

LA TRANSFORMACIÓN PARÓDICA EN LA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO.

Rexina RODRÍGUEZ VEGA. Barcelona.

I. Introducción

Quienquiera que se acerque a la narrativa de Cunqueiro, por breve que sea la aproximación, no puede menos que asombrarse por el grado de literaturización que destilan sus obras. Paradigma de escritor alejandrino, Álvaro Cunqueiro destaca tanto por la gran cantidad de materiales ajenos que incorpora a sus textos como por la radical novedad y variedad de los procedimientos que marcan la absorción de la palabra de otro, un propósito que parece llevar al extremo la noción del dialogismo bajtiniano. Ahí están, dentro de una tradición literaria, la castellana o la gallega, tan poco dada a esa veta de experimentación que repliega al fenómeno literario sobre sí mismo, unos títulos que abocan ya desde su inicio al placer y a la perversión del bricolage. En efecto *Merlín e Familia*, *Las Mocedades de Ulises*, *Se o vello Sinbad volvese ás illas*, *Un Hombre que se parecía a Orestes* ... no dejan lugar a dudas acerca del juego al que se invita al lector: asistir a una versión libérrima, a una manipulación constante y consciente de obras claves en nuestro acervo cultural, modelos canónicos e hipercodificados que serán irreverentemente subvertidos. En nuestro trabajo, en muchos aspectos coincidente y deudor del análisis llevado a cabo por el profesor Xoán González Millán²³⁰, nos proponemos elaborar una sucinta taxonomía de algunas de las operaciones intertextuales más significativas dentro del corpus novelístico de nuestro escritor. Así, aplicando las líneas matrices distinguidas por el crítico Gérard Genette en su estudio sobre la literatura en segundo grado²³¹, intentaremos comunicar el nivel de uso y de problematización que la convivencia de textos genera en la obra cunqueiriana.

²³⁰ González Millán (1991)

²³¹ Genette (1982)

I. Intertextualidad. Referencias a textos y autores

En primer lugar abordaremos las manifestaciones más simples de la dinámica intertextual en Cunqueiro, aquellas que surgen por la vía de la referencia o la alusión. La relación establecida entre diferentes textos pertenece en este caso, siguiendo a Genette, a la esfera de un tipo de intertextualidad restringida. Y es que si bien el debate teórico que suscita el fenómeno de la intertextualidad desde Julia Kristeva hasta nuestros días obliga a una continua redefinición del término, Genette, por su parte, propone, dentro del campo más vasto de la transtextualidad que equivaldría a la noción de intertextualidad en su formulación más amplia, la distinción, entre otras, de dos grandes tipos de relaciones: la intertextual y la hipertextual. La diferencia entre ambas provendría de la distancia que media entre el orden de la figura puntual, del detalle y el de la obra considerada en su estructura global. Al respecto de esta primera categoría, la de las relaciones intertextuales, encontramos en Cunqueiro múltiples posibilidades que apuntan, a su vez, a diferentes funciones dentro de su estrategia narrativa.

Así por una parte podemos distinguir aquellas referencias intertextuales que están marcadas claramente por una intencionalidad lúdica. Innecesarias para la comprensión del pasaje, sin consecuencias para el posterior desarrollo de la diégesis, estas alusiones explícitas a textos literarios juegan la baza del anacronismo o de la mixtificación para conseguir un efecto meramente humorístico. Pensemos por ejemplo en la referencia a Calderón en *El año del Cometa*:

... el pintor había utilizado para hacer la cabeza de César a un sargento de milicias que decía que se le parecía, y tenía un gesto altivo y un mirar displacente, porque siendo niño había salido de duque en una comedia de Calderón de la Barca.²³²

O en la mención de la pieza de Shakespeare *Otelo* dentro de la atmósfera clásica de *Las Mocedades de Ulises*:

Sí. Y Viola aseguraría a los guardias que el único príncipe, Foción, el gran piloto rico en naves vendría a rescatarla en medio de una gran tempestad de hierro y fuego. Fue culpa mía llevarla al teatro a ver 'Otelo'.²³³

Otelo volverá a ser mencionado también en un curioso párrafo de *Un Hombre que se parecía a Orestes*, dentro de un pasaje en el que se dan cita, de acuerdo con el particular estilo contrapuntístico del autor, verdades cotidianas, prosaicas y literarias.

²³² Cunqueiro, Álvaro. (1974: 87)

²³³ Cunqueiro, Álvaro. (1960: 23)

(Soletetes) leía las novelas alejandrinas, imitando voces, pasos y ruidos, el galope de un caballo, el ladrido lejano de los perros, un niño que llora hambriento, una moza que canta en una viña (...) un etíope que estornuda porque ha llegado al paralelo 17 viajando a llevarle un recado a Otelo(...) ²³⁴

Otra vertiente de la manipulación lúdica es la del juego erudito, tan caro a Borges. En *Vida y Fuga de Fanto Fantini*, de nuevo se retoma la obra de Shakespeare, esta vez *Otelo* será el objeto de estudio sobre el que un narrador cronista elabora, a la manera del rancio filólogo, una descabellada teoría sobre las fuentes literarias de un determinado pasaje²³⁵.

Además de los ejemplos, innumerables, de la intencionalidad lúdica en el manejo de referencias librescas, la dimensión intertextual puede sugerir también la posibilidad de un nuevo relato, de un nivel metadieético. Una posibilidad que Cunqueiro deja en estado latente, sin desarrollar, convocando a la vez que frustrando las expectativas del lector. Este será el caso, por ejemplo, de la mención a la historia de Tristan y Oriana que doña Ginebra borda en un tapiz²³⁶ o la alusión a la historia de Parsifal que Felipe de Amancia oye por boca de Ginebra²³⁷.

Las múltiples referencias intertextuales que los personajes de Cunqueiro despliegan apuntan a un alto grado de conciencia literaria, no en vano, como apunta el profesor Millán:

A tensión entre ficción e realidade, eixe temático e textual que percorre toda a produción novelística de Cunqueiro, é vivida por uns personaxes que se identifican ata a aniquilación persoal cos textos que eles mesmos incorporan na diéxese. ²³⁸

Esta dependencia de modelos literarios por parte de unos seres novelescos que se sitúan en la frágil línea entre la ficción y la realidad, que buscan la afirmación de su identidad en los modelos proporcionados por los textos, se plasma en pasajes que están fuertemente entreverados de alusiones a títulos y autores. Así, nos encontramos por ej. con figuras como la del enano Soletetes de *Un hombre que se parecía a Orestes*, adicto a las novelas alejandrinas, con el personaje de *El año del cometa*, el señor Calamatti, tutor de Paulos y fiel devoto de Sthendal, o con un Ulises que entremezcla teatro clásico, las piezas dramáticas de Shakespeare y las novelas de caballerías al procurar una imagen adecuada en su presentación frente a Helena:

²³⁴ Cunqueiro, Alvaro. (1987:116)

²³⁵ Cunqueiro (1974:10-11)

²³⁶ Cunqueiro (1982:19)

²³⁷ Cunqueiro (1982:40)

²³⁸ González Millán (1991:124)

*Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo 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 Otelio y de Desdémona, salió a la madre en el color de la piel. Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Políadas. Eurípides había dejado huella en el gesto y en el lamento.*²³⁹

Dentro del capítulo de las relaciones intertextuales resulta significativo el predominio de la referencia a textos o autores sobre la cita. De hecho Cunqueiro apenas se sentirá inclinado a esta práctica definida por Antoine Compagnon como una “... répétition d’une unité de discours dans un autre discours”.²⁴⁰ El hecho de la ausencia de la cita, de la frase como respaldo de orden intelectual, tiene que ver en nuestro autor, marcado a todas luces por la ansiedad de la influencia, con un talante irónico, burlesco. Despreocupado por la unidad de sentido de su discurso, Cunqueiro opera sobre la tradición cultural con una voluntad desmitificadora, bien reduciendo a pura referencia nominal y estereotipada autores y textos, bien sometiendo las obras canónicas, los géneros literarios, a una operación paródica de transformación o imitación.

III. Hipertextualidad

Antes de trazar una panorámica sobre las operaciones de transformación e imitación en la obra de nuestro escritor sería conveniente traer aquí las definiciones dadas por Gérard Genette. Recordemos pues que para el crítico francés dentro de las relaciones transtextuales puede distinguirse, como más arriba apuntábamos, la de tipo hipertextual, entendida ésta como “toute relation unissant un texte B (*hipertexto*) à un texte antérieur A (*hipotexto*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.”²⁴¹

Así, pues, el hipertexto vendrá a ser todo aquel texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta, o imitación. Situando la parodia o la transformación burlesca como ejemplo del primer tipo de transformación, el directo, y el pastiche y la caricatura como producto de la transformación indirecta, Genette muestra la diferencia entre dos modos de absorción: aquel que se define por la aplicación a un texto de determinada constricción formal, de determinada intención semántica o de una transposi-

²³⁹ Cunqueiro (1960:161)

²⁴⁰ Compagnon (1979:52)

²⁴¹ Genette (1982:11-12)

ción a otro estilo, el caso del *Ulises* de Joyce, por ejemplo, y aquel otro que se basa en la identificación de un estilo o tipo genérico para producir un nuevo texto, como sucederá en la *Eneida* de Virgilio.

III.1. Imitación.

Al margen del hecho de que Cunqueiro suela enmarcar sus novelas dentro de las grandes líneas representadas por la tradición Greco-latina (*Un hombre que se parecía a Orestes*, *Las Mocedades de Ulises*), el mundo de las leyendas artúricas (*Merlín e Familia*), la atmósfera renacentista italiana (*Vida y Fugas de Fanto Fantini*) o la tradición oriental (*Se o vello Sinbad*), tradiciones representadas por textos claves que marcan el horizonte de expectativas del lector y que nuestro escritor adaptará y reformulará, es posible así mismo rastrear dentro de su obra múltiples relaciones que apuntan no a la transformación de un texto determinado sino a la imitación genérica.

Pensemos, por ejemplo en la novela *As Crónicas do Sochantre*, construída sobre el cañamazo del subgénero de la novela de horror del siglo XVIII, también llamada novela gótica, precursora del género fantástico. La identificación de determinada influencia temática, estructura narrativa y rasgos estilísticos es fácilmente observable en esta aventura urdida en torno a las peripecias de un músico de capela que en su viaje en carroza al funeral de un noble habrá de convivir con un grupo de personajes de ultratumba prestos a relatar sus vidas pasadas. Motivos como los espejos, la sangre, el envenenamiento, el desdoblamiento de la identidad, la presencia de una fuerza sobrenatural o demoníaca, la estructura del viaje circular, sin progresión ni sentido último, confirman la presencia del modelo de este subgénero literario. La operación que convierte en pastiche la imitación del estilo genérico vendrá dada por la oposición o el contraste, tan característico en nuestro autor, entre lo cotidiano y el ámbito de lo maravilloso, entre lo mítico y lo pragmático, de acuerdo con los términos empleados por el estudioso Anxo Tarrío²⁴². Así lo terrorífico de las situaciones se minimiza por el tono próximo y realista, recorrido por la ironía.

El procedimiento hipertextual de la imitación, que Cunqueiro ejercita sobre subgéneros como la novela realista, la bizantina, la psicológica, la histórica... encuentra en muchos casos la clave de distanciamiento paródico al situarse en un nivel metadieético. Este es el caso, por ejemplo de la cuarta parte de *Las Mocedades de Ulises* titulada "Encuentros, discursos y retratos imaginarios", en el que el héroe, Ulises, jugando a fondo la carta del juego de identidades

²⁴² Tarrío (1989)

establece una analogía consciente entre su vida y la de un caballero andante, creando para su auditorio un relato en el que él mismo deviene arquetipo del género. Este mismo procedimiento se apunta en otra novela, *Vida y fugas de Fanto Fantini*, si bien en este caso la analogía y el consecuente relato de peripecias se dan como una posibilidad hipotética. El pasaje que ahora reproducimos es especialmente significativo por cuanto se ponen en evidencia, a través del personaje Capovilla, los rasgos estilísticos y temáticos predominantes de la novela de caballerías, un género que Cunqueiro imitará paródicamente en numerosas ocasiones.

*Mira tú, Fanto amigo, cómo podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de un padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha.*²⁴³

El fragmento citado, al igual que otros muchos que por motivos de espacio no podemos reseñar en este trabajo, ilustra con especial nitidez una de las constantes en la vertiente imitadora del quehacer cunqueiriano, constante relacionada con el cariz autorreflexivo de su escritura y que consiste en desvelar el procedimiento, la estrategia que alimenta la operación de la imitación, puesto que, como afirma Genette:

*Imiter (...) un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est à dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les generaliser, c'est à dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment.*²⁴⁴

III.2 La Transformación paródica.

Pasemos ahora al otro tipo de transformaciones apuntadas, las transformaciones directas que tienen que ver con un texto singular. La parodia, entendida ésta no como modalidad adjetiva sino como forma de relación hipertextual, se plasma en las novelas de Cunqueiro de modos muy diversos.

Una de las modificaciones más usuales que nuestro escritor inflige al hipotexto radica en la sustitución de un motivo, una transformación semántica que altera la fábula original.

Este es el caso de la particular versión de *El Caballero de Olmedo* que se ofrece en *Un Hombre que se parecía a Orestes*²⁴⁵

²⁴³ Cunqueiro (1972:33)

²⁴⁴ Genette (1982:90)

²⁴⁵ Cunqueiro (1969:52)

El resumen de la obra de Lope adaptada por el dramaturgo Filón, introduce una modificación capital: los asesinos del caballero no serán ya ni Rodrigo ni Fernando sino la propia Inés (Elvira en el texto de Cunqueiro), en un ataque de celos. La obra concluirá con el espectáculo del castigo a dos inocentes mientras Inés Elvira, se regocija con nuevos galanes. La trivialización de la historia, la desvalorización de los personajes, refleja una clara voluntad de infidelidad al texto original y el predominio de la función lúdica y satírica. Una inversión similar respecto al hipotexto, se observa así mismo en *Las Mocedades de Ulises*²⁴⁶. En esta ocasión uno de los personajes, también autor dramático, defiendo en una escena de diálogo una particular versión del Rey Lear.

En otros momentos la transformación paródica tiene lugar mediante una intrincada situación en la que se dan cita diferentes niveles diegéticos y en la que se entremezclan varios cauces de presentación: el de la narración y el de la representación. “Romeo e Xulieta Famosos namorados”²⁴⁷, pieza dramática incluida en *As Crónicas do Sochantre* ejemplifica este tipo de transformación hipertextual. Resumiendo a grandes líneas la situación, nos encontramos ante una versión del texto de Shakespeare elaborado por dos personajes. A la pieza dramática resultante, que nos es ofrecida de acuerdo con las pautas del discurso dramático, se incorpora el relato de lo sucedido tras la representación de la obra. Una niña que recoge del suelo el papel que la actriz había simulado leer como carta de Romeo descubre asombrada, en lugar del texto literario esperado, las actas de licencias de la alcaldía de Comfront. El salto de nivel diegético que enfrenta dos textos de naturaleza radicalmente opuesta, la mezcla de ficción y teatralidad, unidos a la libre versión urdida por los personajes da idea del grado de complejidad que las relaciones hipertextuales alcanzan en la novela de Cunqueiro.

Una cota más en esta creciente escala de dificultad en la práctica paródica la representa el relato titulado “Pablo y Virginia” situado como apéndice de la versión castellana de *Merlín e Familia*. Este breve texto organizado sobre la base de la novela *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint- Pierre sorprende por cuanto parece llevar al límite los presupuestos de la transformación paródica. Así una lectura contrastiva entre el original francés y el hipertexto cunqueiriano arrojaría un saldo curioso. De la fábula primera el escritor mindoniense toma apenas algún que otro elemento aislado. Se respetan los nombres de los protagonistas, su amor desgraciado, la naturaleza exuberante de las islas, la virtud de un orden arcádico y sin tabúes sexuales, pero la historia que Cunqueiro

²⁴⁶ Cunqueiro (1960:252-253)

²⁴⁷ Cunqueiro (1982:105-106)

construye no guarda relación con la diégesis de la obra de Saint-Pierre. Los rasgos con los que se juega, pasados por el tamiz de la exageración burlesca, apuntan a la convivencia de los dos procedimientos de transformación hipertextual: la transformación paródica y la imitación genérica. Así, podemos observar toda una serie de elementos temáticos que representan una gama de clichés característicos del subgénero de la novela sentimental de fines del XVII, subgénero del que la obra *Paul et Virginie* es modelo destacado. La búsqueda amorosa jalonada de obstáculos, línea maestra de este tipo de novelas, organiza un relato, "Pablo y Virginia", donde se recogen convenciones como la exaltación de la naturaleza y de las sociedades primitivas o donde, por ejemplo, se refleja la sensibilidad del héroe, tan del gusto prerromántico, en frases tan irónicas como: "Pablo ya estaba, la verdad sea dicha, enamorado antes de llegar, porque traía los amores en sueños."²⁴⁸

Los clichés, marcas de esa identificación de trazos genéricos, comentados y valorados por el propio narrador del "Pablo y Virginia" cunqueiriano, José del Cairo, vuelven a mostrarnos, como en el pasaje acerca de las novelas de caballerías antes comentado, el proceso de la imitación en todas sus fases: decodificación y construcción, a partir de los elementos aislados, de un nuevo texto. Pero, al mismo tiempo, "Pablo y Virginia" se nos ofrece explícitamente como un resumen fidedigno de la obra del abate francés, es decir, como recreación de un texto singular. La unión en "Pablo y Virginia" de las dos operaciones: imitación y parodia, hace tambalear la división taxonómica Genettiana, a la vez que supone una propuesta límite. Podría incluso llegar a decirse que el relato de Cunqueiro se halla próximo a ser el reverso de la moneda del archimentado "tour de force" Borgiano, el hipotético "Quijote" de Pierre Ménard, ya que si en este encontramos una transformación mínima o imitación máxima de Cervantes con el texto del gallego, al distanciarse tan enormemente del original de Saint-Pierre, nos acercáramos a la contraprueba simétrica: la de la imitación mínima o transformación máxima.

IV. La problematización del género.

Hasta aquí hemos visto los diferentes niveles de complejidad y de implicación con los que las relaciones hipertextuales se manifiestan en la obra de Cunqueiro. El análisis, centrado en el ámbito microtextual deja de lado la dimensión a la que hacíamos referencia al comienzo de nuestra exposición, aquella que se abre desde los mismos títulos convocando una obra precisa. Sin embar-

²⁴⁸ Cunqueiro (1973:160)

go *Las Mocedades de Ulises, El hombre que se parecía a Orestes o Se o Vello Sinbad volvese ás illas* no serán meras versiones o adaptaciones de un texto original. La distancia que separa al texto de Cunqueiro de aquel del que se declara explícitamente deudor es demasiada, como demasiadas son también las quiebras y las aperturas, teñidas por el juego del anacronismo, hacia otros textos que acaban por oscurecer o desdibujar el hilo de una fábula invertida o reinventada. Los héroes que traza Cunqueiro son seres llevados por un espíritu de analogía hacia los héroes provenientes de modelos literarios. Imitadores conscientes, los personajes del mindoniense buscan proyectar una imagen, hacerse con una identidad imaginaria ante un auditorio ficcionalizado al que intentan captar con toda su habilidad retórica. El contraste entre la historia y el discurso, entre ese Sinbad que remienda su raído camisón y el viajero de mundos imposibles que es en sus relatos, en sus sueños, nos recuerda con su efecto cómico a la parodia. Sin embargo, la misma configuración del héroe como alguien abocado a la imitación consciente dentro del afán de la construcción de una identidad imaginaria de origen literaria desemboca en una práctica textual compleja, una práctica cercana a la parodia pero cuya referencia textual múltiple y genérica la impide definirse como una transformación de texto.

El diálogo entre textos ajenos, el placer y el juego intertextual puede canalizarse, pues, en Cunqueiro por dos vías. Así en un primer momento suele sugerir al lector la imagen de una obra canónica, otorgando a su protagonista el nombre del héroe literario. Pero la progresión de la diégesis pronto apunta a una radical desviación del hipotexto convocado. Marcando a los personajes por la tensión realidad/ficción sus proyecciones, sus relatos, disparan la dinámica transtextual oscilando entre la parodia y el pastiche. La multiplicidad de subgéneros que confluyen en un mismo espacio novelesco no puede menos que poner en tela de juicio la integridad del conjunto o de la literatura misma como tradición e institución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. M. (1973). *Problems of Dostoyevskys Poetics*. Mich.: Ardis
- COMPAGNON, Antoine (1979) *La seconde main*. París: Seuil.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1960). *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Argos.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1969) *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1972). *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Barcelona: Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1973). *Merlín y Familia*. Barcelona: Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1974). *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Barcelona: Destino.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1982). *Obra en galego completa. II, Narrativa*. Vigo: Galaxia
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. (1991). *Silencio, parodia e subversión*. Vigo: Xerais
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán. (1991). *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- TARRÍO, Anxo. (1989). *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.