudo do realismo cunqueiriano produciuse, como xa se dixo, coas achegas de Anxo Tarrío (1989 e 1991b). Nun capítulo da súa monografía (1989) significativamente titulado “A vocación realista”, o autor desbotaba de maneira explícita a metodoloxía baseada na análise das estratexias da literatura fantástica, por considerar que “fracasan, ou cando menos varan na perplexidade, moitos dos achegamentos que se fixeron á obra cunqueiriana dende os presupostos da literatura chamada *fantástica*” (Tarrío 1989: 39).

Tarrío diferenciou claramente a imaxinación, cualidade necesaria para a creación artística, sexa cal sexa o seu signo, das técnicas do realismo³²⁵ e afirmou que “non hai razón ningunha para lle negar a Cunqueiro a condición de realista (1991b: 42). Por unha banda, argumentou coa vocación de verosimilitude amosada por unha boa

³²⁴ “La antinomia irreductible de lo fantástico se resuelve en armonía gracias al tratamiento formal propio del «realismo mágico»” (Villanueva 1994a: 44).

³²⁵ Á convicción de que Cunqueiro “sempre pretendeu facer realismo”, con independencia do seu exercicio da imaxinación, Tarrío engadiu o argumento da “crenza [do escritor] nos soños como realidades” (1991b: 42).

parte dos personaxes narradores, mentres que por outra, e nun nivel estritamente textual, salientou

cómo Cunqueiro se preocupa de dotarlo de una coherencia interna que haga verosímiles las peripecias narradas, a partir de las condiciones propuestas en el interior de la escritura y sin preocuparse ya de su correspondencia o no con la realidad empírica o con la ideología de la comunidad receptora (Tarrío 1991b).

Botando man do comportamento dos seus personaxes, Tarrío identificou algunhas estratexias que están a dotar de verosimilitude o texto e a crearen unha actitude cooperadora por parte do lector, ao que condicionan para que acepte como verosímiles as historias que lle son narradas. Estas observacións levaron ao estudoso a afirmar que “estamos diante dunha escritura que plantea *estratexias* realistas e dun narrador que estende á vista do lector os códigos cooperativos, as condicións de lectura” (Tarrío 1989: 44-45).

Tarrío non restrinxiu a actitude de Cunqueiro ao deseño dunha nómina de personaxes narradores realistas, senón que recorreu a eles para amosar a existencia de toda unha poética do realismo de coherencia:

Esta preocupación dos personaxes de Cunqueiro pola verosimilitude dos seus inventos, por fantásticos que eles sexan, podémola extrapolar ó propio proceso de creación do noso autor, que, deste xeito, nos ofrece unha mostra do que se ven chamando *realismo de coherencia*, *realismo formal* ou *realismo inmanente*, segundo diferentes autores, caracterizado por un axuste, non entre o texto e a realidade exterior a el, que é o que procura o *realismo de correspondencia* ou *xenético* senón entre as propias partes constitutivas do mesmo (Tarrío 1989: 48).

Dentro deste marco, o autor do estudo identificou algunhas das estratexias da súa poética, denominadas tamén *operadores realistas*, aos que volverei nas páxinas seguintes (*vid.* 3.3.4). Por outra banda, salientou a presenza, aínda que cuantitativamente moito menor, dun realismo de correspondencia nas narracións de Cunqueiro:

Tamén o mindoniense utilizou na elaboración dos seus textos novelescos recursos que están perto do realismo xenético ou tamén chamado *realismo de correspondencia*, por estar atento a unha realidade exterior considerada comunmente como a realidade “real”, verificable, en todo semellante á do vivir cotián. Este tipo de realismo adoita facer anotacións no texto que faciliten ó lector unha serie de datos que propicien na súa mente a evocación e composición naturalista dun decorado, dunha escena, así como os comportamentos dos personaxes que por ela evolucionan e os efectos que nela se producen. É dicir, algo moi próximo ó que podería ser un texto teatral ou un guión cinematográfico, pero homoxeneizando a linguaxe, sen diferenciar tipograficamente os diferentes rexistros correspondentes ós parlamentos e ás acotacións. [...] En definitiva, trátase dun intento por facer visible o que se narra, na mente do lector (Tarrío 1989: 51).

3.3.2.4. O realismo intencional

Como se dixo anteriormente, o concepto *realismo intencional* foi desenvolvido desde un punto de vista teórico por Darío Villanueva (1992), quen o aplicou precisamente á narrativa de Cunqueiro, abrindo deste xeito unha nova vía nos estudos sobre a cuestión. O investigador recorreu ao concepto do *horizonte de expectativas*, formulado pola teoría da recepción (*vid.* 4) para situar a traxectoria narrativa do mindoniense. Neste sentido, lembrou como “a consideración da obra do noso escritor está vencellada ó horizonte de expectativas que ó longo de corenta anos –incluíndo os dez que nos alonxan xa do seu pasamento– representaron sucesivamente tres concepcións teóricas do realismo literario” (Villanueva 1993: 351).

Villanueva aplicou a teoría do realismo intencional a un paratexto da narrativa curta escrita en galego, concretamente ao limiar de *Xente de aquí e de acolá*, titulado “Carta que o autor mandou ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba este libro”³²⁶, por consideralo un claro exemplo desta práctica, ao amosar como os lectores –neste caso, o seu destinatario– “se serven dos textos para facer enunciados

³²⁶ Vid. para isto 2.3.4. AS NOTAS INTRODUTORIAS E FINAIS.

sobre a súa propia realidade”³²⁷ (Villanueva 1993: 377). Así acontece, en opinión de Villanueva cando o escritor pide ao amigo que lle confirme coa súa propia experiencia a veracidade das criaturas de ficción. Neste sentido, o investigador explicou como o texto de Cunqueiro se afasta dos realismos xenético e formal, pois “o escritor non tenta de impoñer ó seu lector o realismo dos tipos engaiolados no seu libro, nin tampouco o contrario, a súa condición fantasiosa e irreal. Non: o escritor pídelles ó seu destinatario que lle acredite a existencia de tales personaxes, e, aínda máis, que opine sobre a semellanza entre o modelo e a pintura. [...] Pero Cunqueiro rexeita tamén unha consideración puramente formal do seu realismo, pois non esixe que o lector se incorpore incondicionalmente ó universo interno da obra, senón que o contraste desde a súa propia experiencia de realidade” (Villanueva 1993: 359).

O estudo concede unha importancia fundamental no proceso de lectura realista á demanda coa que o narrador pecha o limiar:

E o texto remata cunha sutil declaración implícita de que o realismo de *Xente de aquí e de acolá* somentes ficará consolidado cando a intencionalidade do autor se vexa ratificada pola cointencionalidade dun lector competente e escolleito como o correspondente desta misiva asinada en Mondoñedo no San Xoán do 1971: “Cando teñas algo de vagar, contéstame, que xa te decatárás de que ando un algo preocupado con iste asunto, e quero saber de *magister* si esta xentiña saíume parecida no retrato, e si eu son ou non parte dela” (Villanueva 1993: 359).

Con esta lectura, Villanueva iniciaba unha nova vía no estudo do realismo cunqueiriano que non tivo, polo de agora, continuidade.

3.3.3. A visión do escritor

No extenso capítulo dedicado ao estudo do paratexto, e concretamente no apartado no que me ocupei do peritexto público,

³²⁷ Para el, “realismo intencional é o mesmo que donación de senso realista a un texto do que se fai o que Gadamer chama unha hermenéutica «de integración» desde o horizonte referencial proporcionado pola experiencia do mundo que cada lector posúa” (Villanueva 1993: 357).

expuxen algunhas das opinións que o escritor formulou, case sempre como resposta ás demandas dos xornalistas, acerca do realismo da súa obra. Tal como veño facendo ao longo do meu traballo, sintetizarei a seguir algunhas destas ideas, remitindo en todos os casos, á sección mencionada.

As principais cuestións acerca do realismo sobre as que se pronunciou o escritor foron:

- a) A harmonización da fantasía e a realidade na súa obra, que ben resumiu na célebre expresión *la fantasía sale disparada de la realidad*
- b) A vocación de verosimilitude do conxunto da súa narrativa
- c) As estratexias ao servizo desta verosimilitude: o anacronismo e o detalle
- d) A súa suposta relación co realismo marabilloso, cuestión á que xa aludín nas páxinas anteriores

Cunqueiro tense referido ao exercicio de *transformación* dunha *base real* levado a cabo na súa obra, así como á necesidade de *crer* naqueles materiais fantásticos cos que se está a traballar. Por outra banda, e isto resulta de grande interese para a análise levada a cabo no derradeiro apartado do capítulo, o escritor describiu algún dos procedementos empregados na súa obra e relacionounos coa vocación de verosimilitude. Foron estes, fundamentalmente, dous: o detalle e o anacronismo.

En canto ao primeiro, o autor exemplificou, nunha declaración xa reproducida, cunha información aparentemente intranscendente nos seguintes termos:

Cando eu digo: estaba nun sillón de coiro de Moscovia, que escurece co tempo... esto é unha cousa absolutamente certa no que se refire ao coiro de Moscovia (Ledo 1982; *cfr.*: 2.1.1. AS ENTREVISTAS).

O detalle está a desempeñar unha función de verosimilitude e, polo tanto, de realismo, nun exercicio narrativo no que *a fantasía sale disparada dun fondo real*.

A función é igualmente realizada por outros elementos tamén citados como o *gusto polo anecdótico*, o *detalle concreto e falsamente identificador* e a *falsa erudición*, xa que *todos estes detalles, todo isto que engado, todos estes puntos concretos en buscar unha autoridade para unha opinión, e ademais unha autoridade inexistente teñen esa función* [de verosimilitude].

Nótese como o escritor se referiu á erudición ficticia, ámbito no que se manifestou debedor do bispo Frai Antonio de Guevara, “que dos mil sabios gregos que cita non existiron máis de cento cincuenta, por exemplo” (Risco e Soldevila 1989). O trazo aproxímao a figuras como Borges³²⁸ ou Joan Perucho.

A falsa erudición garda unha certa proximidade co outro procedemento ao que máis arriba me referín, como é a introdución do anacronismo. O propio escritor semellou consciente do paradoxo da súa afirmación cando engadiu que “o curioso é, que a utilización do anacronismo nos meus libros tende a dar máis verosimilitude ó relato e non inverosimilitude”.

Cunqueiro exemplificou cunha pasaxe pertencente a *Un hombre que se parecía a Orestes* sensibelmente desfigurada, e á que tamén fixen referencia no paratexto:

Se eu, por exemplo, no Orestes, estou a falar de Clitemnestra, que a veñen ver uns alemáns para que faga publicidade dun corsé³²⁹, paréceme que isto dá un pouco máis de verosimilitude a aquel ambiente de decadencia e de pobreza na que unha cousa deste tipo é recibida como a solución para poder comprar patacas, pan e pouco de viño.

³²⁸ O propio Antón Risco tense referido á proximidade co escritor arxentino na “elaboración de un universo anacrónico, anatópico, autónomo, mítico, pero nutrido de referencias históricas, geográficas, literarias, artísticas, etc., que perturban soberanamente nuestro mapa y calendario cultural”, así como na orientación cara a un público culto e intelectual (Risco 1982b: 857).

³²⁹ O comentario fai referencia, efectivamente, a unha pasaxe de “Seis Retratos” na que se informa da visita recibida por Clitemnestra dun *xermánico* “que había inventado una batidora de espiral para hacer manteca, y pedía permiso, mediante pago, para poner a la reina Clitemnestra en unos grandes carteles en toda tierra de vacuno, diciendo que aquel artefacto era alemán legítimo y el preferido de las Majestades” (*Orestes*, 215).

Finalmente, sentencia que semellante exercicio consegue *contornear un pouco a acción humana e facela máis comprensible e verosímil*.

As declaracións autorais aquí escolmadas amosan unha vontade por inserir a súa narrativa nunhas coordenadas realistas, con independencia da natureza da materia obxecto da diéxese. Semellante opinión parece quedar clara na resposta que dá a Morám Fraga:

—¿Non cree que, dalgún xeito, todos os seus relatos, non só os relatos galegos da triloxía —que Martínez Torrón non estudia, porque estudia as obras en castelán únicamente—, son en verdade realistas a pesar da lúdica, da intemporalidade, a pesar do soño e a pesar do delirio?

—Sin dúbida ningunha. Creo que os personaxes son reais, e actúan en virtude dunhas vivencias reais, é dicir, que responden á condición humana, sen dúbida ningunha... E na descrición do ambiente, eu creo que sempre é realista (Morán 1982: 379).

3.3.4. As estratexias do realismo

No propio nivel textual é posíbel identificar unha serie de estratexias, a miúdo interrelacionadas, que confiren ao texto unha dimensión realista e que van desde a actitude do narrador ata o deseño dun lector cooperante, pasando por unha serie de recursos de natureza ben diferente e que a seguir identificarei.

3.3.4.1. O narrador

A lectura atenta do corpus cunqueiriano revela a existencia dunha instancia particular, fascinada, como expuxen nas páxinas anteriores, polo exercicio da narración e pola multiplicación diexética que recorre aos procedementos da oralidade para tecer o seu discurso.

Outra das características dos narradores cunqueirianos, ben sexan principais ou secundarios e en ocasións case anecdóticos no desenvolvemento da diéxese, é a vocación de autoridade con respecto ao seu propio discurso. Os enunciantes narrativos fan gala a miúdo dun estatus que os individualiza e dótaos de prestixio diante dunha comunidade receptora. Semellante actitude consegue conferir tamén ao narrador credibilidade mediante unha serie de procedementos pragmáticos que, como xa indiquei máis arriba de maneira sucinta, están por veces emparentados –así o quixo ver tamén o propio escritor– coas estratexias da oralidade.

O narrador cunqueiriano amosa con frecuencia un esforzo por atallar calquera tipo de dúbida con respecto á veracidade do que conta. Así acontece co personaxe que narra a historia da pantasma inglesa, que conclúe deste xeito o relato:

Esta es la historia del fantasma inglés; ya sé que no es buena, pero esta tan probada, que non se puede pasar sin contarla para edificación de incrédulos (*Otoño*, 52),

ou o comentario:

–Los sucesos éstos sólo los atestigua este cristiano, pero puedes creerlos³³⁰ (*Caballero*, 62)

Esta actitude sitúa o narrador nun pódium desde o que enuncia, coa debida distancia, unha historia que terá que ser recibida como verídica, para o que botará man de procedementos diversos, máis adiante analizados como operadores realistas. De todos os narradores cunqueirianos é, sen dúbida, Sinbad quen mellor ilustra este comportamento. A loita por manter un estatus que lle permita ser crido nunha comunidade por veces escéptica e hostil constitúe, como é sabido, a cerna argumental da obra. O propio Sinbad lamenta, nunhas palabras cargadas de melancolía, as dificultades que debe afrontar para manter a súa posición, no momento no que escoita poñer en dúbida a

³³⁰ Cfr.: “–*Le parapluie!*

Bertoldo nunca ouvira esta palabra, o cal proba a veracidade do seu relato” (*Xente*, 286-287).

existencia das illas Cotovías. O seguinte fragmento, moi citado, resulta ilustrativo da dimensión metafórica de Sinbad, así como do trazo ao que me estou a referir:

O pior, Sari, amigo meu, foi que me vin das naos de Melinde cando a xente comezou a descrer dos países que traguíamos en conversa os que andábamos no mar. Agora tódalas novidás son por mapa e agulla, e os pilotos non saen da coarta levantada, que é como andar con bastón polas rúas de Basora, e non atoparás entre os pilotos do Califa un que seipa navegar por soños e memorias, e así non logran ver nada do que hai, do que é miragre e fermosura dos mares. ¡Doado é decir que non hai Cotovías! (*Sinbad*, 309-310).

Outra pasaxe abondo clarificadora é aquela na que a autoridade de Sinbad vese ameazada pola presenza *dun que dicía que fora piloto maior substituto do Califa* e que conseguira atraer a atención da comunidade de Basora. O conflito xorde cando o narrador advirte que a este forasteiro “escoitábano moito, máis que a Sinbad, na fonda e no peirao, na fonte e na lonxa” (317). A situación só se resolve cando o protagonista logra desarticular a coherencia do discurso do viaxeiro, de maneira que “quedou probado que o piloto aquel do Califa, tan baduante, non estivera en Kafirote” (317), co que se produce a restauración da credibilidade e, “dende aquela Sinbad volveu a ser escoitado nas tertulias e o sustituto foi faguer verán a outra ribeira” (319).

Igual que Sinbad, outros narradores cunqueirianos recorren de estratexias diversas para persuadiren os seus narratarios e conservaren así o estatus privilexiado do que disfrutaban.

3.3.4.2. O lector

As teorías da recepción incidiron na importancia do acto de lectura e puxeron de relevo a figura do lector como responsábel último da diéxese. Nun estudo dedicado á cuestión, Darío Villanueva (1984

1991) referíase ás dúas grandes orientacións que se poden apreciar no desenvolvemento destas teorías:

1. A fenomenolóxica, interesada pola recepción extrínseca, individual ou colectiva do texto)
2. A intrínseca ou inmanente, que “busca e interpreta los indicios de la recepción en el propio texto, a través de procedimientos retóricos configuradores de puntos nucleares en la estructura de la obra” (Villanueva 1984 1991: 132)

Á orientación fenomenolóxica ou extrínseca dedicarei o capítulo reservado ao estudo da recepción da obra cunqueiriana.

A atención á recepción intrínseca, da que xa tratei a propósito da figura do narratorio no capítulo dedicado ao estudo das estratexias da oralidade, permite tamén identificar unha serie de trazos que perfilan un lector ideal concibido para levar a cabo unha lectura realista do texto.

O propio Cunqueiro non pareceu alleo a esta preocupación cando se referiu, nas súas declaracións públicas, a un lector ideal –*a xente miña*– caracterizado polo gusto pola narratividade e, máis concretamente, por aquela que posúe unha raizame oral, resumida na expresión tantas veces citada *xente que ten o gusto de que lle contan contos* (Morán 1982).

Chamarei, de aquí en diante, *lector implícito non representado* a este lector agardado, entendido como unha instancia inserida no tecido fictivo da obra, seguindo a proposta terminolóxica de Darío Villanueva (1984 1991 e 1992). A escolla permite evitar a ambigüidade conceptual xerada pola coexistencia de numerosos termos afíns, como *lector implícito*, *lector modelo*, etc³³¹. para designar:

³³¹ “Efectivamente, desde la retórica narrativa de todas las épocas ha entrado el juego dialógico entre el narrador o el autor implícito y un lector con el que aquella o aquellas voces mantienen una comunicación que puede adquirir un sinfín de matices, y responder a multitud de objetivos funcionales. Frente a él, el lector implícito no representado es una instancia más profunda,

un lector implícito ficticio, competente, programado y modélico que tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no sólo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que con aquello que le falta –sus lagunas, sus indeterminaciones–, está provocando respuestas cooperativas de su destinatario. Lo uno y lo otro configuran ese lector implícito no representado³³² (Villanueva 1992: 164).

Foi tamén o propio Villanueva quen salientou a pertinencia deste concepto á hora de estudar a cuestión que abordo. Neste sentido, referiuse á posibilidade dunha *recepción realista*, que consistiría na operación de “engendrar en los receptores empíricos, mediante la determinación textual de un específico «lector implícito no representado», un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad”, isto é, da práctica do realismo intencional.

A cuestión do lector (implícito non representado) ocupara xa, con maior ou menor centralidade, a atención dalgúns estudosos, que obtiveron resultados dispares. É o caso das interpretacións levadas a cabo por Antón Risco (1982b) ou Anxo Tarrío (1989). Resulta curioso con todo comprobar como ambos os dous acaban enmarcando as súas conclusións na cuestión do realismo.

A propósito dunha análise de “O galo de Portugal” citada nas páxinas anteriores, Risco aludía á existencia dun lector *escollido*, culto, capaz de recibir as numerosas referencias eruditas (verdadeiras ou falsas) coas que o narrador salfire o texto:

Al igual que Borges, Cunqueiro se dirige ante todo a un público culto, intelectual, ante el que multiplica las más raras y curiosas referencias

consistente en este espacio de actividad que debe ser ocupado para que la actualización del texto se produzca cabalmente, ese «insieme di condizione di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfaste perché un sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale», como lo caracteriza Umberto Eco (1979: 62). Porque esta figura de la que tratamos equivale no sólo al «Lettore Modello» de este último y al «Implizite Lesser» de Wolfgang Iser, sino también, como justifiqué en el trabajo antes citado, al «mock reader» de Walter Gibson, el «informed reader», de Stanley E. Fish, y el «interdierte Leser» de Erwin Wolf” (Villanueva 1992: 164).

³³² O autor abordara xa a cuestión dos lectores nun traballo anterior. *Vid.* Villanueva 1984 1991.

bibliográficas, ignotos entresijos de la historia y sorprendentes datos eruditos (Risco 1982b: 857).

Trátase, na súa opinión, dun procedemento *fantástico* que pretende “embarullar las relaciones de la literatura con la historia de la cultura” (1982b: 858) e que se ve compensado, a nivel diexético, por procedementos de lexitimación ou estratexias de realismo.

Pola súa banda, Tarrío referiuse á rendibilización de determinados sistemas de signos de doado recoñecemento para a *comunidade interpretativa* e por un lector que “el mismo [o escritor] confesou imaxinar coma un paisano rural ou un vilego moi próximo e familiar” (Tarrío 1989: 82). Neste sentido, explicou como

é no manexo doutros sistemas sígnicos onde vemos claramente que Cunqueiro, adrede ou por pura intuición, tomou da liturxia católica algúns dos modelos cos que construiu os seus mundos de ficción, na seguridade de que habían de ser doadamente recoñecidos polo seu “lector” e, xa que logo, adxuvantes ó programa realista que el se propuxo (1989: 71).

Con respecto a esta comunidade interpretativa, comentou máis adiante:

[...] la elaboración del texto realista se lleva a cabo por dos vías. En primer lugar, y atendiendo a las relaciones del texto con el destinatario, Cunqueiro cuenta con una *comunidad interpretativa*, la gallega, que no es ajena al misterio; es más, en la que lo misterioso y lo mágico forma parte de su vida cotidiana, de su *opinión común*, de su, en definitiva, cosmovisión e ideología. Puede oponerse a esto que esa *comunidad interpretativa* en la que ve Cunqueiro su lector ideal, por permanecer en el analfabetismo, en una proporción muy elevada, no se corresponde con el *lector empírico*, con el *lector real*, que es culto y ha superado la visión mágica de la vida. Pero eso no impide que los textos cunqueirianos sean realistas, toda vez que es el *lector implícito*, es decir, el lector ínsito en el texto, quien marca el carácter realista del texto (Tarrío 1991b: 313).

3.3.4.3. Os operadores realistas

Ao longo da miña exposición veño referíndome ás estratexias despregadas no nivel textual co obxectivo de conseguir un efecto – polo tanto unha lectura– realista. Nalgunha ocasión, adiantei xa a denominación *operadores* para designar estes mecanismos. Como tales, cómpre notar o seu carácter marxinal a respecto da diéxese, así como a *natureza complementadora* e a función *catalítica* que desempeñan (Barthes 1966 trad. 1974: 20).

Trátase, polo tanto, de elementos aparentemente prescindíbeis (comentarios, datos ou descricións) que achegan, mediante a *notation insignifiante* unha boa dose de realidade e conseguen a *illusion référentielle*, que funciona do seguinte xeito:

suprimé de l'enonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le “réel” y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...]; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité (Barthes 1968: 88).

Elementos desta natureza foran advertidos xa na mencionada lectura do relato “O galo de Portugal” levada a cabo por Antón Risco (1982b), quen advertira como “a outro nivel, en el estrictamente diegético, el autor ha de jugar a legitimar asimismo sus fabulaciones por medio de múltiples recursos y entre ellos se encuentran los que Barthes llama «efectos de lo real»” (Risco 1982b: 859).

O estudoso identificou algúns destes elementos e advertiu acerca da súa procedencia, pois

los principales de estos que utiliza Cunqueiro en sus obras son de la misma naturaleza que sus elementos irreales o fantásticos, lo que prueba la apretada coherencia de su universo literario, susceptible seguramente de ser codificado en un riguroso sistema. Constituyen referencias, pruebas de

carácter erudito (falsas biografías, falsos testimonios orales de testigos presenciales a quienes el narrador escuchó directamente o de quienes le dio noticia cualquier pariente, amigo o conocido) o, sencillamente, pequeños minuciosos detalles que no tienen nada que ver con la acción que se nos narra, que incluso nos distraen de ésta, pero que por lo mismo dan la impresión de sumergirnos en los meandros de la cotidianidad, aunque se trate de la más extravagante e inusitada (ya que tales datos pueden ser o no menos delirantes que el resto) (1982b: 859).

Na súa explicación, Risco referiuse á minuciosidade na enumeración das fontes (testemuñas, falsas erudicións), así como do documentalismo accesorio. Resulta interesante reparar na observación final con respecto á tensión creada entre a distracción que estas informacións ocasionan e a cotidianeidade e verosimilitude que comportan. O contraste lembra a afirmación metaliteraria na que Cunqueiro explica como “tenden a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro”, referida precisamente a estes elementos, que o autor considerou de raizame popular³³³.

Finalmente, nunha lectura destes elementos desde as estratexias da parodia, da que prescindo neste momento, Risco afirmaba que:

unos y otros elementos se caracterizan por la acumulación de noticias identificadoras, con precisión de historiador, de comadre chismorreadora o de notario. Es la parodia del famoso état civil de los héroes e Balzac, del documentalismo de Flaubert y de los naturalistas, del eruditismo y cientifismo de la narrativa del XIX (1982b: 859).

Foi Anxo Tarrío (1989), na súa interpretación da narrativa de Cunqueiro desde as coordenadas do realismo, quen se referiu explicitamente a estes procedementos, considerados por el “verdadeiras estratexias narrativas” que “conforman un alarde de saber minucioso que presta unha grande autoridade ao narrador sobre a historia que está a contar e sobre da que o lector-espectador non

³³³ Cómpre recordar unha vez máis a alusión aos “contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas desviacións dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto da xente que ten o gusto de que lle conten contos” (Morán 1982).

pode pronunciarse, senón soamente crer con boa fe cooperadora” (Tarrío 1989: 117).

Tarrío aludiu, nun traballo posterior, ao aproveitamento destes mecanismos por parte dun narrador que procuraba credibilidade, así como á proximidade destas *estratexias* á expresión popular –que non tradicional– da poboación rural galega. Así o explicou nun texto de gran transcendencia que reproducín xa, por razóns obvias, no capítulo anterior e do que agora lembro a principal afirmación:

Son operadores realistas, que invisten al narrador de una gran autoridad, y, por lo tanto, de una gran credibilidad. Pero además son rasgos muy propios de la manera de contar que tiene la gente del medio rural gallego (Tarrío 1991b: 316; *vid.* 3.2. AS ESTRATEXIAS DA ORALIDADE).

Lémbrese como propio Cunqueiro insistiu na procedencia oral destes elementos e mesmo proporcionou algún exemplo nun paratexto xa coñecido no que se refería á incorporación ao relato dunha “porción de datos que son falsos pero que contribuyen a dar testimonio de veracidad”, así como á “presentación de objetos como testimonios”: “Por cierto, me compré una navaja, que es ésta, y tal...”. O escritor afirmaba nesta declaración que semellante maneira de contar “la he repetido y transformado y utilizado siempre” (Ricci 1971).

Nunha análise levada a cabo por min anos atrás (Nogueira 1995b) e que constitúe en boa medida o xermolo deste apartado, propuña unha primeira tipoloxía de operadores realistas merecedora sen dúbida dunha revisión, cuxos resultados expoño a seguir. Nesta nova achega á cuestión manteño a clasificación dos procedementos en tres grandes bloques:

- i. *Estratexias* baseadas na presenza ou participación do narrador nos feitos
- ii. *Estratexias* baseadas na demostración dun coñecemento preciso acerca do que se está a narrar
- iii. *Estratexias* baseadas no suposto descoñecemento: a dúbida intencional

3.3.4.3.1. Estratexias baseadas na presenza ou participación do narrador nos feitos

Entre os moitos procedementos aos que me acabo de referir, resulta frecuente a alusión, por parte do narrador, á súa propia presenza como testemuña duns determinados feitos. Semellante actitude ten como obxectivo dotar de credibilidade o relato narrado. Así acontece na pasaxe na que Sinbad está a referir novidades acerca do peixe papagaio ante un Sari escéptico que pregunta sobre a existencia da mencionada especie. Repárese, neste caso, no reforzo do pronome, con claro valor intensificador:

O peixe-papagaio pesqueino *eu mesmo* a dezasete legoas de Columbo (*Sinbad*, 365; a cursiva é miña).

Como indiquei noutro lugar, tamén Leiras de Tardiz, responsábel da diéxese principal, insiste na súa condición de testemuña das historias bonaerenses que narra, afirmando “que estivera presente nas máis delas, testigo presencial nas pastelerías de Buenos Aires” (*Xente*, 218).

O procedemento do *eu-testemuña*, que explota as posibilidades da primeira persoa narrativa, recorre a outras fórmulas de intensificación, como a anécdota con participación –casual ou non– do narrador, que demostra a súa sabedoría e autoridade na materia:

Coido que somentes vin a Borrallo de Lagoa, sin zamarra unha vez pólo San Bartolomé (*Escola*, 63)

Yo he visto tender al egineta Coblianto. Era un gigante. Cuentan los de Egina que su madre tardó doce días en parirlo (*Ulises*, 67).

O narrador leva a cabo a miúdo unha asociación entre a presenza, a observación e a lembranza. Repárese, neste sentido, nos seguintes fragmentos:

Yo estaba allí, encaramado a una cerca de madera, y no le quité ojo durante toda la embajada. ¡No se me olvidará nunca! (*Orestes*, 110).

Ésta [la muerte] pasó a mi lado, mis ojos la vieron y siempre la recuerdo (*Caballero*, 28).

O recurso da representación do *eu testemuña* combínase en ocasións coa incorporación de datos autobiográficos, algún deles verificábeis na realidade extraliteraria. Así ocorre co personaxe Perrón de Braña, de quen se afirma que “viña moito pola botica de meu pai” (*Escola*, 58).

Con todo, o procedemento que acabo de mencionar ben pode considerarse unha variante doutro máis xenérico, que se sitúa a medio camiño entre o testemuño e a alusión ao coñecemento dun determinado personaxe como estratexia para conseguir a credibilidade do receptor:

—Yo [...] conocí a uno que estaba en un caso semejante al tuyo³³⁴ (*Orestes*, 149).

Mais, á beira destas situacións nas que o narrador testemuña (ou, nalgúns casos, simplemente homodixético) alude ao coñecemento dun personaxe, atopamos outras nas que recorre á fraseoloxía para evocar unha parte do corpo e dar fe, deste xeito, dunha participación nos feitos que condiciona positivamente a credibilidade dos receptores. Aí acontece no seguinte comentario de Sinbad:

Sari, amigo de meu, asegún estou vendo agora mesmo as miñas mans que tantas veces aloumiñaron o leme, tan craramente vin no sul as illas das Cotovías (*Sinbad*, 306).

³³⁴ Cfr.: “Conocín a Pontes de Meirado fai moitos anos” (*Xente*, 158). Na mesma liña débese interpretar tamén a frase que dá comezo ao limiar de *Escola de menciñeiros*, onde cómpre salientar o carácter xenérico da afirmación: “Xente é ista da que falo que conocín, i algunha de mui perto” (*Escola*, 55). O procedemento presenta algunhas variantes, como a alusión á amizade: “Eu fun mui amigote de Felipe das Esmelgas” (*Feirantes*, 408).

O procedemento garda relación coa presentación dun obxecto a xeito de testemuño que reforza a verosimilitude do relato. Desta estratexia aprovéitase o labrego que relata, ao comezo de *Un hombre que se parecía a Orestes*, o milagre que lle concederon os santos Cosme e Damián:

Ofrecido a los santos fraternos con unas orejas postizas de masa de bollo suizo, y a poco de la romería las mías tomaron su marcha con prisa, y aquí estoy con ellas bien naturales.

Se quitó las gorra para que se las viesen a sabor (*Orestes*, 10).

Do recurso tamén se vale o misterioso personaxe de don León, quen “se acercó al trasero del caballo, rebuscó en la larga cola, sacó unas algas y tres cangrejos que mostró a los dos atónitos en la palma de su mano” (*Orestes*, 67).

Un obxecto testemuño máis sofisticado é o *limón voador* do que Sinbad bota man no seu discurso. O protagonista chega mesmo a improvisar unha pequena coa finalidade de manter a autoridade:

E pra que vexades que eu estaba oíndo desa boca real o que xa sabía, mirade!

E amosou Sinbad, sacando dun prigue do turbante, un limón dourado.

–¡Mirade! ¡Un limón voador de Reino Doncel! (*Sinbad*, 342).

Despois de abraiarse o seu público con semellante artificio, o narrador amosa o segredo da representación. A resposta final de Sinbad con respecto a este artiluxio posúe, ao meu ver, unha dimensión metaliteraria que vai máis alá da procura da fascinación, na medida en que amosa unha das estratexias dun discurso deliberadamente realista:

–¿El cómo sabías si viría ao caso?

–Fíxeno por se no perderse Reino Doncel saía que fora polo áer, poñer este verbigracia voador (*Sinbad*, 343).

Danilo Manera reparou, precisamente a propósito de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas*, neste tipo de elementos. Na súa opinión,

algúns deles son utilizados en calidade de *probas do que se está a contar* (Manera 1990: 438). Noutros casos, advirte da

presencia na vida e nas historias de Sinbad dalgúns obxectos a medias entre xoguets e talismáns [...]. Entre estes obxectos hai algúns que asumen a importancia de verdadeiros símbolos da súa condición de piloto e de soñador: a saber: o seu mapa do Islam, o mondadentes e os prismáticos (1990: 440).

Repárese tamén na connotación melancólica de moitos destes obxectos, como ocorre mapa que Sinbad presenta no seu relato das aventuras en Chipre, do que, ao sacudilo *non cae ren*, malia que sempre lle parece “que se meteu algunha ao enrolálo, i é area roxa e aristada, e un gran dela rachoume un cabo de Siria” (*Sinbad*, 347).

Pola súa banda, Pontes de Meirado garda no peto un pano como único recordo da moza que tivera na Plata. A lembranza vén dada neste caso por un signo olfactivo, que contribúe a intensificar o ton emotivo da composición cando “do peto de dentro da zamarra tiraba un pano branco bordado con froliñas azúes, galano que lle fixera Virna. Pasábao polos narices pra poder millor lembrarse do aroma da amante perdida, e polos ollos pra secar gordas e amargues bágoas” (*Xente*, 160).

Estes obxectos teñen sido tamén relacionados coas *probas de presente* ás que recorren os narradores en determinadas culturas orais. O propio escritor reparou en tal proximidade nunhas declaracións feitas a Ricci e que xa foron reproducidas no capítulo anterior para a cuestión da oralidade. A propósito da lectura do libro de Valsina [Vansina] sobre a oralidade, o escritor advertía certas semellanzas entre a maneira de contar de determinadas tribos africanas e a súa propia, baseada, entre outras cousas, na “presentación de objetos como testimonios” (Ricci 1971).

En ocasións, os propios narradores reflexionan acerca da rendibilidade destas *probas de presente*, como xa o fixera Sinbad no delirante discurso sobre o limón voador. Tamén o enunciante principal

de *Las mocedades de Ulises* fai o seguinte comentario na pasaxe na que o protagonista está a contar diante de Helena:

¡Cuanto no hubiera dado Ulises en aquel momento por tener una hoja seca en el bolsillo del corto jubón, y sacarla lentamente y dejarla caer! (*Ulises*, 142).

Unha reflexión semellante atopámola no paratexto “Epílogo para bretones”, incluído na versión castelá d’*As crónicas do sochantre*³³⁵:

Lamento no poder contar las historias de estos difuntos conforme al uso de los bretones, esto es, acompañando cada relato de una vida con “muestras”, con objetos que hayan pertenecido a ellos, a sus ascendientes, y esto es así porque los difuntos que pasean por las páginas de estas historias son hijos de mi imaginación. Ya sé que en Bretaña se cree que es imposible decir un ser humano y una historia que no hayan tenido una existencia real y que no hay creación sino memoria. En esto quizá penda la abundancia que hay en Bretaña de fantasmas y lo identificados que están con los más. El refrán bretón que dice “cada sueño reclama su hueso”, aclara perfectamente lo que entre aquellos celtas se sospecha de los fantasmas y sus peripecias. La niebla que enredoma el distante país ayuda al misterio.

Finalmente, creo necesario reparar na importancia destes elementos en discursos codificados, dos que se desprende unha función metafórica. O caso máis representativo é, sen dúbida, a declaración de Paulos diante dun secretario de Eclipses, que está a cuestionar as súas probas³³⁶. Repárese, neste sentido, no contraste establecido entre unha proba de presente metafórica e o escepticismo do secretario:

³³⁵ Como xa se dixo, a tradución non é da autoría de Cunqueiro, senón de Francisco Fernández del Riego.

³³⁶ O constante esforzo por lograr un discurso verosímil achega o personaxe de Paulos ao de Sinbad. *Cfr.*: “Pasaron años, quizá siglos. Dicen que Luchino delle Fiore della Chiaranotte todavía busca a Vanna en la selva aquella. La explicación científica es que Vanna era niebla y se incorporó a la niebla. Como prueba de la veracidad de la historia que te cuento, queda el eco del desfiladero de la selva, al que digas lo que digas, siempre responde «¡Vanna!», y la torre derribada, partida en dos, como cortada con un cuchillo. Dicen que estaba la torre por dentro forrada de plumas, pero ahora no se ve ni rastro del forro, que todo es piedra oscura. En las junturas nace la valeriana” (*Cometa*, 69).

Si estuviese contando esto en la Academia Sforzesca, sería apropiado citar a Dante, Purgatorio, el encuentro con el músico Casella, “dove l’acqua del Trevere s’insala”. Pero en su ciudad usaban otras pruebas, pruebas de otra calidad poética, y quizá menos racionales. Paulos abrió lentamente una bolsa de cuero negro, y volcó su contenido en la mesa, encima del cartapacio. Los fue apartando para que mejor pudieran ser contemplados, un cangrejo verdoso, una valva de ostra, un pececillo plateado con pintas negras y rojas en el lomo.

—¡Esto dejó el río, la parte del río que subía desde el mar, en la pila de la fuente materna.

El secretario de Eclipses, que era filatélico, sacaba la lupa, la limpiaba, examinaba las piezas de convicción.

—¿Cómo no llevó usted testigos? ¿Vamos a creerle porque nos traiga usted un cangrejo? (*Cometa*, 132).

Á marxe da importancia das probas de presente, cumpriría relacionar este fragmento coa oposición entre a *verdade científica* e a *verdade poética*, xa mencionada noutro lugar, e que ben se pode interpretar como unha afirmación da autonomía da verosimilitude dun texto con respecto á realidade empírica³³⁷:

El hombre de la capa negra, como jugando magia, estiró de nuevo la sábana sobre el cadáver y volvió a levantarla. Otro hombre estaba en la camilla. Rubio el pelo, soleado de rostro, vestido de azul y de oro, la mano derecha llevando un clavel a las narices, oliéndolo antes de adormecer. O de morir. El hombre de la capa negra se volvió para el público.

—Haría esto cien veces y cien aparecería ahí un hombre diferente.

El comisario preguntaba desde su balcón volador:

—¿Hay una explicación científica?

—Hay una explicación poética, que es de grado superior (*Cometa*, 23).

3.3.4.3.2. Estratexias baseadas na demostración dun coñecemento preciso acerca do que se está a narrar

As estratexias anteriormente descritas conviven cun procedemento de maior sutileza no que o narrador incorpora unha

³³⁷ Cfr.: “La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tienen más dulce aroma. Pero esto es arte mayor” (*Orestes*, 101).

serie de datos, demorándose con precisión en detalles miúdos e insignificantes desde o punto de vista da acción e facendo notar así unha autoridade que lle vén dada polo suposto coñecemento minucioso dos feitos. Tal estatus non procede neste caso da competencia dun determinado personaxe en calidade de testemuña, senón da exhaustividade da que el, como narrador –non necesariamente homodiexético, é capaz de dar conta³³⁸.

Os operadores realistas aos que me estou a referir poden adquirir formas diversas. Con todo, un dos recursos que se repite con maior constancia é o da exactitude na cuantificación. Esta vontade percíbese no empeño que o narrador amosa por ofrecer con xusteza datos sobre distancias, dimensións, etc., en explicacións do tipo “estaba a miña nao ancorada a doce brazas do farol dos cais” (*Sinbad*, 36) ou “pedín ao meu segundo unha cana oca, de dúas varas de longo” (*Sinbad*, 367).

Tal propósito faise máis evidente no fragmento que segue, onde se proporciona ademais un sistema de equivalencias relativo ás unidades empregadas:

A caixa non pesaba aló de vintedúas libras galegas, ou séñanse vintetrés e media na libra de Medina del Campo, que é a que poñen agora por medida no país os maragatos³³⁹ (*Merlín*, 65-66).

A exactitude numérica maniféstase igualmente nos datos relativos aos prezos. Así, con respecto ao monstro das dúas cabezas, infórmase ao comezo de *Un hombre que se parecía a Orestes* que “cobraban sus padres medio real por mostrarlo en la feria de los Santos Inocentes” (*Orestes*, 35).

³³⁸ A este respecto cómpre lembrar que o autor se ten referido, no paratexto público, a esta estratexia consistente en “dar una porción de datos que son falsos pero que contribuyen a dar testimonio de veracidad” (Ricci 1971).

³³⁹ A actitude forma parte dun empeño por explicar unha realidade tomando como exemplo unha referencia coñecida polo lector. *Cfr.*: “tal feira, que ten por dúas de Lyon e por catro de Monterroso” (*Merlín*, 77).

Unha considerábel aparencia de verosimilitude conséguese mediante a exactitude na datación cronolóxica. Repárese, neste sentido, en explicacións como a referida a Borrallo de Lagoa e na que se informa de que “chegóu o 27 de setembro de 1934” (*Escola*, 65), ou aquela na que o narrador conta como “Xil deixábase barba tódolos anos por Santos e Difuntos e xa non a afeitaba deica o corenta de maio” (*Escola*, 67).

A exactitude na cuantificación e na localización cronolóxica, empregada como estratexia de realismo, combínase con outro procedemento de uso frecuente que consiste na precisión en canto á localización xeográfica. Tanto os topónimos –as máis das veces microtopónimos, especialmente naquelas obras situadas en coordenadas xeográficas galegas– como a exhaustividade dos datos, complementados a miúdo con explicacións, constitúen verdadeiras ancoraxes de realismo:

Eran de Santalla de Oscos, onde é a temerosa gorxa entre ispidas cumes, onde foron os freires i aínda son os ferreiros (*Escola*, 71).

Pásase o río por unha ponte de madeira, e o camiño entra en Parmuide por unhas chousas con grandes pozas en outono e inverno, nas que flotan as follas secas dos carballos (*Xente*, 176).

Noutras ocasións a precisión apréciase na localización xeográfica, como ocorre en expresións do tipo “estaba eu facendo o almorzo en Casa Parmés, en Lugo” (*Xente*, 178).

No que se refire á toponimia, a súa utilización en canto estratexia para dotar o texto de verosimilitude é complexa e está baseada, as máis das veces, nunha nomenclatura referencial, isto é, contrastábel coa experiencia empírica do lector. Como dixen anteriormente, a toponimia menor desenvolve na obra galega –e non só galega– unha importante función ao servizo do realismo.

Outras veces porén a toponimia representada ten unha procedencia exóxena e basea os seus efectos realistas nun exotismo

formal que está en consonancia cos mundos referenciais da obra. Os topónimos de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas* constitúen, sen dúbida, un exemplo representativo: “fuxiron moitos notorios pra Catai e Fusango e máilo Joló” (*Sinbad*, 337).

Outro tanto cómpre observar no que se refire á antroponimia³⁴⁰. A convivencia de varios sistemas onomásticos –galegos, estranxeiros, de raizame literaria, coloquiais, etc.– vese complementada por unha exhaustividade de datos na descrición dos personaxes á que xa fixen referencia máis arriba³⁴¹. Uns e outros están a dotar o texto dunha credibilidade baseada no grao de coñecemento que o narrador posúe do feitos e que condiciona a súa aceptación como verdadeiros.

Nesta exhaustividade é posíbel detectar aínda algunhas recorrencias, como a alusión aos datos familiares relativos ao parentesco: “O señor Merlín [...] era fillo de solteira e de nación allea, e veu herdado pra Miranda por unha tía segunda por parte de nai” (*Merlín*, 17), ou “esto oínllo contar ó seu xenro, que aínda é algo primo meu por detrás da Eirexa” (*Escola*, 62).

No que atinxe ao primeiro dos exemplos –en realidade, paratexto– xa comentei noutro lugar o valor contextualizador da información, á que cómpre engadir agora a función en canto estratexia de realismo, de gran relevancia dada a localización no comezo da obra. No segundo, a veracidade da fonte intensifícase por unha dobre vía parental: a relación entre o narrador e o informante (curmán) e o vínculo entre este e o protagonista (sogro).

O propósito de descrición detallada presta unha especial atención a un elemento que tamén foi abordado no capítulo dedicado ao estudo dos personaxes: o seu vestiario. O autor dá conta dunha maneira minuciosa de roupas, complementos, cores, modas, etc., reparando por veces en detalles minúsculos. Se ben en ocasións debamos entender estes elementos como parte dunha dimensión teatral que está presente

³⁴⁰ Vid. 3.1.4. A ONOMÁSTICA DOS PERSONAXES e Nogueira 1996a.

³⁴¹ Vid. 3.1. O DESEÑO DOS PERSONAXES.

en toda a obra cunqueiriana –susceptíbeis polo tanto dunha interpretación semiótica– é posíbel recoñecer nalgúns deles a función de operadores dentro dun discurso realista. Así acontece cando Sinbad está a relatar a súa descuberta das illas das Cotovías, ataviado cun “turbante novo, un damasco que mercara de pouco, salmonete veteado” e “unha toqueiña verde, empresada con fibelas de prata” (*Sinbad*, 306); cando se informa que Eumón el Tracio “vestía a la moda de su país, que era un chaleco bordado y dos faldas forradas de diferente color” (*Orestes*, 89); ou na descrición do *tropel* que entra pola portada de Miranda “con grandes chapeus colorados e dalmáticas mareladas como as dos cregos na misa, media polaina escotada, i ao pescozo, i ao vento, unhas capiñas curtas coloradas coma os chapeus” (*Merlín*, 24).

A vontade de detalle testemuñada polo narrador dá moitas veces como resultado longas enumeracións da flora e da fauna na que se chegan a plasmar, por veces, as nomenclaturas científicas: “excelentes ajos y muy buena remolacha de mesa” (*Orestes*, 113), “paxaros en bandos a beber, e veñen por nacións de labercas, oureoles, anduriñas, xílgaros e rulas” (*Sinbad*, 308).

A obsesión polo detalle maniféstase tamén no relativo á gastronomía, onde proliferan datos pormenorizados que están a funcionar, as máis das veces, como operadores realistas. Cómpre non esquecer que a gastronomía é un tema recorrente na narrativa cunqueiriana. Tal afección levou o autor a escribir numerosas páxinas xornalísticas, ensaísticas e divulgativas. Ademais disto, os narradores das súas obras de ficción inseriron referencias marxinais con respecto á diéxese principal que dotan o conxunto de verosimilitude, en fragmentos como o que segue, referido a unha raíña Clitemnestra, que pasaba “las más de las horas pintando a la acuarela las etiquetas para los frascos de mermelada de mora y para las cajas de jalea de membrillo”³⁴² (*Orestes*, 113).

³⁴² Cfr.: “E todo o botín que sacamos das Cotovías foi a auga fresca e unha grande cestada de figos moles, uns figos abertos que verquían mel polas rachas, amén da novidade de vélas illas famosas” (*Sinbad*, 308).

A obsesión polo detalle encamiñado a xerar un texto que sexa aceptado como verosímil incidiu por veces en detalles dun naturalismo cru. Así ocorre no seguinte texto:

En una vuelta en el tormento, de las que llaman de respunte, que es la segunda de la cuestión del torcedor, se le llenaron los ojos de sangre, dio un grito y expiró (*Orestes*, 22).

Numerosas son, na obra de Cunqueiro, as ocasións nas que o narrador acumula datos precisos relativos á percepcións sensoriais de distinta natureza. Esta tendencia, que ten sido estudada pola crítica, non resulta allea ás estratexias (realistas) de documentación exhaustiva despregadas ao longo do proxecto narrativo. Nótese como, no fragmento que reproduzo a continuación, tomado da descrición das mencionadas illas das Cotovías, conséguese un efecto próximo á sinestesia:

Aquella illa é mui fermosa, Sari. Colles area, i é coma se colleras lá de Siria, e corre polo todo iauga, e asegún abrota das fontes, que son todas altas e nada apozadas, e sae coma neve de fría, vaise quentando por regatiños herbeiros por entre daquelas areas (*Sinbad*, 307-308).

paxaros en bandos a beber, [...], e os que asubían fano perfumado. ¡Parez que en canto de vir de unha illa saíran dun frasco de albafor!... (308).

A constante preocupación do narrador por salferir o discurso de detalles precisos que operan dun xeito realista nun texto no que agroman con frecuencia elementos de tipo anacrónico, marabilloso e, en xeral, claramente ficcionais, non se esgota na simple descrición. Nalgúñas ocasións o narrador bota man da propia representación gráfica a xeito de testemuño. O artificio, que ben podería considerarse un correlato, no propio nivel da escritura, das probas de presente, maniféstase na reprodución de determinadas secuencias fónicas cun carácter claramente marxinal que, lonxe de contribuíren a unha descrición naturalista, compórtanse como estratexias habilmente dispostas para conferiren verosimilitude á narración. Estoume a referir a exemplos como o que segue, tirado unha vez máis da descrición

levada a cabo por Sinbad das illas das Cotovías, concretamente, da súa chegada a elas, onde se informa de que “o túzaro pegaba nos quitasoles dos contertulios co seu, berrando alporizado: jajá, ajajá, tujá!” (*Sinbad*, 307).

Un recurso semellante apréciase no referido á música coa reprodución do pentagrama onde se representa o asubía de Sinbad:

Sinbad asubiu unhas escadas:



(*Sinbad*, 309).

A mesma situación narrativa resolverase noutros momentos recorrendo á onomatopea:

E o vello piloto, arremangando a chilaba, foise pola encosta da Porta dos Perdóns, asubiando pra que o ouvisen Sari o sonsolinete de frauta que sacara pra el o Soldán de Melinde:
Pirolipí, pipí, pirolí (*Sinbad*, 310).

¡Piripán, pan, pan, tiró, tiró, piripán! (*Orestes*, 13).

En relación con isto é necesario reparar na constante atención que recibe a caligrafía, da que se ofrecen datos puntuais, moi minuciosos, ao tempo que se fan constantes observacións do tipo “en letra de Iturzaeta –que era la reglamentaria en la policía política” (*Orestes*, 68) ou “letra redonda, mui crara, e sobor das ás, poñía unha cometiña mui graciosa” (*Escola*, 82)

Finalmente, cómpre notar tamén nun recurso do que frecuentemente bota man o narrador cunqueiriano para lograr a versosimilitude mediante a demostración do coñecemento exhaustivo da materia. Refírome á mención dunha voz –oral ou escrita– autorizada, ben como fonte, ben como apoio do que se está a dicir:

“conviene explicar el final de la gran aventura, según los testimonios más veraces” (*Orestes*, 222).

A autoridade desta voz pode vir dada por factores diversos como a idade, a formación ou a participación nos acontecementos. A proximidade a esta fonte está a actuar tamén como elemento intensificador, de igual maneira que acontece co narrador testemuña. Velaquí algúns exemplos:

Louro sostiña que os mouros estaban pobres porque deixaran os seus cartos e xoias escusados en Galicia, como se sabe polo Ciprianillo (*Feirantes*, 333).

Conto como el contaba o suceso ao boticario de Melide Taboada Roca, e ao xuez Raimundo Aguiar, por non citar máis que dúas persoas de respecto (*Feirantes*, 381).

Por veces, o efecto intensifícase tamén mediante a alusión a personaxes existentes na realidade extraliteraria, ligados a través dunha determinada relación co narrador, ben sexa de parentesco ou amizade, ben derivada dalgún encontro ou anécdota casual. O procedemento garda semellanza con outro xa comentado a propósito dos narradores testemuña e participa da estratexia oralizante baseada na simulación dun determinado tipo de transmisión máis arriba referido: “isto escoiteillo eu ao carpinteiro que veu a Miranda a faguer a escaleira nova do faiado [...] mui considerado de meu amo Merlín” e “mui famoso, [...] que lle fizo o un triciclo de madeira de carballo a aquel bispo de Mondoñedo que se firmaba do López Borricón” (*Merlín*, 118-119); “sóupena da boca do exclaustro de Goás [...] unha vez que pasou por Pacios camiño de Lugo, sendo eu acolá barqueiro” (*Merlín*, 119); “un cazador mui famoso que lle chaman don Belianís, i é curmán do alcipreste de los Vados, que me merca a min libros que traten de pólvora i aínda o ano pasado lle vendín a «Pirothechnia» de don Biringucho [...]” (*Merlín*, 54).

Os datos refórzanse aínda con outra estratexia, consistente na incorporación de referencias a feitos e personaxes históricos comprobábeis na realidade extraliteraria:

O seu bisabó fora menciñeiro, e tamén o seu pai, i abóa máila nai, parteiras, e tiña un fillo, Felipe Marat Danton, afillado de Portela Valladares [...] (*Escola*, 67).

Esto aconteceu aló polos anos dez, cando se fixo famoso Vedrines, voando o paso de Calais (*Feirantes*, 386).

Fóra destes casos, as alusións a feitos históricos –ou intrahistóricos– son un recurso abondo utilizado como operadores do realismo ao longo da narrativa cunqueiriana:

O señor Merlín alcendéu o mecheiro de cobre, e puxo a ferver iauga de mandrágoras, i el é sabido que pra que istra pranta teña todo o seu poder, é collida no campo, baixo das forcas en que se fai a súa xusticia El Rei. As derradeiras mandrágoras trouxéaa Xosé do Cairo de Mondoñedo, cando aforcaron a Luxilde, o que matou ao crego de Santa Cruz meténdolle pola boca trapos con un fungueiro (*Merlín*, 30).

En xeral, os operadores analizados enste apartado actúan mediante a explicación aclaratoria detallada dun termo ou circunstancia coa incorporación de datos mínimos e marxinais que, introducidos a miúdo por relativos, constitúen verdadeiras parénteses na narración con implicacións estilísticas nas que máis adiante volverei reparar.

Estas explicacións confiren en numerosas ocasións unha fasquía documentalista e enciclopédica ao texto, moi característica da maneira de narrar cunqueiriana:

El padre, don Alpecio, cónsul de su nación, tenía negocio de tortugas, que era entonces de grande moda en Constantinopla, y en otras ciudades del Imperio y en la misma Atenas ducal, que las grandes señoras tuvieran piscina de mosaico con tortuga, y había dama que a la suya le tenía vestidos de tierra y agua, y ropa interior, y cada día su muda. El padre de León pintaba la concha de las tortugas [...] (*Ulises*, 100).

3.3.4.3. Estratexias baseadas no suposto descoñecemento: a dúbida intencional

Finalmente, cómpre deixar constancia dun procedemento en aparencia contrario ao que acabo de expoñer, ao estar baseado precisamente na dúbida acerca dun determinado detalle, coa conseguinte confesión implícita do suposto descoñecemento parcial da materia que narra. A estratexia foi xa identificada por Anxo Tarrío (1989), quen se referiu a ela como *dúbida intencional*, explicando que se trata dun “recurso de grande rendemento pragmático-narrativo, en tanto en canto a dúbida consolida a honestidade e fortalece a autoridade do que relata” (119).

Os exemplos deste procedemento son numerosos. No fragmento que reproduzo a continuación, o narrador principal d’*Os outros feirantes* manifesta a súa dúbida a respecto dun dato marxinal, semellante a moitos outros que están a funcionar como operadores do realismo, como é a orixe do personaxe:

Non me lembro si esta Rosa Martiño era de Betanzos ou de Noia³⁴³ (*Feirantes*, 365).

As dúbidas intencionais predispoñen, xa que logo, o lector para aceptar como verosímil a historia, mediante a aparente sinceridade dun narrador que reconece as súas deficiencias. O procedemento presenta moitas variantes. Unha delas é a confesión explícita, por parte do narrador, das súas limitacións:

Que eu seipa, Perrón de Braña foi o derradeiro menciñeiro que sangrou por aquí (*Escola*, 60).

Outras veces, a estratexia consiste na inversión da fórmula do eu testemuña, como acontece no seguinte fragmento referido a Merlo de Lousadela:

³⁴³ Cfr.: “O que non puiden averiguar, por moita inquisición que fixen, foi si o señor Feliciano vivía en Corbite ou en Corbelle” (*Escola*, 121).

Eu isto non o vin, e ben o sinto, que xa non poderéi velo, que Merlo morréuse fai pouco dun punto frío que se lle puxo no fígado (*Xente*, 208),

ou ben a advertencia, a modo de *pararraios*, acerca da escasa credibilidade dunha historia que Leiras lle conta ao propio narrador: “Leiras dime que non lle vou crer o que me vai contar” (*Xente*, 218).

En ocasións, estamos diante de comentarios sutís mediante os que o narrador dubida ou matiza o seu discurso. A rendibilidade do recurso é grande pode chegar a adquirir unha dimensión irónica e anticipadora cando se emprega no tratamento da cuestión da identidade do personaxe, como ocorre no limiar de *Un hombre que se parecía a Orestes*, no momento no que o narrador se refire ao enigmático *hombre del jubón azul* como *el extranjero o lo que fuese* (*Orestes*, 13):

Especial rendibilidade posúe tamén a dúbida intencional cando é formulada por un personaxe metafórico da natureza do soñador Paulos:

La ciudad siguió durmiendo. Nada la despertaba. Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche (*Cometa*, 84).

Próximos á dúbida intencional cómpre situar outros mecanismos que, malia induciren *a priori* no lector desconfianza, crean, precisamente por iso, un clima que reforza o pacto de ficción e predispón á práctica da *epojé*. Estoume a referir á introdución de determinados factores que levan a sospeitar da veracidade da diéxese, ao distorsionaren a percepción do narrador, diante dos que só cabe unha vontade –*intención*– cooperadora. Por outra banda, estes elementos están vinculados coa cerna da narración, pois resultan fundamentais na creación do clima no que esta se desenvolve. Tanto o paso do tempo, en *Merlín e familia*, como a densa néboa, n’*As crónicas do sochantre*, mencionados xa no capítulo dedicado ao

estudo do paratexto, constitúen exemplos paradigmáticos desta estratexia.

No primeiro dos casos, os anos transcorridos entre o tempo da historia e o tempo do discurso fan sospeitar da autenticidade da memoria dun narrador, *vello i anugallado*, que chega el mesmo, como xa se dixo, a sospeitar da súa propia certeza ao pensar se “aqués días por mín pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira” (*Merlín*, 12). Tal artificio permite o establecemento dun particular pacto de ficción que posibilita a aceptación das historias narradas no libro.

No que respecta á néboa, elemento meteorolóxico presente ao longo d’*As crónicas do sochantre*, o seu mecanismo de funcionamento é semellante, pois desdebuxa a percepción dun protagonista que chega igualmente a dubidar sobre a veracidade do que está a acontecer:

[O Coronel de Coulaincourt] Tiña unha voz cavernosa e áspera, e un mirar avesío co aqués seus ollos mouros perdidos no fondo da calivera. ¿Da calivera? Coa néboa, pensóu o sochantre, non se pode dar creto a nada³⁴⁴ (*Crónicas*, 172).

A presenza deste elemento no capítulo inicial da “Parte primeira” e a súa reiteración ao longo del, contribúen ao fortalecemento do pacto de ficción. Por outra banda, cómpre ter en conta tamén a cooperación doutra estratexia como é a presentación que fai a voz responsábel do primeiro dos limiares dunha Bretaña sobrenatural na que, “amén da xente natural de sobremundo, andan doados e mui alertantes pasaxeiros, xentes das soterradas alamedas, difuntos vespertinos, pantasmas, hostes cabaleiras, ánimas remitíndose de obrigas” (*Crónicas*, 159).

³⁴⁴ Cfr.: “A rúa fíxoselle mui longa ao sochantre, sempre seguindo a pouca luz do faroliño, e descoñecéuselle o piso, e non sabía por qué parte andaba [...]. Nunca brétema tal se vira en Pontivy” (*Crónicas*, 171-172).

3.3.4.3.4. Funcionamento dos operadores realistas

A pesar da heteroxeneidade dos operadores do realismo, é posíbel observar algunhas constantes no seu funcionamento no interior dos textos, como son:

- a) Marxinalidade e non interferencia no desenlace da acción
- b) Implicación, en maior ou menor medida, do narrador na acción
- c) Efecto realista ao proporcionaren un coñecemento directo e minucioso do narrado
- d) Incidencia dunha maneira moi especial na sintaxe e na conformación do discurso
- e) Capacidade para conferir, no seu conxunto, unha lóxica interna á narración dentro da que é posíbel interpretar de maneira verosímil elementos de tipo marabilloso

A análise do corpus revela que os operadores máis frecuentes son aqueles que están baseados na exhibición dun coñecemento exhaustivo acerca da historia que se está a narrar. Semellante competencia vén dada por factores, como se puido apreciar, ben diversos: a participación nos feitos, a consulta dunha fonte autorizada, a proximidade, a erudición ou a memoria.

A condición de *expansións* con respecto a un *núcleo* que posúen estes elementos resulta fundamental para comprender o seu funcionamento no seo do texto, xa que “los núcleos [...] constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esa armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según modo de proliferación en principio infinito; [...] al igual que la frase, el relato es infinitamente catalizable” (Barthes 1966 trad. 1974: 20).

Tampouco debemos esquecer un factor, adiantado xa en varios momentos e suxerido polo propio escritor, como é a relación destas estratexias coa expresión oral. Estou a pensar na tantas veces mencionada “maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas

desviacións dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro” (Morán 1982: 371-387).

Con todo, estes elementos interrompen a miúdo o curso da narración, xerando un texto abundante en subordinacións, sobre todo mediante o relativo. Ás veces, o esquema inclúe pequenas aclaracións inseridas polo sistema da aposición, do tipo “o exorcista de Palermo, que é quen lles quita o demo do corpo aos Borbós de Nápoles cando fai falla, que é casi sempre por anos bisestos” (*Merlín*, 52).

O resultado é unha sintaxe complexa, con continuas desviacións e recursividades na que predomina o período longo. Os operadores relaciónanse moitas veces mediante a coordinación, creando construcións anafóricas e acumulacións.

Outra estrutura que se repite con asiduidade é a comparación, conferindo en ocasións unha extraordinaria beleza ao texto:

Non había máis que area marela, fontes e figueiras, e alá enriba, a cume verde, brillante como unha esmeralda³⁴⁵ (*Sinbad*, 307).

Moi frecuentes resultan tamén as explicacións introducidas mediante a conxunción *porque*:

A historia é que un lobo vello dos que chaman por alá “garlines”, porque non deixan nunca a ronda dos lugares i aldeas e destemen ao home [...] (*Merlín*, 54).

O seguinte texto exemplifica moi ben os recursos citados mediante os que o narrador se vai aproximando, de xeito progresivo, a un elemento marxinal:

un cazador mui famoso, que lle chaman don Belianís, i é curmán do arcipreste de los Vados, que me merca a min libros que traten de pólvora i

³⁴⁵ A crítica ten detectado a presenza deste recurso. Benito Varela Jácome facía o seguinte comentario a propósito de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas*: “abundan las comparaciones acertadas como esta: os mares arábigos teñen forma de figo verdeal i o rabo do figo seméllao o Golfo” (Varela Jácome 1962).

aínda o ano pasado lle vendín a “Pirothechnia” de don Biringucho [...] (*Merlín*, 54).

Son os mesmos recursos e o mesmo funcionamento ao que Cunqueiro se refire a propósito do sillón de coiro de Moscovia ou dos alemáns que visitan a Clitemnestra para que faga publicidade dun corsé (*vid. supra*), e da maneira de contar do señor Elimas, *parrafeando as historias e sacando as señas da xente*, á que tamén me teño referido:

poño que estaba presente un tal que era coxo, ou que casara cunha muller xorda que tiña capital, ou que tiña un preito por unhas augas, ou calquer outra leria. E tamén conto das vilas, si son grandes, e cantas prazas, i as rúas, e si hai boas feiras, e cales as modas. As historias, como as mulleres i os guisados, precisan de adobo. Diste Romualdo Nistal, poño por caso, conto a vida dende que foi servir a El Rei, e de como o namoraba a muller dun sarxento atambor, e como atopóu unha vez na rúa dúas onzas de ouro, que foi co que puxo en Manzanal a tenda... (*Merlín*, 55).

Nótese como o personaxe non só enumera algunhas estratexias baseadas na exhaustividade dos datos, senón que exemplifica co caso de Romualdo Nistal.

Non é este o único momento no que os narradores cunqueirianos desvelan o funcionamento dos operadores realistas. Repárese no seguinte comentario no que Felipe de Amancia se esforza por dotar de credibilidade a historia e recorre á exhaustividade e ao detalle aparentemente anecdótico.

Coidéi que debía decirlle a mi amo o do criado dos bigodes roxos, i o señor Merlín preguntóume moi serio si estaba seguro, e díxenlle que sí, que aínda comera o pulpo acarón de nós, e pagara con un peso, i a pulpeira, que era a señora Benita de Sarria, rifóu con il, que o peso era sevillano (*Merlín*, 41).

Noutro lugar, e cun rexistro deliberadamente humorístico posto en boca de Teodora, alúdese a operadores como o detalle e os obxectos testemuña. A exclamación final remarca a ironía do texto:

Dormía yo una mañana, que había estado hasta altas horas con un cabo que me contó sus batallas, que es cosa muy pesada de oír, con tanta bayoneta calada, y cómo se llama la mujer del comandante, y todo eso que todas vosotras sabéis como yo, y siempre terminan éstos sacando el retrato de los hijos, que lo mandaron hacer antes de salir para la guerra, y el primogénito aparece con el casco emplumado del padre. ¡Y aún son más entristecedores los que sólo tienen niñas! ¡Ganas de llorar ausencias! (*Orestes*, 48).

Unha vez máis, o narrador aborda cuestións metaliterarias nos seus textos de ficción.

4. A recepción

4.1. Fundamentos teóricos

Estudios elaborados desde distintos enfoques nas últimas décadas revelaron o interese crecente suscitado tanto polo acto de lectura como polo seu axente, ben se trate dese lector intrínseco ou implícito ao que me referín no capítulo anterior, ben a esoutro externo e pertencente a unha colectividade. A ambas as dúas cuestións dedicou un espazo central a Estética da recepción, xurdida a finais da década dos sesenta¹ e consolidada arredor da denominada Escola de Constanza, nas súas vertentes histórica (Hans Robert Jauss) e fenomenolóxica (Wolfgang Iser).

Un dos conceptos de maior fortuna de entre os achegados pola Estética da Recepción foi, sen dúbida, o de *horizonte de expectativas*, empregado, non sen certa ambigüidade en canto á definición, para se referir ao conxunto de coñecementos, gustos e preferencias estéticas que están detrás da actualización dun texto levada a cabo por un determinado lector. O termo, empregado xa por Jauss no seu discurso inaugural do ano 1967, acadou unha extraordinaria fortuna ao fornecer o crítico de elementos en aparencia obxectivos para a reconstrución da recepción dun texto literario. O autor explicou o proceso desde unha perspectiva historicista mediante a introdución de conceptos complementarios, como o de *distancia estética* e *cambio de horizonte*:

El horizonte de expectativas de una obra que se puede reconstruir así, permite determinar más fácilmente su carácter artístico por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. Si denominamos distancia estética al espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra, cuya recepción puede suponer un *cambio de horizonte* al rechazar las experiencias familiares o concienciar sobre las que se manifiestan por primera vez, esta distancia estética se puede materializar históricamente en la escala de las relaciones del público y de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escándalo, aprobación aislada y comprensión lenta o tardía (Jauss, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria” (1970); texto citado por Mayoral 1987).

¹ Existe un certo consenso entre a crítica á hora de conceder un carácter fundacional ao discurso pronunciado por Jauss en 1967 e consideralo o manifesto da escola. *Vid.* para isto Iglesias 1994b: 36 e ss.

O proceso hermenéutico descrito por Jauss foi obxecto dalgúñas críticas derivadas, fundamentalmente, da súa valoración do papel desempeñado polo elemento novidoso no proceso de cambio. Estas e outras observacións obrigaron a unha reformulación do *horizonte de expectativas* emprendida polo propio Jauss, que desembocou na discriminación de dous horizontes, o do autor e o do público (Jauss 1975 trad.1987).

O concepto foi revisado algún tempo despois por Bernhard Zimmermann, quen reivindicou a incidencia do horizonte no proceso de produción. Na súa opinión, unha teoría da recepción

no sólo debe preguntarse cómo es percibida y enjuiciada en el curso de su evolución histórica una literatura determinada (o determinados tipos de literatura) por un público determinado (o grupos de público determinables sociológicamente), sino analizar la sumamente compleja mediación de la actitud receptiva, variable históricamente, y asimismo lograr categorías descriptivas que revelen de qué forma el sistema de normas de la disposición receptiva impregna la producción literaria (Zimmermann 1974 trad. 1987: 40).

Malia os matices que o propio Jauss introduciu na teoría, a simplificación das relacións entre o texto e o lector á marxe de “factores institucionales de mercado, repertorio, modelos culturales...” (Iglesias 1994b: 77) amosouse como un dos principais atrancos á hora da súa aplicación. A necesidade de complementación deste marco con outros enfoques foi tamén posta de relevo:

En este sentido, una futura sistematización del concepto podría encontrar vías de enriquecimiento en otras aproximaciones teóricas, como los *códigos culturales* de la semiótica o ciertos presupuestos de la Teoría de los Polisistemas (por ejemplo, *repertorio* y *modelos culturales*)² (Iglesias 1994b: 83).

Efectivamente, a denominada Teoría dos Polisistemas, semella un marco adecuado para o estudo de determinados fenómenos de

² No seu estudo panorámico, Montserrat Iglesias falou aínda da necesidade de “dar cabida al carácter colectivo de la recepción y la producción de los textos literarios, basándonos en una concepción de la literatura como sistema de acciones sociales –de fundamento pragmático– que puede fundamentarse (desde tradiciones distintas) tanto en la mencionada Teoría de los Polisistemas como en la Teoría Empírica de Sigfried Schmidt” (1994b: 83).

recepción que teñen lugar no seo dunha comunidade, na medida que concibe o feito literario como un complexo tecido de relacións que se producen no interior dunha colectividade estruturada arredor dun (ou máis dun) centro e unha periferia. Non en van, a mencionada teoría abordou, como xa se dixo, unha cuestión tan transcendental e polémica como a do canon literario desde un punto de vista máis flexíbel, ao definilo do seguinte xeito:

In such a view, by “canonized” one means those literary norms and works (i. e., both models and texts) which are accepted as a legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part for this historical heritage (Even-Zohar 1990: 15).

Outra das achegas importantes da teoría á que me estou a referir consistiu na distinción entre unha canonicidade estática e unha canonicidade dinámica que afectan, respectivamente, aos textos –na medida en que estes son canonizados– e aos modelos en canto principios produtivos no repertorio. É esta última a verdadeiramente relevante no sistema. Os mencionados conceptos resultan oportunos para achegarse á situación que veñen ocupando as obras narrativas cunqueirianas no canon galego, tanto pola súa inclusión nunha nómina de clásicos como pola condición de modelos para algúns produtores³.

En opinión de Rakefet Sheffy, un dos méritos da Teoría dos Polisistemas foi precisamente o de distinguir a canonicidade (entendida como conxunto de propiedades) das unidades canónicas (posuidoras destas) (Sheffy 1990: 512). O autor destacou a proximidade do concepto de canonicidade ao de moda. Tal afirmación ten interese para o meu estudo, pois a narrativa de Cunqueiro foi rexeitada, entre outras razóns, polo seu afastamento dos modelos dominantes:

If canons are ordinarily associated with “the classical tradition”, that is, with what is believed to be” the common heritage of past and present valued texts”, Polysystem Theory’s notion of “canonicity” is closer to that of the “fashionable” (Sheffy 1990: 513).

³ A influencia da prosa cunqueiriana é palpábel na narrativa das últimas décadas. *Vid.* para isto Gaspar 1991 e Rodríguez Vega 1997b.

A cuestión do canon, fundamental á hora de estudar a recepción cunqueiriana nos sistemas literarios galego e castelán, foi abordada de maneira prolífica no seo da teoría da literatura e mesmo chegou a se constituír en obxecto de polémica⁴. A revisión das teorías da Escola de Tartu, e moi especialmente as de Lotman, levou a José María Pozuelo a insistir no carácter histórico⁵ e metateórico do concepto:

El carácter especular [entre canon y textos teóricos de una cultura dada] se deduce de la medida como toda cultura tiende a definir la historia como espejo de la propia postulación de su significado por parte de quien lo establece y tiende a leer la pérdida del centro como una desaparición del propio canon. Ayer/hoy se reescribe como dentro/fuera de la “Literatura” y centro/periferia como valores eternos vs. valores fungibles (Pozuelo 1998: 229).

Pola súa banda, Walter Mignolo salientou a función de “asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes” desempeñada polo canon (Mignolo 1998: 270) e referiuse á autonomía deste nun comentario que presenta un notábel interese para un sistema literario como o galego:

A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en el que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica (Mignolo 1998: 245-246).

O comentario semella axeitado para unha realidade complexa como é a do sistema galego, especialmente se se teñen en conta as relacións que establece co castelán. Cómpre lembrar a este respecto que a literatura de Cunqueiro foi interpretada en ocasións como un intento de adaptación de canons alleos.

A cuestión que estou a abordar acada alén diso unha dimensión máis ampla, pois a propia narrativa cunqueiriana semella establecer, mediante referencias e xogos intertextuais ben diversos, o seu propio canon da literatura universal.

⁴ *Vid.* Sullà 1998.

⁵ “Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula” (Pozuelo 1998: 229).

Finalmente, considero que o marco teórico deseñado por Pierre Bourdieu (1975 trad. 1992 e 1991 trad. 2004) para descrições de índole sociolóxica resulta tamén adecuado para unha aproximación á recepción cunqueiriana. A definición dun *campo literario* como un espazo de forzas no que participan distintos axentes, conceptos como o *habitus*, os *campos da gran produción* e *da produción restrinxida*, ou a formulación da idea do *valor*, aos que xa me referín nas páxinas introdutorias, resultan de grande utilidade para a análise do fenómeno. A este respecto, Antón Figueroa explicou a idoneidade dos referidos instrumentos nun campo como o galego por entender que a súa literatura “está particularmente ligada coa propia historia e destinada polo de agora a intervir dunha maneira ou doutra” (Figueroa 2001: 41).

4.2. A recepción da narrativa cunqueiriana

4.2.1. O estudo

A atención recibida pola recepción da narrativa de Cunqueiro permite identificar certas actitudes que se reiteran ao longo dos anos e reconstruír, aínda que sexa a grandes trazos, a súa cronoloxía. Como é obvio, á evolución dos feitos que exporei de aquí en diante non é allea a unha serie de acontecementos externos de carácter literario ou político, entre os que cómpre salientar:

1. A mencionada evolución do propio marco teórico dos estudos literarios e a consolidación, nos anos setenta, da chamada *estética da recepción*

2. A necesidade de revisar, desde unha maior distancia temporal, determinados tópicos, como son o evasionismo, a cuestión lingüística, a adscrición política e a acollida hostil por parte de determinados sectores do sistema literario

3. O desenvolvemento de teorías sistémicas como a dos Polisistemas ou a do campo literario, que permitiron entender de xeito autónomo os ámbitos galego e castelán

Con relación ao primeiro dos factores, Antón Figuerola denunciou a escasa influencia das teorías da recepción no ámbito galego, así como a súa deficiente difusión:

A denominada teoría da recepción divulgouse pouco, pero mal. Mentres que os primeiros traballos aparecen en Alemaña polos primeiros anos 1970, a súa difusión importante en España e Francia convertéronse entre nós case nunha moda de investigación literaria e de difusión terminolóxica que resultou en moitos casos equívoca. [...] Inzaron traballos de investigación que, carecendo de presupostos metodolóxicos e epistemolóxicos claros, non se distinguían en realidade dos tradicionais estudos monográficos de influencias. Recepción foi unha palabra que pasou a encabezar cantidade de artigos con títulos que mantiñan a fórmula “A recepción de x en z”, pero o concepto non chegou a calar na literatura como o fixera a visión do estruturalismo que por aquí se estendeu (Figuerola 2001: 29).

No caso cunqueiriano, o primeiro dos traballos dedicados especificamente á análise da recepción do escritor non apareceu ata o ano 1991, data, como é sabido, emblemática por se lle ter dedicado o Día das Letras Galegas⁶. Ata ese momento, a cuestión da recepción non fora obxecto de estudo e as contribucións sobre o tema limitábanse a reflexións e informacións de corte impresionista acerca da fortuna do escritor ou dalgunha das súas obras, ou ben alusións inseridas en estudos doutra natureza.

No traballo aparecido en 1991, significativamente titulado “Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica”, o seu autor, Sergio Vergara, formulaba unha denuncia da desatención crítica que ata aquel momento (1989) recibira a escritura de Cunqueiro, cinguíndose fundamentalmente ao ámbito castelán, ao afirmar que “esta creación literaria abondosa [do escritor] foi obxecto dalgúns traballos críticos sobre a novela española contemporánea; sen embargo, a crítica que tentou desvelar o sentido dos textos cunqueirianos foi, en todo caso, significativamente escasa”⁷ (Vergara 1991: 190).

⁶ Cómpre advertir tamén que o traballo viu a luz nun volume monográfico dedicado ao autor pola revista *Grial* con motivo da mencionada efeméride.

⁷ O tónico fora xa denunciado dez anos atrás por Antonio Odriozola.

Vergara clasificou os traballos críticos sobre o mindoniense *segundo privilexien certas zonas dos textos e de acordo cos parámetros de análise comprometidos*, do que resulta a seguinte tipoloxía:

- a) Traballos panorámicos e de fontes
- b) Clasificación *topográfica dos mundos representados*
- c) Literatura de evasión

O autor do traballo incidiu especialmente neste último tipo por consideralo un dos factores determinantes da recepción negativa sufrida por Cunqueiro ao longo da súa vida:

Percíbese, en definitiva, unha actitude de claro e aberto desdén por parte dos estudiosos –sobre todo por parte dos historiadores de literatura española– cara a obra de Cunqueiro, por considerala só unha obra de evasión que crea realidades substitutorias do presente histórico. Este é, quizais, o tópico en virtude do que se produce o distanciamento e a diverxencia entre a obra do noso autor e o traballo do especialista, tópico que orixinou que se subestimase o valor e a significación da creación de Cunqueiro e que a reduce a conceptos máis ou menos difusos, descoidando a tarefa dun estudio rigoroso e serio, á vez que xustificando a devandita desatención (Vergara 1991: 191).

Neste sentido, proporcionou abondos exemplos que amosan como a cuestión do *evasionismo* da narrativa cunqueiriana vertebra unha boa parte dos criterios empregados na súa recepción. Á idea formulada por Vergara no seguinte comentario volverei noutro lugar deste capítulo:

A crítica en xeral dicotomizouse de tal xeito que, por unha banda, salientase o sentido evasionista da súa obra e, polo outro, inténtase unha revalorización ou reivindicación dela. A primeira foi a dominante, en todo caso (Vergara 1991: 196).

A pesar de que no *ano de Cunqueiro* e nos inmediatamente posteriores concorreron, como se dixo, numerosos estudos de índole varia, ningún deles estivo dedicado de xeito monográfico á recepción, cuestión tratada as máis das veces de maneira ocasional ou apoloxética.

A seguinte contribución que volve redundar no tema é da autoría de Sanz Villanueva (1994) e restrínxese exclusivamente ao ámbito da narrativa castelá. Logo de rastrexar algunhas recensións (José Domingo, Pilar Palomo), o autor aludiu cuestión do canon:

Mientras se producía esa primera difusión cunqueiriana, la crítica parecía refractaria a un explícito reconocimiento de méritos, salvo casos aislados. No se trataba tanto de negar la virtualidad creativa del narrador gallego (ni de extenderle factura por un pasado fascista ya entonces olvidado, como pudo ser en otros casos) sino, de un desajuste entre su mundo imaginario y el canon dominante, y sólo a medida que éste se transforme será posible una lectura no mejor o más justa de su obra, sino diferente (lo cual se aprecia en la avalancha bibliográfica que se ha producido después, sobre todo a partir de los ochenta, aunque tampoco es ajena a los intereses nacionalistas de estos años)⁸ (Sanz 1994: 116).

Á recepción da literatura castelá posterior aos anos oitenta referíronse Oscar Barreiro e Javier Cercas (1999: 345 e ss.) nun traballo de carácter panorámico.

Xa iniciado o segundo milenio, a recepción volveu ser obxecto de estudo sistemático para Rexina Rodríguez Vega, quen, desde unha óptica que incorporaba aspectos novidosos, abordou a literatura escrita en lingua castelá (2003b) así como da acollida de Cunqueiro no ámbito catalán (2003a).

No primeiro dos traballos a autora apuntou xa cara a un dos eixes que vertebran a recepción cunqueiriana, como é a cuestión lingüística. Neste sentido, denunciou a “adscripción da obra do mindoniense a un determinado sistema” (Rodríguez Vega 2003b: 202) e a “falta dun verdadeiro coñecemento da produción do autor bilingüe” (203). Deste xeito, aludía a unha cuestión que xa fora adiantada nas páxinas introdutorias e que deriva do descoñecemento, máis ou menos fomentado polo propio escritor, da dimensión bilingüe da súa obra, así como da existencia de versións galegas orixinais de libros como *Merlín e familia*, *As crónicas do sochantre* e *Si o vello Sinbad vólvese ás illas*. Especialmente relevante paréceme a interpretación dos textos cunqueirianos bilingües como “simples variantes que constitúen

⁸ Cumpriría puntualizar porén que tal “avalancha” favorecida polos “intereses nacionalistas de estos años” afectou fundamentalmente ao campo galego.

fragmentos dun único macrotexto” e a denuncia explícita dunha inercia tendente a “considerar a versión castelá como unha obra cualitativamente superior” (Rodríguez Vega 2003b: 204).

Rodríguez Vega levou a cabo un rastrexo das recensións publicadas a raíz da aparición das narracións en castelán e identificou nelas algunhas constantes, como a insistencia na importancia do estilo –que ela interpretou en termos de filoloxización da lectura⁹– (2003b: 205), a ignorancia de trazos como a vocación innovadora ou a influencia do discurso literario galego, alén da función de intermediario cultural que se lle asignou a miúdo ao escritor. Logo de insistir en varias ocasións nos problemas de ubicación que a narrativa de Cunqueiro suscita no sistema literario castelán, o estudo conclúe cunha interpretación en termos sistémicos da que se extrae a seguinte conclusión:

Desde o punto de vista sistémico, resulta evidente que a recepción da obra de Cunqueiro na literatura castelá presenta unha clara tendencia cara á dominación e absorción, propia das relacións do centro-periferia. Así a súa condición bilingüe, o mesmo feito de que unha parte da súa obra, probablemente a máis celebrada e coñecida, chegue como tradución dun orixinal galego acostuma ser un factor minimizado, reducido a un apuntamento banal. E é que semella claro, cando menos no momento no que escribe o mindoniense, que a literatura galega é observada como unha manifestación negramente provincial (para decilo á maneira de Flaubert), sen entidade dabondo para constituírse como un todo organizado. Sen embargo, ó mesmo tempo que se fai efectiva a relación de dominación por parte do sistema español, o certo é que na lectura crítica dos textos cunqueirianos non deixan tampouco de manifestarse abundantes trazos que advirten da percepción dunha diferenza resistente, propia dun campo literario configurado de maneira distinta, aínda que este recoñecemento non sexa expresado dun modo explícito (Rodríguez Vega 2003b: 215).

O segundo dos traballos de Rodríguez Vega cínguese, como se dixo, ao contorno catalán, espazo cultural de extraordinaria

⁹ Rodríguez Vega está a empregar os conceptos de *filoloxización* e *fosilización* tal como foron formulados por Antón Figueroa: “A miúdo a cualificación como estilista contribuíu, repetida ata a canseira, a ofrecer unha lectura reductora eclipsando outros valores literarios presentes na obra do mindoniense. A importancia concedida ó código tendeu a «fosilizar» os seus textos, pechándoos nunha lectura filoloxizante na que as reflexións metatextuais, admirativas ou interrogativas neutralizaron o potencial alternativo e mesmo subversivo que subxace na poética cunqueiriana” (Rodríguez Vega 2003b: 205).

importancia a partir dos anos trinta para o escritor de Mondoñedo. Logo de aludir unha vez máis á mencionada desubicación lingüística de Cunqueiro, achegando neste caso textos críticos aparecidos en publicacións catalás, a autora atende á “desubicación [...] no que atinxe á cuestión ficcional”, derivada dos elementos fantásticos da súa obra e do choque co horizonte de expectativas do seu tempo. Desde este punto de vista chega á conclusión de que “Cunqueiro acaba converténdose nun representante da literatura e, por extensión, do país galego no seu conxunto” (Rodríguez Vega 2003a: 238). Finalmente, a estudosa rastrea a recepción cunqueiriana desde unha perspectiva diacrónica para advertir o cambio de rumbo producido nos anos oitenta e noventa como froito de lecturas máis desprexuízadas e enriquecedoras que acabarán desembocando nunha interpretación na que, “malia xebrar xa claramente aquelas obras escritas orixinariamente en galego das redactadas en castelán, déixase de banda calquera esforzo de inscrición nunha tradición nacional. A extrema orixinalidade, o carácter inclasificable da súa proposta afírmase a despeito das lecturas en clave étnica” (Rodríguez Vega 2003a: 245).

4.2.2. A cronoloxía

Como antes sinalei, resulta posíbel levar a cabo unha recomposición da cronoloxía da recepción da narrativa cunqueiriana e mesmo focalizar nela algúns puntos de inflexión marcados por datas significativas na biografía literaria do escritor.

Unha destas datas é a do ano de publicación de *Merlín e familia*, 1955 (1956 a versión castelá), obra que orixinou unha crítica dispar que expresou sorpresa, oportunidade e tamén rexeitamento. Algunhas das recensións, principalmente as xurdidas no contorno intelectual do escritor, saudaron a aparición do libro nun momento clave para a recuperación da narrativa en galego. A idea queda perfectamente sintetizada na afirmación coa que Ánxel Fole, co pseudónimo de Neumandro, conclúe unha recensión aparecida por aqueles anos na prensa:

En poco más de medio siglo, ha evolucionado asombrosamente la prosa gallega (Fole 1960).

Outras voces, con todo, achacáronlle unha actitude evasionista, elitista e unha falta de compromiso coa realidade inmediata:

La fantasía de Cunqueiro convierte en vivos sueños sus historias y las impregna con la fascinante ilógica del mundo onírico. Pero, por otra parte, son claras como cuentos de hadas aunque para adultos. Es una fantasía irónica y complacida en sus propios atrevimientos (Vázquez Zamora 1970: 72).

Desta actitude deu conta a defensa levada a cabo por Antonio Vilanova nas páxinas de *Destino* (1959), reproducida en *La Noche*:

Dotado de un prodigioso don mítico y fabulador, cuya inagotable inventiva sola parece contrapesada por el lastre de una vasta cultura literaria y libresca, Álvaro Cunqueiro es tal vez el único de los grandes escritores españoles del momento actual que ha decidido evadirse de las circunstancias históricas y sociales de su época para crear un mundo fabuloso y poético, de maravilla y de leyenda (Vilanova 1960 1995: 162).

O ano 1955 supuxo, con todo, o inicio dun discurso crítico, aínda que fragmentario e moitas veces sesgado, acerca dun proxecto narrativo que comezaba a suscitar interese. Neses anos concentráronse tamén algunhas das obxeccións máis duras, derivadas por veces de feitos cunha notábel repercusión pública, como a concesión do premio Nadal¹⁰. As palabras coas que o propio autor saíu ao paso dos comentarios suscitados pola decisión do xurado resultan abondo reveladoras da descualificación que a súa literatura estaba a sufrir, así como do seu posicionamento ao respecto: “esos que gritaron «hemos perdido un año» son los mismos que acaban de perder veinticinco años de literatura española. De manera que... Que pierdan un año más, ¿qué más da?” (fragmento dunha entrevista realizada por Pedro Rodríguez no ano 1969 e recollida en Nicolás 1994).

No comezo da década dos oitenta, alén do cambio de paradigma ao que se refería Rodríguez Vega, detéctase un novo incremento da atención suscitada polo escritor, coincidente cos últimos anos de vida

¹⁰ Sobre este episodio pódese consultar Armesto 1987 1991 e Nicolás 1994.

e co seu pasamento, que tivo como momentos máis relevantes as dúas homenaxes. A este cambio non foron alleas as transformacións sociais que se estaban a producir desde mediados dos anos setenta.

O outro punto de inflexión na crítica cunqueiriana está tamén motivado, por unha causa externa, varias veces mencionada, como é a celebración do Día das Letras Galegas na súa memoria. Como xa se dixo, o evento orixinou a publicación dun importante número de monografías dedicadas á obra do escritor e á narrativa en particular. Neste momento detéctase con máis claridade un esforzo por parte da crítica por procurar novas lecturas que incidiron nalgúns cuestións concretas, como foron a dimensión humana e comprometida da obra cunqueiriana (Tarrío 1989), a inxustiza histórica cometida co escritor (Casares 1991, 1998, 2001) ou o carácter vangardista da súa proposta (González-Millán 1991b, Rodríguez Vega 1997a).

Ao longo da década dos noventa e nos anos transcorridos no novo milenio seguiron aparecendo contribucións sobre a obra e, en particular, a narrativa de Cunqueiro. Este interese deu como froito algunhas lecturas maduras que revisaron enfoques e ensaiaron outros. Sirvan como exemplo as últimas contribucións de Rodríguez Vega (2003a e 2003b), Helena González Fernández (2003) ou Lama (2003), entre moitas outras.

4.2.3. Principais eixes da recepción

O estudo da recepción inmediata da obra cunqueiriana permite comprobar como unha boa parte do discurso crítico está vertebrado por unha serie de eixes de natureza ben diferente, que é posíbel sintetizar do seguinte xeito:

1. A cuestión lingüística
2. O evasionismo e o compromiso
3. O realismo
4. O xénero

4.2.3.1. A cuestión lingüística

A actitude lingüística de Cunqueiro, derivada da condición de escritor bilingüe, ocupou un importante lugar na recepción crítica do autor¹¹. Foi, en ocasións, a súa escolla do código unha fonte incesante de críticas desfavorábeis.

O bilingüismo cunqueiriano preséntase como unha cuestión especialmente complexa se se teñen en conta os obxectivos que se intúen na súa práctica literaria:

1. O desenvolvemento de senllas obras literarias, escritas nas linguas galega e castelá
2. O labor de tradución (non sempre confesado) da súa narrativa galega ao castelán

No que se refire á primeira das empresas, cómpre lembrar que o autor publicou orixinariamente en lingua galega tres narracións extensas, ademais de tres libros de relatos que corresponden a un proxecto conxunto (Nogueira 1995b). Co cultivo da narrativa en castelán, Cunqueiro recuperaba unha práctica iniciada nos anos de xuventude e desenvolvida a partir do ano 1960 (*Las mocedades de Ulises*). Se se observa cunha certa atención a cronoloxía é posíbel apreciar como a partir da década dos sesenta o autor non acometeu ningún proxecto de narrativa longa en galego coa excepción de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas* (1961).

No que atinxe á segunda das prácticas, cómpre tan só salientar a inexistencia de reciprocidade no proceso de tradución, dado que o escritor non versionou ningunha das súas obras publicadas en castelán á lingua galega¹². Este feito chamou a atención de Pilar Vázquez Cuesta, quen lembrou a resposta do escritor á pregunta de se tiña intención de traducir *Un hombre que se parecía a Orestes*:

¹¹ Non faltan, con todo, opinións contrarias, que consideran un “falso problema” o bilingüismo cunqueiriano (Gil 2001: 188).

¹² Dúas obras foron traducidas ao galego por terceiras persoas na década dos noventa: *San Gonzalo* e *Vida e fugas de Fanto Fantini*.

No tendría sentido. He traducido obras del gallego al castellano como las crónicas del Sochantre pero del castellano al gallego no lo haré (Vázquez Cuesta 1984 1991: 22).

Ao fío destas palabras, a autora preguntouse polos motivos que estaban detrás de semellante actitude e considerou que non se trataba exclusivamente de razóns económicas ou relacionadas coa maior amplitude do lectorado. Na súa opinión,

máis interesante aínda resultaría averiguar até qué punto o noso autor escribera, ou concebira, en galego ou en castelán as obras aparecidas tan só neste último idioma. Porque sospeitamos que, ademais das autotraducións confesadas, existen autotraducións inconfesadas talvez ate autotraducións inconscientes¹³ (Vázquez Cuesta 1984 1991: 22).

A cuestión das autotraducións suscitou, por outro lado, numerosos problemas textuais derivados das variantes que estas versións presentan con respecto aos textos de partida.

Volvendo á incidencia da escolla idiomática na recepción da narrativa de Cunqueiro, resulta pertinente, ao meu xuízo, traer a colación algunhas declaracións do autor, como as apasionadas defensas en clave lírica da lingua galega (nomeadamente a que deu lugar ao tópico das *mil primaveras*), ou o reiterado argumento da profesionalidade: “naturalmente, un escritor que pretenda vivir da pluma non pode facelo soamente na lingua galega”¹⁴ (Comesaña 1981; *vid.* 2.2.2. OS ARTIGOS). Neste punto é preciso engadir aínda outra razón que foi sutilmente observada por Rodríguez Vega nunhas declaracións nas que o escritor enfrontou as súas prácticas lingüísticas castelá e galega e aludiu á responsabilidade que conleva a escolla desta última:

¹³ A autora formulou mesmo unha interpretación sobre a “lingua de fondo” do escritor baseada nunha nota paratextual: “Na capa de *Un hombre que se parecía a Orestes* atopamos, sen firma, a seguinte declaración: «Aún cuando algunas de estas novelas han sido pensadas y redactadas inicialmente en gallego –el amor por su tierra es una constante en nuestro autor–, sin embargo, en su versión castellana, ha revelado a Cunqueiro como uno de los mejores estilistas en esta lengua». Quen escribeu estas palabras que tantas cousas suxeren, deixan entrever?” (Vázquez Cuesta 1984 1991: 22).

¹⁴ Rodríguez Vega (2003a) rastrexou este razoamento en numerosas entrevistas concedidas polo escritor.

Al escribir en castellano no siento ninguna responsabilidad en cuanto al estatus del idioma –sobre su destino, sus problemas literarios, etc.–. Pero cuando escribo en gallego veo que tengo encima de mis hombros una gran parte de la responsabilidad sobre el presente y el futuro de la lengua de Galicia... El gallego es todavía una lengua coloquial, sin ninguna norma oficial ni casi oficiosa, contrariamente a lo que ocurre con el castellano y el catalán, y tiene así una libertad de manipulación superior a estas dos: puedes violentar la sintaxis, crear la palabra, etc. Os contaba [...] una entrevista con el filósofo Bonald, holandés, el cual le decía que era imposible escribir filosofía en francés o en alemán, lenguas a las cuales se acomodaba mal un pensamiento nuevo. “¿En qué lengua, pues?”, preguntó don Eugenio. “En ésta de los campesinos”. [...] Esto es lo que pasa con el gallego. Estas lenguas tan codificadas, con tanto diccionario de autoridades y gramáticas, llegan a ser casi intratables... (Porcel 1969).

A declaración de intencións na que Cunqueiro se esforza unha vez máis en demostrar o seu compromiso coa lingua propia foi tamén interpretada por Rodríguez Vega como unha implicación no proceso de consolidación da cultura galega:

A diferente implicación co código e tradición literaria que ten tras de si xera un dualismo de actitudes e valores. Fronte á escritura nun sistema forte como o castelán, o autor opón a experiencia da práctica literaria nunha lingua non normalizada como é o galego do seu tempo. A consciencia sobre o papel fundacional do escritor implica na tarefa de creación dun “volgare illustre”, dun galego elaborado que permita a consolidación do estándar literario. Xa que logo, o mindoniense asume claramente a misión exemplarizante do creador no proceso de afirmación da lingua e a cultura galegas (Rodríguez Vega 2002a: 233).

A unhas conclusións semellantes chegara Cristina de la Torre no relativo á maior permisividade que o galego, debido ás súas particulares circunstancias, ofrece para a experimentación. Nun parágrafo citado nas páxinas introdutorias, a autora referíase, non sen certo descoñecemento da cultura galega, a “la enorme flexibilidad de un idioma sin codificar [y casi sin tradición literaria]” (Torre 1988: 66; *vid.* 1.2.1.4. MONOGRAFÍAS). Talvez Cunqueiro fose consciente da posibilidade que a historia parecía brindarlle de intervir na coíné literaria do seu tempo e, deste xeito, recuperar un capital simbólico do que xa disfrutara a raíz da publicación da súa poesía.

As explicacións ofrecidas polo escritor están a miúdo a actuar como pararraios ante un estado de opinión pouco favorábel, segundo se deduce dos datos que a continuación presentarei. Na exposición estimei necesario diferenciar entre os sistemas literarios galego e castelán, aínda deixando constancia da porosidade dos seus límites no caso dun autor como o que estou a tratar.

No que ao espazo galego se refire, as xustificacións da actitude de Cunqueiro feitas por algunhas voces deben tamén interpretarse como un indicio das reticencias argüídas desde outros sectores. Nesta liña, cómpre facer mención dos argumentos de Basilio Losada relativos á profesionalidade do escritor:

Cunqueiro é un escritor profesional e ten dereito a percurar unha valoración cabal do seu mester aló onde lla dean. Esixir ao escritor galego a máis rigorosa fidelidade idiomática sería pedirlle o heroísmo da pobreza (Losada 1970: 115).

A apoloxía de Basilio Losada baséase na naturalización da instalación de Cunqueiro no sistema literario castelán. É o que se deduce das súas palabras cando explica que “desde aquela [e refírese á publicación de *Merlín e familia* e *As crónicas do sochantre*] tense convertido Cunqueiro nun espléndido prosista castelán. E ninguén estime na frase a máis pequena reticencia”.

Algúns anos despois, Ramón Piñeiro (1982) saía novamente na defensa do escritor insistindo na súa fidelidade á lingua galega.

A recepción negativa que se deduce das opinións mencionadas non lle reprochou tanto a escolla idiomática como o escurantismo á hora de deixar constancia da existencia de versións orixinarias galegas previas ás castelás. Foi Xosé Luís Méndez Ferrín quen, en época recente, reparou na cuestión e denunciou que “esta mistificación, esta trampa, foi montada por el mesmo e isto evidentemente foi algo que nos desagradou profundamente”. Ferrín explicou tamén como Cunqueiro

traduciu estes libros ao castelán [*Merlín*, *Crónicas* e *Sinbad*], ou mandounos traducir –a Del Riego, no caso d'*As crónicas do sochantre*– e

publicounos, sen indicar que se trataba de traducións do galego¹⁵. De maneira que, nos anos cincuenta, primeiros sesenta, Álvaro Cunqueiro crea fóra de Galicia unha mistificación: aparece como un escritor que escribe directamente a súa obra en castelán. Inda existen críticos literarios neste momento, como consecuencia perniciosa daquela actitude desleal de Álvaro Cunqueiro, que falan que citan a Álvaro Cunqueiro polas súas primeiras edicións, naturalmente polas primeiras edicións en castelán¹⁶ (Méndez Ferrín 1999: 13-14).

A “falta dun verdadeiro coñecemento da produción do autor bilingüe” (Rodríguez Vega 2002b: 202) e a tendencia a considerar orixinais en todos os casos as primeiras versións castelás foi denunciada recorrentemente pola crítica e a ela aludín xa na introdución a este traballo.

Desde unha óptica parcialmente diferente, Tarrío mencionou este feito a propósito das pegadas que o galego deixou na prosa castelá do mindoniense¹⁷. O seu comentario posúe un dobre interese pois, alén de insistir na ignorancia da crítica no que respecta á cuestión idiomática, identifica unha serie de tópicos baseados na vaguidade e formula o problema da pertenza de Cunqueiro a dous sistemas literarios diferentes:

Este hecho es bien constatable en los rastros que tal traslado lingüístico fue dejando en su escritura y creo que puede ser de gran importancia para todo aquel estudioso que se dedica a adentrarse por las fabulaciones del mindoniense, pues no es raro ver en los trabajos existentes sobre su obra, de mano de especialistas en literatura española que manejan, exclusiva o principalmente, las versiones en castellano, cómo se obvia el dato o se diluye en vagas alusiones a una “vaporosa”, “húmeda”, “atlántica”, “mágica” y “rara” “imaginación gallega”, que tanto valen para un roto como para un descosido, para la Pardo Bazán, Valle-Inclán, Cela o Torrente, que sí hicieron sus obras directamente en castellano y pertenecen de lleno a la denominada por antonomasia “Literatura Española”, como para Cunqueiro,

¹⁵ Compárese coa opinión máis benévola de Vázquez Cuesta, quen, a propósito desta cuestión, engade a explicación: “aínda que a palabra tradución non apareza por nengunha parte ao coincidiren nunha mesma persoa autor e tradutor” (1984 1991: 22).

¹⁶ Rodríguez Vega reproduciu no seu estudo tal parecer: “Este descoñecemento terá tamén, desde logo, moito que ver coa actitude de Cunqueiro, que parece cultivar certa indefinición sobre a súa adscrición lingüística” (2003a: 228).

¹⁷ Tarrío refírese á declaración na que Cunqueiro afirma sentirse traducindo do seu máxín cando escribía en castelán.

que sólo en parte encaja en ella aunque de manera muy principal¹⁸ (Tarrío 1991a: 9).

No que se refire especificamente ao sistema literario castelán, apréciase un claro predominio do descoñecemento ao que acabo de aludir. Especialmente sorprendente resulta o silenciamento das versións galegas previas en estudos con pretensión de obxectividade e rigor.

Dos datos expostos nas páxinas introdutorias a respecto do criterio seguido polos principais estudosos da obra de Cunqueiro é posíbel extraer o seguinte:

I. Optaron por versión casteláns e pola ubicación no sistema literario castelán: Martínez Torró (1980), Elena Quiroga (1984), Cristina de la Torre (1988) e Ana María Spitzsmesser¹⁹ (1995).

II. Por unha razón textual escolleu os textos casteláns Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991b), ao consideralos máis acabados que os galegos. A idea subxacente de elaboración dun macrotexto levou tamén a Xoán González-Millán a ter en conta ambas as dúas versións (González-Millán 1991c).

III. Ás versións orixinais galegas recorreron exclusivamente autores pertencentes ao noso campo literario, como César-Carlos Morán Fraga (1990) e Anxo Tarrío (1989).

Deixando á marxe os estudos monográficos, nos traballos de menor extensión dedicados á literatura castelá de Cunqueiro, atópanse igualmente algunhas actitudes que amosan ben ignorancia ben vontade de silenciamento. Así acontece na enciclopedia de Rafael del Moral (1999), onde se obvia o feito de que *Crónicas del sochantre* sexa a tradución dunha obra escrita previamente en galego. Pola súa banda,

¹⁸ Repárese no seguinte comentario de Pérez-Bustamante respecto ás primeiras narracións castelás do escritor: “A lingua de Cunqueiro é agora forzosamente o castelán, pero aínda está lonxe do seu musical estilo de madurez, nutrido por un galego do que extraería un regusto primitivista e unha flexibilidade de factura popular e coloquial” (Pérez-Bustamante 2000: 166).

¹⁹ Vid. a este respecto Salgado e Villanueva [Vilavedra] 1991, Tarrío 1992 e Nogueira 1996b.

Santos Sanz Villanueva (1980 1982) omite tamén o dato no referido ás tres narracións longas galegas.

En ocasións, estamos diante dunha información sesgada ou parcial que sementa a ambigüidade. Reproduzo a seguir algúns exemplos que resultan ao meu ver abondo ilustrativos:

No obstante haberse consagrado como uno de los mejores y más peculiares prosistas castellanos, no sería justo omitir que en todo momento ha mantenido fidelidad a su lengua vernácula, hasta el punto de que *algunas* de las obras publicadas en español fueron pensadas y redactadas originariamente en gallego (Domingo 1973: 37; a cursiva é miña).

[...] es escritor en gallego, traducido a la lengua del imperio por sí mismo: *Merlín y familia* (1957), *Las crónicas del sochantre* (1959), *Las mocedades de Ulises* (1969...) (*sic*). (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas e Zavala 1979: 98).

Igualmente imprecisa resulta a información que achega Sanz Villanueva (1984: 102) cando afirma que, “de *Merlín y familia* doy la versión en castellano aunque varias obras se publicaron antes en gallego”, sen especificar de cales se trata.

Noutros traballos é posíbel apreciar unha maior exactitude na descrición da bibliografía cunqueiriana. Así acontece nas páxinas de Asís (1990 1992) ou de López López (1992: 311), quen, en nota ao pé, ofrece o título e a data de publicación das obras escritas orixinariamente en galego.

A omisión do carácter bilingüe da narrativa de Cunqueiro e, sobre todo, a escolla do galego como lingua literaria nas tres primeiras narracións longas, convive con outra tendencia aparentemente contraria, como é a constante xustificación da inclusión de Cunqueiro no sistema literario castelán:

Aunque algunos fueron escritos originariamente en lengua gallega, no es menos cierto que su traducción al castellano corrió a cargo del propio

Cunqueiro²⁰, con lo cual dichos relatos pertenecen tanto a las letras gallegas como a las castellanas (López López 1992: 31).

Los libros de Cunqueiro aparecen, en sus primeras ediciones, indistintamente en lengua castellana o gallega. Las versiones de una a otra las hace él mismo. No se puede, pues, hablar de traducción. Álvaro Cunqueiro pertenece por derecho propio a la prosa castellana, en cuyo uso difícilmente encontraría a alguien que le aventajara en la actualidad²¹ (García Viñó 1967 1975: 98).

Ambos os dous textos son exemplo da desubicación que a miúdo caracterizou a obra narrativa do mindoniense no sistema literario castelán, mentres que a súa pertenza a este e a falta de transparencia no que se refire ás autotraducións suscitaban críticas acedas no campo galego. O propio escritor semellou ser consciente a comezos da década dos 70 da súa situación, no centro do sistema literario galego e na periferia do castelán. De tal circunstancia e do seu disgusto deixou constancia nun artigo que trata da homenaxe recibida por Josep Pla en Cataluña, publicado no *Faro de Vigo* en 1972:

cada vez toma uno conciencia de lo que en la bilingüidad hay de limitador, y si se me permite decirlo, de nefasto para la obra que creamos [...] El problema afecta a todos los escritores en las lenguas provinciales de España que, además, escribimos, creamos en la castellana oficial. Ya sabemos que seremos juzgados sin piedad y por motivos que nada tienen que ver con la obra, grande o modesta, que uno haya creado (cito por Armesto 2003: 48).

4.2.3.2. O evasionismo e o compromiso

Se houbo un factor que condicionou verdadeiramente a recepción da narrativa cunqueiriana, sobre todo nos anos inmediatamente posteriores á publicación, este foi o derivado da súa actitude estética. A persoal fórmula narrativa que o escritor semellou atopar mediada a década dos cincuenta non respondía ao horizonte de expectativas

²⁰ O autor ignora non obstante que *As crónicas do sochantre* foi traducida por Francisco Fernández del Riego.

²¹ O crítico insiste na importancia do xénero á hora da escolla idiomática: “Este bilingüismo natural sólo es válido en su labor como narrador, no tanto en su quehacer como poeta y autor teatral, en donde el gallego era algo profundo y consustancial. Creo, por tanto, que está justificada la inserción de la obra de ficción de un escritor como Cunqueiro en la narrativa española de posguerra” (López López 1992: 311).

dunha crítica mergullada na estética coñecida como *realismo social*. Os mundos de ficción deseñados polo mindoniense, afastados das estruturas sociolóxicas representadas nas novelas que naquel momento ocupaban o centro do sistema, valéronlle descualificacións baseadas nunha suposta actitude evasionista e na falta de compromiso coa realidade do momento.

Na consideración de escritor escapista, plasmada en dúcias de páxinas críticas, estaban a confluír, sen dúbida, algúns elementos vinculados coa súa biografía. O máis importante non debeu ser tanto o perfil ideolóxico como a súa adhesión ao réxime nos momentos iniciais do levantamento militar de 1936²².

Volvendo aos factores propiamente textuais, a cuestión que estou a abordar presenta, como se verá, franxas de interferencia coa do realismo, á que dediquei unha sección no capítulo anterior.

O suposto evasionismo cunqueiriano foi advertido por un sector da crítica en ambos os dous campos literarios. Con todo, foi no castelán onde cobrou unha maior importancia debido á proliferación dunha novela realista que, na literatura galega, pola súa propia anormalidade, non chegou a callar. En calquera caso, o evasionismo contribuíu a situar a obra de Cunqueiro nunha posición marxinada no campo literario español.

No campo galego, a confusión entre os planos estético e ideolóxico foi denunciada por unha voz próxima ao escritor. Refírome a Ramón Piñeiro, quen salientou o peso dos factores políticos na valoración da obra de Cunqueiro e defendeu a autonomía da obra de arte:

O [reparo] de procedencia política, incurre no erro de confundir valores literarios cos valores políticos, polo que se descalifica de seu. Non cai na

²² Vid. para isto Armesto 1987 1991. No que atinxe á literatura española, Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala encadran a Cunqueiro nunha corrente que denominan *lirismo ideolóxico* (1979: 49); Abellán enmárcao no *neautoritarismo* (1980 1982: 43), mentres que José-Carlos Mainer (1986: 42-43) inclúeo entre os escritores falanxistas. Esta actitude foi criticada por Luís González, que aludiu ao feito de que Mainer escollera *La historia del caballero Rafael* para a súa antoloxía de 1971. Cómpre lembrar tamén que os artigos fascistas asinados por Cunqueiro e publicados en *ABC* foron estudados por Mercedes Brea e José María Folgar (1982).

conta de que xuzgar os valores literarios con estrictos criterios políticos resulta tan necio como xuzgar os actos políticos con estrictos criterios estéticos. Son reparosseudocultos e, como tales, doados pra se convertiren en mostrencos lugares comúns. Mas a política ten os seus valores propios, ben importantes por certo, e non precisa deturpar os valores literarios e artísticos con estériles sofisticacións (Piñeiro 1971).

Nunha liña próxima, Carlos Casares mencionou tamén os factores políticos que condicionaron a recepción do escritor. O contexto das palabras de Casares resulta revelador, por tratarse dun breve texto de prensa no que comenta a concesión do Premio da Crítica (1979), feito que, na súa opinión, paliaba numerosas inxustizas históricas. Nótese como o autor alude de xeito indirecto á ausencia de Cunqueiro dos canons:

Poucas veces un escritor de tanta categoría foi tan sistemática e teimudamente denigrado como Cunqueiro durante os últimos anos. Baseándose en extrañas categorías de orixe político, desde algún lugar decidiuse que a obra deste narrador xenial, que mesmo nunha ocasión mereceu ser considerado pola Academia sueca como candidato do cobizado Premio Nobel de Literatura²³, carecía de interés e de valor e debía ser condenada, pois así o esixía a defensa de non sei ben qué intereses populares (Casares 1979).

Especialmente útiles para a cuestión que estou a abordar resultan algunhas anécdotas achegadas por Armesto Faginas e reproducidas a continuación, pois contribúen a reconstruír o campo literario no que se instala Cunqueiro, así como a obter información acerca do horizonte de expectativas do seu público. Igualmente reveladora paréceme a expresión *clandestinidade poética* que Juan Cueto emprega para designar os consumidores de produtos non marcados ideoloxicamente. Segundo testemuña o propio Armesto, Víctor Freixanes utilizou tamén o termo *clandestinidade* para se referir á actitude de determinados axentes:

No caso da marxinación ou do esquecemento de Cunqueiro hai que ter presentes tamén outras actitudes amosadas arredor da súa obra en certos ambientes literarios, sobor de todo nos anos sesenta e setenta. Nestes outros casos, a marxinación de Cunqueiro obedeceu a criterios máis ben políticos

²³ Blanca-Ana Roig (1992: 204) referiuse nunha ocasión a Cunqueiro como “o Premio Nobel que Galicia non soubo apoiar e que perdeu”.

ou ideolóxicos. Entre textos que teño á man á hora de teclear estas liñas, hai un de Juan Cueto no que o escritor asturiano conta que unha célula antifranquista da que formaba parte na Facultade de Dereito da Universidade de Oviedo, alá polos anos cincoenta, “endexamaís acabou de entender por que a literatura fantástica cunqueiriana, borgesiana, stevensoniana, melvillianiana estaba rifada coas carreiras diante dos grises e a loita sen cuartel para restaurar a democracia”. Cueto engade que “os daquela célula estabamos condenados a unha clandestinidade dobre: clandestinidade política fronte ós comisarios do réxime e clandestinidade poética fronte ós comisarios da cultura”. Víctor Freixanes contou tamén que foi lector madrugador, case clandestino, de Cunqueiro, porque “as modas culturais que se impuñan entón desde o 68 á transición, aconsellaban o neorrealismo sartriano, celayano, machadiano, e apagaban a obra orixinalísima deste escritor [...]. Os prexuízos (e o sectarismo) impedíanos ver máis alá do noso nariz. A miña lectura era, pois, segreda e vergonzante²⁴ (Armesto 2001: 40-41).

A normalización da recepción do escritor no campo galego, no que a esta cuestión se refire, semella quedar resumido nas palabras de Silvia Gaspar cando afirma que “Cunqueiro, finalmente, conseguiu trascender a cuestión social” (Gaspar 1991: 211).

Porén, o suposto evasionismo cunqueiriano dividiu a crítica ao longo de varias décadas e teceu unha lenda negra que tardou en se esvaecer. Neste sentido resulta unha vez máis interesante reparar na cronoloxía da recepción. Na exposición de datos que presento a continuación terei en conta as principais actitudes adoptadas pola crítica en ambos os dos sistemas literarios:

I. Cunqueiro evasionista

Foi sen dúbida o parecer maioritario e o responsábel da negación ao escritor do centro do sistema. Nalgúns casos encontrámonos diante

²⁴ *Cfr.*: “El carácter lúdico de la obra de este escritor no siempre fue rectamente entendido. En los años sesenta, por ejemplo, en pleno auge de lo que desde entonces se llamaba literatura comprometida, Cunqueiro fue muchas veces rechazado, tanto dentro como fuera de Galicia, como representante evidente de una forma de entender la literatura que se consideraba normalmente reprochable. Como el mismo Víctor F. Freixanes se ha encargado de lamentar en múltiples ocasiones, esta estrecha concepción de la función de la obra literaria fue la que le llevó a él mismo a excluir a Cunqueiro de un libro de entrevistas titulado *Unha ducia de galegos*, que pretendía ser un reflejo lo más exacto posible de la realidad cultural de aquella época” (Casares 1991).

dun total esquecemento, como acontece na *Novela española de nuestro tiempo* de Gonzalo Sobejano (1970 1975), onde o nome de Cunqueiro constitúe unha ausencia rechamante²⁵. Noutras ocasións, minimízase a súa relevancia reprochándoselle frivolidade. É o caso do xuízo de José Domingo, autor dun xuízo enormemente representativo:

Su obra narrativa, que rebasa ampliamente el concepto de la novela, no roza ni siquiera ninguno de los problemas que afectan a la novelística contemporánea: ni compromiso ni angustia existencial, ni objetivismo, ni absurdo, ni mucho menos complicaciones técnicas ni formales. Sólo nos ofrece gratuidad moral, exaltación de lo estético por su sola función de belleza, *divertimento* en suma del narrador, que arrastra a sus lectores en una única aspiración: embelesar, embaucar, divertir la realidad con la magia de la materia poética (Domingo 1973: 38).

Tamén Iglesias Laguna salientou a convivencia dos *realistas sociales de la posguerra* con outros *compañeros generacionales refugiados en la evasión*, entre os que el sitúa a Cunqueiro²⁶ (1969 1970: 151-152), seguidor do camiño da *intuición poética* (306).

Noutro lugar, Sanz Villanueva interpretou o problema da recepción cunqueiriana no que ao escapismo se refire relacionándoo coa evolución do campo literario, neste caso castelán:

Estos moldes narrativos²⁷ favorables, en último extremo, a una concepción realista y testimonial de la literatura, hacen poco viables otras concepciones que postulen un entendimiento distinto de la ficción. A ello hay que achacar la desatención padecida por Álvaro Cunqueiro (1912-1981), escritor singular

²⁵ Tamén o foi para os ollos de Robert Spire (1978: 247).

²⁶ *Cfr.*: “Cuatro escritores que podríamos llamar «raros», a los que se reconoce talento y buena prosa... y poco más. Se les acusa de no plantear esos problemas sociales que, al parecer, lo resumen todo. [...] Tampoco Álvaro Cunqueiro presenta una problemática social. Su reino no es de este mundo, sino un universo unipersonal, un tanto valleinclanesco y decadente, de marinos galaicos, pastores bretones, señores feudales y abades con buen papo. Álvaro Cunqueiro expresa así, implícitamente, lo que piensa de su entorno: prefiere refugiarse en otras épocas, en otros seres menos deshumanizados; no le gusta el mundo en que vive” (Iglesias Laguna 1969 1970: 306).

²⁷ Sanz explicou como “en los años cuarenta se entrecruzaron el compromiso apologético, la evasión, el llamado tremendismo, los relatos neonaturalistas o costumbristas, y no queda mucho espacio para formas novelescas que sigan diferentes cauces [...]” (Sanz 1984: 102). Nun traballo posterior o estudioso relacionaba as páxinas narrativas que Cunqueiro escribiu na xuventude (concretamente *El caballero Rafael*) cunha “tendencia querida por los narradores falangistas”, consistente nunha “recuperación de espacios imaginarios trufados de presencias culturalistas y mitológicas” (Sanz Villanueva 1994: 115). Sanz referiuse tamén á inclusión desta obra na antoloxía de Mainer antes mencionada.

e imaginativo que publica silenciosamente desde la guerra²⁸, tiene escaso reconocimiento en los años cincuenta y alcanza, por fin, cotas respetables de lectores a partir de los sesenta, cuando el nuevo clima estético le es más propicio (Sanz 1984: 102).

A singularidade que lle confería ao escritor a súa narrativa *evasionista* foi aínda explicada mediante alusións á súa condición de “*artista puro*, que en el subyugante aislamiento de su Galicia natal sigue aferrado a la actual puramente esteticista de la literatura de entreguerras” (Vilanova 1960 1995) e xustificada como unha opción estética consciente e deliberada, ao se afirmar que “Cunqueiro creó una literatura de evasión, siendo consciente de que la mayoría de la narrativa española tomó el camino de la novela existencial y social” (Brosseguesse 1994: 127).

Con todo, o argumento do evasionismo segue a ser utilizado nalgúñas análises da narrativa do momento. Así acontece nun artigo recente centrado na literatura galega:

A prosa galega refundada nos anos 50 avanzaba entón con andares cambaleantes, entre as propostas elitistas da “nova narrativa” e o evasionismo etnográfico de Cunqueiro, Ánxel Fole e continuadores. Narrativa para alimentar un círculo pechado de lectores que converten a literatura en exercicio e símbolo de resistencia (Millán Otero 2003: 43).

II. A intervención

Á beira desta lectura marioritaria que sitúa o escritor á marxe da plasmación de cuestións políticas e sociais na súa obra, atopamos algunhas lecturas parcialmente contrarias que ofrecen a imaxe dun autor que acabou traducindo á súa particular linguaxe literaria a situación que estaba a vivir España na ditadura franquista.

Estas lecturas xurdiron principalmente a raíz da publicación de *Un hombre que se parecía a Orestes*, galardoada, como é sabido, cun premio Nadal que desatou unha importante polémica. A conexión da

²⁸ Para Spire “ese juicio injusto parece deberse a que la índole fantástica de sus novelas no concordaba con la tendencia testimonial de las décadas de los cuarenta y cincuenta” (1978: 247).

obra coa realidade social e política do momento foi interpretada por Robert Spires nos termos que reproduzo nesta longa explicación:

La función del marco mítico en *Un hombre que se parecía a Orestes* es la de subrayar la ineficacia de mitos compensadores en el mundo prosaico que es la España semidesarrollada de la tercera década de posguerra. Gracias a este marco, el lector implícito siente vívidamente la pérdida de valores auténticos en el nuevo mundo materialista que surge del “progreso”. Y el hombre que pretende seguir ciegamente los valores de la antigüedad clásica en nuestro mundo moderno, termina por negar su propia existencia. Así, mediante las diversas perspectivas presentadas en la novela, el lector implícito participa de la transformación de una obra clásica en tragedia moderna. Experimenta cómo las circunstancias prosaicas en que viven los personajes chocan con los papeles clásicos que tratan de desempeñar, y debido a este choque, su existencia se convierte en una farsa de ficción. Pero la farsa se vuelve trágica cuando se impone la realidad del tiempo y los personajes tienen que enfrentarse con su existencia falaz. Sin embargo, la historia de doña Inés, una metaficción, le permite al lector implícito sentir que el hombre puede rebelarse contra su papel impuesto, y de ahí dar sentido a su existencia. Sólo en una ficción verdadera, no de fórmulas hechas, puede funcionar la fuerza liberadora de la imaginación creativa para crear nuevos mitos vigentes. Esta es la esencia misma de *Un hombre que se parecía a Orestes*: la transformación creativa de una obra clásica en la experiencia personal del hombre moderno en busca de mitos compensadores. Y esta experiencia es lo que presta realidad estética a las circunstancias político-sociales de la España de 1969²⁹ (Spires 1978: 275-276).

Cómpre notar o esforzo de Spires por inserir a Cunqueiro no panorama da novela española da posguerra baseándose no cambio experimentado en *Un hombre que se parecía a Orestes*, obra que, na súa opinión, “con su mundo pseudo-mítico, constituye ya un enlace lógico con la novelística de la nueva época: no hay pretexto de documentación fidedigna, y la realidad actual sólo aparece bajo la capa del anacronismo cómico” (Spires 1978: 247).

Seguindo con atención as análises de Spires, López López (1992) levou a cabo unha interpretación da obra como un reflexo da

²⁹ Spires continúa explicando como “el marco de un mito clásico en *Un hombre que se parecía a Orestes* hace resaltar el choque entre unos ideales míticos, y la realidad prosaica del mundo moderno. Pero los personajes de la novela se niegan a reconocer este choque, y por eso pierden su propia identidad a manos de las de las figuras clásicas; sólo el lector implícito experimenta la necesidad de crear nuevos mitos para dar sentido a la existencia prosaica de la nueva realidad española y mundial” (Spires 1978: 277).

escuridade e o pavor que sufriu a España da posguerra. Neste sentido, reparou na dimensión metafórica de pasaxes como aquela na que se afirma que “se cortan cabezas no porque sean cabezas, es decir, pensamientos capaces de armar un brazo terrible, sino porque las excepciones prueban el argumento soberano”:

Irónicamente alude a la situación por la que atravesó el país durante la era franquista en la que la ficción era considerada como un arma mortífera, capaz por sí sola de derribar gobiernos, de ahí la censura férrea a la que se vio sometida la labor creativa en la España de posguerra. También se refleja el ambiente de terror provocado artificialmente, inventando el mito del enemigo interior o exterior, presto a lanzarse sobre el bando vencedor al menor descuido. Los resultados fueron similares a los descritos en UHPO. Tanto para los partidarios de los reyes como para los de Orestes, la tragedia fue convirtiéndose en farsa o cuento para acabar en la completa indiferencia: “-¿Y vendrá Orestes?” [...].

El “reflejo” de la realidad del país es patente e incluso anticipaba el final de los que todavía vivían animados con el afán de revancha o el miedo a padecerla. Escrita en 1968, a siete años vistas de la muerte de Franco y el regreso del exilio de sus enemigos de siempre, ya en el umbral de la vejez como Orestes y sin ver cumplido su deseo de vida, no se le puede achacar al escritor una actitud de indiferencia ante lo que le rodeaba³⁰ (López López 1992: 339 nota 14).

O “inescapable trasfondo ideológico de la novelística de Cunqueiro” (1995: 12) é a cuestión que serve de eixe ao libro de Ana María Spitzmesser, significativamente titulado *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*. Como xa comentei no capítulo introdutorio, a autora persegue o estudo do *inconsciente político* para identificar na obra do mindoniense unha traxectoria parella á seguida polo franquismo. A presenza de contidos políticos é, polo, tanto un feito incuestionábel para a investigadora.

³⁰ Tamén Pilar Palomo viu no aparente escapismo cunqueiriano unha actitude de denuncia social: “El arte de Cunqueiro es, por supuesto, un juego lúdico. Pero creo que tras él hemos de ver el eterno escapar hacia un mundo de fantasía, por *rechazo y denuncia* quijotescos de una sociedad pragmática y materializada destructora de la belleza y la fantasía [...] y en ese rechazo puede haber mayor contenido de denuncia social, probablemente, que en el realismo testimonial imperante en la época novelística en que desarrolló Cunqueiro su mundo excepcional” (ed. ampliada de la *Historia de la Literatura española* de A. Valbuena Prat, t. VI, p. 404). Cito por Villanueva 1994: 118.

A dimensión alegórica de *Un hombre que se parecía a Orestes* foi igualmente advertida nun traballo recente por Ana-Sofía Pérez-Bustamante:

Os lectores españois puideron ler no seu día esta novela como unha alegoría: a España vencedora da Guerra Civil equivalería a Micenas perpetuamente sobresaltado polo temor a un inimigo que nunca se acaba de materializar, un inimigo análogo a unha España peregrina condenada a unha vinganza que, pasado xa tanto tempo, parecía tan inútil como estéril (Pérez-Bustamante 2000: 177).

A interpretación política fora xa levada a cabo pola autora en *La historia del caballero Rafael*:

O mesmo tema [a morte] percíbese en *Historia del caballero Rafael* (1939), relato onde en clave simbólica se pode advertir unha transposición do seu malestar a partir da guerra: o cabaleiro Rafael é un mozo libertador cheo de ideais, e tamén de tristeza e de nostalxia, que se sabe fortemente abocado a un destino de morte e de traizón á súa patria (Pérez-Bustamante 2000: 166).

Aceptar isto conlevaría recoñecer a sutileza e a sofisticación da intervención cunqueiriana.

III. A defensa da imaxinación

Un importante sector da crítica fixou unhas claves de lectura que permitiron situar a narrativa de Cunqueiro nas coordenadas dunha literatura da imaxinación que se opuña á literatura do compromiso explícito e, deste xeito, preservaba das críticas das que estaba sendo obxecto. Tamén neste caso foi o propio escritor quen, no paratexto público [vid. 2.2.1. AS ENTREVISTAS] despregou unha estratexia de pararraios encamiñada a salvagardar a súa obra da polémica. Un testemuño abondo significativo é o recollido por Ramón Nicolás (1994: 118). Nel o mindoniense reflexiona sobre o papel do escritor na sociedade e recorre a un argumento de natureza semellante ao do compromiso coa lingua antes comentado. Trátase, neste caso, do da fidelidade a si mesmo:

Hay escritores de imaginación que usan una cierta intemporalidad, y hay escritores realistas, que más o menos quieren retratar la sociedad de su tiempo. Por ejemplo, Balzac. Después de un cambio social, el escritor debe escribir con la misma libertad que tuvo antes, por lo menos. Yo quiero contar de los sueños de los hombres, otros querrán contar de la vida cotidiana. El escritor debe ser fiel a sí mismo³¹.

En realidade, o comentario do escritor resume os principais argumentos que el empregou para a lexitimación da súa obra. Foron estes:

- i. A imaxinación
- ii. A fidelidade a uns principios
- iii. O compromiso co ser humano³²
- iv. A *reacción* do escritor ante un cambio social
- v. A ensoñación como tema literario.

Con respecto ao argumento central, cómpre non esquecer que a defensa da imaxinación como principio creativo formaba parte do texto programático publicado por Ramón Piñeiro en 1951 ao que Cunqueiro semellaba dar resposta no memorábel artigo “Imaginación e creación” (*vid.* 2.2.2. OS ARTIGOS). Neste documento aparecían formuladas ideas como a autonomía da literatura e o compromiso co ser humano e os seus sonhos como tema literario, que acabaron constituíndo un tópico entre a crítica máis afín a Cunqueiro.

Semellante tendencia apréciase nun texto no que José María Castroviejo, a propósito d’*As crónicas do sochantre*, se refire ao *indulto da imaxinación* que suxiren os novos tempos e que semella ter

³¹ As declaracións proceden dunha entrevista realizada por Antonio Beneyto (1975).

³² *Cfr.*: “El mero hecho de escribir obras de ficción es siempre problemático, sea cual fuere la índole de lo que allí se narre. El lo hacía a su manera y con las artes que mejor dominaba. Su respuesta a la entonces acuciante necesidad de escribir literatura comprometida, está incluida en sus relatos, sin necesidad de recurrir a declaraciones efectistas y para la galería. Su compromiso es con él mismo y con el hombre en cuanto animal que sueña y que no sabe por qué lo hace, como se interrogaba Sinbad, como si a la postre no sirviera para nada. Escribir, fabular o soñar para Cunqueiro es vivir y recibir un poco de calor, que palie el que la muerte, su sentimiento de finitud, le va arrancando año tras año. Lejos estamos de fantasías infantiles y de ensoñaciones fútiles” (López López 1992: 319). “Nos hallamos, sin embargo, bastante lejos de una literatura escapista, de un mundo maravilloso de cuentos de hadas. La contradicción o la esencial ironía de la vida del hombre se traslada ahora a la dicotomía sueño/realidad, deseo/satisfacción, o expresado en términos metafóricos al par viaje/meta, movimiento/reposo” (López López 1992: 38).

detrás o artigo que acabo de mencionar. Repárese neste sentido na concepción da imaxinación como *esa gran facultad del alma* e da polaridade establecida entre esta e unha idea negativa do progreso:

Si cuenta mi opinión, para todo aquel que guarde algunos adarmes de sensibilidad, la adquisición de estas “Crónicas” resulta inexcusable. Ahora, sobre todo, en que parece iniciarse la literatura denominada imaginativa, una feliz alborada, en la que el mundo hartado de bombas atómicas, de monstruos, de tontos que se baban y de degenerados, indulta a la imaginación –esa gran facultad del alma, que es el mayor regalo que Dios ha podido hacer a la pobre criatura humana– del ostracismo a que en nombre del “progreso” habían pretendido relegarla, sin saber por qué, tantos horteras literarios (Castroviejo 1964).

Con todo, foi probabelmente Ramón Piñeiro quen desenvolveu con maior empeño esta liña de interpretación, de maneira especial nun artigo ao que xa me referín en máis dunha ocasión, no que denuncia de xeito explícito unha lectura reduccionista da narrativa de Cunqueiro baseada precisamente na valoración negativa da faceta imaxinativa:

Álvaro Cunqueiro ten sona, certamente ben ganada, de escritor imaxinativo. Ninguén lle nega –¡quén llo podería negar!– un máxico dominio da fantasía e da gracia, decote a escintilar na súa prosa. E non só se lle reconece tal dominio senón que, con frecuencia que vai sendo rutinaria, quérese enchousar del ao mesmo Cunqueiro, virando o recoñecemento en reproche: “Cunqueiro escribe moi ben, pro non sai dos eidos da fantasía irreal”; “Cunqueiro é un escritor evasionista, escapista, sin eficacia...”. Xuicios máis ou menos zafrañentos coma este escóitanse moitas veces e, de tanto repetírense, van camiño do lugar común. Son reparos que teñen dúas procedencias distintas: ún estética e outro política (Piñeiro 1971).

Se o reparo que el denomina *de procedencia política* bota man de criterios ideolóxicos para xulgar produtos literarios, os escrúpulos *estéticos* baséanse nunha concepción da ficción como reflexo da realidade, actitude que deslexitima calquera outra proposta condenándoa ao terreo do evasionismo e a falta de compromiso:

O reparo de procedencia estética baséase na idea de que a literatura ha de refreixar a realidade, e considera que a do Cunqueiro nona refreixa por se manter no plano do imaxinativo. Reparo demasiado parcial, abofé, pois parte dun concepto limitado da realidade, talmente como si a imaxinación non for

de seu unha facultade real do ser humán, tan real que ela mesma é creadora de realidades novas ¿ou é que “Merlín e familia”, en canto obra de arte, non é tan real como a torre Berenguela da catedral compostelá, poñamos por caso? Si o mundo onírico, ou o fluir da espontaneidade subconsciente, ou as arelas relixiosas ou metafísicas de trascendencia teñen lexitimidade de expresión literaria e artística ¿por qué non iba ter igual lexitimidade expresiva o mundo da fantasía imaxinativa? ¿Acaso non é tan humán como os outros? Craro está que se pode preferir un tipo ou outro de literatura según os gustos de cada ún, pro eso non autoriza a negarlles lexitimidade aos que non coincidan cos propios gustos. Afortunadamente todo o mundo humán, quer na súa dimensión ouxetiva –ambiente cósmico, medio social, tradición cultural, etc.–, quer na súa dimensión suxetiva –sentimentos íntimos, arelas, soños, cobizas, etc.–, é espresable literaria e artisticamente. Poisque o Cunqueiro nos dá espléndida literatura galega do mundo imaxinativo, eso lle temos que agradecer (Piñeiro 1971).

Piñeiro estase a referir a unha tendencia pendular que se aprecia noutros momentos da historia dos campos literarios galego e castelán e que coñece episodios tan representativos como a superación das actitudes socialrealistas na poesía por parte dos *novísimos* e dos denominados *poetas dos oitenta*, respectivamente.

Cómpre polo tanto salientar a desubicación de Cunqueiro nun panorama que irá mudando co paso do tempo. Nótese como o reduccionismo que se observa en numerosas lecturas da obra do mindoniense foi contestado polo propio escritor en termos irónicos que amosan un certo resentimento fronte á incompreensión. Así se desprende das seguintes palabras reproducidas por José María Castroviejo, que xa foran empregadas por Néstor Luján nun texto apoloxético publicado nas páxinas de *Sábado Gráfico* e citado posteriormente por Castroviejo:

Se le reprochó a Álvaro Cunqueiro precisamente esa irrealidad suya, ese vivir fuera del tiempo o, más bien, combinando los tiempos pasados y presentes. Y en un momento dado se le acusó de que su obra no tenía sentido, que no respondía a una acuciante y cercana realidad, a la monótona miseria de la vida cotidiana. Aún cuando estas acusaciones serían discutibles intrínsecamente, quisiéramos citar unas frases del propio Cunqueiro cuando se le censuró, en una ocasión, durante un coloquio organizado por el Centro Gallego de Madrid con motivo de la Semana de Pontevedra. Escribió en el *Faro de Vigo* lo siguiente: *Me ha sido reprochado que no me preocupé de los problemas sociales y económicos gallegos, comenzando por la*

emigración y terminando por el arado romano, el minifundio y la renta per cápita tan baja y la gran pobreza en que vive más de medio país nuestro. Es decir, que yo debo echar sobre mis hombros no solamente la obligación de realizar unha obra de vaga literatura, que es para lo que sirvo, sino también la tarea de ambientar y proponer soluciones a toros nuestros males.

(...)

Yo estaba para guardar otras riquezas, si es que no podía aumentarlas: la lengua, el tesoro de la imaginación y el milagro de la memoria de la gente galaica, y contar fábulas, y decir una canción... Pero no: he de hacer una reforma agraria o discutir la repoblación forestal, estudiar las condiciones de vida del pescador y decidir si hay que industrializar el Ullán (Castroviejo 1982: 22).

O propio Luján negou explicitamente nesta colaboración o escapismo cunqueiriano e aludiu a unha “imaginación al servicio de la cultura profunda de los pueblos” (Castroviejo 1982: 23):

Non. Álvaro Cunqueiro endexamais foi “escapista”. Ligado fortemente á terra nai, idealista, imaxinativo e realista a un tempo, o seu galego impar, tenro e irónico, servíalle para escribir tamen un castelán admirable (1982: 24).

O vínculo coa terra nai e o idealismo serviron tamén neste caso para argumentar en contra do escapismo cunqueiriano nun texto que alude igualmente ao carácter diferencial, de raíz galega, da súa prosa castelá.

Tamén Carlos Casares denunciou, como xa se viu, o tópico derivado da dimensión lúdica³³ da narrativa do escritor. Desde esta óptica considerou a poética de Cunqueiro unha resposta á condición trágica do ser humano:

³³ Cfr.: “Está claro que a idea dun Cunqueiro xoguetón, desentendido da dimensión trágica do ser humano, é radicalmente falsa. Foi un lugar común acuñado nos anos sesenta, cando se pensaba que os problemas máis conflictivos da existencia tiñan unha dimensión puramente histórica, chamados a disolverse maxicamente nun horizonte político no que se ía implantar por decreto o reino da felicidade. Cunqueiro foi vítima dos que xulgaron a arte en xeral baixo o prisma daquel erro e por esa razón a súa literatura non puido ser lida ou interpretada toda a fondura que alcanzaba. Entendida como un divertimento intrascendente, a obra do escritor mindoniense non permite acceder ó seu significado esencial, que queda oculto por aspectos lúdicos que non son máis que unha parte moi externa, aínda que importante, sen dúbida, dese significado, como veremos despois” (Casares 1998: 97).

A literatura de Cunqueiro non é unha literatura evasiva, senón unha poética elaborada contra a traxedia da esencia humana. O que sucede é que como a traxedia resulta inseparable da vida mesma, Cunqueiro proponnos o mito dunha Idade Dourada (Casares 1998: 68).

Cunqueiro non foi o escritor frívolo que algúns condenaron, o evasionista que actuaba como unha anestesia alienante para os males da xente, senón un escritor tráxico e consciente (Casares 2001: 37).

Por outra banda, Anxo Tarrío denunciou igualmente o feito de que a posición ocupada por Cunqueiro nos campos literarios galego e castelán –especialmente neste último– durante os anos da posguerra estivese condicionada pola distancia entre a súa estética e un horizonte de expectativas caracterizado polo gusto pola temática social:

Pero ese carácter de escritura elaborada a contraño do que se facía no ámbito da narrativa española valeulle a Cunqueiro, tanto pola temática como pola estruturación das súas primeiras novelas en galego e conseguintes traducións á única lingua oficial do Estado unha serie de reproches que retrasaron o seu recoñecemento público, cando menos ata que no ano 1968 lle foi concedido o premio Nadal pola novela *Un hombre que se parecía a Orestes*³⁴, e mesmo o obrigaron a se defender das acusacións de escapismo estetizante alleo a calquera crítica directa da situación socio-político-cultural, para a que indubidablemente o talante de Cunqueiro como escritor non estaba ben perfilado. Non podía ser doutro xeito, se temos en conta que el non concebía as súas novelas máis que como un enfiado de episodios con valor diexético de seu, é dicir, como unha serie de pequenas unidades, case sempre lírico-narrativas, que podían lerse autonomamente pero que postas en ringleira ían construindo os mundos que el quería compoñer e ofrecer aos seus lectores (Tarrío 2001: 7).

Nunha liña próxima á de Casares, Tarrío rexeitou o tópico do escapismo aludindo ao compromiso da literatura co ser humano e a poética da esperanza deseñada polo escritor mediante o exercicio da imaxinación, pois

a literatura de Cunqueiro só é evasiva en canto é interesante e profunda, e en canto nos insume na reflexión e a consideración da indixencia humana, a base, iso si, dun material no que o ensoño, a esperanza, a fantasía, a ausencia de maldade, a tenrura, a xenerosidade de espírito e un delicadísimo sentido

³⁴ Nótese como tamén Tarrío salienta o ano 1968, data a aparición do *Orestes*.

do humor suspenden por uns intres o noso contacto coa ruindade e a impotencia que envolven ao ser humano (Tarrío 2001: 9).

Máis claro resulta aínda estoutro comentario no que semella contradicir algún dos tópicos máis asentados sobre a obra do mindoniense:

[...] dejó en su obra un poso entre luminosamente optimista y pudorosamente melancólico que nos habla de una literatura comprometida con la condición humana, con el dolor y la indigencia, pero también con la esperanza y la libertad del hombre y, desde luego, con la Literatura (así, con mayúscula) y con Galicia y su lengua, de las cuales fue afortunadísimo intérprete con solas las armas de la sensibilidad y la imaginación, facultad ésta de la que gustó decir, con Baudelaire, que “es la única que comprende la analogía universal”³⁵ (Tarrío 1991a: 10).

IV. A negación do rexeitamento

Á beira de todas as opinións das que acabo de dar conta, cómpre situar algunha voz disonante que rebateu con contundencia a idea da recepción adversa da narrativa de Cunqueiro no momento da súa publicación. É o caso de Xosé Luis Méndez Ferrín, quen, fronte a ese perfil, presenta o dun *escritor triunfador*:

Este escritor triunfador que eu recordo parece que non deixou traza nin memoria, pois, nos críticos e nas persoas que escriben sobre Álvaro Cunqueiro porque existe a constante protesta, a constante queixa, o constante laio, de que Álvaro Cunqueiro non foi aceptado no seu tempo, non foi celebrado no seu tempo, non foi recoñecido no seu tempo, e iso é absolutamente falso (Méndez Ferrín 1999: 15).

Ferrín negou igualmente as reservas dun certo sector da intelectualidade galega ao afirmar que “tamén se difundiu a idea de

³⁵ Tarrío enlaza o seu razoamento coa denuncia do tópico do evasiónismo: “Una lectura superficial de la misma, ingenua o malévola, miope o interesada, quiso ver sólo un aspecto, el evasivo, en un momento en que a algunos les parecía necesario un compromiso del artista con la realidad social. Esta visión de la obra de Cunqueiro (poco y mal leída) fijó una imagen de nuestro autor próxima a la del humorista profesional, a la del *bon vivant* disipado e indiferente a la realidad del entorno, sólo atento a ejercer una especie de benevolencia egoísta e indiscriminada. Todo lo cual incomodaba mucho al mindoniense, que a menudo protestó por esta consideración superficial, empobrecedora, y, al fin, irresponsable de su persona y de su obra” (Tarrío, 1991a: 10).

que por eses anos Álvaro Cunqueiro era rexeitado por nós. É completamente falso” (1999: 16). Finalmente, desmontou o tópico do escritor non intervencionista, referíndose principalmente ao labor de xornalista, no que exerceu ao seu ver unha verdadeiro activismo:

Pola contra, Álvaro Cunqueiro nestes anos maltratounos moito a todos. Porque Álvaro Cunqueiro lonxe de ser un escritor etéreo, anxélico, asexuado, apático, en materia política era un real e auténtico militante. Onde máis isto se notaba era nos seus artigos de prensa (Méndez Ferrín 1999: 16).

4.2.3.3. O realismo e a literatura fantástica

A revisión levada a cabo no epígrafe correspondente do capítulo anterior permitíume tracexar unha idea fundamental para a cuestión que agora estou a tratar. Refírome á canonización do realismo no centro do sistema literario –galego e castelán– nos anos 50 e 60 e a súa vinculación co concepto de compromiso.

No capítulo AS ESTRATEXIAS DO REALISMO expuxen os principais argumentos que a crítica empregou á hora de situar a Cunqueiro nas coordenadas do realismo ou da literatura fantástica. Tal presentación revelou a importancia da cuestión na estimación crítica da obra do escritor.

Non é agora a miña intención volver sobre esa información, senón atender á valoración do trazo *escritor +/- realista* na historia da recepción de Cunqueiro.

A infravaloración ocasionada pola súa suposta adscrición á literatura fantástica e, por ende, pola actitude evasionista e descomprometida derivou, como é sabido, do choque entre as propostas estéticas do mindoniense e o canon dominante, o realismo xenético. Cunqueiro estaba a producir textos que amosaban unha gran distancia a respecto dun horizonte de expectativas caracterizado de xeito maioritario por un gusto polo socialrealismo.

Resulta interesante rastrexar a influencia que a cuestión do realismo tivo nas voces máis apoloxéticas da narrativa cunqueiriana

que, dun xeito ou doutro, consideraron o problema³⁶ e intentaron dar unha resposta á relación dos textos do escritor cos paradigmas da literatura realista. A esta tendencia referiuse Sanz Villanueva como o peso do canon realista nunha interpretación desde os presupostos da recepción³⁷:

La difusión, ahora, de viejas teorías que hasta el momento habían tenido escasa resonancia, encarnadas en el rescate de Mijail Bajtin, abren el portillo a la reivindicación de lo lúdico y lo carnavalesco. De todas maneras, el tan reiterado canon realista sigue teniendo un peso diríamos que casi subconsciente, porque si bien algunos de los estudiosos recalcan el carácter lúdico y de entretenimiento de las invenciones cunqueirianas (así lo hace uno de sus primeros comentaristas, Diego Martínez Torrón), otros, los más en fechas últimas, parecen querer librarlas de su peso de intrascendencia proclamando un aliento realista (que ha defendido con buenas aunque discutibles razones uno de sus mejores conocedores, Anxo Tarrío), que parece contradecirse con esa lectura más impresionista a la que antes había aludido (Sanz 1994: 119).

Dentro desta tendencia, a crítica adoptou tres actitudes que, mediante o emprego de argumentos diferentes, espellaban unhas pautas de comportamento que é posíbel resumir como segue:

- i. Énfase no realismo da narrativa curta galega
- ii. Encadramento no realismo marabilloso
- iii. Defensa da fantasía
- iv. Interpretación sistémica

³⁶ Para Gil trátase novamente dun falso problema (2001: 188).

³⁷ “La visión materialista de la historia que inspiró a la literatura mediosecular dejaba resquicios para que se desarrollara esta postura arquetípica y mítica que, además, en una comprensión superficial, espontánea (no la mejor, desde luego, pero tampoco desdeñable), que es la que hace el lector de a pie, podía asociarse a una intrascendencia significativa que no sobrepasaría lo lúdico y evasivo, precados de esa literatura en el más común sentir de los cincuenta y sesenta. A finales de este decenio cambian las ideas literarias a favor de una mayor autonomía de la obra artística y parece llegado el momento de la plena aceptación de Cunqueiro, sin reservas de ninguna clase, a partir solo de su propio código estético. De este modo, quien antes pagó en incomprensión o marginación (siempre relativas) su apartamiento de las corrientes dominantes, a partir de los setenta y sobre todo en los ochenta se beneficia con harta holgura de los nuevos tiempos. No habrá muchos autores en los que se superpongan con tanta facilidad una estética previa y las desideratas de una época posterior. Este tiempo de la postmodernidad viene que ni pintado, tanto en la creación como en la crítica, para el encumbramiento de un autor, pero a Cunqueiro le llega, eso sí, en forma de fama póstuma” (Sanz 1994: 118).

i. A primeira das actitudes consistiu en contrarrestar as lecturas desfavorábeis da narrativa cunqueiriana argumentando co incuestionábel realismo da obra curta escrita en galego.

É este o razoamento do que se valeu Ramón Piñeiro no seu texto xa citado de 1971 no que contradicía o tópico do escritor de fantasía irreal recorrendo aos mencionados libros de narrativa curta. Resulta interesante reparar no contraste que o autor establece entre dous mundos narrativos aparentemente diferentes que obrigan a *matizar* as afirmacións acerca do carácter fantástico da obra de Cunqueiro:

Por outra banda, a opinión de que o Cunqueiro non sai dos eidos da pantasía “irreal” tamén require algunha matización. Baséase sin dúbida na primeira imaxe do Cunqueiro prosista, que nos veu dada polo “Merlín” e foi confirmada por outros escritos, pro hai unha parte da obra cunqueiriá, certamente da máis valiosa, na que a riqueza imaxinativa fúndese coa realidade ouxetiva. Tal ocorre, por exemplo, no fascinante libro dos “Menciñeiros” no que nos amosa uns seres humanos de carne e óso que el conocéu, descritos con libérrima gracia imaxinativa, con óptimo arte cunqueirián, pro dotados de unha viva realidade humá que se nos impón.

E nesta mesma liña de referencia á realidade ouxetiva, temos este libro “Xente de aquí e de acolá” (Piñeiro 1971).

Fronte ao tantas veces mencionado tópico do evasiónismo derivado da fantasía, Piñeiro aludía neste texto, como xa se puido apreciar máis arriba, a factores condicionantes de natureza estética e política. Nos fragmentos que acabo de reproducir introduce porén un novo argumento consistente en opoñer á fantasía de obras como *Merlín e familia* a realidade obxectiva plasmada na narrativa curta galega. En certa medida, Piñeiro estaba a acusar tamén a influencia do peso vertebrador do realismo ao que antes fixen referencia.

Resulta ao meu ver significativa a comparación que traza entre estes personaxes e os cegos de Castelao. O paralelismo resulta especialmente relevante se se ten en conta tanto a tematización de motivos sociais levada a cabo polo rianxeiro como o seu poder simbólico e intensifica a apoloxía que Piñeiro fai da narrativa cunqueirana.

A mimese e a ambigüidade entre a realidade e a fantasía formulada mediante o tópico *entre o pulo da fantasía e o tirón da realidade* foi utilizada por Fernández del Riego no seu comentario d'*Os outros feirantes*:

O libro ven ser como unha especie de compromiso entre o pulo da pantasía e o tirón da realidade. Noustante, o que de realismo hai no arte de Cunqueiro, atinxe no conxunto o máis alto grado de fina artificiosidade creadora. A paradoxa non parecerá nunca violenta, si sabemos descubrir neste arte a fusión de dous xeitos diferentes de elaborar un estilo: dunha banda as reaccións poéticas, e doutra as reaccións intelectuais (Fernández del Riego 1979b: 121).

O crítico alude tamén na súa explicación a unha polaridade, neste caso entre poesía e intelecto.

Outros autores reivindicaron a realidade dos relatos curtos cunqueirianos mediante o recoñecemento dunha dimensión transcendente e máxica no mundo rural. Así acontece nun comentario no que Celso Emilio Ferreiro se refire ao valor antropolóxico das narracións. Ten interese indicar que o texto reproducido a continuación pertence a unha recensión d'*Os outros feirantes* aparecida no xornal madrileño *ABC*:

Cunqueiro tiene el arte nigromántico de descubrir la realidad prodigiosa que se esconde debajo de la realidad aparente de un mundo –ya en trance de desaparecer– de singulares características mágicas, como lo es el mundo rural gallego.

De modo que nadie califique de ficción este texto de Cunqueiro, porque son relatos compuestos de absolutas realidades (Ferreiro 1979: 40).

Unha dimensión antropolóxica está tamén detrás do razoamento de García-Sabell, quen volveu sobre a cuestión da ficción e o realismo:

Na imaxinación cunqueirán hai moita verdade. Moita realidade. Como tamén a hai nos seus contos e nos seus retratos da nosa xente, ou como el gustaba decir, da “xente de nós”. Os menciñeiros, as criaturas de “acó e acolá”, son máis pobo, que tantas e tantas descripcións realistas como por ahí andan (García-Sabell 1981: 132).

A consideración de Cunqueiro como un escritor realista derivada da narrativa curta escrita en galego foi un argumento empregado a miúdo pola crítica de maneira apoloxética que se estendeu ao conxunto da obra do escritor.

ii. Outra actitude corrente entre a crítica foi a de recorrer á aparente ambigüidade que caracteriza a narrativa de Cunqueiro mediante a antinomia que resume a etiqueta *realismo máxico* ou *marabilloso*. Tal marbete non só resolveu, como indiquei noutro lugar, problemas clasificatorios senón que lexitimou a práctica narrativa do autor.

Neste punto, cómpre lembrar o carácter programático daquel particular *realismo máxico* suxerido na tantas veces mencionada carta socrática de Ramón Piñeiro. En opinión de Helena González,

el seu realisme màgic s'ha de veure com una estratègia de resistència d'una indentitat amenaçada, la gallega. I encara més, con una concreció d'una concepció de la diferència des de la filosofia antropològica i *saudosa* de Ramón Piñeiro, qui va fonamentar la renovació de la cultura gallega dins les coodenadades de l'europeisme, amb la qual cosa va fer partícip una cultura perifèrica, la gallega, de la *normalitat* modèlica central (González Fernández 2003: 108)

Con relación ao documento de Piñeiro, a autora comentou como as propostas do pensador se achegaban ao tópico da Galicia arcádica e precapitalista:

aquesta proposta estètica fonamentada en la fantasia va esdevenir el model exemplar, endocèntric i de diferència antropològica d'una Galícia misteriosa que semblava caracterizar, com una vivència indestruïble de la cultura d'origen, altres escriptors gallecs que triomfaven en castellà, Torrente i Cela, i encerta mesura Valle Inclán i Fernández Flórez, amb els quals comparteix la mateixa visió del món a través de l'humor (González Fernández 2003: 123)

Neste sentido, Helena González advertiu dos perigos que entrañaba unha identificación que serviu “per renovar la concepció tòpica del gallec dins de la literatura espanyola” (2003: 123):

Cunqueiro és l'autor escollit pel galleguisme culturalista de Galaxia com a renovat model endocèntric. La seva “Croada de la Imaginació”, tal com la proposa Piñeiro i com la pensava/escrivía Cunqueiro, es converteix en una fàbrica poètica dominada per un característic realisme màgic que supera les expectatives gràcies al seu imparable geni creatiu. Cunqueiro se situa a la frontera entre la realitat realista i la realitat imaginada, sempre a la recerca del tresor (cal a dir, el grial o la quimera) (González Fernández 2003: 127).

Deixando a un lado o texto de Piñeiro e a súa repercusión no particular realismo cunqueiriano, cómpre non esquecer a importancia que na recepción da súa literatura tivo a acollida da literatura hispanoamericana. A este respecto resultan interesantes as opinións de Antón [Martínez] Risco cando explica como “a súa recuperación e integración no patrimonio e panteón nacional foi case póstuma. En boa parte debida á nova maneira de ler que en España impuxo sobre todo a literatura hispanoamericana, que nos mesmos anos setenta afirmaba resoltamente o seu protagonismo na narrativa española” (Risco 1996: 26).

Na interpretación de Risco é tamén relevante a diferenciación que el fai entre os campos literarios galego e castelán:

Se queremos explica-lo caso en termos usados pola chamada estética da recepción, diríamos que no seu tempo a obra de Cunqueiro defraudaba o horizonte de expectativas de boa parte dos lectores españois, pero non dos galegos. O que non ocorre de ningún modo na actualidade, xa que cambiando poderosamente a avaliación da narrativa dentro dos límites do Estado, o actual horizonte de expectativas colectivo permite e ata estimula este tipo de figuración (no sentido en que eu adoito empregar este termo) (Martínez-Risco 1996: 27-28).

iii. A terceira das actitudes identificadas pola crítica consistiu na xustificación, mediante argumentos varios, da dimensión fantástica da narrativa de Cunqueiro.

Algúns autores interpretaron o afastamento de Cunqueiro dos camiños do realismo aludindo ás particulares circunstancias históricas vividas polo escritor. Nesta liña sitúase a interpretación de Camino Noia, quen, de igual maneira que fixera Ana María Spitzmesser (1995), relacionou o que ela considera unha “defensa de literatura

fantástica” coa vivencia da Guerra Civil. No seu comentario, que recorre unha vez máis ao artigo “Imaxinación e creación”, a autora pretende xustificar a actitude evasionista e extemporánea do narrador:

Cunqueiro defende a literatura fantástica fronte á literatura realista, como unha necesidade do home de ergue-lo vo libertador pra levantarse por riba das tristuras que a vida lle ofrece.

[...]

A nosa proposta sobre a xénese da literatura cunqueiriana é, pois, a da necesidade de facer unha obra para evadirse –el e os seus contemporáneos– dos horrores da guerra civil.

[...]

E Cunqueiro sin uns esquemas teóricos previos, bota a anda-la imaxinación e mestura mitos pasados con fantasías inxeniosas, xogando a crear mundos fóra da realidade. A literatura pró noso escritor era un xogo por riba do seu tempo (Noia 1982: 151-153).

A unha conclusión semellante chegou, desde presupostos analíticos diferentes Orlando Brossegese cando comenta que

la renovación de mitos, a la cual el autor se atiene fielmente, alcanza entonces otra dimensión: la narración oral de historias antiguas, y el trato familiar con santos, brujas y pequeños demonios (que todavía hoy en día sigue vivo) nos libran de los conflictos del presente y de las pretensiones de poder de carácter autoritario. Se trata de “desactivar” el mito, de “desnarrarlo”, es decir, narrarlo de una manera diferente, falsificándolo (Brossegese 1994: 127).

Antonio Vilanova, quen se refire ao escritor como “una postrer supervivencia de la inagotable fantasía del genio céltico”, considera que as súas obras “aportan a la poderosa corriente del realismo que preside la literatura actual un fresco hálito de poesía y de misterio exhalado de las más hondas raíces del alma galaica” (Vilanova 1960 1995: 163).

iv. Finalmente, algúns autores sopesaron as razóns que condicionaron a recepción do escritor mindoniense desde un punto de vista sistémico. É o caso de Darío Villanueva, quen baseou a súa explicación no conflito entre a estética cunqueiriana e o horizonte de expectativas do seu momento:

É doado explica-lo escaso eco que a traxectoria narrativa de Cunqueiro acadou nos anos cincuenta e primeiros setenta non soamente pola condición periférica do escritor mindoniense e o seu alonxamento dos centros de decisión literarios, senón tamén polo predominio cáseque absoluto que en Europa, e especialmente en España, tiña entón un xeito determinado de entende-lo realismo que se compadecía moi mal coa natureza da ficción cunqueiriana. Refirome ó “realismo xenético” ou “de correspondencia”, que se basea na existencia dunha realidade unívoca, previa ó texto, diante da que se sitúa a conciencia perceptiva do autor esculcadora de tódolos seus recunchos en virtude dunha minuciosa e eficaz observación (Villanueva 1993: 352-353).

4.2.3.4. O xénero

Outra das cuestións que teñen incidido considerabelmente na recepción da obra cunqueiriana é a relacionada cos modelos xenéricos que están detrás das súas propostas narrativas. A cuestión foi tamén xeradora dalgún tópico, como os de *escritor inclasificábel*, *narrador antes que novelista*, *autor de pezas curtas e novelista frustrado*, etc. Tales lugares comúns foron alimentados en grande medida polo propio escritor, quen confesou a Carlo Ricci o seu escepticismo a respecto da tipoloxía xenérica:

Yo no tengo una poética ni he razonado mucho sobre esto. Soy muy espontáneo tanto en mi poesía como en prosa, y me cuesta mucho diferenciar eso que llaman “géneros literarios”. Creo muy poco en ellos, creo que en todo caso es “a posteriori” cuando se puede decir que una obra pertenece a un género o pertenece a otro, y en definitiva esto importa poco (Ricci 1971).

A lectura das obras semella corroborar esta declaración se se atende a trazos como a tendencia ao texto breve, a fragmentación e a incorporación de microrrelatos e de textos dramáticos.

A actitude máis común que se pode rastrexar na recepción da narrativa longa cunqueiriana é a o cuestionamento da condición de novela³⁸. O propio Carballo Calero valorou a triloxía galega de

³⁸ As diferentes etiquetas coas que se designou a súa narrativa foron expostas en 1.2.2.1. A CLASIFICACIÓN DA SÚA OBRA.

narracións longas conforme a este criterio (*vid. supra*). As críticas derivadas desta cuestión son aínda máis adversas no campo da literatura española. Así, Iglesias Laguna considerou a Cunqueiro “novelista, no; erudito y poeta, sí”³⁹ (1969 1970: 313). Desde este punto de vista, é contundente na súa valoración:

El escritor galaico nunca fue capaz de escribir una novela, eso que formalmente llamamos novela, identificándola con la narrativa burguesa del siglo XIX, aunque más de una vez anunciara su novela *El próximo otoño* (Iglesias Laguna 1969 1970: 313).

Dun parecer semellante é José Domingo cando afirma que a obra de Cunqueiro “nada perdería con la fusión en una sola, capaz de desglosarse en otras con títulos distintos pero siempre la misma” (Domingo 1973: 38).

A respecto de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, Leopoldo Azancot opinaba o seguinte:

La estructura novelesca no conviene a las dotes narrativas de Cunqueiro, quien, sin embargo, por imperativos editoriales o por la voluntad de hacer la competencia a su modo al mundo de lo cotidiano banal –tan exaltado en nuestras letras–, se obstina desde hace algunos años en forzar todas las resistencias que le opone.

[...]

En *Vida y fugas de Fanto Fantini*, el sometimiento antedicho a las leyes de la novela es causa de que el libro sea de valor irregular, de que una parte del mismo se desarrolle en el ámbito irresponsable de la fantasía⁴⁰ (Azancot 1973).

Por outro lado, a crítica ten insitado no predominio da condición de poeta e mesmo de dramaturgo sobre a de narrador. Nesta liña sitúase Tarrío cando afirma que “Cunqueiro, que foi un profesional que tivo na escritura o seu *modus vivendi*, viuse constreñido á práctica dun xénero que non cadraba máis ca en parte coa(s) súa(s) máis íntima(s) vocación(s)” (Tarrío 2001: 6).

³⁹ Nunha *addenda* referida fundamentalmente a *Un hombre que se parecía a Orestes*, o autor cuestiona a condición de novelista de Cunqueiro e considera esta peza unha “novela frustrada” que deriva cara á novela bizantina (Iglesias Laguna 1969 1970: 345).

⁴⁰ Nótese en que termos se está a valorar o cultivo da literatura fantástica.

Un caso á parte na cuestión que estou a tratar consitúeo a narrativa curta escrita en lingua galega, onde a propia denominación xenérica, por veces vacilante, está a incidir claramente na recepción. Repárese na seguinte táboa elaborada a partir da lectura do corpus crítico:

CUNQUEIRO	CRÍTICA
retratos retratos ao minuto retábulo de xente galega novidades ⁴¹ historias doutras xentes ⁴²	retratos relatos (breves) ⁴³ /breves historias galerías de tipos/personaxes do país contos ⁴⁴ semblanzas pezas curtas, anécdotas

Os datos do cadro amosan que o termo máis xeneralizado é o de *retrato*, que, por outra banda, arrinca da denominación que o propio autor deu a estas unidades, así como da súa particular poética cando expresa a vontade de tirar retratos ó minuto. Moi próximo a este atópase, desde un punto de vista semántico, *semblanzas*, empregado moitas veces como sinónimo. Por outro lado, fálase con certa frecuencia de *galerías de personaxes* ou *de tipos*, denominacións que se corresponderían co *retábulo de xente galega* empregado por Cunqueiro. Con menor frecuencia fálase de *relato curto* –*relato breve*, *conto*, etc., termos cun carácter máis global e máis cós anteriores. Se se observan detidamente estas etiquetas, que supoñen un grao de matización con respecto a *relato*, é posíbel concluír o seguinte:

1) As denominacións empregadas pola crítica pretenden ofrecer unha información xenérica –ou paraxenérica– máis específica. Posúen, sen embargo, un carácter xerarquicamente inferior a *relato*, pois non se trata de xéneros canonizados (*anécdota*, *peza curta*, *semblanza*, e mesmo *retrato*).

⁴¹ Vid. nota introdutoria a “Novidades do mundo e fauna máxica”.

⁴² Vid. nota introdutoria a “Fábula de varia xente”

⁴³ Cfr.: “Álvaro Cunqueiro, en definitiva, escribiu estes breves relatos [...]”; “As novas páxinas de Cunqueiro conteñen unha riola de breves historias” (Fernández del Riego 1979b: 121).

⁴⁴ “Dentro da xa ampla obra narrativa do seu autor, esta colección de contos [...]” (Casares 1979).

2) Algún deles (*semblanza*, *galería de personaxes*) implica un grao menor de narratividade, o que supón unha maior énfase no carácter descritivo.

3) *Galería* (de personaxes ou tipos) carece das connotacións medievalizantes do termo *retábulo*⁴⁵, mais posúe certas connotacións costumistas.

Como é sabido, ao longo da historia da literatura, o conto, tamén envolto por veces na confusión terminolóxica, desfrutou en ocasións de menor prestixio que a novela, chegando mesmo a cuestionarse o seu carácter de xénero. Se a isto se engade a marxinalidade que supón recorrer a termos non canonizados, estaremos diante dunha das claves para entender a consideración menor que estas obras tiveron con respecto ao resto da narrativa.

Na miña opinión, o termo cunqueiriano *retrato* esconde algunhas claves importantes para a interpretación do corpus que designa. En primeiro lugar, unha vontade de diferenciación fronte ó xénero *conto*. O carácter distintivo vén motivado polo deseño dun proxecto narrativo que, botando man da metáfora *retrato ó minuto*, pretende desenvolver uns obxectivos previamente delimitados: dar unha visión profunda do home galego (a súa forma de ser, os seus valores, a súa imaxinación, etc). O termo resulta afortunado, na medida en que é dobremente diferenciador: con respecto ás súas obras de narrativa longa e ao relato breve máis ou menos convencional. Non obstante, talvez non deba ser extrapolado do contexto e empregado como categoría, pois proporcionaría unha idea excesivamente literal e esquecería o carácter narrativo, fundamental nestas obras.

En calquera caso, o que parece claro é que a identificación xenérica —ou paraxenérica— actúa como elemento unificador no ciclo cunqueiriano de relatos galegos. Esta afirmación, na que o autor insistiu en máis dunha ocasión, tamén foi entendida pola recepción, que, en xeral, situou estas obras no contexto do relato curto contemporáneo. Sen embargo, no que se refire á hiperidentificación ou diferenciación destes textos a partir do termo *retrato* apuntada polo autor, tense xerado

⁴⁵ Vid. Morám 1990: 131 e ss.

unha certa confusión, manifestada nunha proliferación de denominacións parcialmente sinónimas, que por veces afastaron estes textos do xénero propiamente narrativo, relegándoos a un conxunto un tanto ambiguo dentro da literatura costumista, próximo ó tópico. Probabelmente sexa este o contexto onde cumpra situar as manifestacións de Cunqueiro acerca do seu malestar ao se sentir etiquetado como un humorista, así como o discurso paratextual no que insiste nas características e obxectivos do seu proxecto narrativo.

4.3. Conclusión

Malia ser Cunqueiro un escritor cuxa valoración ten sido fortemente condicionada por factores extraliterarios de diversa índole, a súa recepción non foi obxecto de estudo sistemático, agás algunhas excepcións, ata épocas ben recentes.

A análise da bibliografía sobre o escritor revela a existencia de, cando menos, catro eixes sobre os que se foi conformando o discurso crítico. Son estes a cuestión lingüística, o evasionismo, o realismo e o xénero.

A lectura do corpus paratextual levada a cabo no capítulo 2 (especialmente nas páxinas dedicadas ao epitexto público) permite identificar tamén algunhas estratexias dispostas polo escritor para que estas cuestións non actuasen de maneira desfavorábel na súa recepción.

5. Conclusiones

Como indiquei nas páxinas introdutorias, no meu proxecto de estudo da narrativa de Cunqueiro estableceín como primeiro obxectivo a revisión crítica da extensa bibliografía conformada en torno á obra do escritor ao longo das últimas décadas. Iniciado o traballo, este propósito revelouse pedra angular, dada a heteroxeneidade da literatura existente sobre o autor mindoniense.

Do exame da bibliografía dedúcense algunhas particularidades que permiten entender mellor o proceso de recepción cunqueiriana. Unha delas é a importancia de determinadas efemérides na conformación dun corpus crítico: a morte do escritor (1981), o Día das Letras Galegas (1991) e talvez, aínda que en menor medida, o cincuentenario da publicación de *Merlín e familia* (2005). A lectura dun material abondo disperso e heteroxéneo espella ademais unha serie de desaxustes derivados da pertenza de Cunqueiro a dous sistemas literarios, o galego e o castelán. Son estes, fundamentalmente, a ignorancia da lingua orixinaria na que foron escritas algunhas das obras (neste caso as galegas), o descoñecemento do oficio de autor galego e a adscrición exclusiva á literatura castelá, así como a descontextualización e a visión tópica da cultura galega que neles subxace. A superación progresiva de prexuízos biografistas, psicoloxistas e ideolóxicos é tamén unha conclusión que se extrae da lectura crítica e cronolóxica da bibliografía sobre o escritor.

Como se puido apreciar, unha parte substancialmente importante do meu traballo está dedicada ao paratexto. A extensión do corpus paratextual cunqueiriano e a desatención da que ten sido obxecto explican tal desequilibrio. A análise da cuestión forneceu a miña investigación dunha importante conclusión que desenvolverei a seguir. Trátase da coherencia que o escritor reflicte no aproveitamento dos recursos ofrecidos polas marxes paratextuais.

Un paratexto citado con frecuencia é o constituído por entrevistas, artigos e as escasas cartas publicadas (o que se coñece como *epitexto*). Neste material, o escritor expresou con insistencia algunhas ideas acerca da cuestión idiomática (nomeadamente o seu compromiso co galego), a defensa da imaxinación, a recepción por

veces adversa da súa obra e outros aspectos da súa poética, algún deles comentados pola crítica de maneira recorrente.

Máis interesantes resultan ao meu ver as conclusións obtidas da análise dos títulos, elementos de gran relevancia debido á súa extensión e complexidade, en cuxa elaboración se aprecian fundamentalmente tres tendencias:

1. A tematización de personaxes protagonistas, os máis deles de procedencia intertextual

2. A inclusión de información acerca da tipoloxía textual (remática ou paraxenérica), case sempre ambigua e en ocasións desestabilizadora

3. A hibridación

Os tres recursos permiten establecer unha tipoloxía exposta nas páxinas anteriores que espella a complexidade dun procedemento con pretensión de integrar nos títulos información relativa aos personaxes protagonistas. Por outro lado, proporciona indicacións remáticas que crean determinados horizontes de expectativas no receptor e encamiñan a lectura.

Igualmente significativa resulta a información que se extrae da análise das dedicatorias (datos sobre a xénese ou sobre vínculos intelectuais) e as citas, elemento este último moi frecuente na obra cunqueiriana, cuxa relación coa diéxese resulta por veces evidente. Entre as funcións desempeñadas por estes microtextos destacan o comentario do título e a prolepse ou anticipación de datos relativos á historia. Nalgún caso particular, como é o da *Balada de las damas del tiempo pasado*, as citas están esixidas pola propia natureza intertextual da obra. Cómpre lembrar tamén que os tres libros de narrativa curta escritos en galego non incorporan ningunha cita, feito que relaciono coa súa autonomía dentro do corpus cunqueiriano, así como coa vontade de entroncamento coa cultura popular antes que coa libresca.

O aproveitamento do espazo paratextual percíbese tamén na extensión das notas introdutorias e finais, presentes en todas as obras coa excepción de *Si o vello Sinbad volveuse ás illas*. Son, as máis das veces, paratextos de carácter narrativo que aglutinan funcións varias, entre as que destacan a definición (para)xenérica (isto é, a determinación da clase textual), a anticipación e síntese da diéxese, o establecemento da voz narrativa, a cohesión e a interpretación.

En ocasións, estes textos constrúen un verdadeiro marco paratextual. É o caso de *Merlín e familia*, onde a disposición dos elementos reforza a función cohesionadora. Outras veces o narrador incorpora notas máis heteroxéneas e circunstanciais que introducen a obra ou as súas seccións. Un recurso frecuente é a multiplicación do paratexto no que ás notas se refire. Así acontece n'*As crónicas do sochantre*, obra precedida de dous textos limiares que describen, con diferentes graos de aproximación, o ambiente no que se enmarca a narración. Igualmente salientábel resulta a resolución do conflito na nota final. Trátase, nestes casos, dun desprazamento da diéxese á marxe paratextual, práctica habitual no que respecta aos índices onomásticos. Un caso máis particular de duplicación prefacial prodúcese en *El año del cometa*, onde os dous prólogos posúen unha notábel disparidade, atenuada tan só pola mención, no segundo deles, do *leit-motiv* da obra. En xeral, a proliferación de notas introdutorias e finais de carácter ficcional é máis frecuente na narrativa longa castelá. A existencia dunha nota que xustifica a existencia editorial do volume *Flores del año mil y pico de ave* que, como é sabido, compila as narracións de xuventude escritas en castelán, evidencia ao meu ver a rendibilidade que o escritor intuía neste paratexto á hora de xustificar e cohesionar a súa obra, tantas veces sospeitosa, para certos sectores da crítica, de fragmentarismo e de incumprimento dos requisitos xenéricos máis canónicos.

Os elementos paratextuais máis característicos das obras cunqueirianas son, sen dúbida, os índices onomásticos cos que concluíu as súas obras de narrativa longa, coa excepción de *El año del*

*cometa*¹. Trátase de apéndices que exceden claramente tanto a extensión como as atribucións dun índice tradicional, ao presentaren voces narrativas codificadas ficcionalmente (coincidentes ou non co narrador principal da obra), ao tempo que desempeñan funcións de identificación, cohesión e síntese argumental. Máis características resultan aínda outras funcións que denominei *secundarias*, pois, alén seren recursos frecuentes na súa narrativa, confírenlle a esta un trazo inconfundíbel. Son a amplificación da anécdota, a prolongación e os comentarios metaliterarios. Os índices onomásticos son, polo tanto, textos de ficción que chegan a constituír verdadeiras prolongacións da diéxese nas marxes paratextuais e a insinuaren historias potenciais non desenvolvidas no texto. A vocación enciclopédica proporciónalles un carácter particular, mentres que a dimensión narrativa achégao ao microrrelato.

O estudo dos personaxes ocupou tamén un espazo sensibelmente importante na investigación, debido tanto á extensión da nómina de caracteres como á complexidade e ao lugar central que moitos deles ocupan nas obras. Dado que neste caso o tema espertou o interese dos estudosos, optei pola análise de dúas cuestións fundamentais que non foran aínda tratadas con profundidade e que resultan, en certa medida, complementarias. Por unha banda, o funcionamento dos caracteres no interior das obras e por outra a identificación dunha serie de personaxes modelo que se repiten, coas súas variantes e matices, no conxunto da literatura do escritor.

No que se refire á primeira das cuestións, as diferentes oposicións que se establecen entre os principais personaxes dunha obra permiten describir unha particular estrutura no que aos caracteres se refire. Así, en *Merlín e familia* os antagonismos están determinados pola xerarquía, a xeografía e a condición *mítica* ou *pragmática* dos personaxes. N' *As crónicas do sochantre* hai que engadir ademais o xorne sobrenatural dunha boa parte deles. Outro tipo de relación frecuente é aquela na que o protagonista acada unha centralidade capaz de polarizar o comportamento dos restantes personaxes,

¹ Con respecto a *Si o vello Sinbad volvese ás illas* expuxen xa a hipótese dun índice perdido, traducido na versión castelá.

segundo colaboren ou non na súa causa. Así acontece en *Si o vello Sinbad volvease ás illas*, en *Vida y fugas de Fanto Fantini* e en *El año del cometa*. Un caso especial no que atinxe ao comportamento do protagonistas constitúeo *Un hombre que se parecía a Orestes*, pois, malia estar o personaxe central ausente nunha boa parte da obra, os demais caracteres semellan estar esixidos e condicionados por el ao longo de toda a narración.

Unha mención á parte merece, neste senso, a narrativa curta cunqueiriana. No que se refire á obra escrita en castelán, a heteroxeneidade dos personaxes é notábel e en ocasións son posuidores dunha dimensión intertextual, como ocorre en *Balada de las damas del tiempo pasado*. Mais, o verdadeiramente relevante é a creación de personaxes que constitúen o xermolo doutros desenvolvidos na narrativa longa.

A triloxía de relatos curtos escritos en lingua galega presenta unha maior homoxeneidade, derivada en boa medida da aplicación da fórmula do *retrato*. A orixe galega dos personaxes, a súa procedencia rural, o carácter non referencial xuntamente coa selección de datos presentados relativos a eles confírelles unha considerábel unidade que responde ao ideal de *retratar o ser humano galego*, formulado polo escritor en máis dunha ocasión.

No tocante ao outro aspecto abordado, a observación de determinados trazos semánticos deu como resultado a identificación dunha serie de modelos que se repiten con sistematicidade na obra do escritor. Son estes o *soñador*, o *contador de historias*, o *viaxeiro*, o *personaxe diabólico*, o *paxe*, o *personaxe educador*, o *personaxe do teatro*, o *personaxe do decorado* e o *personaxe nome*.

A investigación proporcionou igualmente un mellor coñecemento dunha cuestión que está na cerna da narrativa cunqueiriana, como é a orixe intertextual de moitos caracteres e os procesos de transformación levados a cabo sobre eles. Merlín, os protagonistas intertextuais de *Las mocedades de Ulises*, un Orestes incapaz de executar a vinganza e as figuras da *batalla de los cuatro reyes* ilustran

perfectamente a distancia existente entre o modelo e a recreación cunqueiriana.

Finalmente, crin necesario ocuparme dunha cuestión apenas abordada de xeito monográfico malia a súa importancia, como é a da onomástica. Alén de elaborar unha tipoloxía de antropónimos literarios cunqueirianos, o estudo permitíume describir os procedementos empregados na súa creación: fundamentalmente, o tópico, o xentilicio, a imitación e o significado. Estes mecanismos, xunto con outros que facilitan a integración de antropónimos importados (a adaptación ou as fórmulas de tratamento), están detrás dun extenso e orixinal elenco onomástico.

Tamén mereceu a miña atención neste traballo o estudo das estratexias da oralidade, cuestión na que tiveron que facer fronte a un dos tópicos máis estendidos: o vínculo existente entre a narrativa de Cunqueiro e a literatura popular de tradición oral. Ao longo da sección expliquei como este lugar común foi tamén fomentado polo propio escritor e mesmo utilizado nalgún momento como estratexia lexitimadora da súa obra.

O afastamento de tales prexuízos foime posíbel grazas á adopción dun marco teórico construído fundamentalmente a partir das ferramentas proporcionadas por Walter Ong e Paul Zumthor nos seus estudos sobre oralidade. Refírome á distinción entre os termos *oral* e *popular*, a diferenza entre *transmisión* e *tradición* e o concepto de *performance*, de especial utilidade para describir unha boa parte das interpretacións e narracións levadas a cabo por personaxes cunqueirianos.

En relación con esta cuestión, considerei necesario profundar na visión que da oralidade tivo o propio Cunqueiro, resumida na célebre expresión *contar claro e seguido como conta o pobo* e centrada en tres eixes: pertenza a unha cultura cunha rica tradición oral, recoñecemento nos modelos da oralidade e existencia dun lector ideal deseñado por el conforme a esas coordenadas culturais. Neste punto, creo ter insistido suficientemente na distancia existente entre o que é a declaración de intencións dun autor e a verdadeira condición oral da

súa obra, que, no caso da cunqueiriana, unicamente aproveita algún dos seus recursos mediante o procedemento da simulación.

O feito de que o escritor teña teorizado en varios momentos sobre os *personaxes narradores* e que nun texto de ficción recoñecera a Penedo de Alduxe e a Felipe de Amancia como mestres da *escola de ben contar* resulta, ao meu ver, significativo da relevancia que o personaxe modelo do narrador posúe na obra de Cunqueiro. Por outra banda, da análise resulta tamén a identificación dunha relación entre estes personaxes e uns determinados ámbitos ou *cronotopos* da oralidade: a lareira; a pousada e a taberna; o camiño e a barca; a feira, a botica e a barbaría. Trátase en todos os casos de escenarios pertencentes á realidade sociolóxica e cultural galega.

Do meu estudo sobre a oralidade en Cunqueiro conclúo finalmente que son tres as estratexias que incorporou á súa narrativa. A primeira delas é a simulación do sistema de transmisión da oralidade na literatura escrita. A segunda, a inclusión dun relato noutro. A terceira, o despregue dunha serie de fórmulas no propio nivel textual que intentan reproducir o discurso oral. É por isto polo que, máis que de oralidade, considero que cumpriría falar de simulación de oralidade por parte dun narrador que se quere inserido nunha cultura tradicional.

Coa elaboración do capítulo dedicado ao estudo do realismo pretendín sinalar algúns prexuízos que lastraron considerabelmente a recepción de Cunqueiro ao vinculalo a unha estética trasnoitada (a literatura fantástica) nuns anos nos que estaba a triunfar narrativa socialrealista. O propio escritor incidiu neste estado de opinión con declaracións públicas nas que defendía a harmonización da fantasía e a realidade na súa obra, a vocación de verosimilitude (a cuxo servizo puña estratexias como o anacronismo ou o detalle) e a súa relación co realismo marabilloso.

Algúns estudos aparecidos fundamentalmente a partir dos últimos anos da década dos oitenta amosaron a posibilidade de interpretar a obra de Cunqueiro desde as coordenadas dun realismo formal, ou

mesmo intencional, e reconduciron a polémica xurdida ao respecto. Foi este o marco teórico que me permitiu precisamente concluír a análise coa identificación de estratexias que o escritor dispuxo coa finalidade de conseguir a verosimilitude e, polo tanto, materializar a súa *vocación realista*. Son estas:

1. A creación de instancias narrativas cunha clara vocación de autoridade a respecto do seu discurso
2. A creación de lectores implícitos *credores*, co *gosto de que lle conten contos* e, polo tanto, colaboradores
3. A disposición dunha serie de *operadores realistas* que actúan ao longo do texto mediante tres recursos básicos: a xustificación da presenza do narrador nos feitos relatados, a manifestación do coñecemento a respecto do que está a narrar e, tamén pola contra, a confesión do descoñecemento, nun exercicio de *dúbida intencional* que fortalece a credibilidade.

Tales estratexias configuran en ocasións voces narrativas obsesionadas na demostración, dunha maneira máis ou menos encuberta, da veracidade do seu discurso.

O estudo da cuestión puxo igualmente de relevo a relación entre estes operadores do realismo e as estratexias de oralidade, así como a súa repercusión na estrutura e na sintaxe da narración.

Finalmente, considerei necesario dedicar un capítulo á recepción cunqueiriana. A recuperación e análise dalgúns textos críticos aparecidos nos sistemas literarios galego e castelán fixeron posíbel a identificación dos principais eixes sobre os que se configurou este discurso: a cuestión lingüística, a do compromiso e o suposto evasionismo do escritor a respecto da realidade, a do realismo e a do xénero.

Do exame das opinións referidas á definición idiomática do escritor obtense unha dobre conclusión, segundo cal sexa o sistema literario estudado. No ámbito castelán, máis que críticas ao

bilingüismo cunqueiriano, percíbese unha considerábel ignorancia da faceta de escritor en lingua galega. No espazo galego, a imaxe dun escritor comprometido co idioma proxectada por persoas afíns, estética ou ideoloxicamente, alerta do cuestionamento, por parte doutros sectores, da actitude de Cunqueiro.

O problema do suposto evasionismo acadou tamén, segundo os datos examinados, unha maior importancia no sistema literario castelán. Isto debeuse a que na literatura galega, polas particulares circunstancias nas que se desenvolveu, non chegou a callar unha verdadeira novela socialrealista. As posicións da crítica nun e outro sistemas foron, con todo, dispares. Fronte aos escritores que tracexaron a imaxe dun Cunqueiro evasionista, cómpre situar outros que contradiciron semellante acusación con argumentos relativos á *defensa da imaxinación* levada a cabo polo escritor. Cómpre mencionar tamén algunha voz que se pronunciou de xeito illado para negar a incidencia negativa desta actitude na recepción do escritor. Unha tendencia, desenvolvida fundamentalmente nos últimos anos, salientou porén a vontade de intervención na realidade social e política da literatura cunqueiriana, encuberta mediante procedementos diversos.

No referido ao realismo como factor condicionante da recepción cunqueiriana, a análise da cuestión revela algunhas actitudes cuxo obxectivo é paliar os efectos negativos da identificación do escritor coa literatura fantástica. Nesta liña entendo a énfase que algúns estudosos puxeron no realismo da súa narrativa curta escrita en galego ou a proximidade (cando non o encadramento) do escritor no realismo marabilloso. A evolución da recepción cunqueiriana, no que se refire ao realismo, é susceptíbel dunha explicación en termos sistémicos, atendendo á transformación do horizonte de expectativas dos lectores.

Finalmente, esta investigación amosa como o xénero actúa en ocasións como unha marca que inflúe, as máis das veces de xeito negativo, na recepción do escritor. O afastamento dos xéneros canónicos, especialmente no que se refire á narrativa longa, non sempre entendida pola crítica como novela, e a codificación dunha

forma de narrativa curta baixo o termo *retrato* teñen contribuído a minusvalorar as dimensións do proxecto cunqueiriano.

As conclusións expostas tracexan ao meu ver o perfil dun escritor cunha enorme conciencia literaria, preocupado tanto pola administración dos seus recursos narrativos no texto e no paratexto, como pola súa posíbel recepción en ambos os dous sistemas literarios.

As estratexias que analicei están detrás dunha orixinal narrativa caracterizada por un incesante agromar de anécdotas que rebordan o propio espazo textual e desafían a estrutura do conxunto, así como por unha tematización daquilo que ao escritor lle gustou chamar *ilusión por contar*.

6. Bibliografía

6.1 Bibliografía primaria: edicións utilizadas

Merlín y familia. Barcelona: AHR, 1957.

Las crónicas del sochantre. Barcelona: AHR, 1959.

Las mocedades de Ulises. Barcelona: Argos, 1960.

Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas. Barcelona: Destino, 1962.

Flores del año mil y pico de ave. Barcelona: Taber, 1968.

Un hombre que se parecía a Orestes. Barcelona: Destino, 1968.

El envés. Barcelona: Taber, 1969.

La cocina cristiana de Occidente. Barcelona: Táber, 1969.

Laberinto y Cía. Barcelona: Taber, 1970.

El descanso del camellero. Barcelona: Taber, 1970.

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.

Tertulia de boticas prodigiosas y escuela de curanderos. Barcelona: Destino, 1976.

Autopoética e poesías 1935: autógrafos e inéditos. [Santiago de Compostela:] Consello da Cultura Galega, 1991.

Obra en galego completa. Vigo: Galaxia, 4 volumes, 1981-1991 (I. Poesía e teatro, 1981; II. Narrativa, 1982; III. Semblanzas, 1983; IV. Ensaio, 1991).

Fábulas y leyendas de la mar. Edición de Néstor Luján. Barcelona: Tusquets, 1982.

Tesoros y otras magias. Selección, prólogo, traducción del gallego y notas de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1984.

Viajes imaginarios y reales. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1986.

Los otros caminos. Selección de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1988.

El pasajero en Galicia. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1989.

O reino da chuvia: artigos esquecidos. Edición de Mabel Mato. Lugo: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1990.

La bella del dragón: de amores, sabores y fornicios. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets, 1991.

Encuentros, caminos y noticias del reino de la tierra, Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 1992.

Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias. Barcelona: Tusquets, 1994.

Álvaro Cunqueiro. 100 artigos. Escloma de Dorinda Rivera Pedredo. [A Coruña:] La Voz de Galicia, 2001.

Por el camino de las peregrinaciones y otros textos jacobeos. Introducción y notas Francisco Singal. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

6.2. Bibliografía secundaria

A.U. “Cuando el viejo Sinbad vuelve a las islas”. *La Estafeta Literaria*: 260, 23.

Abellán, José Luis (1980). “El pensamiento español en el siglo xx”. En José María Díez Boque (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo xx*. Madrid: Taurus, vol. IV, 2ª ed. 1982, 13-70.

Agís Villaverde, Marcelino e Darío Villanueva (comps.) (2003). *Medicina e humanismo. Homenaxe a Domingo García-Sabell*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela e Editorial Galaxia.

Agrelo Costas, Eulalia (2001). “Bibliografía primaria”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 44-45.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1967). *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 8ª edición revisada, 1996.

Alonso Amat, Fernando (1958). “Cunqueiro, Álvaro: Merlín y familia”. *Ínsula*: 134, 8.

_____. (1961). “Álvaro Cunqueiro y su última obra”. *Ínsula*: 173, 13.

Alonso Girgado, Luís (1992). “Xoán González-Millán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura, Monografías*: 1, 209-211.

- _____ (intr. e sel.) (1989). *Antoloxía do conto galego. Século XX*. Vigo: Galaxia.
- Alonso Montero, Xesús (1982a). “As cen linguas de Álvaro Cunqueiro”. *Faro de Vigo*, 4/3/1982.
- _____ (1982b). “Varia cunqueiriana”. *Faro de Vigo*: 4/3/1982.
- _____ (1991a). “Álvaro Cunqueiro y las Divinas Palabras”. *Ínsula*: 536, 1-2.
- _____ (1991b). “Vida e milagres do latinista Francisco Fanego”. *Mondoñedo*: 24.
- _____ (1993). “A concepción da palabra en Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 71-74.
- _____ (2001). “Poeta en catalán”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 19.
- _____ (2003a). “Álvaro Cunqueiro: tres poemas en catalán e unha carta en galego a Tomás Garcés”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 11-31.
- _____ (2003b). “Domingo García-Sabell (1951-1959). A dimensión culta e europea do galeguismo (con Ramón Piñeiro ó fondo). En Marcelino Agís e Darío Villanueva (comps.), *Medicina e humanismo. Homenaxe a Domingo García-Sabell*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela e Editorial Galaxia, 27-38.
- _____ (ed.) (1991). “Textos de Álvaro Cunqueiro: autopoética, o feito literario galego, a Palabra, as palabras, o latín....”. En vv.AA., *Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*. Santiago: Departamento de Filoloxía Galega, 9-23.

- _____ e Gemma Avenzoa i Vera (1998). “Dous poemas en catalán de Álvaro Cunqueiro”. *Madrygal*: 1, 27-37.
- Alonso Veloso, María José (1998). “El Merlín de Cunqueiro, ¿un juego de subversión? Las relaciones con el mito del ciclo artúrico”. En Tuá Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Asociación Española de Semiótica e Tropelías, vol. 1, 326-333.
- Álvarez Blanco, Rosario (1982). “O pronome persoal”. En vv.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 246-266.
- Álvarez Cáccamo, Xosé María (1991). “A poesía de Álvaro Cunqueiro: do cristal á cinza”. En Miguel Anxo Seixas Seoane (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, sen paxinación.
- _____ (1992). “Comentario de un poema de A. Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura, Monografías*: 1, 129-138.
- Álvarez Pousa, Luís (1993). “Álvaro Cunqueiro: xornalismo de autor”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 589-591.
- Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Ansedo Estraviz, Alberte e Cesáreo Sánchez Iglesias (dirs.) (1997). *Historia da Literatura Galega*. Vigo: A Nosa Terra/AS-PG, vols. III e IV.
- Araguas, Vicente (1994). “Cunqueiro: amor, humor y otras gaitas”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 61-166

Armesto Faginas, Xosé Francisco (1987). *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. 2ª edición, 1991.

_____. (1993). “Cunqueiro periodista”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 555-562.

_____. (2001). “O Cunqueiro que está por vir”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 40-41

_____. (2003). “Álvaro Cunqueiro: unha biografía catalana”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 31-52.

Asís Garrote, María Dolores (1990). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Pirámide, 2ª ed. 1992.

Asorey Vidal, Daniel e María Xesús Bello Rivas (1993). “A noite vai coma un río. Cadro I. Unha sinfonía narcisista”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 521-529.

Azancot, Leopoldo (1973). “Álvaro Cunqueiro: *Vida y fugas de Fanto Fantini*”. *La Estafeta Literaria*: 512, 1267.

Balaguer, Josep M. (2003). “Els primers contactes de Cunqueiro amb el món cultural català i algunes conseqüencies”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 53-85.

Baktín, Mikhail (1975). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova e Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

- Baliñas, Carlos (1982). “Un home que se parecía a Álvaro Cunqueiro”. *Coordenadas*: 2, 9-13.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *¿Qué es el cuento?*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Barreiro Pérez, Óscar e Javier Cercas (1999). “La novela”. En Sanz Villanueva, Santos (1999), *Época contemporánea: 1939-1975*. Primer suplemento. En Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, vol. 8/1.
- Barros, Tomás (1981). “Os motivos recorrentes na obra de Cunqueiro”. *Nordés*: II, 4, 22-24.
- Barthes, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale des récits”. Traducción de Beatriz Beatriz Boccardo. En Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 4ª ed. 1974.
- _____ (1968). “L’effet de réel”. *Communications*: 11, 84-89.
- Basanta, Ángel (1981). *Literatura de la postguerra: la narrativa*. Madrid: Cincel.
- _____ (1990). *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya.
- Bassel, Naftoli (1991). “National Literature and Interliterary System”. *Poetics Today*: 12 (4), 773-779.
- Bellemin-Noël, Jean (1972). “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”. Traducción de David Roas. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001, 107-140.
- Beloso Gómez, Josefa (1999). “El donjuanismo de «El gallo de Portugal» de Álvaro Cunqueiro”. *Asedios ó conto*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 89-95.

- Beneyto, Antonio (1975). “Álvaro Cunqueiro o el misterio de sus inquietantes lentes. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.
- Bertone, Giorgio (1989). “Sinbad naviga tra le parole. Antiche favole raccontante per l’uomo moderno”. *Il Secolo XIX*, 13/9/1989.
- Bessière, Irène (1974). “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. Traducción de David Roas. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco, 2001, 83-104.
- Bixler, Jacqueline Eyring (1984). “Self-conscious narrative and metatheater in *Un hombre que se parecía a Orestes*”. *Hispania*: 67, 2, 214-220.
- Blanco, Carmen (1993). “As outras feirantas”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 197-212.
- _____ (1995). “Álvaro Cunqueiro e as outras feirantas: a dupla outredade feminina en *Os outros feirantes*”. En *Nais, damas, prostitutas e feirantas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 156-206.
- Blanco, Luisa (1984). “Cunqueiro e familia”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 30-32.
- _____ (1993). “Algunhas particularidades das palabras compostas na obra de Álvaro Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 127-137.
- _____ (1999a). “Aproximación al Cunqueiro cuentista”. En Carmen Becerra Suárez et al. (eds.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 109-116.

- _____ (1999b). “Mito o realidad. Cunqueiro astrólogo-astrónomo”. En Dieter Kremer (ed.), *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Sada: Edicións do Castro e Asociación Internacional de Estudos Galegos, vol. 2, 955-964.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala (coords.) (1979). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia, vol. III.
- Bobes Naves, María del Carmen (1971). *Comentario semiológico de textos narrativos*. s. l.: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- _____ (1990). “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”. En Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra e Ministerio de Cultura, 43-67.
- Bompiani, Valentino e Robert Laffont (eds.) (1986). *Dictionnaire de personnages: littéraires et dramatiques de tous les temps et tous les pays: Poésie, Théâtre, Roman, Musique*. Paris : Robert Laffont-Bompiani.
- Bourdieu, Pierre (1975). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1992.
- _____ (1991). “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en Sciences sociales*: 89, 3-46. *O campo literario*. Tradución de Carlos Pérez Varela. Santiago de Compostela: Laiovento, 2004.
- Bourneuf, Roland e Réal Ouellet (1972). *La novela*. Traducción de Enric Sulla, Barcelona: Ariel, 1975.

Braxe, Lino e Xavier Seoane (eds.) (1991). *A máxia da palabra: Cunqueiro na rádio*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.

Brea, Mercedes (1993). “Reminiscencias literarias no xornalismo cunqueiriano: Vestixios da lírica trobadoresca en *El pasajero en Galicia*”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 571-587.

_____ e José María Folgar (1982). “Álvaro Cunqueiro en *ABC* en 1939”. En vv.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 349-396.

Bremond, Claude (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.

Brossegese, Orlando (1994). “Mitos portátiles”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 125-130.

Buckley, Ramón (1982). “La «Materia de Bretaña» en la obra de Álvaro Cunqueiro”. En *Raíces tradicionales de la novela española de posguerra*. Barcelona: Península, 191-210.

Cadaval, Quico (2004). “Unha condena”. En *O ano do cometa*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, col. Centro Dramático Galego, 23-29.

Camarena, Julio (1995). “El cuento popular”, *Anthropos*: 166/167, 30-33.

Campra, Rosalba (1981). “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001, 153-191.

Cañada, Silverio (ed.) (1974). *Gran Enciclopedia Galelga*. Gijón e Santiago de Compostela: Silverio Cañada Editor, t. 8.

- Capelán, Antón (1992). “Dous contos esquecidos de A. Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura, Monografías*: 1, 77-88.
- _____ (1993). “O Dicionario manual de bestias marinas, un bestiario esquecido de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 9, 9-12.
- Carracedo Bolaño, Marta (1998). “O teatro esquecido de Álvaro Cunqueiro”. *A Trabe de Ouro*: 34, 213-228.
- Carro, Xavier (1999). “A viaxe imaxinaria”. En Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago: Universidade de Santiago, 303-315.
- Carballo Calero, Ricardo (1963). *Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1939)*. Vigo: Editorial Galaxia. 3ª ed. 1981.
- _____ (1969). “Un hombre que se parecía a Orestes”. *Grial*: 24, 247-249.
- _____ (1982). *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- _____ [Carvalho Calero, Ricardo] (1990). *Do galego e de Galiza*. Barcelona: Sotelo Blanco Edicións, 1990.
- Casares, Carlos (1979). “Álvaro Cunqueiro”: *La Voz de Galicia*, 3/6/1979.
- _____ (1980). “A obra de Cunqueiro”. *La Voz de Galicia*, 8/5/1980.
- _____ (1981). “Leria con Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 72, 202-209.
- _____ (1984). *Conversas con Ánxel Fole*. Vigo: Galaxia.

_____ (1991). “El hombre, esa hierba débil que sueña”, *Ínsula*: 536, 11-12.

_____ (1998). “Se Cunqueiro fose Eurípides”. En *Un país de palabras*, Vigo: Galaxia, 63-85.

_____ (2001). “Un escritor manipulado”. *La Voz de Galicia*. *Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 37.

Casas, Arturo (1991). “Pequena viaxe ó seu redor”. *Diario 16 de Galicia*, 18/5/1991.

_____ (2000). “Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica”. *Interlitteraria*: 5, 56-75.

_____ (2002). *Bibliografía sistemática de Teoría literaria*. *Boletín Galego de Literatura*: 26.

_____ (2003a). “Literaturas nacionais e espazos interculturais. O modelo teórico de Dionýz Ďurišin no contexto da renovación da Historia literaria comparada”, en *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Barcelona, Universitat de Barcelona, en prensa.

_____ (2003b). “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”, *Interlitteraria*: 8, 68-97.

_____ (2004), “Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 45-71.

Castro, Pilar (1993). “Álvaro Cunqueiro Trovador y juglar de la nueva cantiga”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 375-383.

Castroviejo, José María (1964). “Literatura e imaginación”. *La Noche*: 24/11/1964.

_____. (1982). “Mito e realidade na obra de Álvaro Cunqueiro”. *Homaxe a Cunqueiro, Coordenadas*, 2, 21-24.

Ceballo Roque, Carolina, Ana Belén Durán e María Modesta Alarcón Paredes (1999). “La Julieta de Shakespeare a través del lirismo de Cunqueiro”. En *4ª Xuntanza de Xoves Investigadores*. [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, 202-207.

Centro Virtual Cervantes. *Álvaro Cunqueiro*.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro>. Última consulta: 11/03/05.

Cerdà, Jordi (2003). “Cunqueiro o l’estètica del retrogust”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Ediciós do Castro, 87-105.

_____. Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.) (2003). *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Ediciós do Castro.

Cerezales, Manuel (1969). “Fantasía bien plantada en la realidad”. *Chan*: 4, 45.

Cermeño, Xosé (1991). “Desesperanzas de un dramaturgo”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*: 241 (v), 40-45.

_____. (1993). “Álvaro Cunqueiro, esperanzas e desesperanzas dun dramaturgo”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 471-477.

Chévalier, Jean e Alain Gheerbrant (1969). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures,*

couoeurs, nombres. Paris : Éditions Robert Laffont e Éditions Jupiter. Edición revisada 1982.

Chevrel, Yves (1986). “Champs des études comparatistes de réception. État des recherches”. *Oeuvres et Critiques*: XI (2), 147-160.

Chiampi, Irleamar (1980). *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.

Closa Farrés, José (2000). “De Galicia a Avalón: la lectio galega de Merlín”. En Isabel de Riquer, Elena Losada e Helena González (eds.), *Professor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 286-290.

Cochón Otero, Iris e María do Cebreiro Rábade Villar (2004). “A crítica no campo literario. Teorías críticas e identidades emerxentes”. En Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 161-204.

Codde, Philippe (2003). “Polysystem Theory Revisited. A New Comparative Introduction”. *Poetics Today*: 24, (1), 91-126.

Comezaña [Comesaña], P. (1981). “Sencillez y claridad, propósitos principales de la literatura de Álvaro Cunqueiro”. *El País*, 6/3/1981.

Cordal Fustes, Xabier (1998). “Outra lectura da poesía de Cunqueiro”. *Monfadal*: 1, 111-117.

Costas González, Xosé Henrique (1988). “Un poema esquecido de Álvaro Cunqueiro”. *Dorna*: 14, 75-76.

_____ (1990). “Unha trintena de poemas esquecidos de Álvaro Cunqueiro”. *Animal*: 1, 6-9.

_____ (1991). “Unha trintena de poemas esquecidos de Álvaro Cunqueiro (II e ...)”. *Animal*: 2, 8-11.

- _____ (ed.) (1991). Álvaro Cunqueiro. *Herba aquí ou acolá*. Edición comentada e aumentada. Vigo: Galaxia.
- Couceiro, Milagros (1993). “Galicia e as súas xentes en *Os outros feirantes*. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 385-389.
- Criado, Cecilia (1999). “Cunqueiro ante el incesto en Elsinor”. En Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago: Universidade de Santiago, 365-380.
- Criado, Nínfa (2001). “Un prólogo para ser representado: «Juan, el buen conspirador», de Álvaro Cunqueiro. *Voz y Letra. Revista de Literatura*: XII/2.
- Cunqueiro, César (1984). “Memórias do pai”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 5-8.
- _____ (1993). “Algumhas horas na biblioteca de Álvaro Cunqueiro”. En Herrero *et al.* (coord.), *Actas do congreso “Álvaro Cunqueiro”*. Lugo: Deputación Provincial, 207-215.
- Davis, Flora (1971). *La comunicación no verbal*. Traducción de Lila Mourgliaer, Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Díaz Navarro, E. e J. R. González (2002). “Álvaro Cunqueiro”. En *El cuento español en el siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 129-134.
- Díez Borque, José María (coord.) (1980). *Historia de la literatura Española. Siglo XX*. Madrid: Taurus, vol. IV, 2ª ed. 1982.

- Dobarro, Xosé María (1984). “O Cunqueiro de pre-guerra: notas biográfico-poéticas”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 10-11.
- Doležel, Lubomir (1980). “Verdad y autenticidad en la narrativa”. Traducción de Mariano Baselga. En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 1997, 95-122.
- _____ (1988). “Mimesis and Possible Worlds”. Traducción de Mariano Baselga. En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 1997, 69-94.
- Domingo, José (1969). “Actualidad de Álvaro Cunqueiro”. *Ínsula*: 269, 5.
- _____ (1973). *La novela española del siglo XX*, vol. 2, *De la postguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor.
- Domínguez Michael, Christopher (1994). “Hacia el *Faro de Vigo*”, *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 49-52.
- Doval Liz, Xosé Antonio (1983). “As historias do Merlín Cunqueiriano”. *Grial*: 80, 194-202.
- _____ (1986a). *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. El año del cometa. Tese de Doutoramento. Universidad de Oviedo.
- _____ (1986b). “O teatro e a «outra escena» en Cunqueiro”. *Grial*: 93.
- Đurišin, Dionýz (1995). “Le comunità interletterarie: una categoria fondamentale del processo interletterario”. En Armando Gnisci e Franca Sinopoli (coords.), *Comparare i comparatismi*. Roma: Lithos Editrice, 67-81.
- Eichembaum, Boris (1918-1925). “La ilusión del skaz”. En Emil Volek, *Antología del formalismo ruso*. Volumen II.

Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano. Madrid: Fundamentos, 1995, 113-120.

Eiros Bouza, José María (1998). “A medicina popular na obra de Álvaro Cunqueiro”. *Monfadal*: 1, 119-124.

Equipo Glifo (1998). *Diccionario de termos literarios*. Vol. I: A-D. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

_____ (2002). *Diccionario de termos literarios*. Vol. II: E-H. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, s/a.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos*, Madrid: Alianza.

Even-Zohar, Itamar (1990). “Polisystem Studies”, *Poetics Today*: 11 (1).

_____ (1994). “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”. En Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 357-377.

_____ (1995). “Planificación da cultura e mercado”. *Grial*: 126, 181-200. “Planificación de la cultura y mercado”. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. En Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 1999, 71-96.

_____ (1997a). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. En Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 1999, 23-52.

- _____. (1997b). "Polysystem Theory (Revised version)". En <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/ps-th-r.htm>. Última consulta: 8/03/04.
- _____. (1998). "Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais". *A trabe de ouro*: 36, 481-489. Tamén en http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/plan_res_g.htm. Última consulta: 8/03/04.
- _____. (1999). "La literatura como bienes y como herramientas". En Darío Villanueva, Antonio Monegal e Enric Bou (coords.), *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 27-36. Tamén en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/lit-b-h.htm>. Última consulta: 8/03/04.
- _____. (2000a). "Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities". En Dirk De Geest *et al.* (eds.), *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory. Essay in Honour of Hendrik Van Gorp*. Leuven: Leuven University Press, 289-403. Tamén en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/rep-wea.htm>. Última consulta: 8/03/04.
- _____. (2000b). "La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad". Traducción de Itamar Even-Zohar e Elias Torres Feijo. En <http://itamarez.tripod.com/papers/rep-exito.htm>. Última consulta: 8/03/04.
- Felpeto Lagoa, Matilde (1971). "Arredor de *Merlín e familia*". *Grial*: 33, 358-362.
- Fernández, Carlos (2001). "Cunqueiro en la Voz". *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 33.

- Fernández del Riego, Francisco [co pseudónimo Salvador Lorenzana] (1959). “Nueva salida del Sochantre de Pontivy”. *La Noche*, 2/5/1959.
- _____ [co pseudónimo S. L.] (1967). “*Las crónicas del sochantre*, por Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 15, 120-122.
- _____ [co pseudónimo C. B.] (1968). “*Merlín e familia i outras historias*”. *Grial*: 21, 370-371.
- _____ [co pseudónimo Salvador Lorenzana] (1969). “*Flores del año mil y pico de ave*, por Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 23, 120-123.
- _____ (1979a). “O ciclo bretón de Álvaro Cunqueiro: análise de *Merlín e familia*”. *Faro de Vigo*: 13/5/1979.
- _____ (1979b). “*Os outros feirantes*, por Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 63, 121.
- _____ [co pseudónimo Salvador Lorenzana] (1980a). “As crónicas do sochantre, por Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 68, 240-241.
- _____ (1980b). “Presencia de Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 68, 231-232.
- _____ (1981a). “A vida e a obra dun gran fabulador”. *Grial*: 72, 137-155.
- _____ [co pseudónimo C. B.] (1981b). “*As crónicas do sochantre*”. *Grial*: 72, 269-270.
- _____ [co pseudónimo Salvador Lorenzana] (1981c). “Don Merlín e as súas historias”. *Nordés* : II, 4, 22-24.
- _____ [co pseudónimo Cosme Barreiros] (1981d). “*Escola de menciñeiros*”. *Grial*: 72, 266-267.

- _____ [co pseudónimo de Salvador Lorenzana] (1981e). “Lembranza dunha romería normanda”. *Grial*: 72, 227-233.
- _____ [co pseudónimo S. Lorenzana] (1981f). “Si o vello Sinbad volvese ás illas...”. *Grial*: 72, 265-266.
- _____ (1982). “Don Merlín e as súas historias”. *Nordés*: 2, 4, 22-24.
- _____ (1984a). “Evocación dun vello amigo”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 37-39.
- _____ (1984b). *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Editorial Galaxia.
- _____ (1991a). *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo (vivencias e fabulacións)*. Vigo: Ir Indo.
- _____ (1991b). “Memoria do home e do escritor”. En Miguel Anxo Seixas Seoane (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, sen paxinación.
- _____ (1996). *A xeración Galaxia*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1997). “Álvaro Cunqueiro en el espejo”. *Quimera*: 158-159, 42-45.
- _____ (2001). “Lembranza do vello amigo”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 29.
- _____ (2003a). “O peso da noite”. En Marcelino Agís e Darío Villanueva (comps.), *Medicina e humanismo. Homenaxe a Domingo García-Sabell*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela e Editorial Galaxia, 39-47.

- _____ (2003b). “Presencias italianas en la literatura de Cunqueiro”. En vv. AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra, 49-59.
- Fernández Freixanes, Víctor (1984). “A noticia é o miragre”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 23-24.
- _____ (2001). “O escritor nos periódicos”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 30-32.
- Fernández Rei, Francisco (1982). “Anotacións ó léxico de Cunqueiro”, En vv.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 341-348.
- Fernández Valdehorras, Camilo (2001). “De parte da trabe de ouro”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 24-25.
- Ferreiro, Cesó Emilio (1979). “Os outros feirantes”. *ABC*, 7/6/1979, 40.
- Ferro Ruibal, Xesús (1989). *Refraneiro galego básico*. Vigo: Galaxia.
- Fidalgo Santamarinha, J. António (1991). “As formas narrativas de literatura popular de tradición oral: bases para un estudo dos contos populares”. *Agália*: 27, 321-361.
- Figueroa, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1992a). “Literatura nacional e sistema literario”. *A trabe de ouro*: 11, 339-407.

- _____ (1992b). “Texto e recepción en situación diglósica”. En *Actas Congreso Internacional da Cultura Galega*. S. l.: Xunta de Galicia, 383-385.
- _____ (1995). “Literatura, sistema e lectura”. *Anuario de estudios literarios galegos 1994*. Vigo: Galaxia, 97-107.
- _____ (1999). “Os textos do pasado e a súa lectura”. En *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 406-420.
- _____ (2001). *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ e Xoán González-Millán (1997). *Communication littéraire et culture en Galice*. Paris: L’Harmattan.
- Filgueira Valverde, Xosé (1982). *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval (La cantiga CIII)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1991). *Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Publicacións da Real Academia Galega.
- _____ (1993). “Sobre a lírica de Álvaro Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 319-325.
- Flightner, James A. (1971). “Las mocedades de Ulises”. *Revista Hispania*: V, LIV (4), 971-972.
- Flor, Fernando de la (1985). “Fantasía culturalista en el *Ulises Cunqueiriano*”. *Grial*: 89, 172-182.
- Fole, Ánxel [co pseudónimo Neumandro] (1960). “Prosa gallega, o el libro de nuestro amigo”. *La Noche*, 17/12/1960.

- Folgar de la Calle, José M^a (1993). “Literatura e audiovisuais: *Os outros feirantes*”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 361-374.
- Fonte, Ramiro (1984). “Anotacións sobre a poética de Cunqueiro”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 38-43.
- _____ (1994). “Drama y tragedia en la poética de Cunqueiro”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 131-143.
- Fonte, Ramiro (2003). “Los mil versos de Álvaro Cunqueiro”. En VV. AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra, 37-47.
- Forment Fernández, María del Mar (1995). “Los repertorios extraverbales del personaje literario”. *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*. Las Palmas de Gran Canaria. Tamén en http://www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/formen04.html. Última consulta: 11/03/05.
- Forneiro, José Luís (2000). *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*. Oiartzun (Guipuzkoa). Sendoa, col. Biblioteca Mítica.
- Forster, Edward Morgan (1927). *Aspectos de la novela*. Traducción de G. Lorenzo, Madrid: Debate, 1990.
- Fraguas Fraguas, Antonio (1974). “Contos populares”. En Silverio Cañada (ed.), *Gran Enciclopedia Gallega*. Gijón: Silverio Cañada, Gijón, t. 7.
- Franco, Camilo (2001). “O lugar da interpretación”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 14-16.

Franco Grande, Xosé Luis (1985). *Os anos escuros, I. A resistencia cultural da xeración da noite (1954-60)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (1991). “Expulsión e admisión do periodista Álvaro Cunqueiro”. *A trabe de ouro*: 8, 539-572.

_____ (2001). “Outro Álvaro Cunqueiro”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 36.

_____ (2004). *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Fravalo, Loïc (2001). “La Bretaña imaginada”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 18.

Frenzel, Elisabeth (1970). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Traducción de Carmen Schad de Caneda. Madrid: Gredos, 1976.

_____ (1976). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Traducción de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.

Fuentes Bustamante, Luis (1993). “As tres dimensións da circularidade de *Mar ao Norde*”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 391-396.

Fuentes Ródenas, Jesus (1990). *Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Tese de Doutoramento. Universidad de Murcia. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

García, Constantino (1991a). *Contribución ó léxico de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Real Academia Galega, Seminario de Lexicografía.

- _____. (1991b) “Unha proba da lingua de Cunqueiro”. *Cadernos de lingua*: 3, 5-13.
- García Aceña, Ángel Luis (1994). “El viaje imaginario en Álvaro Cunqueiro. *Los viajes de Sinbad*”. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, t. II, *La parodia y el viaje imaginario*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza e Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 381-387.
- García Canido, Xosé Luis (2003). “Álvaro Cunqueiro, horizonte sin dueño”. En vv. AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación de Pontevedra, 11-17.
- García Cotarelo, Xosé Antonio (1991). “San Ulises”. *El Correo Gallego*, 25/4/1991, 39.
- García Devesa, Consuelo (2001). “As viaxes extra-vagantes e di-vagantes de Álvaro Cunqueiro”. En Dieter Kremer (ed.), *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Sada: Galizien-Zentrum der Universität Trier e Ediciós Castro, vol. 1, 355-366.
- García Domínguez, Raimundo “Borobó” (2001). “Prendados da amizade de Orfeo”. *El Correo Gallego*, 17/3/2001. En *O novelo dos anacos e outros exemplos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, 208-209.
- García Vázquez, Xosé Manuel (2001). “O dominio da palabra”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 34-35.
- García Viñó, Manuel (1967). *Novela española actual*. Madrid: Ediciones Guadarrama. 2ª edición, Madrid: Prensa Española, 1975.

- García-Sabell, Domingo (1960). “Prólogo”. En *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente*, Vigo: Galaxia.
- _____ (1971). “Carta a Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 34, 74-479.
- _____ (1981). “A modernidade de Cunqueiro”. *Grial*: 72, 129-132.
- _____ (1994). “Cunqueiro y la imaginación”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 21-26.
- Garrido Domínguez, Antonio (comp.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco.
- Gaspar, Silvia (1991). “Atracción e detracción de Cunqueiro”. *Grial*: 110, 209-213.
- _____ (1995). “Introducción”. En *Antoloxía do conto galego de medo*. Vigo: Galaxia.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- _____ (1987). *Seuils*, Paris: Du Seuil.
- _____ (1991). *Fiction et diction*. Paris: Du Seuil.
- Geroldi, Simona (1997). “La duodécima mujer: pesquisa entre las figuras femeninas en la obra de Álvaro Cunqueiro a partir de la *Balada de las damas del tiempo pasado*”. En Benigno Fernández Salgado (ed.), *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Oxford: Centro de Estudos Galegos, vol. II, 261-273.
- Gil González, Antonio Jesús (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Universidad de Salamanca, col. Vítor.

- Gómez Pintor, María Dolores (1984). “Usos y valores de la preposición en *Merlín e familia*. *Verba*: 11, 281-287.
- Gómez Rivas, Isabel (1990). “As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 4, 101-111.
- Gonçalez Blasco, Luís (2002). “*Elegías y canciones*. A ruptura estética de Cunqueiro com a estética falangista”. *Agália*: 69-70, 89-117.
- González, Isabel (1982). “Italianismos en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* de Álvaro Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 93-104.
- González Cerezales, Manuel (1993). “Retrato a contraluz dun periodista”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 536-569
- González Fernández, Anxo (1995). *Hamlet e a realidade cunqueiriana*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Publicacións do Centro de Investigación Ramón Piñeiro.
- _____ (1999). “O tema Hamlet: de Shakespeare a A. Cunqueiro”. *Casahamlet. Revista de teatro*: 1, 58-59.
- _____ (2003). “Pirandello na obra de Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 29, 5-20.
- González Fernández, Helena (2003). “Galicia, o com subjetivar la diferència”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*. Actas. Sada: Edicións do Castro, 107-131.
- González Fernández, M^a Xosefa, Carme Manso Seijas e Francisco Salinas Portugal (1992). *Álvaro Cunqueiro*. Os

outros feirantes. *Curso de Orientación Universitaria*. A Coruña: Bahía Edicións.

González Garcés, Miguel (1961). “«Las mocedades de Ulises» y el tiempo”. *La Noche*, 13/2/1961.

_____ (1969a). “Aún cuando Orestes no llegue”. *La Voz de Galicia*, 9/3/1969.

_____ (1969b). “Orestes y los mitos griegos”. *La Voz de Galicia*, 2/3/1969.

_____ (1969c). “Un hombre que se parecía a Orestes”. *La Voz de Galicia*, 13/2/1969.

_____ (1973). “Vida y fugas de Fanto Fantini”. *La Voz de Galicia*, 8/4/1973.

_____ (1979). “Os outros feirantes”. *La Voz de Galicia*, 27/5/1979.

González Gómez, Xesús (1984). “Tradutor de mil poetas”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 26-28.

_____ (1990). *Álvaro Cunqueiro, traductor*. Sada: Edicións do Castro.

_____ (2003). “Traduccións de poetas cataláns por Álvaro Cunqueiro e outras curiosidades”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 133-163.

_____ (ed.) (1991). *Álvaro Cunqueiro: Frol de diversos. Escolma de poetas traducidos*. Vigo: Galaxia.

González González, Manuel (1982). “Vacilacións lingüísticas de tipo fonético e gráfico na obra narrativa galega de Álvaro

Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 171-185.

_____ e Francisco Fernández Rei (1982). “Anotacións á morfoloxía de Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 186-245.

González-Millán, Juan [Xoán] (1987a). “Fantasía y parodia: la subversión del texto narrativo en *Las crónicas del sochantre*”. *Revista Monográfica*: III (1-2), 81-89. “Fantasía e parodia: a subversión do texto narrativo en *As Crónicas do Sochantre*”. En *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 69-91.

_____ (1987b). “Modalidades textuais na narrativa de A. Cunqueiro”. En K. March (ed.), *Proceedings from the first Conference on Galician Studies*. Orono: University of Maine Press, 270-286.

_____ (1989). “Paul et Virgine / Pablo y Virginia: la manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y familia*”. *Bulletin Hispanique*, 91: 2.

_____ (1990). “Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*: XIV, 2, 362-369.

_____ (1991a). “A Narrativa de Álvaro Cunqueiro”. En Miguel Anxo Seixas Seoane (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, sen paxinación.

_____ (1991b). *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.

- _____ (1991c). *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1991d). “Álvaro Cunqueiro y Cervantes: juegos de erudición”. *Anales Cervantinos*: 28, 125-142. “Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición”. *Grial*: 110, 173-188.
- _____ (1991e). “Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”. *Ínsula*: 536, 13-14.
- _____ (1991f). “Etnopoética para unha literarura periférica”. En *Silencio, parodia e subversión*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 11-25.
- _____ (1991g). “Parodia e intertextualidade en *Merlín y familia*”. En *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 93-114.
- _____ (1992). “A configuración historiográfica dunha literatura marxinal”. En *Actas Congreso Internacional da Lingua Galega*. S. l.: Xunta de Galicia, 445-552.
- _____ (1993). “A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro”. En vv. aa., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 303-317.
- _____ (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1995a). “A cuestión dos xéneros na periferia literaria. Ámbitos de investigación”. *A trabe de ouro*: 23, 343-325.
- _____ (1995b). “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipótese de traballo para un estudio institucional da literatura galega. *Anuario de estudos literarios galegos 1994*. Vigo: Galaxia, 67-81.

- _____ (1996a). *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1996b). *Fantasia e desintegración narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.
- _____ (1998a). “Notas para unha poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro”. En D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Vigo: Galaxia, 391-403.
- _____ (1998b). “O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión”. *Cadernos de lingua*: 17, 5-24.
- _____ (2000a). “Discursos sociais e literatura nacional: unha proposta paradigmática (Galicia como referente)”. *A trabe de ouro*: 42, 163-177.
- _____ (2000b). *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- González Quintas, Elena (2000). “El mundo clásico en la literatura española: de Guevara y Cervantes a Álvaro Cunqueiro”. *Moenia*: 6, 319-379.
- González Reboredo, Xosé Manuel (1993). “Mouros, donas e tesouros. Breves consideracións arredor de temas lexendarios”. *Actas do congreso “Álvaro Cunqueiro”*. Lugo: Deputación Provincial, 157-161.
- Greimas, Algirdas Julien (1966). *Semántica estrutural: investigación metodolóxica*. Traducción de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- _____ (1983). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Traducción de Esther Diamante. Madrid: Gredos, 1989.

Grivel, Charles (1973). *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. Paris: Mouton.

Hamon, Philippe (1972). "Pour un statut sémiologique du personnage". *Littérature*: 6, 86-110.

_____ (1985). "Thème et effet de réel". *Poétique*: 64, 495-503.

Harguindey, Henrique e Maruxa Barrio (1994). "Introducción". En *Antoloxía do conto popular galego*. Vigo: Galaxia, 4ª edición 1999, 7-27.

Harrington, Thomas (2003). "Álvaro Cunqueiro, Pascoaes y la Editorial Apolo de Barcelona". En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 165-183.

Harshaw (Hrushovski), Benhamín (1984). "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". Traducción de Eugenio Contreras. En Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 1997, 123-157.

Hermida, Carme (1993). "O influxo dialectal na obra de Álvaro Cunqueiro". En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 35-60.

Herrero Figueroa, Araceli (1989). "As crónicas do sochantre de Álvaro Cunqueiro. "Romeo e Xulieta, famosos namorados": umha aventura de metateatro". En *II Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*. s.l.: Agal, 373-382.

_____ (1990). "Álvaro Cunqueiro. *Las crónicas del sochantre*: présentation, traduction, notes". *Agália*: 23, 373-376.

- _____. (1994). *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero: apontamentos de filoloxía, crítica e dialéctica da literatura*. Sada: Edicións do Castro.
- _____. (1996). “La actriz en el teatro shakespeariano de Álvaro Cunqueiro”. En Aurora Marco (ed.), *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*. Las Palmas de Gran Canaria e Santiago de Compostela: Universidade de Las Palmas e Universidade de Santiago de Compostela, 101-119.
- _____. e outros (eds.) (1993). *Actas do congreso “Álvaro Cunqueiro”*. Lugo: Servicio de Publicacións da Deputación Provincial.
- Herrero Ingelmo, María Cruz e Enrique Montero Cartelle (1982). “Ya salen vespertinas las pléyades”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 127-140.
- Hoek, L. (1981). *La marque du titre*. Paris: Mouton
- Iglesias, Juan Antonio (1969). “Álvaro Cunqueiro. Su idioma es el principal problema de Galicia”. *El mundo*, 19/7/1969.
- Iglesias Laguna, Antonio (1969). *Treinta años de novela española 1938-1968*. Madrid: Prensa Española, vol. I, 2ª ed. 1970.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994a). “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”. En Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 309-356.
- _____. (1994b). “La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas”. En Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción,*

Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 35-115.

_____ (1997). *La lógica del campo literario y el problema del canon*. Valencia: Episteme.

_____ (comp.) (1999). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco.

Ingarden, Roman (1931). *A Obra de Arte Literária*. Tradução de A. E. Beau, Maria da Conceição Puga e João Barrento, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

Ionescu, Christian (1993). “La onomástica de Cunqueiro. Antroponimia de los relatos cortos”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 15-53.

Iser, Wolfgang (1976). *El acto de leer*. Traducción de J. A. Gimbernat e Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.

Jackson, Rosie (1981). “Lo «oculto» de la cultura”. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001, 141-152.

Jauss, Hans Robert (1970). *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona, Península, 2000.

_____ (1975). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En José Antonio Mayoral, *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1987, 59-85.

Jiménez, Joaquín (1980). “Álvaro Cunqueiro habla en Madrid de Galicia y de la creación literaria”. *Sábado Gráfico*, 29/10/1980.

- Knapp, M. L. (1980). *La comunicación non verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Kowzan, Tadeus (1970). *Literatura y espectáculo*. Traducción de Manuel García Martínez. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. (1992). *El signo y el teatro*. Traducción de Jesús G. Maestro. Madrid: Arco, 1997.
- Kronik, John W. (1970). “Cunqueiro, Álvaro. *Un hombre que se parecía a Orestes*”. *Hispania*: 53, 152.
- Lama, María Xesús (2003). “O mundo artúrico na obra de Álvaro Cunqueiro”. Un Merlín compoñedor antes da descrenza e da parodia”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2001*. Vigo: Editorial Galaxia, 51-90.
- Lambert, José (1988). “Aproximaciones sistémicas y la literatura en sistemas multilingües”. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. En Montserrat Iglesias Santos, *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 1999, 53-70.
- Lantes Vitureira, Xesús (1992). “Os “nosos personaxes” de Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 69-75.
- Lazzarato, Francesca (1989). “Sinbad all’ultimo approdo. Le straordinarie divagazioni narrative di Cunqueiro”. *Il Manifesto*, 15/7/1989.
- Ledo Andiñ, Margarita (1980). “Entrevista: Álvaro Cunqueiro creador e creador cun país ao fondo”. *A Nosa Terra*: 106, 16-22/7/1989.
- _____. (1982). “Entrevista inédita do ano 1973”. En VV.AA., *Homaxe a Cunqueiro. Coordenadas*: 2.
- Lence Santar, Eduardo (2000). *Etnografía mindoniense*. Ed. de Armando Requeixo. Santiago de Compostela: Follas Novas.

López, Teresa (1995). “Algún día”, poema de Álvaro Cunqueiro. *Boletín Galego de Literatura*: 14, 113-117.

_____ (1998). “Meendinho e familia. Álvaro Cunqueiro e Luz Pozo Garza no mar de Vigo”. En Derek W. Flitter e Patricia Odber Baubeta (coords.), *Ondas do mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa. Birmingham, 1998*, Birmingham: Seminario de Estudos Galegos, Departament of Spanic Studies, The University of Birmingham, 88-107.

_____ (ed.) (1991) Álvaro Cunqueiro, *Rúa 26. Diálogo limiar*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

López López, Mariano (1995). *El mito en cinco escritores de posguerra (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto)*. Madrid: Verbum.

López Mourelle, Juan Manuel (2004). *La figura del héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.

López Silva, Inmaculada (1998). “Fantasía no real e verosimilitude ficcional en Álvaro Cunqueiro. Cunqueiro, nome propio da cultura popular galega”. *Ágora –Papeles de Filosofía–*: 17/1, 115-133.

López-Casanova, Arcadio (1994a). *Álvaro Cunqueiro e a vangarda poética*. Santiago: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.

_____ (1994b). “Notas sobre la poesía vanguardista de Álvaro Cunqueiro”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 145-156.

- López-Casanova, Arcadio (2002). “Mundo medieval y literatura moderna. (Sobre un aspecto del discurso literario gallego)”. *Ínsula*: 664, 9-11.
- Lopo, María (2002). “Mareas célticas”. *Ínsula*: 664, 5-6.
- Lorenzo Baleirón, Eusebio (1986). “Para un estudo estilístico de *Herba aquí e acolá*”. *Grial*: 94, 474-478.
- Losada, Basilio (1970). “*Escola de menciñeiros*, por Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 27, 114-116.
- _____ (1982). “Poeta, fundamentalmente”. En VV.AA., *Homaxe a Cunqueiro*, *Coordenadas*: 2, 17-20.
- _____ (1984). “Poeta sobre todo”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 29.
- _____ (1993). “A poesía de Cunqueiro, entre os prerrománticos e o surrealismo”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 297-301.
- Lotman, Iuri M. (1995). *Acerca de la semiosfera*. Valencia: Episteme.
- Lourenzo, Manuel (1991). “Cunqueiro en el teatro gallego”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*: 241, v, 34-38.
- _____ (1993). Algúns aspectos da teatralidade de Cunqueiro”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 503-508.
- Mainer, José Carlos (1986). *Historia, literatura y sociedad*. Madrid: Instituto de España.
- _____ (ed.) (1971). *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.

- Manera, Danilo (1990). “Unha lectura do Sinbad Cunqueriano”. *Grial*: 108, 437-447.
- Márcia Pereira, Sandra (1999). “Merlín e familia”: El protagonismo de Felipe de Amancia y su importancia como narrador en la obra cunqueiriana”. En Dieter Kremer (ed.), *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Sada: Edicións do Castro e Asociación Internacional de Estudos Galegos, vol. 2, 965-971.
- Marchese, Angelo e Joaquín Forradellas (1978). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Traducción de Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 1986.
- Marco, Aurora (1991). “Cunqueiro e a narrativa oral”. *Agália*: 25, 33-41.
- _____. (1993). “O discurso oral na narrativa de Cunqueiro”. En Herrero *et al.* (coord.), *Actas do congreso “Álvaro Cunqueiro”*. Lugo: Deputación Provincial, 128-138.
- Marín Escudero, Xoán-Luis (1991). “A fluencia histórica da poesía en *Herba aquí e acolá*”. *Dorna*: 18, 61-66.
- _____. (1992). “Dimensións ontolóxicas e políticas da escisión da conciencia literaria no Don Hamlet de Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro: Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 107-122.
- _____. (1993). “Santo e seña: o corpo no teatro de Cunqueiro”. En vv. aa., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 531-539.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2003). *Los títulos literarios*. Madrid: Nostrum.
- Martínez Cachero, José María (1985), *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Editorial Castalia, 2ª ed. 1986.

- _____ (1991). “La materia helénica en la novelística de Álvaro Cunqueiro”. *Ínsula*: 536, 15-16.
- Martínez-Gil, Víctor (2003). “Álvaro Cunqueiro en els escriptors catalans: una imatge de Galícia”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 185-209.
- Martínez Torrón, Diego (1979). “La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro”. *Cuadernos Hispanoamericanos*: 347, 328-361.
- _____ (1980). *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada: Edicións do Castro.
- _____ (1985). “Estudio preliminar”. En Álvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*. Madrid: Espasa-Calpe, 9-60.
- _____ (1995). “O outro rostro de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 13, 15-30.
- _____ (1996). *O outro rostro de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.
- Martul Tobío, Luis (1982). “*Poemas do si e non: unha aproximación formal*”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 57-68.
- Mata López, Elena (1998). “El mito de Hamlet en W. Shakespeare y A. Cunqueiro”. En Tuá Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Asociación Española de Semiótica e Tropelías, vol. 3, 92-99.
- Masseron, Caroline e Catherine Schnedecker (1988). “Le mode de désignation”. *Pratiques*: 60, 98-117.

Mayoral, José Antonio (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.

Méndez Ferrín, X[osé] L[uis] (1999). “Unha lectura de Álvaro Cunqueiro”. En Xosé Luis Méndez Ferrín, Pilar Pallarés e X. M^a Álvarez Cáccamo, *Clásicos e modernos. Tres leituras poéticas*. A Coruña: Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa, Universidade da Coruña, 9-33.

Mera Fernández, Montse (2000). Álvaro Cunqueiro: la necesidad de informar sobre el envés de la actualidad. Estudios sobre el mensaje periodístico, nº 6, 2000. Tamén en http://www.ucm.es/info/emp/Numer_06/6-4-Inve/6-4-05.htm. Última consulta: 11/03/05.

Merino, José María (1994). “El tiempo de *Merlín*”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 37-40.

Messina, Nicolò (1982). “Note sul’Italia *Fantiniana* di Álvaro Cunqueiro e alcuni saggi di traduzione”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 105-126.

Mignolo, Walter (1998). “Los cánones y (más allá) de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”. En Enric Sullà, (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco, 237-270.

Míguez Ben, Miguel (1982). “*Hamlet* de Shakespeare en *O incerto don Hamlet, príncipe de Dinamarca*”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 69-92.

_____. (1993). “Don/Hamlet”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 509-520.

- Milian, Maritza Elena (1982). *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*. Ann Arbor: University Microfilms International. Versión castelá 1985.
- Millán Otero, Xosé M. (2003). “25 anos de narrativa”. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura*: 29, 43-50.
- Mociño González, Isabel (2001). “Bibliografía secundaria”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 46-47.
- Molina, César Antonio (1994a). “La imaginación poética de Álvaro Cunqueiro”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 145-156.
- _____. (1994b). “La última visita”, *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 167-177.
- _____. (1999). “Cunqueiro e Dieste: unha mesma imaxinación bilingüe”. *Nova Renasença*: 72/73, 249-261.
- _____. (2001). “Bolas de nieve”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 17.
- _____. (2003). “Cuatro variaciones sobre Álvaro Cunqueiro”, En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 211-211.
- Mon, Fernando (1963). “Entrevista con A. C.”. *Faro de Vigo*, 27/8/1963.
- Monleón, José (1991). “El Edipo de Cunqueiro”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*: 241, v, 47-55.
- _____. (1993). “El Edipo de Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 479-490.

Montero Cartelle, Emilio (1982). “Manifestaciones diglósicas en la obra de A. Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 29-44.

Moral, Rafael del (1999). *Enciclopedia de la novela española*. Barcelona: Planeta.

Morán Fraga, César-Carlos [Morám Fraga, Moram Fraga] (1982). “Entrevista con Álvaro Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 371-387.

_____ (1984). “Algunhas notas arredor de *Don Hamlet*”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 64-67.

_____ (1990). *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Agal.

_____ (1991). “Estudo-análise de *As crónicas do sochantre*, *Agália*: 25, 51-68.

_____ (2000). “Sobre a imaxe do vento que muge como unha vaca, ou o tempo de mugir a vaca do vento”. En José Luis Rodríguez (ed.), *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia e Universidade de Santiago de Compostela, t. II, 567-579.

_____ (2001). “O surrealismo na fronteira imprecisa do poeta e o narrador”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 22-23.

_____ (2004). “*O ano do cometa*. A teatralidade na obra de Cunqueiro”. En *O ano do cometa*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, col. Centro Dramático Galego, 51-141

- Moreiras [Menor], Alberto (1983a). “Analoxía e ironía: un exemplo en Álvaro Cunqueiro”. *Escrita*: 2.
- _____ (1983b). *La novela moderna y Álvaro Cunqueiro. Análisis de Merlín y familia*. Tese de Doutoramento. University of Georgia.
- _____ (1984). “A teoría do texto en *El año del cometa*”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 71-74.
- Moreiras, Juan Miguel (1972). “Los siete cuentos de otoño de Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 35, 141-154.
- Murciano, Carlos (1975). “Sobre *El año del Cometa*”. *La Estafeta Literaria*: 556, 1971.
- Navaza, Xavier (1977). “As puñeteras manías do noso país”. *Teima*: 7, 24-26.
- Nicolás, Ramón (1993). “Cunqueiro e Fole a propósito dun artigo exhumado”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 413-417.
- _____ (1994). *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Nigra.
- _____ (1998). “Dous contos de Nadal de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 20, 83-86.
- Nicole, Eugène (1983). “L’onomastique littéraire”. *Poétique*: 54, 233-253.
- Nogueira Pereira, María Xesús (1993a). “A estrutura narrativa de *Merlín e familia*”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 397-402.

- _____ (1993b). *Os outros feirantes*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, col. Análise Práctica.
- _____ (1995a). “A humanización de animais na narrativa de Cunqueiro. Comentario de tres contos de corvos”. *Revista Galega do Ensino*: 8, 115-121.
- _____ (1995b). *A narrativa curta de Cunqueiro*. Tese de Licenciatura. Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (1996a). “Achegamento á onomástica na narrativa galega de Álvaro Cunqueiro”. Comunicación presentada ao *I Congreso Internacional A lingua galega: historia e actualidade*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega e Universidade de Santiago de Compostela, en prensa.
- _____ (1996b). “Ana María Spitzmesser, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*”. *Boletín Galego de Literatura*: 16, 250-252.
- _____ (1997a). “A utilización didáctica do corpus paratextual no estudio da literatura galega”. En Aurora Marco (ed.), *Lingua, literatura e arte. Aspectos didácticos*. Santiago de Compostela: Departamento de Didáctica da Lingua e da Literatura da Universidade de Santiago, 261-273.
- _____ (1997b). “Dúas pequenas historias cunqueirianas”. *Boletín Galego de Literatura*: 18, 149-154.
- _____ (1997c). “Habitantes da Fisterra. A presenza do celtismo na obra de Cunqueiro”. *Unión Libre*: 2, 123-135.
- _____ (1997d). “O hipertexto cunqueiriano”. *Grial*: 139, 671-673.
- _____ (1999). “*A escola de ben contar*. Elementos da literatura popular no relato cunqueiriano. En Carmen Becerra Suárez

et al. (eds.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 343-351.

_____ (2001a). “A saudade da branca señor”, *La Voz de Galicia*, suplemento *Álvaro Cunqueiro*. 20 anos do pasamento. *A maxia na palabra*, 28/2/2001, 26-27.

_____ (2001b). “*Daniela y la estrella*. Un relato esquecido de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 25, 167-177.

_____ (2002a). “A autorrepresentación onomástica na obra de Álvaro Cunqueiro”. Comunicación presentada no *Congreso Internacional de Onomástica Frei Martín Sarmiento*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, Asociación Galega de Onomástica e Real Academia Galega, en prensa.

_____ (2002b). “Do vangardismo poético cunqueiriano. Apuntamentos sobre *Soma de craridades*”. En Ramón Lorenzo (coord.), *Homenaxe a F. R. Tato Plaza*. Santiago de Compostela: Departamento de Filoloxía Galega, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 223-234.

_____ (2002a). “A autorrepresentación onomástica na obra de Álvaro Cunqueiro”. Comunicación presentada no *Congreso Internacional de Onomástica Frei Martín Sarmiento*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, Asociación Galega de Onomástica e Real Academia Galega, en prensa.

_____ (2003). “Un rondeau privado de Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 29, 39-145.

_____ (ed.) (1997). *Álvaro Cunqueiro. Narrativa Curta*. Vigo: A Nosa Terra e AS-PG.

Noia Campos, Camino (1982). “Pra unha clasificación de *Merlín e familia*”. En vv.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 141-153.

_____ (1984). “Os demos de Cunqueiro”. *Faro de Vigo*, 2/3/1984, 69.

Novo, Olga (2001). “Volverei aínda que co vento te foses...”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 20.

Odriozola, Antonio (1981). “Lembranza de Álvaro Cunqueiro e unha bibliografía máis da súa obra”. *Grial*: 72, 235-260.

Ong, Walter J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión, 1993.

Quiroga, Elena (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Real Academia Española.

Pallarés, Pilar (1984). “Sobre *Herba aquí e acolá. A arte como salvazón*”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 48-50.

Palacio, Antón (1997). “Palabras salvaxes”: sobre léxico de Cunqueiro a partir das súas traduccións”. En Benigno Fernández Salgado, *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Oxford: Centro de Estudos Galegos, vol. 1, 417-428.

_____ (2004). “Os sobrenomes como materia literaria en Cunqueiro”. En Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Novi te ex nomine. Estudos filolóxicos ofrecidos ao Profesor Dieter Kremer*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 519-540.

- Palacios Rico, Germán (1993). “As fontes francesas de Cunqueiro”. En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 403-411.
- Palomo, Pilar (1977). “Álvaro Cunqueiro, *Vida y fugas de Fanto Fantini*”. En *El comentario de textos 2*, Madrid: Castalia, 227-245.
- Paz Gago, Xosé María (1993). “Os proxectos teatrais de Cunqueiro: as pezas curtas”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 461-470.
- _____. (2001). “Escritor universal”. *La Voz de Galicia*, suplemento *Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento. A maxia na palabra*, 28/2/2001, 2-5.
- Pazó González, Cándido (1993). “Romeo e Xulieta, famosos namorados e a teatralidade de Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 541-548.
- Pazos Balado, M^a Carme (1993). “Álvaro Cunqueiro traductor”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 89-101.
- Pena, Xosé Ramón (1998). “Algunhas reflexións arredor da conformación dunha literatura periférica”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1997*. Vigo: Galaxia, 145-170.
- Pereira, Antonio (1994). “Sobre Cunqueiro. Notas de un lector de cuentos”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 121-14.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía (1990). “Un hombre que se parecía a Orestes: el replanteamiento moderno del mito y la tragedia”. En *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura, Universidad de Cádiz, 199-205.

- _____ (1991a). “El año del cometa: cuando la dama del lago vino por Merlín”. *Ínsula*: 539, 16-18.
- _____ (1991b). *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (cosmovisión, codificación y significado en la novela)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- _____ (1992a). “Álvaro Cunqueiro: poética para un narrador”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 17-33.
- _____ (1992b). “Poética de lo imaginario y héroe novelesco: Hermes en la novela *Vida y fugas de Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro”. En *Actas IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica: describir, inventar, transcribir el mundo*, Madrid: Visor, vol. 2, 713-722.
- _____ (1993). “El caballero, la muerte y el diablo (la Galicia avalónica de Álvaro Cunqueiro)”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 327-347.
- _____ (1995). “Peregrinaciones del *Quijote*: de Cervantes a Cunqueiro”. En J. Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Nociones de literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 273-284.
- _____ (2000). “Álvaro Cunqueiro”. En Darío Villanueva (coord.), *Galicia. Literatura*, t. xxxv, A Coruña: Hércules de Ediciones, 162-181.
- Pérez Rodríguez, Luís (1992). “Cristina de la Torre, *La Narrativa de Álvaro Cunqueiro*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 183-184.

- Perucho, Juan (1994). “Recuerdos de Álvaro Cunqueiro”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 22-34.
- Pillado Mayor, Francisco (1999). “Álvaro Cunqueiro. Bibliografía teatral”. *Casahamlet. Revista de teatro*: 1, 84-95.
- Piñeiro, Ramón (1951). “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, desde a ladeira dun castro lugués”. *Grial*: 2. *Olladas no futuro*. Vigo: Galaxia, 1974, 19-26.
- _____. (1959). “Factores esenciais da literatura galega”. En *Olladas no futuro*. Vigo: Galaxia, 1974, 142-147.
- _____. (1971). “Xente de aquí e de acolá”. *Grial*: 34, 497-498.
- _____. (1982). “Álvaro Cunqueiro e a fidelidade á lingua”. *Homaxe a Cunqueiro. Coordenadas*: 2, 14.
- Pociña, Andrés (1991). Intervención na mesa redonda “Luces e sombras da narrativa cunqueiriana”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 232-243.
- Ponte Far, Xosé A. (2001). “Cunqueiro en si mesmo e nos demais”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 10.
- Porcel, Baltasar (1969). “Álvaro Cunqueiro, un hombre de nación gallega”. *Destino*, 8/3/1969, 24-25.
- Porteiro, María Xosé e J. A. Perozo (1977). “Álvaro Cunqueiro a la búsqueda de la fantasía perdida”. *El Pueblo Gallego*, 19/10/1977.
- Pozo Garza, Luz (1981). “Cunqueiro: manierismo y creación”. *Nordés*: II, 4, 25-36.

- _____ (1991). *Álvaro Cunqueiro e Herba aquí e acolá*. Vigo: Galaxia.
- Poyatos, Fernando (1972). “Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración”. *Prohemio*: III, 291-307. “Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración”. *Revista de Occidente*: 113-114, 1972, 148-170.
- _____ (1976). “Codificación y descodificación del personaje en la narrativa española: enfoque semiótico”. *Papeles de Son Armadans*: CCXLV-VI, ano XXI, tomo CXXXII 113-132.
- Pozuelo Yvancos, José María (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- _____ (1998). “I. Lotman y el canon literario”. En Enric Sullà, (comp.), *El canon literario*. Madrid: Arco, 223-236.
- _____ (1999). “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento”. En Carmen Becerra Suárez *et al.* (eds.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 37-48.
- Pratt, Mary Louise (1981). “The Short Story: The Long and the Short of it”. *Poetics*: 10, 175-194.
- Propp, Vladimir (1928). *Morfología del cuento*. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Queyja, Michael T[homas] (1984). “Entrevista con Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 85, 336-341.
- _____ (1989). *Álvaro Cunqueiro en la literatura gallega*. Tese de Doutoramento. Universidad de Salamanca.
- Rábade Paredes, Xesús (1997). *Os outros feirantes de Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Unha lectura de...

Rabanal, Manuel (1974-75). “El mito de Orestes en la novela del gallego Álvaro Cunqueiro”. *Cuadernos del Estudios Gallegos*: 87, 88, 89, 203-218.

_____ (1984). “El tan trágico Orestes de la antigua Orestia, visto por un gallego de gran categoría: Don Álvaro Cunqueiro, novela y poesía”. En *El teatro de Esquilo, visto desde Galicia y León*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 73-85.

Rabunhal Corgo, Henrique Manuel (1990). “O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro”. *Agalia*: 23, 377-379.

Raña, Román (ed.) (2001). Álvaro Cunqueiro, *Os outros feirantes*. Vigo: Galaxia.

Real Pérez, Beatriz (1992). “Un narrador galego da posmodernidade: Álvaro Cunqueiro e *As crónicas do sochantre*”. En José María Paz Gago et al. (eds.), *Semiótica y modernidad. Investigaciones semióticas V*. A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 249-257.

Reis, Carlos (1992). “Criação literária e periferismo cultural. Para uma ideologia da marginalidade”. En *Actas Congreso Internacional da Cultura Galega*. S. I: Xunta de Galicia, 461-466.

_____ e Ana Cristina M. Lopes (1987). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

Requeijo Cuba, Armando [Requeixo Cuba, Armandol] (1993). “Cunqueiro na revista *Galiza*”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 635-640.

_____ (2002). “La literatura gallega de transmisión oral”. *Ínsula*: 664, 21-23.

- Reuter, Yves (1988). “L’importance du personnage”. *Pratiques*: 60, 3-22.
- Rey, Arturo (1984). “O pensamento fantástico na súa obra”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 68-70.
- Ricci, Carlo (1971). “Entrevista a Álvaro Cunqueiro”. En *Celtismo e magia n’ella opera de Álvaro Cunqueiro*. Perugia: Universidade de Perugia.
- Río Conde, Elisa (1993). “Álvaro Cunqueiro, colaborador da revista *Vértice*”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 623-633.
- Ríos Panisse, M. C. (1992). “Inicios teatrais de A. Cunqueiro (1933-1941)”. En Anxo Tarrío (coord.). *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 123-127.
- _____ (1993). “Análise comparativa entre as ideas do “Preludio a toda estética futura” de Risco e o mundo da creación literaria de Cunqueiro”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 273-196.
- Risco, Antón [Martínez-Risco Fernández, Antón] (1982a). *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos.
- _____ (1982b). “Un cuento de Álvaro Cunqueiro” En Bellini (ed.), *Actas del 7º Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, vol. 2, 857-864.
- _____ (1987). *Literatura fantástica en lengua española*. Madrid: Taurus.
- _____ (1991a). *A figuración literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- _____ (1991b). “Cunqueiro y la literatura fantástica gallega”. *Ínsula*: 536, 12-13.
- _____ (1996). *Cunqueiro e a historia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.
- _____ (ed.) (1991). *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*. Vigo: Galaxia.
- _____ e Ignacio Soldevila (1989). “Entrevista a Álvaro Cunqueiro”. *Boletín Galego de Literatura*: 2, 107-120.
- _____ Ignacio Soldevila e Arcadio López Casanova (eds.) (1998). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Risco, Vicente (1962). “Si o vello Sinbad volvese as illas”. *La Noche*, 26/3/1962.
- Rivera Pedredo, Dorinda (1991). “Pia, Francesca e As damas do tempo pasado. De Dante Alighieri a Álvaro Cunqueiro”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 44-46.
- _____ (2001a). “Limiar”. En *Álvaro Cunqueiro. 100 artigos*. S. l.: La Voz de Galicia, VII-XXXIII.
- _____ (2001b). “O dantismo de Cunqueiro”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*. 28/2/2001, 28.
- Roas, David (2001). “La amenaza de lo fantástico”, in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco, 2001, pp. 7-44.
- _____ (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco.
- Rodríguez, Francisco (1985). “Que é a literatura galega?”. En vv. AA., *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe (II)*. A Coruña: Edicións Xistral, 7-20.

_____ (1990). *Literatura galega contemporánea (problemas de método e interpretación)*. Vilaboa: Edicións do Cumio.

_____ (1996). “Definición, características e periodización da literatura galega”. En Alberte Ansedo Estraviz e Cesáreo Sánchez Iglesias (dirs.), *Historia da Literatura Galega*. Vigo: AS-PG e A Nosa Terra, vol. 1, 5-32.

Rodríguez, Pedro (1969). “Cunqueiro a las tres y diez”. *Arriba*, 22/1/1969.

Rodríguez Fer, Claudio (1981). “A poesía galega de Álvaro Cunqueiro”. *Grial*: 72, 171-182.

_____ (1984). “A era azul”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 13-19.

_____ (1989). “Cunqueiro na tradición europea”. *Grial*: 110, 45-57. “Cunqueiro e Ferrín na tradición europea”. En *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 214-247.

_____ (1991a). “Cunqueiro e o galego na guerra civil”. *El Correo Gallego*, 17/5/2003.

_____ (1991b). “La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro”. *Ínsula*: 536, 18.

_____ (1991c). “O nacionalismo galego de Álvaro Cunqueiro”. *A trabe de ouro*: 7, 383-389.

_____ (1992). “Da romaría de Otero á romaría de Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 59-68.

_____ (1993). “Álvaro Cunqueiro e a vangarda do leste galego”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 265-272.

- _____ (2001). “Cunqueiro ante Manuel Antonio”. *La Voz de Galicia*. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento, 28/2/2002, 20.
- Rodríguez Fontela, M^a de los Ángeles (1996a). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*. Kassel: Reichenberger.
- _____ (1996b). *Poética da novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”.
- _____ (2004). “Fundamentos de tipoloxía discursiva”. En Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 207-263.
- Rodríguez Guerra, Alexandre (1993). “A estrutura preposicional do tipo «segar na herba» en Cunqueiro. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 139-146.
- Rodríguez Vega, Rexina [R. Vega, Rexina] (1992). *Os outros feirantes de Álvaro Cunqueiro*. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- _____ (1993a). “Álvaro Cunqueiro: el fulgor de la subversión”. *Poesía Gallega*. Bizcaia: Zurgai: 50-53.
- _____ (1993b). “Se o vello Sinbad volvese ás illas. No obradoiro do fabulador”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 441-445.
- _____ (1994). “La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro”. En X. M. Paz Gago *et al.* (eds.), *Semiótica y modernidad. Semiótica y modernidad*.

Investigaciones semióticas V. A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 259-268.

_____ (1997a). *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento.

_____ (1997b). “Entre el mundo y el trasmundo”. *Quimera*: 158-159, 57-59.

_____ (1999). “A tendencia á hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro. En Rosario Álvarez e Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago: Universidade de Santiago, 1355-1371.

_____ (2001). Bilingüismo e estilo na escrita cunqueiriana”. En Dieter Kremer (ed.), *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Sada: Galizien-Zentrum der Universität Trier / Edicións do Castro, 367-376.

_____ (2002a). “O galeguismo como préstamo léxico nas autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro”. En Isabel de Riquer, Elena Losada e Helena González (eds.), *Professor Basilio Losada. Ensinar a penar con liberdade e risco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 324-631.

_____ (2002b). “Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro”. *Quimera*: 210, 46-50.

_____ (2003a). “Cataluña le a Cunqueiro”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. Sada: Edicións do Castro, 223-247.

- _____ (2003b). “Estraña ave do paraíso. A recepción da obra cunqueiriana na literatura castelá”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 2001*. Vigo: Editorial Galaxia, 201-223.
- Roig Rechou, Blanca-Ana (1991). “O galego nas súas maxias, unha conferencia de Álvaro Cunqueiro”. En VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*. Santiago: Departamento de Filoloxía Galega, 23-39.
- _____ (1992). “Francisco Fernández del Riego, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 201-204.
- _____ (2001). “Cronobiografía”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2003, 43.
- _____ e Miguel Anxo Seixas Seoane (coords.) (1992). “Bibliografía sobre Álvaro Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 211-289
- Ruibal, Álvaro (1960). “Un bombardino en la hueste”. *La Noche*, 9/4/1960.
- Ruibal, Eloxio R. (2001). “Teatro de lirismo e mitoloxía”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 12-13.
- Sacido Romero, Alberto (1992). “Estratexias humorísticas en tres contos de Cunqueiro”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 43-58.
- Salgado, Xosé Manuel (1992). “César C. Morám Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 190-192.

_____ e Xoán M. Casado (1989), *X. L. Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.

_____ e Dolores Villanueva [Vilavedra] (1991). *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Salgueiro González, Roberto (1993). “A noite vai coma un río: un achegamento desde o simbolismo”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 549-552.

Salinas Portugal, Francisco (1984). “Fórmulas neo-trovadorescas e vanguarda”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 52-58.

Salvador Miguel, Nicasio (1996a). *A tradición medieval na novelística de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.

_____ (1996b). “La tradición medieval en la novelística de Álvaro Cunqueiro”. *Nunca fue pena mayor (Estudios literarios en homenaje a Brian Dutton)*. Cáceres: Universidad de Castilla-La Mancha, 581-587.

Salvat Ferré] Ricart (1991). “Cunqueiro y el teatro gallego de su tiempo”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*: 241, V, 24-33.

_____ (1992). “A miña posta en escena de *O incerto señor D. Hamlet, Príncipe de Dinamarca*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 89-102.

_____ (1993). “Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 451-460.

Sanfiz Fernández, Concepción (1993). “Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de

Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 419-428.

_____ (1996). “Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa fantástica de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro”. En *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 559-568.

_____ (2000). *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro*. Lugo: Deputación Provincial.

Sanmartín Rei, Goretti (2002a). *Lendo nas marxes. Lingua e compromiso nos paratextos (1863-1936)*. A Coruña. Espiral Maior.

_____ (2002b). *Os (Pre)textos galegos (1863-1936): estudio e escolma dos prólogos*. Santiago: Sotelo Blanco.

Santana Fernández de Castro, Astrid (2000). “Sinbad o los sueños de la ficción producen... la ficción como eje de la escritura en Álvaro Cunqueiro”. En Dieter Kremer (ed.), *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Sada: Galizien-Zentrum der Universität Trier e Edicións do Castro, vol. 1, 36-384.

Sanz Villanueva, Santos (1980). “La prosa narrativa desde 1936”. En José María Díez Boque (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XX*. Madrid: Taurus, vol. IV, 2ª ed. 1982, 235-325.

_____ (1984). *Historia de la Literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, vol. 6/2.

_____ (1994). “Cunqueiro y su tiempo literario”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 113-119.

- _____ (1999). *Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. En Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, vol. 8/1
- Segundo, Mariño (1969). “Entrevista”. *El Pueblo Gallego*, 8/1/1969.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (coord.) (1991). *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Seixo, Lois (2000). “Cunqueiro e os paxaros”. *Moenia*: 6, 425-430.
- Serrano, María Dolores (1969). “La magia cotidiana de Álvaro Cunqueiro”. *La Gaceta Ilustrada*, 12/1/1969.
- Sheffy, Rakefet (1990). “The Concept of Canonicity in Polisystem Theory”. *Poetics Today*: 11 (3) 511-522.
- Silva Domínguez, Carme (1993). “Trazos lingüísticos galegos na prosa en castelán de Álvaro Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 75-87.
- Smith, Colin (1984). “Un inglés en débeda con Álvaro Cunqueiro”. *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 34-35.
- _____ (1993). “Álvaro Cunqueiro, escritor europeo y universal”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 213-222.
- _____ (1997). “El mito en la obra de Álvaro Cunqueiro”. En Benigno Fernández Salgado (ed.). *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Oxford: Centro de Estudos Galegos, vol. II, 21-32.

- Sobejano, Gonzalo (1970). *Novela española de nuestro tiempo: en busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española, 2ª ed. 1975.
- Soto Arias, Rosario (1993). “Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 429-439.
- Souriau, Étienne (1950). *Les deux cents mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Souto, Elvira (1991a). “A viagem contra o tempo: *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*”. En *Viagens na Literatura*. Santiago: Laiovento, 135-155.
- _____ (1991b). “In terram bolandam”. *Agália*: 25, 85-90.
- Spires, Robert C. (1978). “Mito-realidad: la dinámica de *Un hombre que se parecía a Orestes*”. En *La novela española de posguerra*. Barcelona: Planeta, 246-277.
- Spitzmesser, Ana María (1984). “Fantasía y realidad: *Merlín e familia*”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 60-63.
- _____ (1995). *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*. Sada: Edicións do Castro.
- Sullà, Enric (comp.) (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco.
- Talvet, Jüri (1998). “Literature as a Nation’s Emotional Memory”. *Interlitteraria*: 3, 122-135.
- Tarrío Varela, Anxo (1986). “Rosalía, Curros, Pondal: literatura e colonización”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade de Santiago de Compostela, t. III, 395-401.

- _____ (1987). *De letras e signos. Ensaaios de semiótica e crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1988). *Literatura gallega*. Madrid: Taurus.
- _____ (1989). *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1991a). “Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro”. *Ínsula*: 536, 9-11.
- _____ (1991b). “Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”. En E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España*. Madrid: Siruela, 305-317.
- _____ (1992). “Elena Quiroga y de Abarca, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*”. En Anxo Tarrío (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1, 175-177.
- _____ (1993). “Álvaro Cunqueiro e as saídas do labirinto”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 151-163.
- _____ (1994). *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2ª ed. 1998.
- _____ (1996). “La formación del canon literario gallego”. *Ínsula*: 663, 18-22.
- _____ (1998). “Periodización da literatura galega”. En Xoán Carlos Domínguez Alberte *et al* (eds.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 15-24.

- _____ (2001). “A narrativa contra o desespero existencial”. *La Voz de Galicia. Álvaro Cunqueiro. 20 anos do pasamento*, 28/2/2001, 6-9.
- _____ (2002). “Para un análisis comparativo de paratextos”. *Ínsula*: 664, 27-28.
- _____ (coord.) (1992). *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura*, Monografías: 1.
- Thomas, Michael (1976). “El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes”. *Hispania*: 59, 4, 950-960.
- _____ (1978). “Cunqueiro’s *Un hombre que se parecía a Orestes*. A Humorous Revitalization of Ancient Myth”. *Hispania*: 61, 1, 35-46.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Tomaševski, Boris (1928). *Teoría de la literatura*. Traducción de Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1981.
- Torre Woodhouse, Cristina de la (1988). *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Pliegos, col. Ensayos.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1994). “Cunqueiro, entonces”. *FGL: Boletín de la Fundación García Lorca*: 15, 17-19.
- Torres Feijó, Elías J. (2000). “Norma lingüística e (inter-) sistema cultural. O caso galego. En J. M. Carrasco González et al. (eds.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. 1^{er} Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, t. II, 967-996.
- _____ (2004). “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela

(eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 426-444.

Umbral, Francisco (1965). “Todo Álvaro Cunqueiro”. *La Estafeta Literaria*, 1/2/1965.

_____. (2003). “Cunqueiro”. En VV. AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra, 95-97.

Valls, Fernando (2003). “De Cunqueiro y Perucho y viceversa”. En VV. AA., *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra, 61-69.

Valbuena Prat, Ángel (1974). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ed. Gustavo Gil, 8 ed.

Valenciano, Ana (1988). *Romanceiro Xeral de Galicia, i. Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro e Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Van Bommel, Anton (1993). “El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: *Merlín e familia*”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 175-196.

Van Hoof Comajuncosas, Andreu (dir.) (1998). *Literaturas de España 1975-1998 Convergencias y divergencias*. Amsterdam: Rodopi.

Varela Barreiro, Xavier (1982). “Aproximación sintáctica ó posesivo en Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro*

Cunqueiro. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 267-307.

_____. (1993). “Álvaro Cunqueiro, experimentador nos dominios gramaticais”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 61-70

Varela Iglesias, José Luis (1992). *Tradición e innovación en Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación, 1992.

Varela Jácome, Benito (1962). “El *Simbad* de Cunqueiro”. *La Noche*, 2/7/1962.

_____. (1982). “A estrutura multiaxencial das *Crónicas do sochantre*”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 44-55.

_____. (1991). “O abraio e a maxia en *As crónicas do sochantre*”. *Diario 16 de Galicia*, 18/5/1991.

_____. (1993). “Estratexias narrativas en *Si o vello Sinbad volvese ás illas*”. En VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 167-173.

_____. (1994). *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.

Vázquez Cuesta, Pilar (1981). “Alvaro Cunqueiro, precursor del realismo mágico”. *Colóquio*: 62, 72-75.

_____. (1984). “Álvaro Cunqueiro e o bilingüismo”. En *O mundo de Cunqueiro. A Nosa Terra*, Extra, 2. Edición ampliada, 1991, 20-22.

- Vázquez Zamora, Rafael (1970). “Álvaro Cunqueiro: «Merlín e familia»”. *Destino*, 30/5/1970, 72-73.
- Ventura, Joaquim (1993a). “A/as crónicas do/del sochantre: dúas versións: ¿dúas recepcións?”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1992*. Vigo: Editorial Galaxia, 185-195.
- _____ (1993b). “Cunqueiro: ¿El Sochantre é máis novo ca o sochantre?”. *Faro de Vigo*, 18/9/1993.
- _____ (1999). “Intertextualidad e invención en *As crónicas do Sochantre* de Álvaro Cunqueiro”. En Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verguer e Pablo Zambrano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*. Huelva: Universidad de Huelva e Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 661-667.
- _____ (2003). “Rastres catalans en els escrits d’Álvaro Cunqueiro”. En Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil e Rexina R. Vega (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*, Sada: Ediciós do Castro, 249-269.
- Vergara Alarcón, Sergio (1991). “Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica”. *Grial*: 110, 189-213.
- Victorio, Juan (1985). “Introducción”. En François Villon, *Poesía*. Edición de Juan Victorio. Madrid: Cátedra, 9-25.
- Vilanova, Antonio (1960). “Merlín e familia, de Álvaro Cunqueiro”. *La Noche*, 14/17/1960. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995, 163-168.
- Vilavedra, Dolores (1992). “Os outros feirantes, de Álvaro Cunqueiro”. En Ramón Mariño et al., *Literatura Galega do Século XX. Comentario de textos para COU*. Vigo: Editorial Galaxia, 63-64.

- _____ (1994). “Polifonía e variabilidade diacrónica dos emisores inmanentes da novela galega”. *Anuario de estudios literarios galegos 1993*. Vigo: Galaxia, 131-154. “De *Maxina* a *Polaroid*. Polifonía e variabilidade diacrónica dos emisores inmanentes da novela galega”. En *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia, 2000, 61-96.
- _____ (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Editorial Galaxia.
- _____ (coord.) (1995). *Diccionario da literatura galega. I. Autores*. Vigo: Galaxia.
- _____ (coord.) (2000). *Diccionario da literatura galega. III. Obras*. Vigo: Galaxia.
- _____ (2003). *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego. 1949-1951*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Villalta, Luísa (1992). *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- _____ (1999). “Mito e variacións no Don Hamlet”. *Casahamlet. Revista de teatro*: 1, 70-71.
- Villanueva, Darío (1984). “Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”. En L. González del Valle y D. Villanueva (comp.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-367. *El polen de ideas (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada)*. Barcelona: PPU, 1991, 131-160.
- _____ (1990). “La recuperación del personaje”. En Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra e Ministerio de Cultura, 19-42.

- _____ (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España e Espasa Calpe. 2ª ed. corrixida e aumentada Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- _____ (1993). “A intencionalidade do realismo en Cunqueiro”. En vv. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 349-360.
- _____ (1994a) “1492-1992: Los signos del realismo”. En J. M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. A Coruña: Universidade da Coruña, vol. I, 35-58.
- _____ (1994b). “Fenomenología y pragmática del realismo literario”. En Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 165-185.
- _____ (1994c). “Pluralismo crítico y recepción literaria”. En Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 11-34.
- _____ (1996a). “Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quita-Y-Pon* de Álvaro Cunqueiro”. En Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Bern / Berlin / Frankfurt am M / New York / Paris / Wien: Peter Lang, 2ª ed. 1997, 385-408.
- _____ (1996b). *O realismo marabilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.
- _____ (2003). “Os ensaios literarios de Domingo García-Sabell”. En Marcelino Agís e Darío Villanueva (comps.), *Medicina e humanismo. Homenaxe a Domingo García-*

Sabell. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela e Editorial Galaxia, 113-130.

_____ (2004). “O estatuto actual da crítica literaria”. En Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 17-38.

_____ e José María Viña Liste (1991). *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid: Espasa Calpe.

Viña Liste, José María (1982). “Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 9-27.

VV. AA. (1981). *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Grial: 72.

_____ (1982a). *Homaxe a Cunqueiro*. Coordenadas: 2.

_____ (1982b). *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (1984). *O mundo de Cunqueiro, A Nosa Terra*. Extra, 2. Edición ampliada, 1991.

_____ (1991a). *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (1991b). *Cunqueiro en la radio*. “Cada día tiene su historia y otras series”. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

_____ (1993). *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (eds.) (1991). *Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*, Santiago: Departamento de Filoloxía Galega.

- _____ (2003). *Álvaro Cunqueiro. 1911-1981*. Madrid: Círculo de Bellas Artes e Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra.
- Xove, Xosé (1982). “O sistema verbal”. En VV.AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 308-340.
- Yndurain, Domingo (1980). *Época contemporánea: 1939-1980*. En Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, vol. VII.
- _____ (1891). *Historia y crítica de la Literatura española. Época contemporánea*. Barcelona: Alfonso Editores.
- Zimmermann, Bernhard (1974). “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción”. Traducción de Isidoro Pisonero. En José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 39-58.
- Zumthor, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral*. Traducción de M^a Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.