

**CUANDO JUEGAN DOBLE
LA NOVELA Y SU AUTOR:
*MERLÍN E FAMILIA I OUTRAS
HISTORIAS* Y SU VERSIÓN
AUMENTADA *MERLÍN Y
FAMILIA*. PROCESOS DE
CONFIGURACIÓN TEXTUAL Y
CONSTITUCIÓN PROGRESIVA
DEL SIGNIFICADO**

Martine Roux

Universidad de Angers (Francia)

doi:10.17075/mucnoc.2014.004



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

Mi mayor objetivo como crítica, mediadora entre textos literarios y lectores, es que esta conferencia, compendio de las investigaciones que inicié hace años siguiendo los pasos de Xosé Antonio Doval Liz, César Carlos Moram Fraga y Xoán González Millán¹ contribuya a la rehabilitación del Cunqueiro novelista, en particular hoy, del *primerizo*.

Salvo algunas excepciones, gran parte de la crítica periodística y de las editoriales (tanto desde Madrid como desde Galicia) siguen considerando a Cunqueiro como a un escritor estilísticamente excelente pero problemático, como un escritor menor por regional, por escapista, por —incluso— franco-falangista² (al que es mejor dejar que se lo lleve el olvido).

Valorando estos juicios, o prejuicios, es como se le sigue negando a Cunqueiro, polígrafo talentoso y ciudadano obviamente muy tradicionalista, la posibilidad como novelista de haber concebido e inaugurado estrategias literarias, sumamente complejas, liberadoras y subversivas.

Desde Proust y su *Contre Sainte-Beuve* (recuerdo que la 1ª edición data de 1954), una se siente autorizada a desechar estos presupuestos decimonónicos que descansan ante todo en dos postulados: por una parte, la no autonomía del texto de ficción con respecto a los acontecimientos históricos y/o biográficos relaciona-

1 Me refiero a X. A. Doval Liz, «As historias do Merlín cunqueiriano», *Grial* núm. 80; C. C. Moram Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, Agal, 1990; X. González Millán, «La tradición folklórica en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: ámbitos de investigación», «Fantasía e desintegración na narrativa de A. Cunqueiro» (Fundación Brañas, 1996) y «Paul et Virginie»/«Pablo y Virginia»: la manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y Familia* (*Bulletin Hispanique*, 1989).

2 El análisis pormenorizado de su *San Gonzalo* (seudónimo Álvaro Labrada, Madrid, Editora Nacional, 1945) revela a un Cunqueiro galeguista *neo-romántico* y cristiano que rechaza, mediante la ficción, las interpretaciones reaccionarias y la instrumentación —por los franco-falangistas— de los mitos político-literarios tradicionales castellanos del Cid y de Santiago. Véase Martine Roux, «Fiction et anti-nationalisme étatique dans l'Espagne franco-phalangiste de 1945: le saint Gonzalve du *San Gonzalo* de Cunqueiro ou le guide libérateur chrétien et celte, contre-figure galicianiste du saint-guerrier impérial espagnol», en *Actes du Colloque International HISTOIRE, FICTION, MEMOIRE* du 27 au 29 mars 2003, Université d'Angers, 2004.

dos con el autor y, por otra parte, la primacía de las estrategias ideológicas sobre las de la escritura.

Este *famoso método* de Sainte-Beuve, «que consiste en no separar a hombre y obra», lo rechaza Proust por considerar que «un libro es el producto de otro yo, diferente del que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios»³. Añadiría, diferente del que manifestamos en nuestros análisis e interpretaciones equivocados de la realidad histórico-política que nos rodea.

Por estas razones, desvincularé el análisis literario de toda consideración ético-ideológica expresada por el mindoniense en la radio, en los periódicos o en sus obras antropológico-literarias.

Me centraré ante todo «en la estructuración factual del mundo del texto»⁴ de ficción y si salgo alguna vez de él para estudiar las representaciones normativas, institucionales y las reglas estéticas en juego, será porque el texto me lo dicte.

Partiré de un corpus singular en toda su novelística: volveremos a visitar una obra en forma de díptico bilingüe y bicultural.

El cotejo de los textos escritos por un mismo autor, en gallego y en castellano, brinda la posibilidad de desdibujar el espectro del universo lingüístico-mental del novelista y descartar ciertas consideraciones uniculturales parciales sobre éste.

La traducción al castellano realizada por el propio Cunqueiro de *Merlín e familia i outras historias* evidencia cambios macro y micro textuales que son sumamente significativos: llaman la atención sobre diferentes potencialidades de configuración del espacio ficcional. En otras palabras, Cunqueiro fija convenciones de lectura a unos personajes lectores y a los posibles lectores de su obra les propone unos pactos, ora explícitos, ora implícitos. Determina también un *marco intencio-*

3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Ed. Gallimard, París, 1954, p. 127: «L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX^e, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un «traité de géométrie pure», d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend: qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices».

4 Antonio Rodríguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Philosophie et Langage, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003, p. 67.

nal, lugar de encuentro privilegiado entre el horizonte artístico de un autor y el horizonte receptivo de un lector empírico, que es doble: contiene unas estrategias de estructuración que originan determinados efectos que varían según el idioma del lector y a la vez se complementan⁵.

Salvo contadas excepciones, dejaré de lado el análisis de las microestructuras que rebasan los límites de esta conferencia, les remito a mi tesis doctoral y a unos artículos anteriormente publicados⁶.

El estudio de las macroestructuras discursivas me permitirá, en última instancia, definir el pacto llamado *dominante* con respecto a los que quedan en segundo término, es decir, el que rige de manera más acentuada la elaboración o constitución progresiva del significado.

Jakobson definía esta *dominante* como «el elemento focal de una obra de arte» porque gobierna, determina y transforma los otros elementos, garantiza la cohesión de la estructura y especifica la obra.

A) LOS SUMARIOS DEL *MERLÍN* ORIGINAL EN GALLEGO Y DEL *MERLÍN* TRADUCIDO POR CUNQUEIRO AL CASTELLANO

La «Primera parte» y el «Índice Onomástico» integran relatos en primera o tercera persona y dos tipos de organización textual basados en dos tipos de unidades. Implícitas y disimuladas como son unos cuentos-leyendas por una parte

5 Martine Roux, «L'écivain galicien Alvaro Cunqueiro autotraducteur: *Merlín e familia i outras historias* et son hypertexte second *Merlín y familia*, avers et envers réversibles d'un tissu macrotextuel tramé». *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Actes du xxxii^{ème} Congrès de la Société des Hispanistes Français. Presses Universitaires du Mirail, 2006.

6 Martine Roux, *Ecriture et idéologie chez le Galicien Álvaro Cunqueiro. Recherche sur une interaction*, 2001, Université de Poitiers, Tesis doctoral inédita. Martine Roux, «Fiction et anti-nationalisme étatique dans l'Espagne franco-phalangiste de 1945: le saint Gonzalve du *San Gonzalo* de Cunqueiro ou le guide libérateur chrétien et celte, contre-figure galicianiste du saint-guerrier impérial espagnol», artículo citado *supra*. Martine Roux, «Les génies opposés de deux peuples: la Galice et la Castille dans le *Merlín e familia* de Alvaro Cunqueiro», en *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Universitat de Barcelona, 28-31 maio 2003, Edición do Castro, Sada (A Coruña), 2007; CDrom. Martine Roux, «L'écivain galicien Alvaro Cunqueiro autotraducteur: *Merlín e familia i outras historias* et son hypertexte second *Merlín y familia*, avers et envers réversibles d'un tissu macrotextuel tramé». *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, artículo citado *supra*.

y, por otra, unos microtextos de tonalidad informativa que, reseñados por orden alfabético, se asemejan a didascalias (parecen pronunciadas por una voz) o acotaciones (son apuntes anotados en el margen del texto).

También, «Primera parte» e «Índice Onomástico» representan dos lógicas en el relatar, respectivamente, linear y nuclear. La primera, asumida por Felipe de Amancia, la segunda por la voz del «Señor Cunqueiro» (*presente* en «Mondoñedo»), cuyas observaciones, como aguijones, completan, repiten, contradicen o comentan ciertos elementos intradieгéticos.

Primer cambio, el más visible, operado en el texto traducido: el «Final» cambia de lugar. En el texto en castellano, escrito en bastardilla, forma parte del capítulo «El viaje a Pacios» y concluye la primera parte dedicada a la estancia de Merlín y de su corte en Miranda.

En el texto en gallego, constituye una unidad aparte, diminuta y autónoma. Concluye la diégesis separándola de los microtextos finales.

En ambos casos es un texto *fronterizo* que delimita espacios textuales distintos.

Segunda variación: se evidencia cierto paralelismo entre la «Primera parte» y «Noticias varias» —únicamente en la novela traducida al castellano. Cada apartado termina en un viaje: «Viaje a Pacios» y «Viaje a Roma».

En ambas versiones de la «Primera Parte», Felipe es el que realiza el viaje a Pacios. Representa la culminación de un proceso de iniciación. En Pacios se remata la inversión del arquetipo del *toló* y la transformación del joven campesino ignorante en *fistor*.

Merlín, mago de Bretaña retirado en su corte de aldea gallega, le sirve de guía a Felipe: acaba llevándolo hasta Pacios para que conozca las bolas de nieve traídas por *Mosiú Simplóm*. Éstas encierran en sí un mundo real e irreal, similar y distinto de la realidad objetiva; sirven de disparador de la palabra hecha cuento. Gracias a ellas, Felipe se transforma en *héroe del Verbo*.

Merlín aparece como el dueño y señor del espacio gallego de la ficción oral recorrida por Felipe el paje. Y mucho más. Hacia él convergen, recorriendo el Camino Francés, unos personajes oriundos de los cuatro puntos cardinales, que encarnan los principales mitos literarios europeos y orientales; contaminan el espacio narrativo arcaico y tradicional gallego.

Paralelamente, en el otro extremo de la novela en castellano, Merlín viaja a Roma. Es un héroe *de papel* por definición: proviene de la llamada «Materia de

Bretaña» y es el tema y personaje central de la antinovela de Míster Craven. Allí le corresponde otro tipo de iniciación: aunque *mag*o, se deja tentar por lo que brilla y por el deseo —una vana pasión mental, a la vez irreal y pecaminosa, que logra reventar con un alfiler y ver como deshincha un globo de goma.

Roma constituye una simple etapa en su destino de personaje andante. Su paso por ella tanto precede a una segunda estancia en la Corte de Arturo, «rey perpetuo y futuro», como a su exilio en tierras gallegas.

«Algo fatigado del mundanal ruido»⁷, es la «Revolución de Francia» la que lo lleva a retirarse con Ginebra a Miranda, «a esperar mejores tiempos» (p. 191 «El viaje a Roma»).

Viaje a Roma y viaje a Pacios se oponen y completan: son el anverso y reverso del mismo retrato. En el primer caso, vemos al mago, considerado por Felipe como una persona real, en conexión con un mundo de ficciones maravillosas. En el segundo, es el Merlín personaje de ficción quien se enfrenta a unas circunstancias reales turbias. Alejado o sumido está en el *mundanal ruido*.

Tanto Felipe de Amancia como su amo Merlín aparecen como los interlocutores implícitos del «Señor Cunqueiro»: Felipe de Amancia representa al gran conocedor y admirador de la tradición oral gallega. Merlín, por su parte, representa al conversador, al lector voraz que sabe distinguir y analizar todas las escuelas literarias —las habidas y por haber, las reales e inventadas del mundo culto—. Entre los tres, casi se confunden con el literato en la Historia, sobrepasado por unos acontecimientos violentos que lo apartan de su mundo primigenio —literario y galleguista en el caso de Cunqueiro⁸.

Tercera modificación, una de las más patentes de la versión traducida al castellano: queda reorganizado el espacio entre la «Primera Parte», titulada «Miranda», y «Noticias Varias». Tiene forma de díptico, que se abre y cierra como un libro: lo integra una compilación de cuentos transcritos por Felipe de Amancia, o sea, «Aquel camino era un viejo mendigo», versión en castellano de «Aquel camiño era un vello mendiño», y, en la segunda hoja, los «Apéndices», con «La novela

7 «¡Qué descansada vida / la del que huye *el mundanal ruido* / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!». Extracto de «Vida retirada» de Fray Luis de León, que vivió en los reinados de Carlos I y Felipe II, en la época de la Contrarreforma, llamada también segundo Renacimiento español, caracterizado por su oposición radical al avance del protestantismo.

8 Véase Martine Roux, Tesis doctoral inédita: «Memorias de un *biotólogo*. Cunqueiro *alias* Merlín».

de Mosiú Tabarie» —presente en ambas versiones— más «Pablo y Virginia», que sólo pertenece al *Merlín* en castellano.

Esta parte de *Merlín y familia*, ahora central, forma un espacio literario intermedio y específico, basado en un proceso acumulativo, el de la intertextualidad novelesca, en un sentido amplio de la palabra: me refiero tanto a la novela de cordel de la que Felipe tiene dos entregas como a la novela culta representada por «Pablo y Virginia» y cierto librito inédito o inventado, citado por Villon en su obra poética del «Testamento». Como toda obra de ficción, el *Merlín* propone configuraciones singulares que actualizan y transforman modelos o repertorios preexistentes. La imaginación del escritor lo incita a innovar o a sedimentar los valores procedentes de la tradición. Remite a un tipo de escritura culta basada en la memoria de lo oral ya transcrito o en la memoria de lo escrito. Las unidades —sean *cuentos*, sean *novelas*— no parecen tener ningún nexo entre sí, forman una colección disparatada muy similar a la del índice. Su estructura nuclear rompe con la organización linear, explícitamente popular, de la «Primera Parte», titulada «Miranda».

Es decir, asistimos paulatinamente a la desaparición de la voz preponderante del poeta popular. La sustituye otra instancia narrativa mencionada en el «Mondoñedo» del «Índice Onomástico». Un narrador que comparte su nombre con el Yo-Origen —se llama «Señor Cunqueiro»— y que cobra mayor existencia ficcional en el *Merlín y familia* por nacer en una ciudad mencionada en el prólogo del *Quijote*.

En realidad, esta «Segunda parte», titulada «Aquel camino era un viejo mendigo» (común a las dos versiones del *Merlín*), y estos «Apéndices» (parcialmente comunes a las dos versiones) introducen una nueva etapa en el proceso de configuración textual. Ésta consiste en juntar, superponer y oponer dos escrituras: la de un Felipe de Amancia protoescritor (su transcripción de lo popular oscila entre lo burlesco y nostálgico) y la del «Señor Cunqueiro» (culto, intertextual y crítica).

En efecto, la llamada «Novela del Pedo del Diablo», primer relato de los «Apéndices» —pertenece a las dos versiones del *Merlín*—, la atribuye explícitamente el autor a un tal *Mosiú Tabarie*, personaje ficticio del «Testamento» de Villon, calificado por el poeta francés de «hom véritable», es decir, en aquella época, «que dice la verdad» y actualmente «que existe de verdad».

Esta supuesta novela del «*Roman du Pet au Diable*», literalmente vacía, atribuible a quien quiera asumir su autoría, la llena Felipe de Amancia de sus propias palabras siguiendo un doble proceso de repetición de su performance (de *fistor*) y de imitación de las «dos entregas [...] que [le había regalado] el moro Alsir» (pp. 144/149).

Desde el punto de vista del «Señor Cunqueiro», se trata de subrayar cuál es el legado de la poesía popular, evidenciando cierta similitud de procedimientos entre ésta y la literatura culta —los elementos soeces y burlescos no sólo los reivindica el *fistor*. En ambas tradiciones, el cuerpo en su totalidad está. Vive el momento de felicidad que se le ofrece y también habla, se expresa, participa en el regocijo.

Esta historia del pedo del diablo marca frontera con lo que llamo «proto-novela del *fistor*» e inaugura la «contra-novela» del «Señor Cunqueiro». Éste se despidió oficialmente del relato popular y oral, pero de un modo contradictorio: a la vez lo rechaza y también confiesa que lo copia: esta octava de la poesía testamentaria de Villon lega a su supuesto protector una *poesía del viento* —viento del pedo, viento de la vanidad, viento de lo ficticio—, también una *poesía del robo* con el *grossoya* y el *méfait*, que significan *copiar* y *delito*.

El epígrafe juega doble. Por una parte, informa sobre la naturaleza y el funcionamiento de la inventiva *tabariense*: constituye un contrato de escritura, específico del «Señor Cunqueiro», porque se fundamenta en una intertextualidad culta, distinta de la del protoescritor Felipe de Amancia, que sólo conoce la literatura de cordel y la literatura oral. Por otra parte, orienta la comprensión del lector, anuncia otra estrategia formal global: la de la ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, dualidad, ruptura de ritmos y significados. Características que han de servir de contrato de lectura.

Por una parte, el «Señor Cunqueiro» toma las riendas de la ficción, interviene para aclarar: nos acercamos cada vez más a su *cobil*, el llamado índice onomástico. Por otra parte, este relato-aclaración-para-el-lector marca un hito.

El siguiente relato de la versión en castellano, titulado «Pablo y Virginia», ya no se puede leer de modo *ingenuo*. Malicia y astucia solapadas por parte del autor: la novela francesa epónima cuenta una historia que, a excepción de los entendidos, el lector actual considera como el colmo de la inocencia.

En el *Merlín* en gallego, esta «Novela del Pedo del Diablo» relatada y transcrita por Felipe de Amancia en primera persona concluye la diégesis. En efecto, este último parche del *mendiño* atestigua que tiene talento de *fistor* y, a la vez, aparece como lo que son las últimas palabras de un poeta popular vencido por los años y sobrepasado por esta moda nueva de los libros exitosos que venden por toda la comarca ciertos huéspedes del mago Merlín⁹. Posteriormente, en la versión en castellano del *Merlín*, el barquero de Pacios se limitará a ceder *su* palabra, a escuchar declaraciones o decires ajenos y a dejarse habitar aún más por esta otra instancia narrativa que ella sí firma de su puño y letra.

Es como si esta novela derivada de la de Tabarie siguiera con autoría sin determinar. O más precisamente con doble o triple autoría: uno la inventa o cuenta que alguien la inventó, otro la *desvirtualiza* o la reinventa, el tercero la copia o finge que la copia, etc. La técnica del engaste aplicada a la jerarquización de las voces narrativas sirve de testamento literario a un «señor Cunqueiro» que ha nacido en un Mondoñedo casi real, simplemente ideado por el Yo-Origen. Todavía no está su *alter ego* doblemente ficcional por nacer en la versión cervantina de la misma ciudad gallega.

Al enseñar el «Señor Cunqueiro» cómo un relato exento de todo valor/existencia literario/a como *Le Roman du Pet au Diable* —pedo soltado por el diablo o/y tirado al diablo—, el Yo-Origen declara que todo proceso literario se puede transgredir e invertir, que de un dato ínfimo se saca una historia o que la nada puede hacerse realidad imaginada¹⁰.

9 Véanse los tres capítulos n° III de las 1ª, 2ª y 3ª partes de *Un hombre que se parecía a Orestes* (Barcelona, Destino, 1987, pp. 33-38, p. 90, pp. 158-163): Felipe el gallego se *orientaliza* cambiando su nombre propio; se llama Filipo. La figura del barquero-fistor, antes prestigiosa, se hunde en un nuevo contexto griego, *clásico* y un tanto dictatorial. El que fuera testigo de fenómenos maravillosos es interrogado —y amenazado de tortura si se niega a hablar— acerca de la identidad de los viajeros a los que lleva en su barca. Queda *contaminado* por este contexto rígido: clasifica a las personas por categorías —edad, formas de vestir, oficios—, contabiliza las idas y vueltas de unos y otros. Por su terquedad —según el testimonio de su nieto— acaba hundiéndose en las aguas de *su* río, vencidos los sueños de su mundo imaginario ya desaparecido.

10 Uno de los relatos del «algaribo», «O herdeiro da China/El heredero de la China» —pp. 57/54— es la perfecta ilustración de esta concepción de la literatura. Cuenta la historia de este heredero «algo curto» que «queríase casar» y «soñaba que aloumiñaba limós redondos...». Acaba escogiendo a una joven que se puso colorada al mirar el heredero su retrato «na tela pintada». Preguntada sobre la razón por la cual se ruborizara, la princesa confiesa que era ella «esos limones redondos que las manos del príncipe acariciaban en la noche».

En la configuración textual modificada y ampliada del *Merlín y familia*, esta «Novela de Tabarie» no cierra sino que inaugura un proceso de explicitación continua del pacto de lectura deseado por el autor.

Pasemos ahora a la parte añadida del *Merlín*: constituye la cuarta modificación, la más notable de todas.

B) «PABLO Y VIRGINIA»: FICCIONALIZACIÓN DE UN PROCESO DE CONFIGURACIÓN DOBLE

En «Pablo y Virginia», José del Cairo le cuenta (mejor dicho, *abrevia*) a Felipe, el barquero de Pacios, una «historia literata» que no ha entendido (que «non da entendido» precisaría el gallego).

En un primer nivel de constitución del significado, este nuevo episodio del *Merlín* resalta aún más claramente las oposiciones entre dos mundos extraños el uno al otro —en el siglo xx castellano-parlante—, el de la literatura popular, oral, y el de la literatura culta, escrita.

Desde el punto de vista del cuento tradicional, José del Cairo, antiguo empleado de la casa de Merlín, es el falso héroe. Su viaje a otro espacio social no es real. Aunque reside en el castillo de Belvís —está casado con doña Martina, la condesita rubia de Folgar que llora cuando lee la novela francesa de «Bernardino»—, no logra recordar *como es debido* esta historia que le había contado su esposa cuando eran novios, tampoco consigue plasmar en su discurso el «padecer humano» ni la lógica del «actuar humano».

Desde una perspectiva culta y escrita, es el prototipo del testigo literario, interlocutor-narrador crítico-pero-incompetente, incapaz de discriminar y asumir ninguno de los pactos ideados por el autor.

Mencionaré, de forma escueta, los tres pactos que reseña Antonio Rodríguez¹¹.

Recuerdo que la intencionalidad de un pacto crítico es convencer a los lectores de la necesidad de una nueva valoración del objeto ficcional.

11 Antonio Rodríguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Philosophie et Langage, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003, pp. 91-98.

El pacto lírico, centrado en lo afectivo, le da forma al padecer humano y tiende a que se experimente y se sienta lo *pático* (de *pathos*) en las relaciones entabladas con el mundo que rodea a los personajes.

El pacto de fabulación —*fabulante*—, centrado en la acción, transforma en intriga el actuar humano, propone recorrer la totalidad de una historia.

El «Pablo y Virginia» revisado por José del Cairo declara imposible firmar ningún pacto con ningún lector de su misma calaña: interlocutor, obviamente burlón, raya en narrador delictivo, hinchado de vanidad y falsedad: la historia que pretende contar es caótica, apática y negativamente crítica. Desarticula y destruye sin reconstruir.

En consecuencia:

El lector actual del relato abreviado de *Paul et Virginie* —es decir, nosotros mismos— deduce que la configuración de José del Cairo como narrador empírico de la novela francesa traduce una falta de correspondencia entre el ideal requerido por el autor o Yo-Origen —es decir, Bernardin de Saint-Pierre— y la realidad ficticia de la novela francesa.

Comprueba también que el propósito del autor de «Pablo y Virginia» es denunciar al interlocutor-narrador crítico incompetente que selecciona lo que le conviene, o lo que facilita su comprensión, apartando elementos importantes como son los aspectos páticos y sentimentales de la *realidad*. El proceder de José del Cairo, selectivo en extremo, acaba destruyendo la materia ficcional misma.

Por fin, deduce que el autor ejerce de crítico de un crítico que declara que le aburre esta extensa novela francesa. ¿Con qué intención?

Detrás del género pastoral del que hace burla José del Cairo, están los *otros* relatos hipotextuales, es decir, las leyendas y los cuentos folklóricos en los que el mindoniense se ha inspirado para redactar su *Merlín*. La perspectiva crítica asumida por José del Cairo no se aplica exclusivamente a *Paul et Virginie*, sino también a la propia escritura de Cunqueiro.

Como confundiéndose con el interlocutor incompetente que ha creado, el señor Cunqueiro del *Merlín* tiende a destruir las dos versiones, culta y popular, del patrón o modelo milenario recreado por cientos de escritores y *fistores* a lo largo de los siglos: tanto la pastoral como el cuento pueden considerarse como dos visiones idealizadas del mundo rural o natural que el autor-lector *actual*

—Cunqueiro y sus contemporáneos incluidos— considera como convencionales, anacrónicas, pasadas de moda, incluso desprovistas de todo valor literario.

El modo de acoger, valorar o rechazar un texto está relacionado con las concepciones estéticas propias de la época del autor o lector. El contexto histórico contemporáneo proporciona las reglas del juego, así como el horizonte de delimitación a partir de los cuales el autor construye o el lector comprende el texto. Cunqueiro distorsiona y rejunta, organiza, estructura este extenso corpus de experiencias literarias suyas para presentarlo como un marco situacional propicio —una vez más— a un diálogo texto-lector.

De este modo, novelándolo, Cunqueiro propone a los lectores *reales*, testigos —y analistas— de los hechos literarios referidos, que acepten un auténtico pacto escritor-lector de tipo realmente crítico, para valorar de otro modo —como lector convertido en competente— la novela entera puesta «en formado» y «en romance» por «el Señor Cunqueiro» (en Índice onomástico: «Mondoñedo»). *Pasamos a un segundo nivel de constitución del significado.*

¿En qué consiste este pacto escritor-lector?

El relato de José del Cairo es, ante todo, incompleto: no sólo simplifica, transforma, deforma hasta lo deforme, se equivoca de relato, desfigura los hechos, sino que también silencia varios elementos específicos del pretexto; de tal forma que consigue *desnaturalizar* el texto original y desvirtuar el pensamiento *rousseauista* de Bernardin de Saint-Pierre. En efecto, me refiero a todas las concepciones generosas de este escritor francés defensor de las Letras (y no de las Armas), en contra de la tiranía, de la intolerancia, del dogmatismo, a favor de los placeres del amor y de la igualdad. Faltan entonces las valoraciones y consideraciones estéticas y filosóficas que acompañan en *Paul et Virginie* el relato de las peripecias y del padecer humano. Ésta es una novela tridimensional, ¿cómo lo es el *Merlín*?

Volvamos entonces atrás y busquemos en la novela cunqueiriana entera ejemplos de lo que disimula y calla.

Detrás del texto —el original y el traducido— están unos pretextos o hipotextos determinados, fácilmente identificables para un lector gallego-parlante [les remito a mi tesis doctoral, en la que demuestro que la Galicia cunqueiriana es un país de «corpos abertos» —en sentido cervantino, antropológico y risquiano del término *cuerpo*]. Además de los cuentos y leyendas ya mencionados, afloran ciertas obras, en gallego, que son de autores que permanecían prohibidos cuando

Cunqueiro redactaba su novela. Estas obras gallegas (*A Virxe do cristal. Lenda de Curros Enríquez*; *Follas Novas, En las Orillas del Sar* de Rosalía de Castro; «A serea» en *Contos do camiño e da rúa* de Otero Pedrayo; *O porco de pé e outras narracións* de Vicente Risco...) completan de manera virtual, secreta, el texto cunqueiriano aparente¹². A semejanzas del mago Merlín, que poco a poco revela a Felipe de Amancia el trasmundo azul/maravilloso de Galicia, el lector va identificando los contornos del mundo referencial escondido bajo la piel del texto en gallego.

A su lector en castellano —presupone que no conoce las literaturas gallegas popular y culta en lengua vernácula—, Cunqueiro propone los mismos juegos cervantinos de posible indagación en lo más profundo de su escritura.

Igual que en la novela francesa, lo silenciado cobra protagonismo. Recuerdo uno de los temas esenciales: los protagonistas, Paul y Virginie, han nacido de padres exiliados que guardan el recuerdo doloroso de otra patria, ahora lejana, que los persiguió y rechazó. Cunqueiro retoma este tema. Interrumpiendo la sucesión caótica de los acontecimientos estrafalarios referidos por José del Cairo, unas intervenciones poéticas resurgentes introducen una serie continuada de visiones que funcionan como respiros o treguas líricas.

Contrastando con el tono burlón y antisentimental del resumen esquelético de José del Cairo, brotan palabras que parecen *lapsus*¹³ ya que expresan un sentir personal y subjetivo acerca de un país lejano, a la vez, anhelado y por inventar. Una isla que se confunde con un sueño de evasión perturba el relato caricaturesco de José del Cairo. En nombre de este deseo quimérico, Pablo embarca, luego abandona el navío y rema hacia el país inocente cuya existencia presentía o intuía. La búsqueda se transforma en pesadilla: agotado, pierde el sentido. Cuando lo

12 *Sempre en Galiza* de Castela, publicado en Buenos Aires unos once años antes de *Merlín e familia*, me parece asumir el papel de pretexto teórico y de sustrato ideológico de la ficción cunqueiriana *primigenia*. Cf. Martine Roux, «Les génies opposés de deux peuples: la Galice et la Castille dans le *Merlín e/y familia* de Álvaro Cunqueiro», en *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Universitat de Barcelona, 28-31 maio 2003, Edición do Castro, Sada (A Coruña), 2007; CDrom.

13 Este procedimiento del *lapsus linguae* es frecuente en Cunqueiro: ya en su *San Gonzalo (Flores del año mil y pico de ave)*, Barcelona, Taber, 1968, p. 172), en pleno desasosiego del protagonista y en pleno texto en castellano, irrumpen unos versos de Mendiño en gallego: «Cercáronme as ondas do mar maior/ e non hei barqueiro nin remador!/ Cercáronme as ondas grandes do mar/ e non hei barqueiro nin sei remar!». Expresarse en lengua vernácula aparece como una reacción inconsciente e irreprímible, se confunde con el grito.

recobra, está en un mundo al revés, donde el amor, la libertad y la concordia no existen.

Pablo y Virginia confirma, aclara o evidencia algo ya presente en las historias, aparentemente improbables y extrañas del *Merlín e familia*. En ellas, las incoherencias, la falta de lógica o lo inverosímil ocultan ciertos temas transversales o *filés* (devanados, progresivamente desarrollados) como el de las naciones perseguidas, humilladas, divididas, descabezadas, condenadas al exilio, desaparecidas. Me refiero a «O enano grego/El enano griego» que cuenta su triste destino tan íntimamente ligado al de su nación dividida y *oculta* llamada «O Fanar», término vinculado al verbo homónimo gallego que significa *descabezar* y al nombre de una comunidad aristocrática griega de Constantinopla asociada al poder económico, político y diplomático del Imperio Otomano que, por sus constantes contactos con Occidente, se adhirió al ideario de la Ilustración. Otro ejemplo de inestabilidad-desestabilización semántica: «O hugonote de Riol» va introduciendo cierta confusión entre la Galicia emprendedora de los Ibáñez de Sargadelos y la Guyena gala considerada como *enclave* en rebelión contra el poder real. También explicita y superpone tres acepciones —verídicas e inventadas— del mismo término de *hugonote*, las de *protestante*, protesta y *confederado*.

De tal modo que los *blancos* del texto cunqueiriano representan lo que el Yo-Origen silencia por las razones histórico-políticas que todos conocemos. Es una trama desgarrada remendada por parches poéticos discontinuos propios de un «Señor Cunqueiro» incapaz de reprimir su sentir más profundo y secreto. Su modo de expresión es nuclear, rompe ritmos y significados, dejando entrever el reverso de la tela.

Rupturas, heterogeneidad, desarticulación de la narración: más que *textofagia*¹⁴ sólo atribuible al autor y al conjunto de su obra, esta destrucción textual representada a pequeña escala en «Pablo y Virginia» es consecuencia del mal trabajo de interpretación que puede realizar un interlocutor que, para colmo, se precia de ser un buen narrador.

14 Esta expresión es de X. González Millán. Véase «Fantasía e desintegración na narrativa de A. Cunqueiro» (Fundación Brañas, 1996) y sobre todo «Paul et Virginie» / «Pablo y Virginia: la manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y Familia*» (*Bulletin Hispanique*, 1989).

El «Señor Cunqueiro» se manifiesta de manera más acentuada que en su primera novela en gallego. Tanto se entromete que sus intervenciones discontinuas, casi intempestivas, pueden/podrían confundirse con los desvaríos del narrador incompetente. En realidad, son momentos de expansión de un Yo narrativo fluctuante que es *otro*. «Je est un autre»: es decir, que, a la vez, es otro yo diferente del habitual pero propio —en este caso, además de crítico es lírico—, y un extraño distinto del yo, un yo inmenso que abarca, desvirtúa, devora y disuelve el de otras instancias narrativas extra e intratextuales. Se confunde entonces con el Yo-Origen. Incluso, se esquiva, se borra y deja el paso libre a su creador.

Asistimos a la difracción de la instancia narrativa «Señor Cunqueiro». Como Yo crítico, reivindica ciertas preferencias —literarias— frente a sus diversos interlocutores intradieгéticos. Veremos en el siguiente apartado de la novela que éstos personifican diferentes modos de novelar.

C) «NOTICIAS VARIAS»: BURLA DEL ESCRITOR REALISTA Y MANIFIESTO POÉTICO EN DEFENSA DE LA *METÁFORA*

En el siguiente apartado del *Merlín* (sólo existe en la novela en castellano), cobra protagonismo un *intruso*, un nuevo personaje, llamado Mister Craven, supuesto autor de «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña». Este Craven (ni siquiera es viento, no es más que humo) concibe su papel de biógrafo como el de un verdadero investigador que sistemáticamente consulta archivos y procede a interrogatorios buscando de forma obsesiva lo real y verdadero; elimina todo lo que le suena a mentira o deformación poética. Su biografía merliniana acaba siendo la de un antiautor maniático y compulsivo que reseña los determinismos hereditarios y sociales de sus encuestados: hace de censor —se trata de *juzgar* una obra y su autor—, tal como lo recomendaba el crítico Sainte-Beuve, y trabaja como Chanfleury, el teórico francés del realismo. Es ante todo un compilador.

«Noticias» presenta a Craven como un fatuo, ya que pretende abarcar la realidad en su globalidad, sin olvidar ningún detalle. Es víctima de su pasión por lo exhaustivo. Craven rechaza lo metafórico porque no lo entiende; es la réplica ridícula y cómica del escritor realista-naturalista, figura antinómica del Yo de las

historias del algaribo que en «El heredero de la China» sueña con situaciones inéditas que acaban cobrando realidad (pp. 57-58/54-56).

Craven sólo sabe apuntar y clasificar hechos materiales, de tal modo que no consigue restituir la «inmensidad espiritual»¹⁵ del mago anteriormente retratado por Felipe de Amancia. La aparición de este nuevo personaje confirma las deducciones sacadas del análisis de «Pablo y Virginia». Después de retratar al interlocutor incompetente, el «señor Cunqueiro» retrata al escritor deficiente.

La contrafigura de Mister Craven, o mejor dicho, el antimentor *beuvista* o *campofloridiano* es Merlín: esta temática del mago Merlín haciendo de crítico literario viene desarrollada ya en la primera versión del *Merlín*. Introdutor de Felipe de Amancia en el mundillo de la ficción popular y oral es ante todo un sabio: perdona o castiga y decide reparar o terminar de destruir los objetos viejos o averiados que le presentan. Éstos son objetos dobles, a la vez utilitarios y literarios, porque son también la representación alegórica de determinadas estructuras narrativas: las decisiones de Merlín no son nada arbitrarias.

Por ejemplo, rompe el espejo *rebeld* del moro Alsir. Esta pieza *inacabada* que pretende reflejar lo que existe sin tener conciencia del transcurrir ineluctable del tiempo no logra deshacerse del pasado, no sabe ir más allá del presente. Por ello, no analiza correctamente las situaciones individuales dramáticas o las realidades económicas y sociales. Además, sus alucinaciones varían según el utilizador (lo objetivo no se puede captar), deforman la realidad hasta crear situaciones ficticias que parecen reales y engañan a unos y otros sin que se den cuenta.

Hamlet, ser de ficción con *poderes* dramáticos, había condenado ya este espejo del moro Alsir vendido, en «Elsinor de Dania», a Ofelia, por considerar que este instrumento producía imágenes reductoras que inmovilizaban realidades inestables y movedizas de por sí y que fue, ante todo, un observador deficiente del actuar humano.

Por el contrario, Merlín cambia el azogue del reloj-espejo de don Felices ya que adivina el porvenir, crea visiones positivas del futuro, a semejanza de los cuentos de hadas que Felipe de Amancia va descubriendo a lo largo de su iniciación.

Por si fuera necesario insistir, Merlín asocia el espejo con *Hornspiegel* (pp. 64/61, «O reló de area/El reloj de arena»), demonio *alemán*, probablemente

15 La expresión es del poeta Baudelaire como biógrafo de Théophile Gautier.

confundido con *Eulenspiegel* (espejo-rabo/culo), un tonto-listo de la literatura tradicional germánica que desmetaforiza el lenguaje y actúa en función de una interpretación puramente literal del discurso, de tal modo que por todos los argumentos antes mencionados y por ser quien es, un demonio, literalmente un *espejo-cornudo* o un *cabrón-de-espejo*, Merlín rompe definitivamente, sin miramientos, este espejo satánico y rebelde.

A las claras, Merlín rechaza la ficción concebida como espejo de la realidad. Para alumbrar el camino de la creación, prefiere otro tipo de objeto, como el quinqué en el que vienen representadas unas escenas del Quijote: así declara la filiación cervantina de su escritura, es decir, opuesta a toda lectura exclusivamente literal.

Este tema es constante en el *Merlín* ya que el mago es presentado como el embajador del mundo artúrico en la corte gallega de Miranda. Como tal, transmite a unos pocos seres privilegiados claves de lectura para que puedan entender ciertos escritos secretos procedentes —o no— de la corte del rey Arturo.

En el «Viaje a Roma», el «Señor Cunqueiro» (cervantino) se hace más explícito que en el primer *Merlín* en gallego: precisa de qué modo se cifran y descifran los mensajes incomprensibles.

En efecto, Merlín recuerda que «la clave de la cancillería artúrica fue la misma que en la antigua Grecia usaban los lacónicos, y se llama en su lengua *skitale* (p. 189 «El viaje a Roma»). Aparte de introducir esta nueva noción de lacónico, el mago establece una similitud o continuidad entre dos modos históricamente datados de cifrar.

La *skitale* es esta *varita de olivo* que permite a «embajadores y estrategos» (p. 188 «El viaje a Roma») ordenar los caracteres escritos en la piel que la envuelve *oblicuamente* —subrayo yo. Una vez retirada, los deja sueltos y leerlos resulta imposible. El poder mágico de rejuntrar correctamente caracteres inconexos asimila esta varita al símbolo, cuyo étimo griego significa objeto partido en dos. Se transforma en signo de reconocimiento cuando los poseedores consiguen volver a juntar cada una de las partes. Partes del discurso y partes de la narrativa.

Inscribiéndose en una corriente transhistórica es como el Yo-Origen y/o su *portavoz* —el «señor Cunqueiro»— termina de proceder a la iniciación de su lector competente.

Autor y lector son *embajadores* y *estrategos*, quedan vinculados por una misma exigencia, por el arte de resolver hostilidades y contiendas literarias, asumen conjuntamente las mismas funciones de mensajero supremo enviado en secreto para indagar y tratar asuntos de importancia y comparten la misma clave de [re]constitución del significado.

D) CONCLUSIÓN

La plasmación —en el texto en castellano— de un verdadero antipacto —ya que basado en una relación imposible o de *quid pro quo*— entre autor culto e interlocutor deficiente (José del Cairo/«Paul et Virginie») es ejemplar.

Sirve de verdadera advertencia para el lector *real* de la novela entera. Es como si el Yo-Origen de la primera novela en gallego sugiriera invertir el proceso de interpretación del texto y ofreciera a su lector una *nueva* oportunidad de corregir sus lecturas equivocadas del *Merlín*. También es revelador de una estructuración peculiar del relato basada en una redistribución en cadena de los papeles de locutor-narrador y de interlocutor.

En la «Primera parte», es decir, en Miranda, Merlín es el locutor y Felipe su interlocutor privilegiado. En la «Segunda Parte», en «El Camino», Felipe protoescritor es el interlocutor-narrador de otros locutores. En «Apéndices», Felipe se transforma primero en lector-narrador de unos libros-interlocutores (son transcripciones de relatos populares orales). A continuación, en el segundo y último relato de «Apéndices» y en «Noticias Varias», Felipe es el interlocutor de dos locutores deficientes: primero, José del Cairo, narrador incompetente, y después, Míster Craven, lector y comentarista sin talento de sus propios apuntes.

El lector real parece ser el último de la fila. Le toca hacer de compositor o de reconstructor de la obra. Y, por carambola, de recoger el guante, de volver a leer la obra para rehabilitar a ese *Merlín desnaturalizado*, desfigurado y pervertido por este inglés pésimo escritor que resume la estancia de Merlín en Galicia de este modo: «Y en Miranda vivieron días que suman unos sesenta años, hasta que doña Ginebra, viendo llegada su hora, quiso ir a morir a su país natal de Gales».

Se trata, en este envite al lector, de ir más allá de un simple papel pasivo, de transformarse en el auténtico interlocutor o discípulo de un autor omnipresente que maneja los hilos.

Obviamente, la *dominante* es un pacto crítico inevitable y necesariamente asociado a los otros dos. Relato de ficción centrado, a la vez, en la crítica —pone en tela de juicio valores estéticos y ontológicos—, en el *actuar* y en el *padecer* humanos, es, por consiguiente, crítico, *fabulante* y lírico.

El *Merlín* nos lo expone en toda su extensión: si un escritor sólo se vale de un pacto de crítica fabulada y si el lector sólo identifica este tipo de configuración, el resultado no es más que una novela realista tipo Craven. Si el novelista y su lector firman simplemente un pacto de fabulación lírica, se quedan atrapados en lo tradicional, en la nostalgia y en una literatura popular o/y culta vuelta al pasado. Este último pacto nos remite a lo que la crítica considera —equivocadamente— como lo esencial de la escritura cunqueiriana.

Álvaro Cunqueiro declara que su preferencia va hacia una concepción tridimensional —o sea, cervantina— del novelar: este pacto es el que da coherencia al conjunto de la obra y unifica los procesos configurantes contradictorios altamente complejos del *Merlín*. De hecho, la novela de Cunqueiro no lleva el nombre del *fistor* en el título, tampoco el de Merlín a secas: el añadido «e/y familia» supone desenfado y espíritu iconoclasta por parte del Yo-Origen.

Claro está, este pacto dominante y secreto sólo se evidencia si el lector discrimina y admite las orientaciones introducidas por un autor que, de diferentes maneras y en varias ocasiones, informa de la existencia de una doble lectura —literal y metafórica— de la realidad ficcional. El *Merlín* está cifrado y sólo se puede *descifrar* si el lector utiliza una *clave artúrica* o una *skitale* de la misma dimensión que la del autor.

El lector del *Merlín* se encuentra en la disyuntiva de rechazar o tomar en cuenta lo sugerido. Esta alternativa es similar a la del testigo de los juegos infantiles en la playa. Fabrican a los niños unos «sabrosos pasteles» con la arena. Es decir, añaden significaciones suplementarias a las que se deducen de lo real y objetivo. El mundo de lo ficticio lo permite, multiplica las posibilidades de interpretación, autoriza todo tipo de innovación.

Podemos negarle toda validez a «estos pastelitos están riquísimos» si permanecemos en el ámbito de lo empírico. Al contrario, esta declaración resulta válida si organizamos nuestra visión en función de la situación ficticia¹⁶.

En realidad, al tratarse de literatura, el discurso sobre la realidad se constituye de manera inestable, siguiendo una gradación entre dos extremos, el de los hechos y el de lo inventado¹⁷. En la (re)construcción del significado del *Merlín*, el mayor referente —a mi modo de ver— no es la realidad empírica, sino la de la ficción *ajena*.

Parte Cunqueiro del inmenso corpus de las historias inventadas. El cuento tradicional, la leyenda y sus reelaboraciones o derivaciones cultas le proporcionan un repertorio polifacético y dúctil, cuyas normas inter y extratextuales, cuyas codificaciones culturales y cuyos rasgos literarios específicos de doble filo le brindan la posibilidad de configurar —de manera singular— una escritura propia, particular.

Con el *Merlín*, Cunqueiro logra una nueva figuración o formulación de la literatura popular gallega —el título de *Merlín e familia* pierde definitivamente «i outros contos». Gracias a una desestabilización de las referencias y experiencias restringidas que lo definían y delimitaban, gracias a la reactivación y actualización de su naturaleza simbólica, Cunqueiro consigue darle *cuerpo*, transformarla en

16 Este comentario deriva de Antonio Rodríguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Philosophie et Langage, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003, p. 161. «[...] différentes strates de croyances, de dénnotations, de jeux sont à l'œuvre dans la construction de la situation. Si le monde communément supposé *réel* prévaut toujours ontologiquement dans ses déterminations, de nombreux univers fictifs peuvent l'orienter différemment. Ainsi, Thomas Pavel décrit la *structure duelle* dans laquelle des enfants fabriquent des pâtisseries avec du sable: dans le monde empirique, les enfants font des pâtés avec du sable, alors que dans le monde fictif ils préparent de savoureuses tartes. Loin d'être opposés, les deux univers sont complémentaires et reliés par la relation du *comme si*. Le monde fictif montre des possibles novateurs, avec un supplément de sens à partir d'une situation identique. Ainsi, nous pouvons refuser la validité de l'assertion *ces tartes sont délicieuses*, si nous en restons à une perspective empirique, alors qu'une telle assertion sera valide si nous organisons la vision en tenant compte de la situation fictive. Bien évidemment, les constructions littéraires impliquent une multiplication des niveaux de fictionalité par rapport à la présente dualité, avec de multiples relations centrées sur le *comme si*».

17 Antonio Rodríguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Philosophie et Langage, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003, p. 161. «En fait, le discours sur la réalité en littérature se compose de manière instable sur une échelle entre les mondes plus ou moins factuels et les mondes plus ou moins fictifs. Le contrat de lecture de la fictionalité se calque dès lors sur les principes de la distance et de la pertinence. Ainsi la situation virtuelle n'est pas uniquement considérée par rapport à l'éloignement des normes empiriques, mais également dans la cohérence des mondes fictifs qu'elle engage».

verdadera *Materia de Galicia* —réplica de la de Bretaña—, devolverla a la realidad contemporánea, introduciéndola en la historia de la literatura culta y sus corrientes transhistóricas¹⁸. Cunqueiro forja en *Merlín eiy familia* su propio estilo novelesco añadiendo una nueva modalidad al realismo, el maravilloso.

Con el *Merlín eiy familia*, Cunqueiro instaaura unas técnicas narrativas desconcertantes y engañosas, basadas en un/unos pretexto(s) que prefiguran la ficción, la moldean temática, estilística y estructuralmente, garantizando la cohesión de una obra aparentemente fragmentada, ilógica y lagunosa. Esta *doble* del texto cunqueiriano —tal vez inspirada en la mentalidad *retranqueira* gallega— le permite al autor introducir unos secretos mensajes críticos destinados a quien quiera descubrirlos. Cunqueiro simultanea criptografía discontinua y técnica de escribir linear, sencilla y clara¹⁹.

Las aleaciones cunqueirianas, insólitas e inéditas, no tienen el propósito ideológico de defender los valores tradicionales de lo rural o la visión franco-falangista del folclore ni aun de ilustrar una concepción reaccionaria y escapista de la literatura. Al contrario, le devuelven al lector la libertad de analizar, pensar e imaginar, para elaborar su propia construcción de la obra y acercarse a los puntos de vista del escritor, participando —de cerca o de lejos— en las múltiples aventuras y polémicas vitales, sociales, políticas, filosóficas y literarias de sus avatares.

En un mundo que ha perdido la inocencia, existen obras, como este *Merlín* de Cunqueiro, que son capaces de reconstituir las realidades más contradictorias y de incitar a que se superen los antagonismos íntimos, personales y colectivos más destructores.

18 Este modo de reformular la tradición oral gallega dista mucho del que empleó el escritor contemporáneo de Cunqueiro llamado Ánxel Fole: éste se vale más bien de unas técnicas de transcripción y de simple adaptación de lo oral a lo escrito.

19 Admitida esta lectura mía, resulta necesario comprobar si esta estrategia del novelista *debutante* sigue vigente en el resto de la obra cunqueiriana de ficción.