

# **SOBRE A INTERTEXTUALIDADE E O ENTRECruzAMENTO DE XÉNEROS NA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO**

**Carme Fernández Pérez-Sanjulián**

Universidade da Coruña

doi:10.17075/mucnoc.2014.017



CONSELLO  
DA CULTURA  
GALEGA



Na obra de Álvaro Cunqueiro asistimos a un constante transvasamento entre xéneros e, moi especialmente, entre narrativa e dramaturxia, de modo que podemos atopar numerosos exemplos de reutilización de personaxes, temas ou fragmentos, nalgúns casos de considerábel extensión, en obras diferentes. Pódese, pois, constatar como textos, temas ou estilemas transitan duns xéneros para outros ou, ás veces, mesmo, dunha lingua para outra, até tal punto que a súa obra se converte nun espazo axeitado para analizar os diferentes tipos de relacións textuais que Genette (1982) englobou baixo o rótulo de transtextualidade, moi especialmente aquelas que definiu como relacións de intertextualidade e de hipertextualidade.

A relevancia deste trazo na obra de Cunqueiro xa foi subliñada pola crítica, tal como podemos ver no texto da profesora Dolores Vilavedra que nos vai servir para iniciar o discurso por este tema:

É imprescindible desvelar toda a rede de mecanismos intertextuais subxacentes á obra cunqueiriana para unha plena comprensión desta (vid. Rodríguez Vega 1997), un primeiro reto ó que lle habería que engadir o desafío que supón o progresivo carácter de macrotexto referencial que esta vai adquirindo, consonte se desenvolve. Este carácter adquíreo basicamente por medio da reiterada presenza de temas e estratexias redundantes, que compensan o carácter centrífugo dos seus textos, e que fan deles un universo autónomo e plenamente coherente (vid. para esta cuestión González-Millán 1991), en boa medida responsábel da discutida e discutible definición xenérica dalgunhas das súas novelas como tales (Vilavedra 1999: 243-244).

O texto sintetiza o que a día de hoxe é case xa unha interpretación asentada entre a crítica galega en relación con esta cuestión que nos ocupa, ao tempo que recolle a referencia aos dous estudosos que, con maior profundidade, analizaron a relevancia que os procesos intertextuais posúen dentro da obra de Cunqueiro, nomeadamente na súa obra narrativa, Xoán González-Millán e Rexina Rodríguez Vega.

Estes dous autores, ao analizaren polo miúdo o complexo proceso de imitación e/ou transformación de citas, alusións, textos ou xéneros que se desenvolve ante

nós ao achegarnos á obra de Cunqueiro, remarcaron tamén a importante presenza que a intratextualidade, ou autotextualidade na terminoloxía de Dällenbach (1979: 52), ten na súa poética e, tamén, como determinados elementos (motivos, personaxes, lugares...) da propia obra de Cunqueiro son reutilizados, amplificadas, modificados... para ser incorporados a outros textos diferentes. En concreto, González-Millán sinala que este procedemento de reutilización ten moito a ver cunha sorte de *compensación* das dinámicas de fragmentación, de desintegración que caracterizan os textos de Cunqueiro, ao tempo que reflicte o carácter autorreferencial que o autor quixo manter en todo momento (González-Millán 1991: 97).

Pois ben, o noso traballo vaise centrar na aproximación a un destes casos de reutilización literaria dentro da propia obra do de Mondoñedo coa vontade de iluminarmos a complexidade de Cunqueiro e, ao tempo, remarcarmos a radical modernidade que este procedemento demostra; en concreto, imos reflexionar sobre as relacións entre unha peza de teatro, *A noite vai coma un río*, e un dos romances en español do noso autor, *Un hombre que se parecía a Orestes*. Resulta rechamante que a crítica non prestase máis atención á singular conexión entre estas dúas obras, na miña opinión, de grande interese para a análise dos procedementos intratextuais que Cunqueiro desenvolve ao longo da súa obra e da súa función, así como dos elementos metatextuais inseridos neles.

Tradicionalmente, a crítica subliñou a escasa ligazón entre as dúas obras e, así, por exemplo, Carvalho Calero, falando do Orestes, afirma que habería que podar a obra das excrescencias que a asfixian, ao tempo que cualifica como *contaminatio* a inclusión nela da peza teatral (Carvalho 1992: 290). Indo máis lonxe, Basilio Losada aventura unha ousada explicación no prólogo á edición en Destino do teatro de Álvaro Cunqueiro, onde afirma que «la urgencia de presentar la obra dentro de un plazo exigido para optar a un premio le lleva a introducir en el relato la traducción de *A noite vai como un río* hasta alcanzar la paginación mínima exigida por las bases del premio» (Losada 1992: 22), afirmación esta un tanto sorprendente á vista de non ser este o único caso de reutilización intertextual e/ou intratextual entre textos da obra do autor mindoniense.

O caso é que, xa fose polas críticas recibidas, xa polo feito de que a obra se inserise nunha das obras escritas en español<sup>1</sup>, o resultado foi que a relación entre estas dúas obras non mereceu apenas atención nos estudos literarios sobre a obra do autor, mesmo entre os que se ocuparon deste aspecto concreto. Así, por exemplo, Araceli Herrero<sup>2</sup>, se ben analiza con vagar as pegadas *palimpsesticas* no que ela denomina teatro mítico de A. Cunqueiro, non se refire en ningún momento á peza *A noite vai como un río*. Pola súa vez, tanto González-Millán<sup>3</sup> como Rodríguez Vega (1997: 84-91) remarcan o protagonismo do xogo intertextual en *Un hombre que se parecía a Orestes*<sup>4</sup>, mais, curiosamente, só analizan as pegadas na obra doutros textos, narrativos ou non, sen ningunha referencia á peza en galego. Fronte a isto, cómpre citar o estudo de Ninfa Criado Martínez, que se centra xustamente na importancia da ficción dramática dentro da narrativa de Cunqueiro e que dedica un capítulo á análise deste asunto (Criado Martínez 2004: 85-97).

## 1. DAS RELACIÓNS ENTRE *A NOITE VAI COMA UN RÍO* E *UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A ORESTES*

A historia de dona Inés de Valverde, que é o motivo central d'*A noite vai como un río*, aparece nas páxinas do romance xa citado: *Un hombre que se parecía a*

---

1 Esta cuestión, na nosa opinión, de grande interese do punto de vista literario, non foi merecente de atención por parte da crítica, quizais, con toda probabilidade, por mor de preconceitos ideolóxicos. Este aspecto merecería de seu unha reflexión mais polo miúdo.

2 Resulta moi interesante a aplicación que a profesora Herrero Figueroa fai das teses de Genette e Dällebach, entre outros, á análise de *D. Hamlet* e da *Función de Romeo e Xulieta*, textos teatrais que utiliza para exemplificar algunhas das diferentes prácticas hipertextuais, nomeadamente o autotexto, metateatro ou a *mise en abyme* (Herrero 1994: 157-204).

3 Este autor sinala, ademais, que «As novelas de Cunqueiro mostran unha clara consciencia textual que se traduce nunha gran diversidade de rexistros entre os que cómpre destacar [...] as referencias ós códigos metadiscursivos dos diferentes xéneros literarios intertextualizados por Cunqueiro na súa narrativa (sobre todo o teatro omnipresente en tódalas novelas). Todas estas estratexias discursivas permiten falar dunha clara dimensión metanarrativa en Cunqueiro» (González-Millán 1996: 54).

4 «[...] organizada intertextualmente como o mesmo título suxire, intensifica máis que ningún outro texto narrativo de Cunqueiro a dinámica intratextual» (González-Millán 1991: 91).

*Orestes*<sup>5</sup>. Alí achamos a peza case completa (falta unha breve escena da segunda xornada mais, sobre todo, non está incluído o monólogo de dona Inés nin o epílogo) na cuarta parte da novela. Algunhas das escenas aparecen inseridas en forma de peza teatral, traducidas case de modo literal, mentres que outras se presentan reconvertidas en relato integrado na *diexese* narrativa, basicamente, como transcrición en prosa da obra escrita por Filón, o mozo, personaxe que no romance é o dramaturgo da cidade de Argos<sup>6</sup>. Este Filón cumpre unha función moi relevante do punto de vista da estrutura narrativa, pois como autor ficcional serve de elo para o proceso de integración desta historia no conxunto da peripecia de Orestes e, así, vai ser el quen, na *diexese*, lle entregue a Eumón, rei de Tracia e curioso das historias de Orestes e de Inés, unha copia da súa obra (Cunqueiro 1987: 167 e 168-169).

A primeira parte da peza teatral (a que corresponde ao prólogo) aparece reflectida no romance, en estilo indirecto, a través da lectura do propio Eumón: «se puso a leer la pieza que comenzaba...» (Cunqueiro 1987: 169); con todo, a escena do encontro co alfaiate morto e as tres mulleres é narrada por medio da voz de Liria, convertida (ao igual que Filón noutros momentos) en paranarradora (Cunqueiro 1987: 195-198), dentro dun proceso de *mise en abyme* metanarrativo. Nesta mesma liña de utilización dunha estrutura de caixas chinesas, Filón é o vehículo que o autor implícito aproveita para expor as súas reflexións metaliterarias, mais un exemplo do texto como palimpsesto (Cunqueiro 1987: 168).

Porén, cómpre insistir en que, fronte ao que se recolle na maior parte dos estudos sobre estas obras (excepción feita de Criado Martínez 2004), as referencias a dona Inés non aparecen só na cuarta parte, senón que a súa historia e ela mesma aparecen integradas na *diexese* de *Un hombre que se parecía a Orestes* desde moito antes. Case no inicio da obra (no capítulo III da primeira parte), xa se achan as referencias ao *Vado de la Torre* e á súa señora, unha dama que por máis que, de entrada, semella evocar a dona Inés da peza teatral (eternamente nova e sempre

---

5 *A noite vai como un río* foi premiada no I Certamen Literario del Miño, realizado en Lugo en 1960, mais non vai aparecer editada até 1965 (na revista *Grial*). *Un hombre que se parecía a Orestes* foi publicada en 1969, tras recibir o prestixioso Premio Eugenio Nadal 1968.

6 No romance, a modo de introdución do fragmento teatral, lemos que Filón o Mozo tomaba notas para escribir a traxedia de Existo e Clitemnestra pois «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. [...] El texto estaba así, en borrador» (Cunqueiro 1987: 53).

agardando por alguén), logo imos saber que non é así; estamos ante dona Ifigenia, que non envellece porque, no seu caso, soña coa vinganza (Cunqueiro 1987: 36-38)<sup>7</sup>.

Porén, a partir deste momento, a habitante da torre vai ser dona Inés; así, xa na segunda parte do romance, atopamos varias referencias:

Me llamo Ragel [...], y ahora comercio con cereales, yendo a comprar centeno y cebada en las ferias del Vado de la Torre, donde soy muy apreciado por la señora condesa doña Inés la Amorosa (Cunqueiro 1987: 107).

Habían acordado Egisto y Eumón hacer el camino de regreso por tierras del condado del Vado de la Torre, pero Egisto no quería entrar en el castillo a saludar a doña Inés de los Amores [...]. No me marcharé —dijo Eumón [...]— sin pasar a saludar a esa dama tan enamoradiza (Cunqueiro 1987: 125-129).

Igualmente achamos outros elementos coñecidos, tales como a mención ás guerras dos Ducados e ás persoas que, fuxindo, acoden a pedir esmola<sup>8</sup>, a presenza da súa ama, Modesta (Cunqueiro 1987: 129), ou, sobre todo, as reiteradas referencias aos delirios amorosos que non a deixan avellentar<sup>9</sup>, elementos todos estes evidentes para as persoas que coñezan a peza teatral.

Fronte a todas estas coincidencias entre os dous textos que estamos a comparar, cómpre subliñar que, ao longo das tres primeiras partes do romance, aparecen tamén moitas outras referencias intertextuais nas que se achegan datos que non estaban na peza: a paisaxe do Vado (Cunqueiro 1987: 33-34), a idade<sup>10</sup> e orixe (Cunqueiro 1987: 167) de dona Inés e, sobre todo, dous aspectos de especial relevancia: a explicitación da relación entre Egisto e a dama e, por último, a afirmación de que o obxecto último da espera de Doña Inés é Orestes.

[...] era yo mozo y quedé en volver con la caja de música, precio de un beso a boca abierta, al reino de Doña Inés, que es la soberana del Vado, siempre eligiendo

7 Esta información complétase coa que se achega na parte final do libro (Cunqueiro 1987: 218-221); o seu é un dos «Seis retratos» que, seguindo o modelo dos índices onomásticos, fechan o romance a modo de apéndice.

8 «[...] el trato del centeno anda mal, con la guerra de los Ducados y con la carga de alimentar a los que huyen de ella y se apiñan en los campos del Vado de la Torre, a la limosna de la condesa Doña Inés» (Cunqueiro 1987: 111).

9 «Y Ragel contaba y no paraba de los delirios amorosos de Doña Inés» (Cunqueiro 1987: 128).

10 «Pasará algo de los treinta y cinco, pero dicen que se conserva como de quince» (Cunqueiro 1987: 129).

galán y nunca casándose, pero surgió Clitemnestra y ya sabéis de mi vida y el porqué de no haber podido darme aquel fino gusto (Cunqueiro 1987:125). Y yo creo —aseveró Egisto— que el día que Doña Inés comenzó con eso de los amores locos, a querer hacer de cada viajero desconocido un amante suyo, y a entregarse, en sueños de palabras, a varones que venían lejos perfumados con anís, fue cuando dio en imaginar que Orestes, tras mi muerte, se refugiaba en su torre y ella lo esperaba a la puerta de su condado, con un candelabro encendido en una mano, y la copa de vino en la otra. Su ama, Modesta llamada, me dice que nunca nombra a Orestes, pero que todos los desconocidos que pasan por la torre, y a los que declara su súbito amor, son como las apariencias del que vendrá algún día (Cunqueiro 1987: 129)<sup>11</sup>.

Estas dúas achegas resultan fundamentais para a coherencia do romance e obrigan, polo menos, a relativizar as valoracións críticas que puxeron en dúbida a pertinencia narrativa da inclusión da historia da dona da torre de Valverde<sup>12</sup>. Nesta mesma liña, na cuarta parte e, sobre todo, no índice onomástico que o autor inclúe no final do libro, aparecen apostilas, comentarios, reflexións —expresadas, quer a través da voz do narrador extradiexético<sup>13</sup>, quer de Filón, quer por medio da personaxe de Eumón—, que introducen datos novos, quizais, na procura dun mellor encaixe na *diexese* (e no final) do libro.

Para presentar Doña Inés al público, Filón el Mozo había imaginado la llegada, atravesando los países en guerra, del Correo del rey, el cual era recibido por Ama Modesta en el pequeño salón. 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 (Cunqueiro 1987: 170).

Neste mesmo sentido, resulta de grande interese a descrición de dona Inés que se presenta no «Índice onomástico»:

---

11 Sobre isto, véxase tamén a conversa entre Eumón e Filón (Cunqueiro 1987: 167).

12 Segundo Carvalho Calero, esta só se explica «ou polo desexo de volume ou polo aprecio que o autor profesa a eses engadidos, que non se resigna a non incluír» (Carvalho 1992: 290).

13 Algo antes, tras escoitar a lectura da escena de dona Inés e o Correo, lemos: «Eumón de Tracia sacó su reloj y lo escuchó, y se dijo que sería muy hermoso el tener un amor lejano y saber de él así. Y se dolió de si mismo que nunca lo habían amado tanto ni se le habían ocurrido tales imaginaciones amorosas» (Cunqueiro 1987: 178).



¡Luz que el mismo sol la toma! Todas las cosas de este mundo se reducían para ella a señales de un amor que llegaba, o que andaba buscándola, devanando los ovillos de todos los caminos. Delicada flor, siempre con el rocío de la mañana como señal virginal, entregaba su corazón a todos los hombres que la miraban a los ojos. Enloqueció, se echó a los caminos, daba limosna a los perros, y finalmente la violó un herrador ambulante. La encontraron muerta, desnuda, bajo un almendro. Llegó el juez y gritó: «¡Vestidla!» Y en el acto el almendro dejó caer todas sus flores sobre el cuerpo de doña Inés, y quedaron cubiertas las desnudeces. Pasa por santa en el país (Cunqueiro 1987: 233-234)<sup>14</sup>.

Ao final, no texto que serve de remate á peza intercalada e, á vez, á historia narrada, lemos:

El tracio Eumón dio fin a la lectura de la pieza de Filón [...]. Se dijo que era una pena el no haberse enterado antes de aquellos apetitos de amor de la soberana condesa, y como que él ya *iba advertido por la literatura de Filón*, que saldría muy bien del paso si decidiese hacer algún día una visita a D. Inés. Si la visita tuviese lugar, *le mandaría por escrito el resultado al dramaturgo, para que añadiese un cuadro a su pieza...* (Cunqueiro 1987: 204) [as cursivas son nosas].

Con estes comentarios, Cunqueiro retoma, máis unha vez, as súas reflexións metaliterarias, nomeadamente as que teñen a ver coa afirmación da súa autoconciencia literaria<sup>15</sup>, ao tempo que pon de manifesto a «súa obstinada indiferencia respecto á definición, ou delimitación, dos grandes espazos

14 Resulta evidente que esta dona Inés, se ben conserva o esquema básico da personaxe e, sobre todo, os trazos de figura prerrafaelista (Fernández Pérez-Sanjulián 1981: 9) que caracterizan a protagonista da peza teatral en galego, é unha figura diferente, posuidora doutras connotacións. Neste sentido, non sería disparatado afirmar que esta información sobre o seu tráxico final, en certa medida, amplía o horizonte de lectura da obra galega. E esta posibilidade dunha apertura lectora lévanos a considerar (grazas á unha intelixente reflexión formulada por Alberte Allegue Leira) outro trazo da obra de Cunqueiro: a ausencia dunha xerarquía da *verdade* nos textos/relatos. Cal é a versión *boa*, no caso de que haxa unha *boa* nas diferentes maneiras de narrar/contar, a da peza teatral ou a do romance? Cal é a *verdadeira* historia (literaria) sobre Orestes ou Hamlet ou Merlín? Seguramente ningunha, quizais porque o importante para Cunqueiro sexa a propia enunciación ou formulación da literatura, da *tradición* herdada, libre de todo compromiso de fidelidade, só como material que permite ao enunciador expresar o seu discurso sobre os *grandes temas*, non sen *vaidade* e escepticismo.

15 En relación con isto, Rexina R. Vega afirma: «O fenómeno autorreflexivo do texto, tan frecuente nas páxinas das súas novelas, supón unha análise sobre a natureza da ficción dende o interior da propia parodia, análise que, en última instancia, pon en cuestión a capacidade da obra literaria para representar a realidade. Neste cuestionamento identificado coa modernidade radica a esencial vangarda da proposta narrativa do noso autor» (Rodríguez Vega 1997: 95).

discursivos, representados pola codificación xenérica» (González-Millán 1996: 39)<sup>16</sup>. Poderíamos acrecentar que en Cunqueiro existe unha decidida vontade de subversión dos límites xenéricos, trazo que, na nosa opinión, ten moito a ver co intenso proceso de experimentación formal, discursiva e, tamén, temática, que evidencian tanto a súa obra narrativa como a dramática. Esta vocación renovadora, na miña opinión, está intimamente relacionada con dous aspectos apuntados polo profesor Manuel Forcadela (2005 e 2010):

Álvaro Cunqueiro participa dos temas que foran moeda de cambio no nacionalismo romántico: o celtismo, o medievalismo, a arqueoloxía, a historia de Galicia, o imaxinario dos galegos, [...] mais como consecuencia da súa vocación surrealista, que deberá ser ponderada como unha das claves da súa peculiaridade, ou tamén como consecuencia da súa oscilación política (desde o galeguismo ao franquismo e viceversa) ou tamén pola incidencia dos novos modelos culturais que entran en funcionamento desde finais dos cincuenta, Álvaro Cunqueiro fecha ese modelo herdado e abre un novo modelo, nun proceso de apertura que ten moito a ver co que denominamos postmodernidade (Forcadela 2005: 115).

Vocación surrealista e incorporación de trazos que se van tornar característicos de etapas artísticas posteriores; pensamos que estes dous aspectos permiten deitar luz sobre a complexidade dos procedementos transtextuais na obra de Cunqueiro (e que neste traballo exemplificamos a partir da dupla elaboración da historia de dona Inés de Valverde), ao tempo que nos fornecen algunhas chaves para a interpretación da vontade de innovación que manifesta a súa escrita, en parte, como unha resposta ás influencias, ás novas fórmulas que se estaban a experimentar no noso sistema literario naquel momento.

---

16 González-Millán afirma: «Cunqueiro foi sempre reacio a acepta-los termos dunha división tallante da súa creación literaria en xéneros, [...] sobre todo poñía en dúbida os intentos de defini-la novela, aventurando declaracións que suxerían unha concepción polimórfica e dinámica desta modalidade discursiva e o carácter inestable da gramática literaria de Cunqueiro» (González-Millán 1996: 13-14).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografía primaria

- CUNQUEIRO, A. [1965]: «A noite vai coma un río», en *Obra en galego completa I*, Vigo, Galaxia, 1980, pp. 255-313.
- CUNQUEIRO, A. [1968]: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 1987.

### Bibliografía secundaria

- CARVALHO CALERO, R.: «Un hombre que se parecía a Orestes», en *Libros e autores galegos século XX*, A Coruña, Fundación Barrié, 1992, pp. 289-292.
- CRiADO MARTÍNEZ, N.: *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática*, Madrid, CSIC, 2004.
- DÄLLENBACH, L. [1976]: «Intertexto e autotexto», *Poétique*, 27, Coimbra, Almedina, 1979, pp. 51-76.
- FERNÁNDEZ P-SANJULÁN, C.: «Entre a carne e o sonho ou as personagens femininas no teatro de Álvaro Cunqueiro», *Agália*, 25 (1981), pp. 5-14.
- FORCADELA, M.: *Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra*, Santiago de Compostela, CRPIH-Xunta de Galicia, 2005.
- FORCADELA, M.: *A mecánica da maxia: ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Galaxia, 2010.
- GÉNETTE, G.: *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X.: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X.: *Fantasia e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- HERRERO FIGUEROA, A.: *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Apuntamentos de Filoloxía, Crítica e Didáctica da Literatura*, Sada, Edicións do Castro, 1994.
- LOSADA, B.: «Prólogo», en A. Cunqueiro, *El incierto señor Don Hamlet y otras piezas dramáticas: teatro completo*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 11-31.
- RODRÍGUEZ VEGA, R.: *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago, Laivento, 1997.
- VILAVEDRA, D.: *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia, 1999.

