

# ÁLVARO CUNQUEIRO: ESTUDIOS DE POÉTICA. I. LA NARRATIVA EN GALLEGO DE Á. CUNQUEIRO Y LA POÉTICA DE M. BAJTÍN

Silvia ALONSO

Universidade de Santiago de Compostela

El objetivo de esta ponencia es llamar la atención sobre ciertos rasgos narrativos en la obra literaria en gallego de Álvaro Cunqueiro e invitarles a comprobar la utilidad de gran parte del aparato conceptual y teórico de Mijail Bajtín ya no sólo en lo que sería el análisis de las obras concretas del original escritor mindoniense, sino también en el intento de trazar una poética de su escritura. Para ello hemos escogido un corpus que comprende sus tres grandes obras prosísticas en gallego: *Merlín e familia i outras historias* (1955)<sup>1</sup>, *Crónicas do Sochantre* (1956)<sup>2</sup> y *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961)<sup>3</sup>.

Dejaremos aparte cuestiones cruciales como la del realismo, tratada brillantemente por Darío Villanueva (Villanueva 1996b), lo fantástico y el tratamiento del género literario, el juego de los apéndices y paratextos, etc., para centrarnos sólo en la cuestión de la revisión de la aplicación de las nociones Bajtínianas como “cronotopo”, “dialogismo” y “polifonía”.

## El concepto de cronotopo

Frente a la importancia estructural del retrato de tipos autóctonos patente en *Xente de aquí e acolá*, *Escola de menciñeiros*, *Xente de aquí e de acolá* y otras piezas agrupadas en su *Obra Completa* bajo el epígrafe de *Semblanzas*, las tres principales obras de la narrativa en gallego de Cunqueiro muestran la creación cuidadosa de

---

<sup>1</sup> En adelante, *Merlín* (citamos siempre por la edición de *Obras Completas en Galego* que figura en las referencias bibliográficas).

<sup>2</sup> En adelante, *Crónicas*.

<sup>3</sup> En adelante, *Sinbad*.

cronotopos bien definidos. M<sup>a</sup> Jesús Nogueira Pereira, en su excelente monografía sobre la narrativa de Álvaro Cunqueiro, habla en lo referido a la presencia de la oralidad de la creación de una serie de “cronotopos de la oralidad”, entre los que incluye los siguientes: el de la “**lareira**” (el “hogar” del fuego), el de **la posada y la taberna**, el del **camino y de la barca** y el de la **feria, la botica y la barbería**. En nuestra opinión, resulta acertadísimo vincular la idea del reflejo de situaciones de narración intradiegetica con la idea Bajtíniana del cronotopo, pero creemos que la identificación de cada uno de ellos permanece muy apegada a la simple localización espacial, salvo en el caso del camino y la barca, que sí nos parece que llevan implícita la idea temporal necesariamente asociada a la espacial en el uso más ortodoxo del término de Bajtín.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...). En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (...). Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín 1989: 237-238).

En lo que se refiere a las tres obras escogidas por nosotros, creemos que nos encontramos sin ninguna duda ante tres variantes del **cronotopo del viaje**: el de las peregrinaciones al **consultorio mágico** del sabio en *Merlín e familia*, con el elemento generador de historias que suponen las continuas visitas de los personajes ajenos a la casa; el del **viaje marino oriental** en *Sinbad*, donde surge a menudo la evocación narrativa en la tertulia de Mansur, cercana al puerto; y el del **viaje macabro** de *Crónicas do Sochantre*, donde el sucederse de las historias de los muertos, noche tras noche, responde a la misma idea de circularidad del vagar de las almas en pena.

Es dentro de estas tres grandes variantes del cronotopo del viaje, que justifica el conjunto temático general de las tres obras que examinamos, donde, a continuación, se pueden establecer cronotopos más concretos, como los propuestos por Nogueira, y que son los que propician, no la narración en primera instancia, sino la actuación de los numerosos paranarradores aportadores de nuevos índices dialógicos: así, de acuerdo con el profuso uso del relato enmarcado, surgen los que nosotros preferimos llamar *situaciones locutivas* desencadenantes de la narración. Pongamos un ejemplo de cada una de las obras examinadas:

A tertulia de Mansur é ás tardiñas, e tenden os criados toldo riscado e traen coxíns e almohadas, 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*, OC: 321).

O sochantre (...) púsoxe cómodo, e tendeu o brazo sober dos pes núos do santo patrón, e apoiou o brazo na cabeza. Cos dedos parecíalle ler algo escrito na pedra, e

aloumiñaba unha e outra vez as letras medio borradas polos anos e os temporáis, i el era cáseque coma rezar.

–Pois temos por costume pasar estas noites que andamos en hoste contando as nosas historias, dixo o coronel de Coulaincourt namentras levantaba as solapas da casaca militar–vexo que cortesía manda que lle deixemos contar a súa a mademe de Saint-Vaast.

(...) Arrimóuse Coulaincourt a un sartego dun vello abade, acougou Guy Parbleu nun ferro que colgaba da clave dun arco e que debía ter sido o da lámpara mayor, ofrecéu rapé monsieur de Nancy, e todos se puxeron a ouvir a historia de madame de Saint-Vaast (*Crónicas*, OC: 191).

Conto ista novela, porque foi a primeira que lin e moito lle gustaba a mi amo que a contase, máisime cando tiñamos almorzado caldo de castañas (...). Também a conto para que se vexa en qué festas pasábamos os invernos en Miranda, cando viña o tempo das nevadas, cegábase de auga o camiño da veiga i os cas ladraban ao lobo que pasaba de día ao pé das casas. ¡Ogallá volveran tempos idos! (*Merlín*, OC: 134).

### **Dialogismo y polifonía**

En lo referente al dialogismo, es necesario destacar en la narrativa cunqueiriana una tendencia muy acusada a reflejar la conducta de los personajes como narradores, rasgo que a menudo los caracteriza, como ocurre en el caso del marino protagonista de *Si o vello Sinbad volvese ás Illas*. A menudo el retrato de un personaje, por conciso que sea<sup>4</sup>, incluye referencias a su faceta de narrador, de contador de historias.

Por otra parte, la descripción de estas conductas narrativas se muestra casi siempre contextualizada: además de aparecer inserta dialógicamente en el discurso del narrador extradiegético en tercera persona, se desarrolla a menudo en el texto de forma simétrica una conducta de escucha intradieгética, de lo que resulta un juego en varios niveles narrativos. Así, encontramos numerosos ejemplos en el marco de la tertulia de Mansur en *Sinbad*, junto a un curioso manejo del autor implícito en las *Semblanzas*, que asume las funciones de un cronista.

Se podría hablar así de un dialogismo consustancial a la técnica narrativa de Cunqueiro, que cuenta con la presencia abundante de dos índices polifónicos importantes:

En primer lugar, la existencia frecuente de preguntas e intervenciones cortas de los receptores intradieгéticos, que son casi siempre personajes con una caracterización propia anterior o posterior al momento. Son figuras densas dentro del relato, y no simples esbozos para reflejar la escucha intradieгética. Este es el caso de las preguntas o comentarios de Sinbad en la tertulia, cuando escucha el relato de otro personaje, o de los muertos protagonistas de *Crónicas*

---

<sup>4</sup> Cfr. personajes de *Semblanzas*.

## La narrativa en gallego de Álvaro Cunqueiro y la poética de Mijail Bajtín

do *Sochantre*, que preguntan o apostillan el relato de sus compañeros de viaje.

En segundo lugar, destaca el interés por hacer oír las voces que cuentan, de incorporar el “decir” del personaje, no siempre multiplicando la cadena de narradores y paranarradores, sino haciendo que el discurso de cada narrador se muestre poco propicio y flexible en el uso del estilo indirecto. Cuando este surge, el fragmento se tiñe de una especie de extrañamiento, de una intencionada marca de alteridad que nos hace suponer una “literalidad” de las palabras utilizadas para reproducir las de otro. Este hecho tiene consecuencias estilísticas bien visibles, que a menudo se leen como una huella de la oralidad.

Acerca del influjo de la oralidad en la narrativa de Cunqueiro, M<sup>a</sup> Xesús Nogueira hace un balance de los acercamientos teóricos de W. Ong y P. Zumthor, subrayando la pertinencia de una clasificación que hace este último autor:

–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).

Nogueira subraya la importancia dentro de las que llama “situaciones oralizantes” en Cunqueiro del tipo de la oralidad segunda, y pone como ejemplo de ella las historias que en *Merlín e familia* cuenta el mago Algaribo, narrador profesional que habla de su propio repertorio de siete historias bien preparadas. Tras regalar a Merlín y al personaje narrador, su criado Felipe, el relato de tres de ellas, Elimas realiza una serie de comentarios que podríamos llamar metanarrativos acerca de su propia técnica de narración 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 de segundas cunha muller xorda que tiña capital, ou que tiña un preito por unhas augas, ou calquer outra leira. E tamén conto das vilas, si son grandes, e cantas prazas, i as rúas, e se hai boas feiras, e cales as modas. As historias, como as mulleres e os guisados, precisan de adobo (*Merlín*, OC: 55).

Raramente nos encontramos en el estilo indirecto un resumen conceptual o parcialmente mimético del contenido del habla de un personaje, y el ejemplo que pondremos, perteneciente a *Merlín e familia* resulta ser, a pesar de su forma no dialógica, un claro exponente de polifonía, incluido el uso de otra lengua en la cita paremiológica. ¿Se trata de una coincidencia o de una paradoja? Puede que de ninguna de las dos cosas, y que nos encontremos ante una forma de subrayar la diferencia ideológica del discurso clerical oficial con el mundo fantástico, lúdico y heterogéneo de las historias contadas en Miranda.

Mestre Flute pasou dous días chorando, y ao fin marchouse polo camiño de Belvís, i eu fun con él hastra Golpilleira. I houbo función de enterro en Quintás, e pradicóu mui asisado o esclaustrado de Goás, poñendo mui aparentes as vaidades deste mundo, que «la mujer casada, la pierna quebrada y en casa», e de que os pasteiros de Moucín eran da abadía de Meira, e de que xa vería os que andaban a mercalos, e que a algúns lles cheiraba a pólvora a cabeza. Era muito predicador, aquel riojano! (*Merlín*, OC: 74).

El discurso de la ideología oficial, la representada por el clero, no entra con el mismo tratamiento elocutivo dentro de la narración de la obra –quizás porque el carácter esencialmente monológico de su contenido lo aparta del reino plural de la prolija polifonía cunqueiriana, que asoma de nuevo en el distanciamiento (no sabríamos decir si irónico o respetuoso) de la ponderación final del narrador.

Encontramos otro ejemplo de alusión aún menos literal al discurso de otros narradores intradieгéticos en el caso de *Crónicas*. De esta manera, con el forzoso contar de forma repetida impuesta a los muertos por su continuo vagar, también se caricaturiza el hecho narrativo en sí, de modo que la misma metáfora Bajtíniana de la polifonía podría ser sustituida por la de la cacofonía grotesca:

Pasara media hora e o coronel non viña, e ao sochantre as noites faguíanse mui duras, que postos en roda aqués difuntos principiaban a contarse uns a outros as súas historias, como si fora novidá, e arbulaban o máis temeroso coro do mundo, que cada cal falaba pola súa banda, sin ouvir ao outro (*Crónicas*, OC: 241).

Queremos insistir en esta consideración de la práctica de una escritura marcadamente polifónica. En los tres casos estudiados (*Merlín e familia*, *Crónicas do Sochantre* y *Si o vello Sinbad volvese ás illas*), se parte de la incorporación de prácticas intertextuales obvias, con lo cual la polifonía del decir cunqueiriano se abre al diálogo no solo de diferentes estratos sociológicos e ideológicos, sino también a la interacción, cómicamente exótica, de diversas tradiciones de textos literarios (ciclo de Bretaña, relatos orientales de *Las mil y una noches*, obras de autores como W. Shakespeare, leyendas de sabor local, danzas de la muerte, etc.). Con este tejido de referencias no se establece un procedimiento de acumulación erudita de citas o

alusiones, sino una lúdica e irreverente mezcla de materiales de origen diverso. El cuerpo del relato es una pasta en la que la identificación de hipotextos se convierte en un ejercicio crítico insuficiente. Y no es el “aura” intocable e impenetrable de la obra la que nos hace percibir la cortedad de este tipo de análisis: es un factor de intencionalidad trasgresora, caricaturizadora e irónica y a la vez intimista y entrañable la que hace del crítico erudito un crítico frustrado. La constante presencia de la ironía y el juego incesante de evocación de referentes lejanos o casi obscenamente cercanos al lector envuelven todo en tintes incuestionablemente carnalescos.

### Las series de lo popular

De nuestras tres obras objeto de estudio, es sin duda *Crónicas* la más marcadamente carnalesca. En la caracterización de personajes cobran especial importancia las series de lo popular y lo material que señala en su poética de la novela M. Bajtín. De acuerdo con este otro concepto teórico, en el que Bajtín profundiza en su monografía sobre Rabelais, se explican fácilmente la unión de la muerte y la risa, tan presente en nuestro escritor. En pocos sitios como en Galicia (sobre todo una Galicia popular y rural) está presente con tal intensidad el mundo de los muertos en la vida cotidiana.

En *Crónicas do Sochantre*, el músico protagonista es contratado para tocar el bombardino en el entierro de un hidalgo y pronto descubre que sus compañeros de viaje en la carroza que los lleva pertenecen a una corte de fantasmas. El horror que apunta en las primeras en las primeras reacciones del sochantre al verse acompañado por un grupo de muertos pronto se desvanece y el músico se acostumbra a esta nueva vida de continuas andanzas, que dura tres años.

Resulta obligado resaltar el hecho de que, ante todo, nos encontramos ante una novela de viajes y de aventuras que se columpia entre la frontera de la vida real y la fantástica, entre lo cotidiano y lo que pertenece al “Más Allá”, siempre contemplados con una sonrisa. En lo que toca a los protagonistas, el hecho de que tengan una apariencia normal durante el día (con la excepción de Guy Parbleu) y se conviertan en esqueletos durante seis horas por la noche, subraya la insistencia en el aspecto corporal de la muerte, que en esta obra tiene tintes cómicos, y que se ajusta perfectamente a las observaciones de Bajtín en el estudio que dedica a Gogol:

También aquí está presente el elemento del juego carnalesco con la muerte y con las fronteras entre la vida y la muerte (por ejemplo en las reflexiones de Sobakevich acerca del hecho de que los vivos no sirven para nada; el miedo de Korobochka ante los muertos, y el proverbio «con un cuerpo muerto puedes incluso apuntalar la cerca», etc.). Encontramos el juego carnalesco en el enfrentamiento entre lo insignificante y lo serio o lo terrorífico (Bajtín 1989: 498).

En otro lugar, en un capítulo dedicado a Rabelais, Bajtín habla de la muerte y su presencia en la literatura en su aspecto fisiológico en un párrafo que parece haber sido escrito pensando en la peculiar hueste de esqueletos cunqueiriana:

Hemos citado ya suficientes ejemplos de imagen anatómica de la muerte en los combates (la masacre de enemigos en la viña del monasterio, la matanza de los vigías, etc.). Todas estas imágenes son análogas y presentan a la muerte como un hecho anatómico-fisiológico, en la serie impersonal del cuerpo humano que vive y lucha. La muerte no interrumpe, en este caso, el ciclo continuo de la vida humana en lucha, sino que es presentada como uno de sus momentos; *la muerte no vulnera la lógica de esa vida (corporal), sino que está elaborada con la misma pasta que la vida misma* (Bajtín 1989: 346; la cursiva es nuestra).

¿No es éste exactamente el proceso que sufren los fantasmas a los que acompaña el sochantre? Sin duda los muertos de la carroza están hechos de la misma pasta de la que está hecha la vida corporal. Así se lo explica el coronel Coulaincourt al aún asombrado sochantre en la primera noche de viaje:

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! Todos esqueletes –dixen– e non, que Guy Parbleu non o tendo, quédase nunha luceciña azul (*Crónicas*, OC: 183).

Pero, además de esta explicación, inclinada por un momento a la nostalgia de la carne desde el punto de vista sexual, con la evocación del pecho de madame Saint-Vaast, se tiñe de colores más macabros en otros momentos. Prueba de esto es el hecho de que el último difunto, el hidalgo de Quelvén, tiene que desprenderse en unas caleras de los restos de su carne putrefacta para recobrar su carne de fantasma durante el día y pasar al estado de esqueleto limpio por la noche:

Espertou o finado de Quelvén. Este, morto de ontes, inda tiña as carnes postas, pálidas sí, e xa cheiraba un algo.

–Eu non podía co meu propio cheiro, –dixo o escribano de Dorne– e quedeille mui agradecido ao difunto cabaleiro de Combourg, que tamén me trouxo eiquí, ao camposanto de Kernascléden, a botarme na caleira vella. Cando saín, limpo da podre, dunha roseira que brincaba por derriba do muro da horta da reitoral, collín unha rosa e púxena entre os dentes, para limpar tamén o maxín da udre daquel zurro que cuspía a miña carne pecadora. (*Crónicas*, OC: 183-184).

En el mencionado estudio sobre Rabelais, Bajtín explica el método compositivo del autor a través de la construcción de series. El teórico las agrupa en seis, afirmando su continuo entrelazarse en la ficción rabelaisiana. Las series de las que da cuenta son:

## La narrativa en gallego de Álvaro Cunqueiro y la poética de Mijail Bajtín

1. la serie del cuerpo humano desde el punto de vista anatómico-fisiológico
2. la serie de la vestimenta
3. la serie de la comida
4. la serie de la bebida y de la borrachera
5. la serie de lo sexual
6. la serie de la muerte y los excrementos

Ya hemos puesto de relieve cómo en las *Crónicas do sochantre* la serie de la muerte (6) está completamente vinculada a la serie del cuerpo humano (1). Estas dos series forman el núcleo del material semántico del conjunto, y se encuentran en los argumentos de todas las historias de los paranarradores cuando cuentan su vida y su muerte pasadas. Los ejemplos serían inagotables, pero solo citaremos un caso de los más exagerados: aquellos en los que la muerte deja una huella “carnal” en la carne fantasmagórica de los difuntos.

Ao erguerme pola mañanciña, coidando de non ser visto no castelo, quixo miña dama Catalina, por tanto que me quería i eu a gustara, agasallarme cun reló de cebola coas armas de Erquy, e meteumo no que ela coidou era o peto do meu chaleque, pero non era senón o buraco que me fixera unha bala fusileira no patio de Sedán (*Crónicas*, OC: 206).

Esta forma cómica y macabra de tratar las señales de la muerte no es, sin embargo, exclusiva de *Crónicas do sochantre*. Y, de forma paralela, son numerosísimos los casos en los que se cita de forma desdramatizada una mutilación o deformación corporal. Pondremos un ejemplo de *Sinbad* en el que se insiste tanto en la ligereza de la mutilación que llega a resultar inverosímil, e incluso fantástica. El diálogo citado surge al hilo de una intervención casi fática de un oyente de la narración de Sinbad, a modo de digresión caracterizadora del personaje.

–¿Eso fixeche, meu Sinbad?, preguntaba mostazán, un piloto de Trípoli ao que lle faltaba unha orella, e non ten raña nin sinal no sitio; e diz que naceu coela e que a tivo hastra a idá de vinteseis anos, e que non lla arrincaron nin cortaron, senón que lla arroubaron unha noite que durmíu ao sereo, no peirao de Calicuta, e non se decatou (*Sinbad*, OC: 330).

La serie de la vestimenta (2) muestra la tendencia a la carnavalización. Destacan sin duda en *Crónicas* el uniforme del coronel, que impone respeto al sochantre, la ropa femenina de Mme. Saint-Vaal, quien despierta sus ensoñaciones eróticas, y el detalle grotesco del gorro del médico Sabat, con cuya mención y comentario concluye el narrador la presentación de su relato:



Ergueuse o médico Sabat, e pedíulle a madame Saint-Vaast mui seco que lle deixase o seu cabás, no que madame se sentara para pasala tertulia, e abriuno, e sacóu del, mui envolteito nun pano de branca seda, o seu birrete de Montpellier enfiado en ouro. Puxo na monda calivera aquela tan solene cobertura, e ofreceuse en dous paseos á admiración dos presentes. E abofé que lle acaía (*Crónicas*, OC: 221).

En el caso de *Sinbad*, el aire orientalizante de todo el conjunto impone una peculiar caracterización de la vestimenta, detallada también en sus variaciones en función del tipo de visitante con el que el protagonista se encuentra. Como ocurre con lo referente a la serie de la comida en este libro, mucho más nostálgico que las carnales *Crónicas*, la descripción del atuendo del viejo marino refleja la paradoja entre lo lujoso y lo cotidiano, entre la humildad del soñador pobre y la necesidad de conservar el aire de magnificencia. El ejemplo que escogemos se refiere a un conmovedor remiendo amarillo que el protagonista hace en su camisón, roído por un ratón.

Si entrara alguen de súpeto e mirara esta vella prenda, diríalle que chegaba a tempo de ver o que nunca eu ensinara a nadie, e foi que este retalliño marelo mandouno para un fondo dun entredós dunha pecheira unha dama de Ormuz, i eu tiña precisión dun camisón, e aparecíame que si ela o souper que lle gostase que o metera en prenda de máis intimidade, e así partindo do retallo fun amecendo teas deica lograr o camisón famoso, aquí presente, e as outras teas gástanse, pro o mendo marelo, que é satinado levantisco, nin se roza nin perde... (*Sinbad*, OC: 352-353).

En lo tocante a las series de la comida y la bebida (3 y 4), diremos que no dejan de estar presentes a lo largo de todo *Crónicas*, y que, dada la peculiar condición de los protagonistas, están sujetas a ciertas restricciones que ellos mismos explican: como fantasmas, no pueden beber vino, ni comer pan de trigo, ni nada que lleve sal o aceite. Todo esto no impide que beban cerveza y coman jamón adobado con pimienta:

A xerra de cerveza andaba de man en man e de boca en boca. O señor sochantre facíase un algo de forza para pór os seus beizos por onde bebían os mortos, e quen partía o xamón era o médico Sabat, que por certo toraba con moito xeito cun grande coitelo gascón (*Crónicas*, OC: 189).

La serie de lo sexual (5) es una de las que más relevancia tiene en las *Crónicas*. Las menciones a coitos y preñeces son numerosísimas y están presentes en todas las historias de los difuntos. Pero además, la fusión de la serie sexual con la serie de la muerte da lugar a una serie de curiosos “coitos póstumos” que nos hacen pensar en otro de los ejes centrales de la teoría bajtiniana de lo popular: la idea de la muerte que engendra la vida, y el ciclo ininterrumpido que estas forman.

Madame de Saint-Vaal tiene relaciones con su enamorado flautista, quien piensa –para castigo de la envenenadora– que esta es su difunta esposa:

**La narrativa en gallego de Álvaro Cunqueiro y la poética de Mijail Bajtín**

(...) e o castigo meu é que non me coñece, e tómame pola súa Ana Eloísa, e aloumíname co nome de ela, e bícame, e percúrame a mancha na orella para asegurarse de que son a súa pomba querida, e coa ilusión que pón atópama, i eu teño que pasar por outra aquel amor que pedín pra min, aínda a traveso de morte envelenada... (*Crónicas*, OC: 198).

Por su parte, el Coronel Couliancourt pacta con el demonio Ismael Florito para poder visitar a su dama después de muerto:

Quedamos en que eu viría a Bretaña nun día, despoixas de morto, que el trebellaría de que eu tivese cama de pruma coa miña dama, e que el me viría buscar pasada unha oitava para levarme quentarme alá embaixo, nas cociñas do vello dragón. E así foi, e todo se preparou do millor, e a miña dama, Catalina de Erquy, cos degaros de verme que se lle apousaran no corazón, abríume de noite pousada (*Crónicas*, OC: 206).

Por último, encontramos la última voluntad de despedida sexual del difunto hidalgo de Quelvén, para la que recurre al sochantre, heredero de un manzanal suyo, para que lo suplante en una serenata de bombardino. Acercándose a la fusión entre Cyrano y Tenorio, el sochantre casi usurpa el privilegio sexual del hidalgo, y la aventura tiene un final cómico.

**Referencias bibliográficas**

- BAJTÍN, Mijail (1975): *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1981-91): *Obra en galego completa*. Vigo: Galaxia, 4 volúmenes (I. Poesía e teatro, 1981; II. Narrativa, 1982; III. Semblanzas, 1983; IV. Ensaio, 1991).
- NOGUEIRA PEREIRA, M<sup>a</sup> Xesús (2005): *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*. Tesis de Doctorado realizada por María Xesús Nogueira Pereira, dirigida por Anxo Tarrío Varela. Universidad de Santiago de Compostela.
- VILLANUEVA PRIETO, Darío (1996a): “Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quita-Y-Pon* de Álvaro Cunqueiro”. En Meter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Bern / Berlin / Frankfurt am M / New York / Paris / Wien: Peter Lang, 2<sup>a</sup> ed. 1997, 385-408.
- (1996b): *O realismo marabilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, col. Autoidentificación.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introducción a la poesía oral*. Traducción de M<sup>a</sup> Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

## Corpus de citas

(Trad.: Silvia Alonso)

1.

La tertulia de Mansur es en los atardeceres, y tienden los criados un toldo rajado y traen cojines y almohadas, y van sirviendo el cha de menta. Los tertulianos son los mencionados pilotos que no andan en la ocasión en el mar, y nuestro Sinbad, y los forasteros que se acerquen, que casi siempre son gente marinera (*Sinbad*, 321).

El sochantre (...) se puso cómodo, y tendió el brazo sobre los pies desnudos del santo patrón, y apoyó el brazo en la cabeza. Con los dedos le parecía leer algo escrito en la piedra, y acariciaba una y otra vez las letras medio borradas por los años y los temporales, y era casi como rezar.

–Pues tenemos por costumbre pasar estas noches que andamos en hueste contando nuestras historias –dijo el coronel Coulaincourt mientras levantaba las solapas de la casaca militar– veo que la cortesía manda que le dejemos contar la suya a madame de Saint-Vaast.

(...) Se arrimó Coulaincourt a un sarcófago de un viejo abad, reposó Guy Parbleu en un hierro que colgaba de la clave de un arco y que debía de haber sido el de la lámpara mayor, ofreció rapé monsieur de Nancy, y todos se pusieron a oír la historia de madame madame de Saint-Vaast (*Crónicas*, 191).

Cuento esta novela, porque fue la primera que leí y mucho le gustaba a mi amo que la contase, sobre todo cuando habíamos desayunado caldo de castañas (...). También la cuento para que se vea en qué fiestas pasábamos los inviernos en Miranda, cuando venía el tiempo de las nevadas, se encenagaba de agua el camino de la huerta y los perros ladraban al lobo que pasaba de día al pie de las casa. ¡Ojalá volvieran los tiempos pasados! (*Merlín*, 134).

2.

Estas, dijo el señor Elimas, son las tres primeras historias, y acostumbro contarlas la primera noche de posada. Claro que las parrafeo un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que se había casado en segundas nupcias con una mujer sorda que tenía capital, o que tenía un pleito por unas aguas, o cualquier otra tontería. Y también cuento de las villas, si son grandes, y cuántas plazas, y las calles, y si hay buenas ferias, y cuáles las modas. Las historias, como las mujeres, precisan adobo (*Merlín*: 55).

3.

El Maestro Flute pasó dos días llorando y al fin se marchó por el camino de Belvís, y yo fui con él hasta Golpilleira. Y hubo función de entierro en Quintás, y predicó muy atinado el exclaustro de Goás, poniendo muy aparentes las vanidades de este mundo, que «la mujer casada, la pierna quebrada y en casa», y de que los pastizales de Moucín eran de la abadía de Meira, y de que ya verían los que andaban comprándolos, y que a algunos les olía a pólvora la cabeza. ¡Era mucho predicador, aquel riojano! (*Merlín*, 74).

4.

Había pasado media hora y el coronel no venía, y al sochantre las noches se le hacían muy duras, que puestos en rueda aquellos difuntos empezaban a contarse unos a los otros sus historias, como si fueran novedad, y armaban el más temible coro del mundo, que cada cual hablaba por su lado, sin oír al otro (*Crónicas*, 241).

5.

También convenía que le avisáramos que cuando cierra la noche, volvemos por seis horas a nuestra condición de esqueletos. ¡Hasta la pechuga de madame de Saint-Vaast, esa seda que, tomándola por una blanca camelia, se posan en ella todos los ojos del mundo, se va, ceniza perfumada sólo de amor! Todos esqueletos –he dicho– y no, que Guy Parbleu, no teniéndolo, se queda en una lucecita azul (*Crónicas*, 183).

6.

Despertó el difunto de Quelvén. Este, muerto desde ayer, aún tenía las carnes puestas, aunque pálidas, y ya olía algo.

–Yo no podía con mi propio hedor –dijo el escribano de Dorne– y le quedé muy agradecido al difunto caballero de Combours, que también me trajo aquí, al camposanto de Kernasclédén, a

## La narrativa en gallego de Álvaro Cunqueiro y la poética de Mijail Bajtín

echarme en la calera vieja. Cuando salí, limpio de la podredumbre, de un rosal que saltaba por encima del muro de la huerta de la rectoral, cogí una rosa y me la puse entre los dientes, para limpiar también la mente de la sudre de aquel zurro que escupía mi carne pecadora (*Crónicas*, 183).

7.

Al levantarme de madrugada, pensando no ser visto en el castillo, quiso mi dama Catalina, por tanto que me quería y yo le gustara, agasajarme con un reloj de cebolla con las armas de Erquy, y me lo metió en lo que ella creyó que era el bolsillo de mi chaleco, pero que no era sino el agujero que me había hecho una bala fusilera en el patio de Sedán (*Crónicas*, 206).

8.

—¿Eso hiciste, mi Sinbad?, preguntaba Mostazán, un piloto de Trípoli al que le faltaba una oreja, y no tenía cicatriz ni señal en el sitio; y dice que nació con ella y que la tuvo hasta la edad de veintiséis años, y que no se la arrancaron ni cortaron, sino que se la robaron una noche que durmió al sereno, en el muelle de Calcuta, y no se dio cuenta (*Sinbad*, 330).

9.

Se levantó el médico Sabat y le pidió a madame Saint-Vaast muy seco que le dejase su cabás, en el que madame se había sentado para pasar la tertulia, y lo abrió, y sacó de él, muy envuelto en un pañuelo de blanca seda, su birrete de Montpellier respuntado en oro. Puso en la monda calavera aquella tan solemne cobertura, y se ofreció en dos paseos a la admiración de los presentes. Y en verdad que le quedaba bien (*Crónicas*, 221).

10.

Si entrara alguien de repente y mirara a esta vieja prenda, le diría que llegaba a tiempo de ver lo que nunca había enseñado yo a nadie, y fue que este retalito amarillo lo envió para un fondo de un entredós de una pechera una dama de Ormuz, y yo tenía necesidad de un camisón, y me parecía que si ella lo supiera le gustaría que lo metiera en prenda de más intimidad, y así, partiendo del retal, fui juntando telas hasta lograr el camisón famoso, aquí presente, y las otras telas se gastan, pero el remiendo amarillo, que es satinado levantisco, ni se roza ni se estropea... (*Sinbad*, 352-353).

11.

La jarra de cerveza andaba de mano en mano y de boca en boca. El señor sochantre se hacía algo de fuerza para poner sus labios por donde bebían los muertos, y quien partía el jamón era el médico Sabat, que por cierto hacía lonjas con mucha habilidad con un gran cuchillo gascón (*Crónicas*, 189).

12.

(...) y el castigo mío es que no me conoce, y me toma por su Ana Eloísa, y me acaricia con el nombre de ella, y me besa, y me busca la mancha en la oreja para asegurarse de que soy su paloma querida, y con la ilusión que pone me la encuentra, y yo tengo que pasar por otra aquel amor que pedí para mí, aún a través de muerte envenenada... (*Crónicas*, 198).

13.

Quedamos en que yo vendría a Bretaña en un día, después de muerto, que él se las arreglaría para que yo tuviese cama de pluma con mi dama, y que él me vendría a buscar pasada una octava para llevarme a calentarme allá abajo, en las cocinas del viejo dragón. Y así fue, y todo se preparó de lo mejor, y mi dama, Catalina de Erquy, con las ansias de verme que se le habían posado en el corazón, me abrió de noche posada (*Crónicas*, 206).