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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 3.: La aventura del contar
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: 03.07.2025

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

Asociado a la infancia, el pulgar está presente hasta el último momento: a la hora de la muerte, Botelus «se quedó, con un suspiro hondo, en un chupe de dedo. ¡Golosón!» (146). El tema de la infancia es fundamental a lo largo de toda la novelística cunqueiriana, en la que se desarrollará como un motivo de una extraordinaria complejidad y con importantes connotaciones metaficcionales.[43] En lo que se refiere en particular a la última novela, las reflexiones de Sofía Pérez-Bustamante (1991: 217) a propósito del astrólogo lucernés no dejan de recordarnos el final del clérigo que leía etrusco: «La vida de Paulos se presenta como un proceso de deterioro preñado de símbolos premonitorios, *un proceso autófago de creciente introspección* que culmina simultáneamente en una *autodestrucción* [...] y en una destrucción [...]» (Pérez-Bustamante 1991: 217, la cursiva es mía).

Las semejanzas entre ambos personajes son abundantes, como el posterior análisis del protagonista de *Cometa* permitirá confirmar. La última novela de Cunqueiro se nos presenta como la realización de los deseos del pobre clérigo, quien muere sin poder hacer pública su disertación sobre los cometas. Pero Paulos es un personaje mucho más complejo, que supera la caricatura a la que se reduce Botelus; se encuentra además ausente de éste una preocupación identitaria que es fundamental en el astrólogo lucernés y que aparecerá en la novela dentro de la cual se incluye la historia del clérigo encarnada en el personaje de Fanto.

3. La aventura del contar

Con la presencia en el título del cometa y la promesa de una batalla, la última novela de Cunqueiro parece augurar desde la portada una diégesis más cargada de acontecimientos que la de algunas de sus otras novelas. Bien es cierto que la anterior nos ofrecía las aventuras

---

los monstruos que nacieron de la tierra sin necesidad de simiente alguna, cuando Julio César pasó el Rubicón, dos años después de haberse detenido en el puente de la ciudad» (*Cometa*: 90-91, en cursiva en el texto).

43 Ver punto 2.4 de la cuarta parte.

de un condottiero, pero la dosis de «intelectualización» de las mismas forzosamente sorprende a quien espera una pura novela de aventuras.[44] Como ya avancé en la introducción, la verdadera aventura que interesa a las novelas cunqueirianas es la aventura del contar: la del autor, que se personifica normalmente en el paratexto; la del narrador, que pocas veces puede evitar la tentación de hacerse bien visible en comentarios metanarrativos; pero también la aventura del contar de los personajes. Rexina Rodríguez Vega (1992: 441) resume de manera acertada esta peculiaridad de las novelas cunqueirianas, identificando a sus personajes con los ‹Hommes Récit› que Todorov define en *Poétique de la Prose*. Para la crítica, «O novelar de Cunqueiro caracterízase pois por unha hipertrofia da acción ou, mellor dito, pola substitución da acción dos personaxes na ficción pola acción imaxinativa» (Rodríguez Vega 1992: 443); añadiría, sin embargo, que son tantas las acciones imaginativas referidas en cada novela, que el lector tiene la impresión de que continuamente sucede algo.

En relación con el ansia por contar de los personajes también se ha comentado la falta de unidad aparente de las novelas de Cunqueiro, cuyo argumento parece en ocasiones una mera excusa para engarzar las más variadas historias. La estructura básica es la del relato enmarcado, debido a que casi todos los personajes se convierten en

---

[44] La tercera fuga representa el grado máximo de esta intelectualización, ya que el propio condottiero se demuestra a sí mismo que «la fuga era una ‹cosa mentale›, [...] Sabía, ahora, que podía salir. En realidad, sabiendo que la prisión era ‹una idea de una prisión›, ya estaba fuera. Pero quería llegar hasta el fin del juego» (*Fanto*: 75). Además de la mención al omnipresente juego, me interesa resaltar la ingenuidad del personaje. Como otros, parece que Fanto no conoce todavía las reglas que rigen el mundo cunqueiriano, por ello no le resultará tan fácil salir de esa prisión, y cuando lo consiga será marcado: «Las nuevas líneas trazadas por el Gran Rector con tinta negra, reduciendo el área del hexágono al aumentar el espesor de sus lados, habían dejado su huella en el cuerpo de Fanto el Mozo. La línea del lado superior del hexágono no solo le había privado del rubio y rizado pelo, arrancándole gran parte del cuero cabelludo, sino que le había dejado en la cima de la despejada frente como una línea negruzca y maloliente. Y la línea del lado inferior, le había cortado como media pulgada de carne todo a lo largo de los pies» (*Fanto*: 83).

algún momento en narradores intradiegéticos,[45] que toman la palabra e insertan historias en la fábula de base; la acumulación de tales relatos daría lugar a las novelas (Pérez-Bustamante 1991a: 90; Morán Fraga 1990: 99).[46] Recordemos que la justificación de una coherencia en los textos, que permitiría hablar de unidad, ha ocupado a la crítica. Me interesa destacar la aproximación de González-Millán, quien evidencia la desintegración propia de la obra cunqueiriana, al tiempo que subraya la coherencia de la misma, al destacar: «a tensión permanente que caracteriza toda a narrativa de Cunqueiro, entre a tendencia centrípeta cara á totalidade textual, ou macrotextualidade, e outra centrífuga, que encontra na fragmentación narrativa, e textual, unha das súas manifestacións privilexiadas» (González-Millán 1991a: 70).

3.1. Fragmentariedad

Por mi parte, en lo que se refiere a la novela cunqueiriana, privilegio la visión de conjunto y los elementos de coherencia textual, aunque no puedo negar que se podría favorecer igualmente la lectura fragmentaria.[47] Son muchos los *paratextos* (Genette 1982: 10) que com-

---

45 Anxo Tarrío Varela (1989: 21) resalta que «hai na obra de Cunqueiro unha multiplicación da función narradora, por medio de multitude de narradores secundarios, como ocorría en Bocaccio ou en Chaucer», hasta el punto de que asistimos en esos textos a una concentración de «narradores empedernidos para ouvintes ávidos» (Tarrío Varela 1989: 23).

46 En la entrevista a Cunqueiro, César-Carlos Morán Fraga plantea estas cuestiones al autor: «*P. ¿De que xeito está presente, tanto na temática coma na estrutura de encadramento dos relatos..., a ver se me explico..., o procedemento da tertulia, derivado das ‹maqama› árabes?* / C.-O que Colin Smith di ‹Procedemento Contos de Canterbury›. Pois o procedemento ‹Contos de Canterbury› é o que está ahí. / *P.- Pero realmente a influencia de ‹As mil e unha noites› é patente, existe...* / C.-Si, sin dúbida ningunha, existe. Iso non o podo negar, ¿como vou negalo?» (Morán Fraga 1982: 378).

47 Tarrío Varela insiste en lo ambiguo de la cuestión al llamar la atención acerca de la tendencia de Cunqueiro «a organizar sus textos a base de pequeñas unidades con autonomía propia que pueden constituir de por sí una pieza literaria [...] o bien ensartarse mediante algún hilo conductor para armar, ya sea un inteligente y atractivo tratado de medicina popular

pletan el cuerpo de la novela, así como los medios tipográficos (cursiva, modo dramático,...) que atomizan aún más el texto. Todo ello es muestra de una extremada *conciencia textual* (García 1994: 23) típica de la metaficción.

Una vez puesto el punto final a lo que podemos considerar el cuerpo de la novela, el texto se extiende todavía en ocasiones más de cincuenta páginas. Es el caso de *Merlín y familia*, donde tras la «Segunda parte» encontramos: «Apéndices» («La novela de mosiú Tabarie», «Pablo y Virginia»), «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», y el «Índice onomástico», que ocupan las páginas 149 a 213 de la edición que manejo.

Fanto no se halla muy lejos de la primera novela en cuanto a explotación de este recurso de elementos paratextuales posteriores al texto central. El libro termina en la página 186 a pesar de que la historia del condottiero lo hace mucho antes. Después de la página 114 y la frase que anuncia la muerte del protagonista: «Y Fanto supo que iba a morir», se incluyen todavía: «Retratos y vidas», «Apéndices», «Índice onomástico». *Crónicas* y *Sinbad* insisten en la variedad y cantidad de apéndices.[48] Resulta interesante comprobar que son *Ulises, Orestes* y *Cometa* las novelas que dejan menos espacio para los apéndices, precisamente los tres textos que Antonio Gil (2001, 2006) destaca como demarcadores de la evolución del héroe cunqueiriano y cuyo significado metaficcional considera más importante. Así, entre la avalancha de apéndices de las novelas anteriormente mencionadas, llama la atención que *Ulises* no cuente más que con el consabido «Índice onomástico», al cual *Orestes* añade únicamente «Seis retra-

---

o de antropología imaginaria gallega, ya una novela» (Tarrío Varela 1991: 10).

48 Por afán de exhaustividad detallo igualmente los apéndices de estas dos novelas. *Crónicas*: «Apéndices» («Apéndice primero. Dramatis personae», «Apéndice segundo. Noticia de Ismael Florito»), «Epílogo para bretones» (157-188). *Sinbad*: «Apéndices» («Plática de mares arábigos...», «Escenas segunda y vigésimoquinta de la pieza de teatro chino...», «Retrato de la viuda Alba»), «Índice onomástico» (129-162). No olvidemos tampoco que las novelas suelen ir precedidas por uno o varios (*Cometa*, *Ulises*) prólogos, o por páginas que sin apropiarse esa denominación funcionan como tal.

tos», que vienen a ser las entradas del índice expandidas, como bien señala una nota:

> SEIS RETRATOS
> En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas Electra e Ifigenia y don Orestes, así como la Nodriza de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por separado, y en orden alfabético [...] (*Orestes*: 235).

La presencia de estos paratextos, en ocasiones casi más extensos que el cuerpo de la novela, justifica la perplejidad de la crítica ante un texto de apariencia tan fragmentaria. Todos estos apartados retrasan el momento de cierre del mundo diegético y el momento de dejar de narrar. El deseo de expandir la narración y la diégesis se convertirá en una de las marcas de fábrica cunqueirianas y evolucionará hasta el intento y logro de crear la ilusión de eternidad textual que consigue la última novela.

Igualmente responsable de la fragmentación es la técnica de acumulación narrativa, que se consigue por medio de la intercalación de historias y la subsiguiente multiplicación de niveles diegéticos, de modo que las novelas cunqueirianas parecen responder a la figura de cajas chinas o de muñecas rusas.

No querría extenderme en el debate genérico de si los textos cunqueirianos son o no novelas, ya que si hay un género que acepta casi todo, ése es la novela. Es evidente, no obstante, que Cunqueiro juega con esos diferentes géneros en los que decía no creer.[49] Cristi-

---

[49] En la última entrevista (Morán Fraga 1982: 372) que concede, y que tan profusamente cito, Cunqueiro ejerce de verdadero autor-creador, claramente no muestra mayor interés por una cuestión que deja a los críticos: «*P.-¿Qué tipo de lindeiros hai entre un Cunqueiro poeta, narrador, dramaturgo, xornalista...? ¿Hai tal vez unha concepción dos xéneros literarios mais ben a posteriori que a priori?* / C.-Sí, sí, sin dúbida ningunha. Eu non penso nunca. De vez en cando venme á imaxinación, á cabeza, unha cousa que se traduce nun poema, nun artigo ou nun libro, pero non hai, non [...] *P.- Sí, pero haberá unha diferencia entre eses tres libros que forman o que eu, hai un momento, chamaba unha triloxía* [*Escola de menciñeiros, Xente de aquí e de acolá, Os outros feirantes*],

na de la Torre (1988: 56-57) ve en ello un signo de la modernidad del autor, así como de su intento de hacer de la literatura una experiencia total, idea que, junto a la mezcla de géneros, remite sin duda a las vanguardias, con las cuales se ha explicitado desde temprano la relación del Cunqueiro poeta aunque menos la del Cunqueiro novelista. Con razón Morán Fraga (1982: 372), en la entrevista que realiza al autor, supone que el reconocido surrealismo de su poesía ha de haber influido de alguna manera en la narrativa «*porque unha persoa sempre é a mesma*».[50]

Es evidente que Cunqueiro «convierte la narración en algo multiforme» (Torre 1988: 57), pero multiforme es en sí el propio género novelístico, capaz de plantearse si debe considerar el *Quijote* de Cervantes y *El dinosaurio* de Monterroso como dos de sus ejemplares. Creo por ello que, más que la idea del género, lo que la narrativa de Cunqueiro plantea es la cuestión de la unidad indivisible del texto.[51]

---

e un libro como pode ser ‹Merlín e familia›, como pode ser ‹Se o vello Sinbad volvese ás illas›, como pode ser ‹El año del cometa›... / C.- Sí, ben, pero eu non sei... ¡Alá os críticos!», al fin en su respuesta Cunqueiro parece dar la razón a su entrevistador, al reconocer que algunas de sus novelas son un retrato de un hombre, lo cual supone ya una cierta unidad, es llamativa sin embargo la insistencia del entrevistador y la resistencia de Cunqueiro para aceptar esa diferencia de géneros.

50 Alargo la cita que incluyo arriba: «*P.-Supoño que non se pode esquencer a súa etapa poética de preguerra, encabezada por ‹Mar ao Norde›, o surrealismo de ‹Poemas do sí e do non› e mais tarde o Neotrovadorismo..., ó tratarmos da súa obra narrativa. ¿De qué xeito pode influi-la súa etapa surrealista da súa poesía na obra en prosa posterior* / C.-Sí, pois ten que haber..., ten que haber influído bastante. Nunca me fixeron esta pregunta, pero coido que ten interés. Nunca pensei, pero sí. De feito ten que ter influído. Eu decátome de que algúns surrealistas ou presurrealistas como Guillermo Apollinaire, por exemplo, pois sí... –Bretón, Aragón– tiveron que influir un pouco na miña maneira de contar... / *P.-...e que, desde logo, o feito de que vostede naquela época fixera surrealismo na poesía, iso, no momento de empezar a escribir narrativa, ten que influir, porque unha persoa sempre é a mesma...*»

51 Las reflexiones que siguen fueron expuestas en su día en el IV Congreso de Minificción, celebrado en Neuchâtel (Suiza) del 6 al 8 de noviembre de 2007, se hallan publicadas con ligeras variantes en la versión escrita

En lo que se refiere a sus novelas, como hemos visto, los lectores se han rebelado contra esa idea: podemos insistir en que *Merlín* es una novela, puesto que las marcas de coherencia textual son notables y numerosas, pero esa novela fue en su momento definida como libro de relatos; Darío Villanueva incluye el análisis de uno de sus capítulos en un libro cuyo título es *Teoría e interpretación del cuento*, y Antonio Risco un «cuento» de *Merlín* en sus dos antologías de literatura fantástica.[52] Podríamos hablar de lectores que realizan lecturas aberrantes, que se atreven a violar la sacrosanta unidad textual, o pensar que esa posibilidad estaba prevista por el texto.

A este propósito, Lauro Zavala, teorizando sobre la minificción, nos recuerda que «El concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad» y que:

(Álvarez 2008) donde insisto en el carácter minificcional de la novela cunqueiriana al tiempo que estudio los minirrelatos del autor: «Los siete cuentos de otoño», que incluyó en *Flores del año mil y pico de ave* (Cunqueiro 1990 y 2006a).

52 Darío Villanueva (1995: 394) aborda la cuestión antes de pasar al análisis de *El camino de Quita-Y-Pon*, «uno de los relatos del volumen *Merlín y familia*»: «Los últimos estudiosos de la narrativa de Cunqueiro [...] no dudan en calificar de novela a *Merlín e familia*, y no seré yo quien les contradiga, convencido como estoy de la libérrima condición de este ‹oficio sin metro› al que sólo caracteriza el cumplimiento de una regla: la de transgredirlas todas». Reproduce junto con el relato otros textos de *Merlín*, ya que considera que «Pertenece a una estructura-marco en la que son de la mayor pertinencia dos unidades paratextuales que cumple transcribir: un breve prólogo o ‹NOTA›, y un todavía más sucinto epílogo titulado ‹FINAL›, a los que hay que añadir con carácter secundario un ‹INDICE ONOMÁSTICO›» (399). Antonio Risco (1991b) incluye «A serea grega» y «O galo de Portugal» en su *Antoloxia da literatura fantástica en lingua galega,* el último de los cuentos figuraba ya, en su versión castellana, en su anterior *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones* (1987). En otro trabajo (Risco 1991a: 13) se refiere a «la colección de cuentos *Merlín e familia*, ligados por la figura del famoso mago»; también de esa «colección» elige Josefa Beloso «El gallo de Portugal», que estudia en «El donjuanismo en ‹El gallo de Portugal› de Álvaro Cunqueiro» (Beloso 1999), trabajo incluido en un libro de explícito título: *Asedios ó conto*.

> [...] considerar que un texto puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la ilustración.
> Sin embargo, ésta es la forma real de leer que practicamos al final del siglo XX (Zavala 2004: 77).

Cita Zavala (2004: 78) a Daniel Pennac, quien establece entre los derechos imprescriptibles del lector el de leer fragmentos; sin duda el lector puede hacerlo, no creo sin embargo que ello siempre resulte igualmente satisfactorio, en cualquier caso lo será más si lo intenta con cualquiera de las novelas cunqueirianas que con *La Regenta*, ya que los fragmentos extraíbles de esos textos combinan su conciencia de ir integrados en un texto más amplio con una vocación de independencia que pocas veces encontramos en otras novelas. Muchos fragmentos contienen en sí una idea de totalidad que los haría muy válidos para integrar alguna de esas antologías que, poco respetuosas del texto inviolable, se han nutrido y se nutren de extractos. La variedad cunqueiriana nos ofrece en ocasiones líneas que se destacan por su lirismo, otras por su juego intertextual o por ser verdaderos concentrados de narratividad. He aquí un fragmento de *Las mocedades de Ulises*:

> -Yo quisiera escuchar sirenas más nobles, de las que solamente una palabra es la tempestad, dos la locura y tres la muerte –dijo Alción.
> -En mi país –dijo el cirenaico Antístenes– las hay, en las costas bajas, que te engalanan con tus días infantiles. Te preguntan si te acuerdas cómo eras cuando tenías diez años, y te hacen ver tu figura corriendo, pellizcando un racimo de uvas. ¿Y cuándo tenías siete? ¿Y cuándo tenías tres? Y así hasta el día que naciste, y entonces curioso quieres ver, y oyes un gran lloro, y eres muerto. Los que encuentran tu cadáver, aunque tengas cincuenta años en la ocasión, comprueban que no te han atado el cordón y no tienes ombligo, que te cuelga la tripa gangrenada... Y se sabe así que has muerto de sirena memorante (*Ulises*: 144).

La fractalidad, esencia misma de las novelas del mindoniense,[53] convierte en ocasiones la lectura de las páginas cunqueirianas en una actividad agotadora; se imponen entonces unas reglas de lectura que podemos emparentar con las propias de la minificción. Así la pausa se convierte en una verdadera necesidad para actualizar las lagunas que, si son propias de todo texto literario, son la esencia de la minificción; y también simplemente para asimilar la cantidad de información que supone la yuxtaposición continua de relatos. Eso sucede a menudo en el cuerpo de la novela cunqueiriana, cuando se relevan sin pausa un narrador tras otro, pero, sobre todo, en los «Índices Onomásticos» con los que el autor suele cerrar sus obras: se recuerdan allí todos los nombres que han sido citados hasta entonces, en ocasiones se trata de una nota que se limita a evocar y a situar vagamente al personaje, leemos, por ejemplo, en *Sinbad* (155): «ALBA.- Señora viuda algo romántica. Se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte». Bien diferente es ésta a otras entradas que merecerían figurar en cualquier selección de minirretratos o minigeografías imaginadas:

> FARFISTÁN.- Reino donde hay cosecha de rosas. Allí nació la primera rosa colorada, porque un príncipe se desnudó delante de una rosa blanca y ésta se ruborizó (*Sinbad*: 158).

> SOGÚN DE CIPANGO.- El que manda en el Japón. Duerme dentro de una caja encerrada en otras siete, por miedo a los usurpadores. Un día a la semana come ancas de rana con polvo de oro. Fornica con careta puesta a las forasteras, haciéndose pasar por su amor lejano (*Sinbad*: 161).

---

[53] María de los Ángeles Rodríguez Fontenla (1996: 452) encuentra el origen de esta particularidad de la estética cunqueiriana en el origen popular de su narrativa: «creemos que es el contexto cultural gallego, fuertemente arraigado en la tradición popular de ‹contar historias al amor de la lumbre›, el que, en definitiva, explica esta constelación de microhistorias que los personajes se cuentan unos a otros [...] sin limitaciones temporales e imaginativas». La cuestión es más compleja, habría que tener en cuenta, desde luego, la conexión de la narrativa cunqueiriana con la literatura popular, pero también la esencial condición de lírico del autor y su vinculación con las vanguardias históricas.

¿Y si todo fuera una cuestión de perspectiva? Martine Roux (2001) analiza *Merlín*, uno de los libros más fragmentados, y contempla la posibilidad de dos lecturas diferentes programadas por el texto:

> Une fois gommées ou placées en arrière-plan les étapes du Moi [se refiere a la evolución de Felipe], domine un *patchwork* d'histoires réunies par Felipe, susceptibles d'être lues dans le désordre et considérées comme des unités closes (ou presque), indépendantes les unes des autres. Nous voici donc en présence d'une double structuration du roman qui peut se lire, soit de façon linéaire si l'on suit l'évolution du jeune page se transformant en conteur, soit de manière nucléaire, comme si l'ordre des chapitres-épisodes importait peu. En effet, ils s'organisent aussi autour d'un personnage de passage qui, une fois son temps de présence à Miranda écoulé, disparaît de l'actualité et du devant de la scène (Roux 2001: 52).

Tras todo lo dicho, me interesa resaltar la unidad del texto, ya que el propio Cunqueiro lo presenta como novela. *Cometa* es, además, una de las novelas más unitarias de todo el ciclo, aunque sigamos encontrando en ella fragmentos que reivindican su independencia desde el primer prólogo –la historia de la Joya (*Cometa*: 11) o del Grajo (*Cometa*: 15)– y a lo largo de la novela –las historias que cuenta Paulos a María, las que cuenta el narrador extradiegético sobre algunos habitantes de la ciudad, como la de la hija del almacenista Tito Ricote (*Cometa*: 94)–. *Cometa* es, al fin, como todas las novelas cunqueirianas, un texto a un tiempo unitario y disperso, pese a que sin duda los índices de cohesión sean más evidentes que en otros casos. Gran parte de su unidad se la confiere su protagonista, omnipresente y responsable, junto con el narrador extradiegético, de todos los relatos incluidos en el texto. Muestro mi acuerdo con Sofía Pérez-Bustamante cuando considera que: «La fábula primordial de *Cometa* se puede denominar ‹Vida, muerte y resurrección de Paulos›» (Pérez-Bustamante 1991a: 215). La crítica cunqueiriana extrae esa fábula primordial en cada una de las novelas; el centro suele ser un personaje, cuyo protagonismo en casi todos los casos terminará desmin-

tiendo el texto.[54] En lo que se refiere a *Cometa*, sin embargo, el protagonista de la fábula es además el único narrador intradiegético digno de mención en toda la novela y el principal *foco* (Genette 1972: 203) del narrador extradiegético, de modo que, terminada la lectura, resulta casi forzoso pensar: *Cometa* es Paulos.

Como absoluto protagonista, el astrólogo es casi único dentro del ciclo novelístico cunqueiriano, pues compite sólo con Sinbad. También en el caso del marino constatamos que o bien narra él o bien se narra sobre él, de modo que el personaje es siempre objeto de la atención del narrador y del texto. Únicamente en una ocasión pasa a segundo plano, cuando otro contador le roba la atención de su auditorio, pero el episodio servirá contra todo pronóstico para reforzar el prestigio de Sinbad y para que la narración vuelva a él y ya no lo abandone. Me refiero, por supuesto, a Gamal Bardasí de las Sospechas y a la historia de Reino Doncel (*Sinbad*: 35-49). El relato de Gamal es el único extraño a Sinbad en toda la novela, algo hasta entonces inimaginable en las novelas cunqueirianas.

Ni siquiera aquellos personajes que declaran su protagonismo desde el título consiguen acaparar el texto de la manera en que lo hacen el marino y el joven lucernés. A las de los protagonistas suelen unirse historias de personajes secundarios, que hacen que por unas líneas, si no páginas, desviemos nuestra atención de los principales. Pensemos en *Merlín*: si afirmo que el protagonismo último le corresponde a Felipe, lo hago tras haber realizado una reflexión no exenta de dudas y sólo después de haber comprendido el significado metaficcional del texto, que relata el aprendizaje del paje hasta que se convierte en narrador y autor. No podemos no obstante negar que no

---

[54] «La fábula primordial se puede definir, normalmente (con la sola excepción del Orestes), como «Vida del personaje protagonista X» (Pérez-Bustamante 1991a: 91). Éstas serían las otras fábulas primordiales de las novelas según Pérez-Bustamante: «Vida de Felipe en contacto con un mundo maravilloso» (135), «Vida de Charles de Crozon» (145), «Aprendizaje vital del joven Ulises» (156), «Vida, agonía y muerte del viejo Sinbad» (169-170), «La espera de la venganza» (182), «Vida de Fanto» (199). Creo que esta simplificación resulta útil y necesaria, y, en cualquier caso, una inevitable estrategia de lectura, al acercarse a textos tan complejos comos los elaborados por el mindoniense.

resulta descabellada una lectura que privilegie el protagonismo de Merlín, como tampoco que los maestros de Ulises adquieren en algunas páginas una talla que no alcanza el alumno; lo cual se debe en gran medida a la distancia irónica de la voz narrativa pero también a la actuación del propio personaje y a lo difuminada que puede llegar a oírse su voz, cedida tantas veces a otros.

3.2. Jerarquía narrativa

El tema del protagonismo en las novelas cunqueirianas se halla íntimamente conectado con el de la voz, una voz que suele ser narrativa; y ello aun teniendo en cuenta que en numerosas ocasiones la del personaje se halla mediatiazada por la del narrador extradiegético, como tendremos ocasión de comprobar con detalle en el estudio de *El año del cometa*. Este texto se presenta básicamente como el duelo de dos voces que se disputan la supremacía, la de Paulos y la del narrador extradiegético, subordinadas ambas a una instancia superior que ha sido declarada por el texto desde el principio. Recordemos que éste se abre con una nota que anuncia los dos prólogos:

> Prólogos
>
> El autor había escrito un prólogo para esta novela. Después, escribió otro. Como no ha logrado saber cuál de los dos es el más apropiado, publica ambos.

El pacto de lectura comienza a establecerse. La novela mostrará una gran preocupación por el estatuto de la ficción, y ello desde esta primera página que podemos considerar perteneciente al paratexto. Las escasas líneas denuncian una clara voluntad de conectar con un nivel extratextual, ya que se presentan como obra del autor o incluso de un supuesto editor. Empieza a formarse el *metatexto* (Gil González 2001: 56) de la novela. Más adelante otros comentarios denunciarán la particular *conciencia metafictiva* del texto (García 1994: 23). Todo anuncia pues desde el comienzo que nos enfrentamos a una metanovela.

La duda entre los dos prólogos adelanta la ambigüedad que reinará a lo largo de *Cometa*, al poder interpretarse al mismo tiempo como cierta falta de competencia del autor y como muestra del control que ejerce sobre su creación. Se dibuja desde las primeras pági-

nas una figura autorial poderosa, que se permite saltarse las convenciones y ofrecer a su lector un texto en aparente proceso de elaboración y caracterizado, antes incluso de comenzar la lectura, por su inestabilidad.[55] Tendremos múltiples ocasiones de ver que esta inestabilidad se convertirá en una de las constantes de la novela, hasta el punto de que podremos afirmar, paradójicamente, que en ella reposa en gran medida la coherencia del texto. Los soñadores contrarios en los que se desdobla Paulos pueden entenderse como un reflejo de esa indeterminación, repitiendo, en otro nivel diegético, el interés por mostrar el proceso creativo. La novela tematiza así las vicisitudes de la creación, a través de un juego de espejos que convertirá al personaje en reflejo de la figura autorial. Antonio Gil afirma acertadamente que «la novelística de Cunqueiro parece postular que el ser mismo de la novela consiste en los desdoblamientos de su autor» y que:

> *El año del cometa*, digámoslo de una vez, es la historia de un autor que trata de escribir una novela. *La novela*, la obra con la que conseguir oponer una realidad alternativa, más hermosa, más verdadera y que traiga el consuelo y la felicidad que no se encuentra fuera de ella. Y en esa ambiciosa tarea de competir con la realidad –o con su creador–, el autor está condenado al fracaso (Gil González 2001: 174, la cursiva es del texto).

Lo que se nos propone desde el nivel enunciativo es, no obstante, más ambicioso que lo que este párrafo supone: *Cometa* es la historia

---

[55] Hay mucho de muestra de poder al tiempo que de incapacidad, Ana María Spitzmesser (1995: 133), sin embargo, se decanta únicamente por esta última lectura: «La dualidad de dichos prólogos es una confesión inicial de la no-omnisciencia autorial; el narrador ya no es la figura autoritaria en posesión de todos los registros, y sabe tanto o tan poco de la trama como el lector». Lo que está claro es que el incluir de ese modo los dos prólogos nos proporciona la ilusión de entrar en el obrador del escritor, de verlo en pleno proceso de elaboración. Elena Quiroga se refiere a una situación parecida que concierne al *Ulises*, en esa ocasión la solución literaria fue diferente, Cunqueiro disimuló la duda entre dos textos que corresponde al fin a casi toda obra de creación: «Comienza el libro [*Ulises*] con dos prólogos de perfección absoluta. Dudó entre los dos y por fin decidió publicarlos a seguido» (Quiroga 1984: 80).

de un autor que quiere recordar qué es lo importante en una novela y que nos ofrece al mismo tiempo un verdadero manual para lectores, gracias a la creación de un personaje que nos hará conscientes de cuán cerca se hallan emisor y receptor cuando de literatura se trata, así como de los peligros de no comprender que la ficción tiene sus propias reglas.[56]

4. Los dos prólogos

Acabo de referirme a la presencia desde las primeras páginas de una máscara autorial que en seguida desaparecerá para dejar paso al mundo de ficción que nos propone. Antonio Gil, reconoce la inestabilidad que introduce esa nota en la que habla «el autor» y reflexiona sobre el carácter de los prólogos, a los que no considera como espacios propiamente paratextuales: «forman parte del conjunto de la narración, si bien ocupando en ella un lugar efectivamente privilegiado» (Gil González 2001: 164). Más arriba ya podíamos leer que: «El prólogo, espacio privilegiado de la voz autorial, aun la del autor extratextual, ve así subvertido su modo de ser esencialmente unívoco, orientador de la lectura del texto ficcional que le sigue» (Gil González 2001: 164). Estoy en parte de acuerdo con estas afirmaciones, aunque creo que es evidente que Cunqueiro juega con unos códigos sin cuyo carácter preceptivo la libre utilización que hace de ellos perdería su valor.[57]

Los dos prólogos conservan íntegra su función de «orientador[es] de la lectura del texto ficcional que le[s] sigue», se anuncian en ellos temas y motivos que serán fundamentales a lo largo de la

---

[56] Ya en 1990 la lectura que Morán Fraga (57) hace de la novela es metaficcional: «Este romance [*Cometa*], tal vez o mais complexo de Cunqueiro, e tambem o mais ‹teorico›, pois nele o autor está a descobrir a sua técnica ante os olhos do leitor. Está-lhe a revelar que é consciente da ficçom».

[57] González-Millán (1991a: 36) resume bien esta idea al referirse «o pouco respeto que Cunqueiro sente polos códigos narrativos que él mesmo se impón en cada unha das súas novelas».