Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 20 (2010)

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 3.: Breve paréntesis teórico-metodológico
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840915

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

3. Breve paréntesis teórico-metodológico

Antes de ofrecer mi propia lectura de la novela del mindoniense, creo necesarias algunas precisiones relativas al marco teórico-metodólogico en el que me sitúo. Me interesa especialmente poner en evidencia a través de este trabajo la riqueza polisémica del texto cunqueiriano, que permite muchas lecturas (aunque no todas) y de entre las cuales privilegiaré la metaficcional. Es de resaltar el dominio por parte del autor de las técnicas narrativas, que le permiten crear una obra obsesiva y especular, llevar hasta el paroxismo su autorreflexividad y su conciencia textual sin abandonar por ello la narratividad del relato. Dejaré, en lo posible, que el texto hable, las citas continuas tendrán la finalidad de ceñirse lo más posible a él, evitando el riesgo de perdernos en entramados teóricos.

3.1. Teoría y novela

Carlos Javier García destaca en 1995 (11) la creciente importancia de la teoría para la crítica literaria, disciplina dentro de la cual se sitúa este trabajo. Desde entonces la situación no ha cambiado, es imposible sustraerse a lo teórico, que percibo como algo claramente enriquecedor, pero también limitador y peligroso. El riesgo, claro está, es el de moldear los textos en función de la teoría que se pretende aplicar. Aunque incluso sin modelo un riesgo similar subsiste, el de imponer al texto una lectura personal discutiblemente determinada por este.

Es de nuevo Carlos Javier García, en un estudio posterior, quien expresa lo que considero un justo diálogo entre texto y teoría, señalando un camino metodológico para sus lecturas críticas que me gustaría adoptar para el estudio de la obra cunqueiriana:

> [...] creo que el estudio de la novela puede también concebirse sobre la base de que es la dinámica de la lectura textual la que, apoyada en directrices flexibles, suscita y desencadena preocupaciones que convergen con planteamientos teóricos. La teoría no serviría entonces como una plantilla rígida que guíe de modo determinante la lectura, excluyendo lo que no se ajuste a su medida. Tampoco entonces se entiende la novela como un terreno de pruebas reservado exclusivamente para determinados ejercicios teóricos.

> [...] No predomina una doctrina preceptiva en las lecturas que siguen; se busca el camino de la razón lógica, guiada por el encuentro de algunos dispositivos teóricos con la dinámica textual de las novelas. De ahí que la teoría no se contemple en este libro como una imagen doctrinal y dogmática, como desarrollo de unos principios que van imponiéndose a la hora de leer las novelas que nos ocupan. Más bien el vocabulario teórico sale al encuentro de unos problemas concretos. Es un encuentro con textos específicos (García 2002: 10-11).

El marco teórico será pues inevitablemente ecléctico. Me reservo el derecho de seleccionar aquellos conceptos que resulten útiles para el análisis, manteniendo siempre una exigencia de coherencia. La inflación de términos[17] obliga a hacer una selección que, dada la proximidad en el significado de muchos de estos vocablos, casi podría parecer arbitraria. Parto sin embargo de una concepción clara del texto, que intentaré definir de manera precisa desde estas primeras páginas.

Se hará evidente la concepción inmanentista que prima en mi aproximación. Han sido denunciados los excesos de no tener en cuenta el contexto que rodea a la obra literaria, en el que surge y / o en el que es recibida. Considero, sin embargo, que una lectura crítica ha de pasar al menos por una fase que respete esa visión utópica que

---

[17] Antonio Gil González (2001) se ocupa de estos problemas terminológicos en el capítulo «Aspectos y problemas metodológicos en torno a la teoría de la narración» (15-38). No coincido plenamente con la elección terminológica del autor, pero esas páginas resultan en cualquier caso muy útiles como repaso de las diferentes propuestas dentro de la teoría de la narración, y muestran lo difícil de situarse ante tal abundancia de cuasi sinónimos, algunos ejemplos: «para designar el plano del significado narrativo, domina el término *historia*, alternando, con distintos matices con otros como *trama, diégesis, fábula, intriga* y el omnipresente de *narración*» (Gil González 2001: 18). Entre aquellos términos que se han convertido en polivalentes cita el teórico el de *discurso*: «alternativamente conjunto de enunciados, *texto*, unidad comunicativa coherente y estructurada, (...) desde su acepción más concreta (estructura, significante, aspecto verbal del relato, en oposición a *historia*); la más amplia de conjunto de propiedades estilísticas de los enunciados de un autor (...); a la del más general en el plano semiótico (...)» (Gil González 2001: 18).

supone a la obra autogenerada y autosuficiente. Se da así al texto la oportunidad de defenderse por sí mismo, de que afirme sus valores literarios, y de que el mundo propuesto por la ficción adquiera su propia coherencia antes de remitir a tradiciones, épocas, escuelas. ¿No es ese el aspecto más fascinante de la literatura? Que consiga encantarnos aunque no sepamos casi nada de su autor, ni de su época, ni de su país.

He hablado de visión utópica, está claro que esta reducción al texto es imposible en un trabajo de este tipo. La obra misma de Cunqueiro exige la superación de un estricto inmanentismo, la imagen del palimsexto se aplica mejor que ninguna otra a la obra del mindoniense, verdadero ejercicio de hipertextualidad en el sentido genettiano (Genette 1982: 16). Creo sin embargo que, en el caso de nuestro autor, es especialmente necesaria una lectura que se ciña al texto, después de tanto apelar a órdenes superiores para explicarla: su galleguidad o los mitos que contiene. Lejos de mi intención negar la importancia de cualquiera de estos dos aspectos, fundamentales en la obra de Cunqueiro, lamento simplemente que en ocasiones hayan predeterminado en exceso la interpretación de las novelas.

3.2. Niveles textuales

Parto de una concepción comunicativa del texto, que contemplo a partir de un esquema bipartito primero, tripartito a continuación, diferenciando entre el nivel de la *enunciación* y el del *enunciado*, en el que distingo todavía el nivel de la *narración* y el de la *historia*, o *nivel diégetico*.

Si *enunciación* es estrictamente «cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation» (Benveniste 1974: 80-81), está claro que en un texto narrativo encontramos muchos actos individuales de utilización de la lengua, muchos enunciadores, los más evidentes el narrador y los personajes. Reservaré el término de *enunciación*, para designar el nivel (*enunciativo*) en el que se encuentra el responsable último del texto, el *enunciador* entonces: «es [...] lógicamente diferenciable del emisor, en cuanto éste es una realidad empírica y aquél una construcción textual, autor lógico y responsable del texto pero también construido por él» (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 113). Me interesa especialmente de esta figura su carácter de figura totalizadora, que llega a identificarse con el

texto, al ser el origen de cada uno de los aspectos que lo componen (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 113).

La comunicación que se establece en un nivel extraliterario entre el libro y el lector, tiene su correlato en los tres niveles estrictamente literarios. El *enunciatario* es el interlocutor lógico del *enunciador* (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 113). Es el lector previsto por el texto, es *grosso modo* el lector modelo de Eco (1999: 89), las estrategias que van orientando una determinada lectura del texto. Nos adentramos en un terreno escurridizo ya que, si es indiscutible la inscripción de dichas estrategias en el texto, está claro también que este se rebela, y que vive y cambia, en contacto con un determinado contexto y en su interacción con un público igualmente determinado.

He señalado que en el nivel del *enunciado* distingo dos niveles de comunicación, el que ocupan el *narrador* y el *narratario* y el de los *personajes*. El *narrador* es la voz que en el texto se atribuye la responsabilidad de la *historia*, de modo que no resulta descabellado considerarlo como «personificación del sujeto de la enunciación» (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 111-112), su presencia puede ser también más o menos evidente, en cualquier caso «toda expresión de acontecimientos, todo relato, adopta necesariamente algún punto de vista sobre la acción; presupone, por tanto, un *observador*. (Ese punto de observación corresponde al enunciador como ‹principio representante›)» (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 112). Apreciaré en el análisis de los textos que me interesan que ese desdoblamiento entre narrador y observador, o la síntesis entre ambos, son estrategias para las que hay que apelar al nivel enunciativo y que se hallan en la base de las desplegadas por el texto cunqueiriano para conseguir manipular a su destinatario.

En la terminología de Genette (1972: 265), el *narratario* es el interlocutor del *narrador*. Hablaré de *narratario* sólo en aquellos casos en los que dicho interlocutor aparezca personalizado en el texto. Vincent Jouve cita a Genette e indica que «si l'on comprend que le narrataire, en tant qu'instance textuelle, ne se confond pas avec le lecteur réel, on ne voit pas bien en quoi il se distingue du lecteur virtuel supposé par le texte» (Jouve 1993: 26). Considero por el contrario que está clara esa diferencia puesto que el *narratario* es el interlocutor del narrador, así como el *enunciatario* (que podríamos asimilar al lector virtual al que se refiere Jouve) lo es del *enunciador*

y en su construcción intervienen aspectos que van más allá de los que conciernen a la voz narrativa, o más bien que están por encima de ésta (Greimas / Courtés 1993: 125). El *enunciatario* se construye desde la primera palabra del texto, la primera palabra del paratexto, mientras que la memoria del *narratario* es más reducida, ya que se limita a la que adquiere en su comunicación con el narrador, cuya voz, en el caso de las novelas cunqueirianas, siempre se subordina a otra, u otras, de manifiesto tinte autorial.

Pese a las objeciones que acabo de señalar, me interesan las propuestas de Vincent Jouve, en cuanto que muestra su disconformidad con aquellos modelos que niegan la posibilidad de estudiar la figura del lector extraliterario. Aunque mi aproximación al texto sea, de partida, inmanentista, resulta difícil en ocasiones no hacer trasvases entre los planos literario y extraliterario, ya que de toda evidencia, el enunciatario que reconozcamos dependerá del diseño que se haya hecho de él, pero también del encuentro del texto con su lector empírico. La crítica que Vincent Jouve hace al modelo de Eco resulta, en efecto, justificada:

> Pour décrire les réactions du Lecteur Modèle, Eco est obligé de passer par les réactions d'un lecteur empirique qui n'est autre que lui-même. Comme il le reconnaît avec un certain embarras, il n'est pas toujours facile de distinguer l'‹interprétation critique› (donc, personnelle) de la ‹coopération interprétative› (programmée par le texte et, donc, valable pour tout lecteur (Jouve 1993: 32-33).

El propio Eco tiende un puente entre nivel textual y extratual partiendo de su distinción entre *textos cerrados* y *textos abiertos* (Eco 1999: 82-87), éstos últimos prevén muchas interpretaciones posibles, dejando de ese modo un margen de libertad y entendiendo que la construcción de esa libertad es una estrategia más, elaborada por el texto. El análisis de la novela cunqueiriana, texto abierto donde los haya, permitirá mostrar lo que entiendo claramente como una importante estrategia enunciativa: el hecho de que «por muchas que sean las interpretaciones posibles, unas repercutan sobre las otras de modo tal que no se excluyan, sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente» (Eco 1999: 84). Llevada sin duda por la libertad interpretativa que el texto concede, y pese a mis pretensiones de objetividad,

intentaré que –parafraseando al semiólogo italiano– aunque todas mis interpretaciones no sean legítimas, al menos sí sean legitimables (Eco 1999: 86).

Como estamos viendo, una concepción comunicativa del texto prevé a sus interlocutores en cada uno de los diferentes niveles, que distinguimos por pura rentabilidad metodológica: es la convivencia de esos niveles y su percepción simultánea por parte del lector la que crea el encanto del texto (Eco 1999: 97). En el nivel *diegético*, el nivel de la *historia*, son los *personajes* quienes se comunican entre sí. Hay que tener en cuenta que cada uno de esos tres niveles es estanco, resultando imposible la comunicación entre ellos. Por supuesto que la palabra imposible carece de sentido si de literatura se trata, y todos conocemos casos en los que no se mantiene la inviolabilidad de las barreras que separan los diferentes niveles (las novelas de Cunqueiro nos dan buenos ejemplos de ello). Pero si esa violación sigue produciéndonos un efecto (de inquietud, cómico,...) es en gran medida porque la regla funciona, aunque sea en ausencia. En la transgresión de esas reglas se encuentra el origen del fenómeno metaficcional.

3.3. Metaficción

Me he referido en varias ocasiones a este término, y a otros con él relacionados, a lo largo de esta introducción, dando por supuesto que a estas alturas se trata de un concepto ya familiar. Ha llegado la hora de que explique con precisión a qué me refiero al hablar de metaficción. Me limitaré a definir claramente algunos conceptos.[18]

---

[18] Si es cierto que en la teoría americana la preocupación por la metaficción fue temprana y se convirtió en una verdadera moda en los años ochenta, tuvimos que esperar más para que encontrara un eco relevante entre los teóricos y críticos españoles. Los primeros estudios que aplican las teorías americanas ven la luz en el ámbito español en los años noventa, y sólo recientemente se han lanzado los teóricos españoles a profundizar en el tema de la metaficción aportando modelos taxónomicos propios: entre ellos el ya citado Carlos Javier García así como Ana M. Dotras, en sendos libros, que ambos publican en 1994 y en cuyas primeras páginas, además, fijan el concepto: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* (14-39), *La novela española de metaficción* (9-32). Las

¿Qué entiendo pues por metaficción? Pienso, como Gil González que:

> [...] lo *meta* surgiría [...] como un cortocircuito entre ambos planos convencionalmente estancos, cuando el ‹acto de narrar› pasa a constituirse en ‹materia narrada›, o viceversa: cuando desde el universo construido por el relato se acaba designando –o identificando– el acto narrativo que lo conforma.

Todo relato de ficción, es [...], al mismo tiempo, desde el punto de vista comunicativo, *una ficción del relato*, del mismo modo que cualquier universo narrativo contiene la huella (las marcas) de su originario acto productor; pero ello no le otorga necesariamente la condición metaficcional –aunque sí tal vez una cierta forma expandida de *autorreferencia.* Es necesario aún que esta *ficcionalización* que afecta naturalmente a toda acción enunciativa se reproduzca de nuevo, reduplicada, en el interior de un mundo narrativo que escenifique *la representación de la representación*, la *ficción de la ficción* (Gil González 2005: 11-12, la cursiva es del texto).[19]

---

obras de Antonio Gil González (2001: 12-84, 2003: 17-35, 2005) y Ródenas de Moya (1998: 11-113, 2005), suponen una buena introducción a la historia de la teoría de la metaficción. La mejor prueba de la actualidad de la cuestión es el monógrafico que la revista *Anthropos* ha dedicado al tema: *Metaliteratura y metaficción* (2005) y en el que se incluyen algunos de estos trabajos. Al útil y siempre necesario estado de la cuestión, siguen diferentes propuestas, así como muestras de que la metaficción no es una cuestión limitada al campo de la literatura, y mucho menos al de la narrativa, dentro de ésta. En junio de 2009, organizado por Antonio Gil González y por Marco Kunz, se celebró en la Universidad Otto-Friedrich de Bamberg (Alemania) el primer Congreso de Metaficción, dedicado en esta primera convocatoria a las más recientes formas del fenómeno en las literaturas hispánicas y con voluntad expresa de convertirse en una cita regular y obligada para los estudiosos de la metaficción.

[19] Interesa especialmente llamar la atención acerca del trabajo de Gil González por la precisión y exhaustividad de su tipología, que aquí reduzco a sus formas básicas (ver Gil González, 2001, el capítulo segundo: «Hacia una teoría general de la metaficción», pp. 39-84), y por su apli-

Me conviene igualmente la distinción que establece el teórico español entre metaficción discursiva y metaficción narrativa; la primera aparece «desde el simulacro de la voz autorial»[20] y la segunda desde «el mundo de los personajes y las acciones de la historia»[21] (Gil González 2005: 16-17).

Lo que me interesa de la propuesta de Gil González, así como de las de otros teóricos españoles de la metaficción, es el interés por distinguir el nivel textual en el que se produce el fenómeno metaficcional; Rodrigo Ródenas explica que hay que tener en cuenta una

> [...] teoría de la enunciación literaria para la que cualquier enunciado literario debe ser constitutivamente *imaginario*, esto es, que postula un hablante supuesto no correferencial con el autor histórico [...]. Cada nivel narrativo (que funciona como un nivel lógico-semántico discreto) presupone un nivel superior o causalmente anterior en el que se sitúa el foco de producción discursiva, lo que confiere a la estructura ontológica de la obra un carácter recursivo [...]. El *origo* del discurso es, de este modo, literalmente inexpugnable y las familiares transgresiones de autores que conversan con sus personajes o que cortejan a sus heroínas son sólo *representaciones* de una transgresión (Ródenas de Moya 1998:15).

---

cación a la novelística cunqueiriana («Álvaro Cunqueiro: tres novelas en busca de autor», Gil González 2001: 104-189).

20 Se trataría de la metanovela discursiva distinguida por Carlos Javier García, que agrupa «aquellos textos en los que lo narrado aparece irreductiblemente y de forma expresa ligado a la instancia enunciativa» (1994: 31), Rodrigo Ródenas de Moya (1998: 15), por su parte, se refiere a una metaficción discursiva, que coincide en grandes rasgos con el tipo que estamos viendo, pero considera aparte «una *metaficción metaléptica* en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa».

21 Coincide con la modalidad diegética distinguida por Ródenas de Moya, término que se adapta mejor al vocabulario por el que me he decidido, ya que en este caso el fenómeno metaficcional se desvela en el nivel de la historia.

Se va pues más allá de las posibilidades de la *mise en abyme*, que se limita al nivel diegético (Dällenbach 1977: 70-74). Señalaré sin embargo igualmente la presencia de este artificio en las novelas de Cunqueiro, para poner en evidencia hasta qué punto la autorreflexión contenida en los textos es figurativizada y no digresiva. Elijo una definición de *mise en abyme* que concede la libertad de considerar como tal fragmentos del enunciado caracterizados por su narratividad así como otros que carecen de este rasgo. Entiendo pues como *mise en abyme* un reflejo dentro de la obra: «*un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit*» (Dällenbach 1977: 62). Los ejemplos que identifico en las novelas del autor gallego pueden ser resumidos a *mise en abyme* de la enunciación y del código, al remitir la propia trayectoria de los personajes a lo que se juega entre más altas instancias textuales.[22]

La condición metaficcional de un texto pone en evidencia su condición de artificio, convirtiéndose la obra en una reflexión sobre su propio estatuto y sobre la fundamental relación entre ficción y realidad. Me interesa profundizar en este fenómeno, pero puede que resulten más claros mis argumentos partiendo de un ejemplo bien concreto de este modo literario: las novelas de Álvaro Cunqueiro.

4. Las metanovelas cunqueirianas

Parece lógico que llamemos *metanovela* a la novela que se caracteriza fundamentalmente por su carácter metaficcional. Casi al final de

---

[22] Lucien Dällenbach previene contra el peligro de alegorizar el texto y recomienda dos principios hermenéuticos que guíen la lectura: «Le premier, traditionnel [...] prescrit de reconnaître que c'est l'ensemble du texte qui donne sens à chacun de ses segments et que l'on ne saurait par conséquent attribuer valeur réflexive à telle ou telle séquence à moins d'y être autorisé par la totalité du récit. / Le second, qui lui est complémentaire, engage à ne pas pratiquer d'allégorèse réflexive sur des textes où la réflexivité ne se trouverait pas thématisée et ne donnerait point la garantie d'une certaine systématicité» (Dällenbach 1977: 70), comprobaremos en breve que la tematización y sistematización que exige Dällenbach están muy presentes en los textos cunqueirianos.