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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 5.: Las dos voces de Cometa
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

tran mundos lejanos: el de las antiguas emperatrices de Grecia en este caso (*Cometa*: 33), como páginas después el de las princesas de Chipre (*Cometa*: 108). El prólogo se cierra con el abrazo de los amantes, que los aísla de lo que les rodea: «Algo les gritó un barquero que pasaba con su barca bajo el puente. Pero ellos se abrazaban y besaban, y estaban solos en el mundo» (*Cometa*: 33). También este motivo encuentra su paralelo más adelante, cuando el contacto entre los amantes llegue a detener el tiempo: «Se abrían todas las puertas, y alguien, en el otro extremo de la ciudad, hizo música. El péndulo del reloj se detuvo [...]» (*Cometa*: 70).

El texto marca sus pautas de lectura desde el comienzo, y avanza la importancia de la reflexión metaficcional, presente desde la primera página. La realidad, sin embargo, es que tras una primera lectura posiblemente lo único que hayamos retenido para afrontar el cuerpo de la novela es la opacidad de la escritura que se nos propone, la autorreflexividad de la misma (evidente en las continuas repeticiones, de frases y de situaciones), el papel activo que se le asigna al lector, y, sobre todo, la idea de que tendremos que volver a esos enigmáticos prólogos una vez terminada la lectura de la novela. En *Cometa*, el texto cunqueiriano se muestra exigente como nunca: exigente de un lector que tendrá que descifrar y, sobre todo, tener paciencia y recordar que la novela es un género que se confirma en la duración y, en este caso, en la relectura.

5. Las dos voces de *Cometa*

Tras los prólogos, la novela se reparte entre dos voces fundamentales, la del narrador extradiegético y la de Paulos; que convivirán y se irán acercando progresivamente hasta que se produzca una verdadera fusión entre ellas, gracias a un alarde de técnica narrativa que no tiene parangón con las otras novelas del mindoniense.

No me interesa discutir si el narrador de los prólogos y el del cuerpo de la novela son el mismo: entiendo que nos encontramos ante una única voz narrativa extradiegética, responsable del marco en el que se insertan las historias del astrólogo, caracterizada por su variedad, que favorece la incertidumbre de su destinatario y delata la presencia de una fuerte voz autorial que se deja oír desde el nivel

enunciativo. En el siguiente comentario, Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier señala concomitancias con otras novelas cunqueirianas:

> La voz narrativa que resucita a Paulos es, como en las demás novelas, una voz autorial que se manifiesta esporádicamente como un *yo*, pero, a diferencia de lo usual, carece de disfraz narrativo, lo que la hermana con la otra novela trágica y edípica del autor, el *Orestes*. Esta voz narrativa que lleva a cabo la posibilidad apuntada por el hombre de la capa negra se relaciona, por mediación de éste, con Caronte, lo que remite al *Merlín* y a *El caballero, la muerte y el diablo* (1956): a las memorias del viejo barquero Felipe de Amancia (Pérez-Bustamante 1991b: 16-17).

En nota a pie de página recuerda cuáles fueron los disfraces de otros narradores cunqueirianos:

> El narrador se disfraza de barquero Felipe y de oculto «romanceador» de las historias de Felipe; del «Autor» que encontró las crónicas del sochantre y las versionó a su aire; del aedo que «canta y cuenta» en el *Ulises*; del traductor de la escuela de Toledo, que refiere las peripecias de Sinbad; del «filólogo humanista» que exhuma la historia de Fanto (Pérez-Bustamante 1991b: 16).

Es cierto que no tenemos demasiados elementos para identificar al narrador de *Cometa*; no son muchas las ocasiones en las que se inscribe en la diégesis y algunos deícticos son discutibles: «Fue éste el partido de los comerciantes, pero en las barberías continuó hasta *nuestros* días» (*Cometa*: 38), «Paulos *venía* de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes» (*Cometa*: 46), «En la noche, bajo la luna y las estrellas, acunada por el canto del agua de su fuente, dormía la ciudad. El río *nuestro* daba la niebla cotidiana» (*Cometa*: 83), «*el entonces Secretario de Eclipses del Consulado de la ciudad había mandado en mano seis onzas de oro a Praga para que, en el caso de que se anunciase cometa influyente,* nos *fuese enviado aviso*» (*Cometa*: 87, en cursiva en el texto), «[*El recibo del astrónomo de Praga*] *lo* trajo *a la ciudad un cojo*» (*Cometa*: 88). «Se lo había enviado [el anillo] desde Génova su mujer [la del Canciller], cuando se le arrancó con aquel rubio del violín que *vino* a dar un

concierto para recaudar fondos [...] *Vino* gratis» (*Cometa*: 129). En alguna ocasión el deíctico reproduce la visión del personaje: «Habría que contratar un ventrílocuo, como *aquel napolitano que viniera* a ferias el año pasado» (*Cometa*: 138), «*Aquí y allá*, en los recodos, reconocía Paulos chopos y sauces» (*Cometa*: 160, la cursiva es mía).

Me detendré a continuación en la relación que se establece entre las voces de *Cometa*; el narrador extradiegético se reparte con Paulos (narrador en un nivel intradiegético) el conjunto del relato comprendido por las partes «La ciudad y los viajes», «Anuncio del cometa», «Los reyes en presencia» y «Audiencia con Julio César. Final». Me interesará especialmente llegar al momento en que el narrador extradiegético cuente las historias que «le dicta» su personaje. Para trazar con claridad esa evolución me ocuparé de la voz narrativa en cada una de las partes de la novela, aunque trataré las dos últimas conjuntamente por razones que explicaré en su momento.

5.1. «La ciudad y los viajes». La convivencia de voces

Tras la aventura de los prólogos, el narrador extradiegético, como buen narrador, nos sitúa espacial y temporalmente. Evidente resulta el contraste entre el extraordinario detallismo de la descripción y la escasez de información que nos proporciona. Se enumeran los límites de la ciudad, pero ¿cómo se llama la ciudad? ¿en qué país está? ¿en qué época se desarrolla la acción?:

> La ciudad fue fundada en una colina, que por la parte sur descendía suavemente hacia el río, mientras que por el norte y el oeste habían cortado su expansión rápidos desniveles peñascosos. Al este, una estrecha llanura la unía a otra colina que los de la ciudad llaman simplemente el Monte, porque es más alta que aquélla en la que se asienta su ciudad. El Monte es un robledal, y a los llanos les llamaron las Huertas, que lo son (*Cometa*: 37).

Desde la primera página del cuerpo de la novela, la voz narrativa reivindica su función de mediación hacia el mundo diegético, de vehículo de las voces de éste. Puede parecer una perogrullada lo que acabo de señalar, como si fuera algo exclusivo de este narrador y no de todo narrador, lo particular en este caso es que la declaración exhaustiva de las fuentes subraya esa función de manera más explícita de lo que es habitual:

> El puente, decían *los cronistas* titulados [...] *Los eruditos* discutían la fecha de fundación de la ciudad [...] *Algunos arqueólogos* sostuvieron [...] *Los reaccionarios*, generalmente, defendían la fuente como origen de la ciudad, mientras que *los progresistas* sostenían que la ciudad nació de una feria junto al puente (*Cometa*: 38, la cursiva es mía).

La técnica acumulativa tan cara a Cunqueiro pervierte la función de un recurso que normalmente contribuye a reforzar la verosimilitud de lo narrado. Pronto revela como imposible la objetividad a la que parecía aspirar el narrador disfrazado de cronista, la ironía es evidente en el siguiente fragmento:

> Don Julián salía sin boina a pasear en las noches de helada, *probando que había sido definitivamente curado* de catarros de relente por el agua que la aparición le vertiera por la cabeza [...]. *Al poco tiempo, una pulmonía acabó con él* (*Cometa*: 39-40, la cursiva es mía).

La manera en la que irrumpe en la historia Paulos, «En una pequeña plazuela que llaman de la Plata, está la casa de Paulos» (*Cometa*: 43), como si ya lo conociéramos, podría leerse como un reconocimiento del antecedente de los prólogos, pero también es cierto que tampoco allí había una presentación clásica del personaje. Ahora el lector cuenta con la oportunidad de recurrir a esos textos, cuyo carácter enigmático irá desapareciendo al confrontarlos con el cuerpo de la novela. De hecho, como había anunciado, la caracterización del narrador coincide en gran medida con la que había hecho del narrador de los prólogos, volvemos a encontrar:

- La focalización variable:

Desde el primer capítulo el narrador da muestras de su poder, va y viene a través de las épocas y de los espacios (el pasado y el presente de la ciudad, el pasado y presente de Paulos; la ermita, Italia, la ciudad). Pero es cierto que se mantiene cierta ambigüedad, ya que son muchas las ocasiones en que limita la información, de manera que el saber que despliega podría ser el de un atento observador que participa igualmente del mundo diegético. Así, por ejemplo, la manera en

la que nos es narrada la historia de Fetuccine el mago podría corresponder a la de un testigo:

> Fetuccine fue prestidigitador y mago italiano que decidió retirarse a la ciudad, atraído por la fama de las aguas de la fuente. El signor Guidobaldo era un hombre muy elegante, jugando siempre con un bastón de bola de cristal con la mano derecha. Pequeño, breve de cintura, fácil en reverencias, saludaba a todos pero no llegó a amistar con nadie. Alguna vez subía hasta la plaza, acompañado de un criado negro que tenía, y cuando se formaba un corro a su alrededor, que Fetuccine golpeaba avisando con la contera de hierro de su bastón en el enlosado, primero saludaba quitándose la chistera de doble hebilla, tocaba con la bola de cristal de su bastón la cabeza de su criado, soplaba, y de la boca del negro salían volando dos palomas blancas (*Cometa*: 44).[76]

Pero su poder se hace evidente en su capacidad para instalarse en la perspectiva de los personajes, algo imposible para un narrador testigo. La utilización de la focalización interna será continua a lo largo de toda la novela, aplicada sobre todo a Paulos, y se convertirá en la principal responsable de la impresión de fusión. Casi todo lo vemos desde la perspectiva del personaje, no será ésta la única, aunque sí la predominante.

Nos enfrentamos a un narrador poderoso, por lo que, cuando no nos da alguna información, concluimos que es un recurso más de su control absoluto sobre la narración, que le permite dosificar la información según su voluntad:

> *Nadie sabía por qué* Fagildo, músico y hombre rico, abandonara el mundo y había ido a sustituir a la ermita que llaman de la Garganta, porque está a la salida de un estrecho paso de negras rocas por las que corre el agua, al viejo ermitaño que allí ayunaba y bendecía con la imagen de san Dionisio a los peregrinos (*Cometa*: 50, la cursiva es mía).

- El estilo indirecto libre

---

[76] Otro buen ejemplo sería la manera de citar continuamente sus fuentes de la que me he ocupado más arriba, (casi) todo su saber aparece así justificado.

La focalización sobre el personaje se hace visible en muchas ocasiones en la utilización del *estilo indirecto libre.*[77] Se explota la ambigüedad propia de ese modo narrativo, como en el ejemplo que sigue, ¿a quién escuchamos a través de la voz del narrador? ¿A Paulos, interrogándose sobre su tío? ¿A Fagildo, temeroso? ¿Se trata de una interrogación retórica por parte del narrador? ¿De una apelación al narratario?: «Fagildo retrocedió. Paulos veía pálido, visiblemente azorado por la pregunta de la niña, a su tío y tutor Fagildo. Algo se ponía a prueba en el alma del ermitaño. ¿Sería capaz de dar una respuesta? ¿Había ya una respuesta?» (*Cometa*: 49).

Esbozo de una fusión

Nuestro narrador se dibuja como controlador y poderoso y, ¿por qué no decirlo?, también caprichoso, pero en esta primera parte, «La ciudad y los viajes», iremos viendo, progresivamente, cómo se va identificando con su protagonista. Los capítulos V y VI, que recogen los encuentros de Paulos con María, consagran al joven como narrador intradiegético; el narrador extradiegético se retira discretamente a un segundo, si no tercer plano, no renunciará, sin embargo, completamente a su dominio, pues los dos capítulos terminan con una muestra de su poder.

---

[77] María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996: 405-406) cita a Guillermo Verdín Díaz para señalar la relación especial que existe entre este modo de transmitir las palabras del personaje y los géneros de la novela lírica y la novela de autoformación, con los que sin duda se relaciona *Cometa*: «El ‹estilo indirecto libre› que, como tal estilo, guarda una estrecha y gradual relación con los otros estilos [...], como ‹monólogo narrativizado›, presenta también íntimas y graduales conexiones con otros monólogos. Pues, en definitiva, el objetivo de todos ellos es común: transmitir el psiquismo más inefable del personaje [...] Su idoneidad para la novela lírica, en general, y para la novela de autoformación, en particular, se revela al propiciar la expresión de ‹sensaciones de duda, penas, pesadillas, remordimientos, incertidumbres, temores, desahogo, asco, inquietud, desvelo, misterio, etc.›, en suma, de esos ‹estados anímicos› resistentes a la ordenación lógica y en los cuales se encuentran, tantas veces, claves de la maduración personal».

El capítulo V incluye una violenta intromisión del narrador a través de un claro comentario metanarrativo: «Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica» (*Cometa*: 70). Antonio Gil González se refiere a esta frase como a «una de las muestras más rotundas del intrusismo en toda la novelística de Álvaro Cunqueiro», y afirma todavía que «el rotundo intrusismo reafirma, en nuestra opinión, la reproducción de la instancia autorial dentro del universo de la narración» (Gil González 2001: 184). La evocación de un nivel extratextual se ve reforzada por el hecho de que el narrador no adopte una máscara, como sí hace en otras novelas, ¿quién puede entonces interrumpir si no el autor? El fragmento que este comentario metanarrativo introduce, separado tipográficamente por un blanco del resto del capítulo, ocupa cuatro páginas, se devuelve en ellas el protagonismo a la ciudad y se prepara así el camino al avance del argumento, ya que en el siguiente capítulo Paulos se reconocerá como «donador voluntario de sueños» e instituirá a la ciudad como su objetivo primordial. El final del capítulo V remite al prólogo I: como allí, vuelven a reinar la irrealidad y la irresolución, al tiempo que se instaura la duda en el lector, cuando toma cuerpo una clara lectura metaficcional que favorece la distancia y no la identificación:

> La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas. Los Malatesta se arrimaban a los tapices, se adentraban en ellos, se escondían tras los árboles del fondo en las romerías flamencas, y si uno de ellos llegaba a un desgarrón del viejo tapiz, donde las hilachas colgaban, también se desgarraba, deshilachaba y moría (*Cometa*: 74).

El capítulo VI repite la estructura del precedente: Paulos-María / narrador extradiegético, sólo que ahora la voz de éste último se combina con la de su personaje; se trata de las páginas que recogen el primer momento de desdoblamiento serio del joven, que contienen las primeras dudas de éste acerca de sus sueños y que nos desvelan sus deseos y sus temores. Estas páginas son fundamentales por lo

que nos muestran del personaje, pero también por las técnicas narrativas utilizadas, algunas ya las conocemos: focalización directa,[78] estilo indirecto libre.[79] El narrador se pega literalmente a Paulos, hasta el punto de que, terminada la lectura, nos queda la sensación de que todo ha sido un monólogo del astrólogo. Lo curioso del caso es que el narrador no lo abandona en ningún momento, ni siquiera cuando se incluye el verdadero único monólogo de estas páginas, ahí encontramos la voz del narrador extradiegético, en forma de acotaciones:

> He aquí la espada rota, y la traición probada. ¡Este vaso es todo lo que resta de la sangre! (*Muestra el vaso, y deja caer unas gotas en el suelo.*) ¡De la sangre de mi vida terrenal! (*Se arrodilla, y limpia la sangre que derramó con un pañuelo.*) ¿Quién se atreve a decir que miente el soñador? (*Cometa*: 82, la cursiva es del texto).

El nivel de codificación es muy complejo y el resultado engañador. Es difícil poder afirmar si estamos ante un *relato singulativo* o *iterativo* (Genette 1972: 146-147), de hecho todo parece apuntar a que se trata de una síntesis de ambos,[80] y a ella debe mucho el poder de fascinación de estas escenas, así como su eficacia para caracterizar al personaje:

> Perezoso, no salía apenas de casa en toda una semana, durmiendo siestas de mañana y tarde, ensoñando viajes, recibiendo visitas de gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real que el extraño visitante le había regalado [...]. No podía detenerse a pensar quién era, de dónde venía, a dónde quería ir. Sí, más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario. La sala estaba vacía,

---

78 «Paulos, solo en la casa, escuchaba los nocturnos ruidos, que ya le eran familiares» (*Cometa*: 81).

79 «¿Sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños? ¿Qué era lo que él quitaba o añadía a la vida cotidiana?» (*Cometa*: 81).

80 Genette llama *pseudoiterativo* (1972: 152) a esa síntesis: «scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elle se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation».

> pero Paulos tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él para él. A veces se trataba de un monólogo (*Cometa*: 82).

El carácter singulativo del monólogo transcrito en estilo directo es contradicho de antemano por este párrafo introductorio, pero también, recíprocamente, el carácter reiterativo de ese párrafo contradice el singulativo del monólogo que sigue. De la misma manera, cuando nos acercamos a la escena con Aquiles, el caballo, la utilización del imperfecto señala una iteración que contrasta con el estilo directo:

> En la noche, bajo la luna y las estrellas, acunada por el canto del agua de sus fuentes, dormía la ciudad. El río nuestro daba la niebla cotidiana. Los ojos insomnes de Paulos se fijaban, en la lámina inglesa, en la forma del lucero del caballo bayo. El caballo despertaba.
> -¿No nos ve nadie? ¿Nadie nos escucha?
> -Nadie.
> -Me llamo Aquiles. Por una debilidad en el tendón. ¿Puedo salir?
> El caballo salía de la lámina y se subía a la mesa. Una de sus patas descansaba sobre el espejo que Eloísa había dejado olvidado en su última visita. Había contado en griego, para darle un tono de diálogo platónico, sus amores con Abelardo (*Cometa*: 84).

He alargado la cita porque me interesa mostrar además cómo el narrador extradiegético asume las fabulaciones de Paulos. Se va preparando la apoteosis que en la fusión entre ambos narradores supondrán la Tercera y la Cuarta parte. Aquiles es uno de los seres que pertenecen a la imaginación del astrólogo, este relato se sitúa, pues, en un. *nivel pseudodiegético* (Genette 1972: 248-249), patente en la sensación de que nos hemos saltado un nivel de la narración: el narrador asume una narración que lógicamente no le pertenece, ya que el narrador extradiegético es quien cuenta los hechos que Paulos imagina desde su nivel diegético. Antonio Gil González había señalado esta posibilidad:

> Podría considerarse la traslación a la esfera de la modalización metaficcional del concepto de narrador *pseudodiegético* propuesto por Genette, en la que un narrador segundo desaparece, apenas iniciado su relato, en beneficio de un narrador primero (Gil González 2001: 186).

Me decido a dar relieve a esta hipótesis por considerar que ese nivel resulta muy útil para describir una técnica narrativa responsable de gran parte de la particularidad de la novela, pero la maestría de Cunqueiro va todavía más allá: el término de la escena supone un contraste con el resto, el indefinido rompe con el modo iterativo e instala la escena en una singularidad necesaria al patetismo final de ese momento único que muestra a la vez la ambición y la lucidez del astrólogo, la conciencia de sus limitaciones, lo cual cobra un significado especial a la luz del final de la novela:

> Paulos abrió las ventanas y esperó en un rincón, con las manos dispuestas para iniciar el aplauso, el relincho de Aquiles. Esperó inútilmente. Los muchos años de sujeto de lámina le habían aplastado en demasía el pecho a Aquiles, y apenas podía acoger en sus pulmones ni la vigésima parte de lo que precisa un relincho inaugural de potro precoz. Fue una mala imitación, a escala humana, de un relincho hípico. Aquiles derramó una lágrima, y cabizbajo volvió a la lámina inglesa.
> La ciudad siguió durmiendo. Nada la despertaba. Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche (*Cometa*: 84).

5.2. «Anuncio del cometa»

Más prólogos

La segunda parte de la novela comienza con esas páginas en cursiva tan del gusto de su autor y presentes en todas las novelas de Cunqueiro:

- En *Merlín* encontramos dos páginas en cursiva, prólogo a toda la novela, (9-10); otras páginas en cursiva (117-119) funcionan como introducción a la segunda parte, «Aquel camino era un viejo mendigo»; en los dos casos, las reflexiones del narrador Felipe traslucen la nostalgia por los tiempos pasados. Los primeros apéndices se nos presentan sin introducción de ningún tipo, vuelve a reaparecer la cursiva en «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña» (167-172, 180-181, 186,-190-

192), en este caso para marcar un cambio de voz, ya que se encuentran en cursiva las intervenciones del narrador extradiegético que enmarca el relato de Felipe y míster Craven.

- En *Sochantre*, la cursiva diferencia el prólogo del autor, más bien editor, ficcionalizado (11-14) del prólogo que antecede a toda la novela –el que escribe las crónicas a partir de las libretitas del sochantre– y que obviamente supone un nivel autorial superior (7-8); resulta difícil, sin embargo, sistematizar la función de la cursiva, ya que dentro de lo que podríamos considerar estrictamente crónicas reaparece (103-105) sin que se corresponda con un cambio de voz o de contenido con respecto a las páginas que le siguen. En ocasiones, sin embargo, reclamará de nuevo esa pretensión de control sobre el texto, así en las líneas que anteceden a la pieza «Romeo y Julieta. Famosos enamorados» y al segundo apéndice:

  Entre los papeles del sochantre De Crozon estaba, puesto como pieza de teatro, el argumento que urdieran el coronel Coulaincourt de Bayeux y madame Clarina de Saint-Vast, y lo demás que allí, terminando aquella función en el atrio de Comfront, había acontecido, y que se lo había contado a nuestro sochantre, ya en tiempos del Imperio, uno de la villa que lo reconoció en un paseo de Pontivy.
  Aquí va, sin otros adornos, el escrito del sochantre, que dice como sigue (Sochantre: 137).

  En una de las pequeñas libretas que dejó el sochantre de Crozon, estaba esta noticia de Ismael Florito, y en atención a la novedad del caso, la dan aquí los editores (Sochantre: 177).

- En *Ulises* aparece utilizada tanto en las primeras páginas que reclaman la autoría del texto (7-8) y que remiten al autor extratextual al estar firmadas por las siglas A.C., como en las inmediatamente posteriores, donde ya reconocemos al principal narrador extradiegético de la novela (9-14). Es clara, pues, la intención de hacer planear una sombra autorial a lo largo de toda la novela. Encontraremos todavía otras páginas en cursiva: como prólogos a las partes segunda y tercera (51-53, 101-104) y como cierre de la Cuarta Parte (182-185).

- En *Sinbad*, las páginas en cursiva enmarcan cada una de las tres partes en que se divide la aventura del marino, excepto en el caso de la segunda parte que sólo las lleva a modo de prólogo.
- Resulta especialmente significativo que *Orestes* no contenga páginas con este recurso.[81] ¿Tendrá en ello que ver el que se trate, junto con *Cometa*, de una de las novelas que contiene mayores índices de distanciamiento? Se puede entonces renunciar a uno de ellos.
- En *Fanto* reaparecen los habituales prólogos en cursiva, en este caso se trata del supuesto erudito fantiniano que se presenta como autor del texto que sigue, biografía del condottiero resultado de un «*un paciente trabajo de investigación y de crítica*» (9). Las últimas páginas en cursiva de la primera parte (43-45) y las primeras de la segunda parte (49-51) parecen indicar que nos encontramos con el procedimiento de enmarque que ya conocemos de otras novelas, pero no será el caso. La segunda parte no termina con páginas en cursiva, éstas se encuentran al final del penúltimo capítulo, en un momento en que el autor juzga oportuno introducir una digresión sobre sus fuentes de información:

  Al llegar a este punto es cuando comienzan a diferir los propios informes enviados a Venecia; no concuerdan las historias sobre el dominio veneciano en Chipre, ni aclara decisivamente la cuestión el discurso del caballo «Lionfante» ante el Senado de la República. (Discurso, por otra parte, del cual se duda, modernamente, que haya sido pronunciado) (Fanto: 104).

El repaso de la aparición de estas páginas en cursiva a lo largo del ciclo novelístico cunqueiriano muestra la constancia de la utilización del recurso, pero también la dificultad de sistematizar la aparición y la función del mismo, exceptuando la de aquellos fragmentos que

---

[81] Aparece la cursiva de manera dispersa, en la cita que antecede a la novela o en los momentos en que la narración deja paso al modo dramático, en las acotaciones, recurso también utilizado en otras novelas y que no he señalado por considerar que se trata de un caso diferente, pues reproduce convenciones propias del modo dramático adoptado.

actúan como prólogo de la novela. Vamos de la presencia explícita a través de una *metalepsis*,[82] concentrada básicamente en cuestiones metatextuales, como en *Sochantre* y *Fanto*,[83] al caso, como sucede en *Sinbad*, en el que resulta difícil encontrar una diferencia entre el cuerpo de la novela y los fragmentos en cursiva, pasando por el reparto de voces que veíamos en *Merlín*. Está claro que sería necesario un estudio de la función de esas páginas en relación con cada uno de los contextos en los que aparecen. Me limitaré, pues, tras señalar estas generalidades, a la utilización del recurso en *Cometa*.

En lo que se refiere a la última novela cunqueiriana, sorprende la extensión de las páginas en cursiva de la segunda parte, nada menos que diez (*Cometa*: 87-97). En ellas se condensa la narración de los preparativos de la ciudad ante los acontecimientos anunciados, y se completa su historia al referirse el paso del último cometa. Se nos ofrece el privilegio de escapar durante algunos instantes a la tiranía de Paulos, que suele monopolizar toda la atención del narrador. Conocemos a diferentes personajes de la ciudad y asistimos a escenas protagonizadas por ellos y de las que está ausente el joven astrólogo.

Las páginas en cursiva, ausentes en la primera parte, aparecerán igualmente al comienzo de «Los reyes en presencia» (165-169) y

---

82 «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar» (Genette 1972: 244), vemos pues que también podríamos considerar dentro de esta figura la participación de Paulos en sus mundos de ensueño. «Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraissemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte*» (Genette 1972: 245).

83 En otras novelas encontramos también fragmentos de metatexto dentro de esas páginas en cursiva: «*Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta ‹La joven Iris›. El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre*» (*Ulises:* 101), pero se trata de casos aislados y no tan sistemáticos como los que encontramos en esas dos novelas.

«Audiencia con Julio César. Final» (215-216). Se confirma entonces la impresión de que a partir de la segunda parte «comienza realmente, una nueva versión de *la novela*» (Gil González 2001: 175), y lo hace de manera simétrica a como lo hacía la primera: ofreciendo toda su atención a la ciudad para luego dar entrada al personaje de Paulos; se nos ofrecen así más simetrías, más reflejos en este juego de espejos que es al fin *Cometa*.

También ahora se alternan las ocasiones en las que se nos deja en suspenso con otras en las que se descubre información privilegiada, como cuando se desvela la trastienda de la preparación del recibimiento del cometa, en un relato salpimentado de datos «innecesarios» que van poniendo en evidencia un humor particular:

> *Los cónsules se reunieron en secreto con el correo, que se llamaba Mijail, que quiere decir Miguel [...]. Los presentes juraron guardar secreto [...]. Antes de montar e irse, el tesorero de la ciudad lo llamó aparte, tras una cortina, por propinarlo con diez pesos fuertes, y Mijail agradecido le dijo lo que no osara ante los cónsules:*
> -En este año del cometa es muy favorable para el cuerpo el ejercicio venéreo [...].
> *El tesorero, a pesar de ser impotente a causa del azúcar que le subió en sangre y en orina por glotón de merengues de frambuesa, agradeció calurosamente al correo la buena nueva (Cometa*: 89, en cursiva en el texto).

Se introduce un tipo de erotismo voyerista, rijoso, que se convertirá en un elemento clave en la caracterización de los jueces y otros representantes de la ciudad. Me atrevo incluso a decir que ese elemento contribuye a que esta segunda parte se rebaje un grado en dignidad, ante la procacidad reinante de la cual nos dará buena cuenta la voz narrante.

El narrador, tan consciente de la importancia de dosificar la narración, enmarca ahora con su voz la de personajes cuya preocupación fundamental es precisamente ésa: cómo transmitir a los ciudadanos las noticias sobre el cometa:

> *-¡Alarmaríamos al pueblo! Aunque lo dijésemos en latín, no faltaría un clérigo que lo tradujese debajo de los soportales.*

> *-¡Sin duda! Ahora basta con la ascensión del «cometam interpres», y dentro de unos días comenzamos a dar consejos higiénicos. Buscaremos una fábrica de jabones que patrocine su publicación.*
> [...]
> *-También podíamos aprovechar para congratularnos con la oposición...*
> *-¡Muy bien visto! De un lado, con los consejos higiénicos, contribuimos a mantener tranquilas a las gentes en año de cometa, y de otro, diciendo que nuestra hermosa bañista es «Jeannette la République»...* (*Cometa*: 92, en cursiva en el texto).

Junto al tema del engaño y de la construcción de la verdad se dibuja el de la espera, el de la expectación, todos ellos de clara significación metaficcional: «*la gente, casi sin darse cuenta, se adentraba en un clima de expectaciones*» (96), es imposible no sentirse identificado con los habitantes de la ciudad, cuando estamos en la página 96 de una novela que se titula *El año del cometa* y todavía no hemos visto el dichoso cometa. La frase que cierra estas páginas en cursiva: «*Comenzaba, verdaderamente, el año del cometa*», parece referirse tanto a la historia de Lucerna como a la de la novela que estamos leyendo, y en efecto, cuando pasemos la página veremos que muchas cosas han cambiado, en el nivel diegético pero también en el de la comunicación.

En la segunda parte, el narrador se aferra todavía más a su personaje. Lo seguirá en su postulación al puesto de Astrólogo, en su encuentro con la familia de María, en sus sesiones con los cónsules, en la preparación de estas sesiones, solo y con María y, por fin, en el episodio que Paulos protagoniza con Melusina. La de Paulos será ya casi la única perspectiva que adopte la voz narrativa, aunque el puntual cambio de personaje focal le permita asumir igualmente las fantasías de otros: «Eudoxia, olvidada de las manzanas que se asaban en el horno, corría tras los novios para darle a María los zapatos de charol y los calcetines. Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes» (*Cometa*: 108).

¿Dónde estamos?

En lo que se refiere a los cambios, se trata más bien de la intensificación de algunos aspectos que ya habían aparecido con anterioridad.

Si el narrador nunca se había preocupado en exceso por situarnos con exactitud ni espacial ni temporalmente, en la segunda parte la labor del lector se dificulta aún más: son varias las ocasiones en las que nos consideramos incapaces de saber dónde nos encontramos o, mejor dicho, sabemos con precisión dónde se ubica la escena hasta que la narración hace que terminemos por olvidarlo. Eso es lo que sucede en el capítulo III. Paulos se prepara para presentar ante los cónsules las señales del cometa: «Paulos ensayaba ante María el discurso de presentación de las señales a los cónsules y los astrólogos» (*Cometa*: 120). No se nos indica explícitamente un lugar, aunque podemos suponer que estamos en la casa del astrólogo, ya que allí se encuentra siempre con María y la repetida mención del reloj nos hace suponer que se trata del reloj de Fagildo, que decora su salón. Al comienzo de la narración el narrador tiene en cuenta a María: «Se inclinaba hacia María, alcanzaba con sus labios el mechón de su pelo rubio que le caía sobre la frente» (*Cometa*: 121). Pero cuando Paulos entra verdaderamente en situación, el narrador lo hace con él, la primera vez que toma la palabra un cónsul se nos advierte de que es sólo en la imaginación del personaje, aunque ésta, que nos llega mediatizada a través de la voz del narrador, sea tan fértil y detallada que nos lleva de golpe a la sala del congreso:

> -¿Cómo los reconoció usted?
> Paulos se imaginaba la voz fatigada del Canciller, que llegaba hasta él más que por el aire arrastrándose sinuosa sobre la mesa del consejo, rebotando en los vasos de agua con azucarillo para encontrar de nuevo el camino (*Cometa*: 122).

En las próximas cuatro páginas terminaremos olvidando que se trata de un ensayo, que estamos en casa de Paulos y que el único testigo es María. Se incluye alguna reflexión del astrólogo sobre su propio discurso, de manera que podemos pensar que todavía no es definitivo, que se puede mejorar: «Podía decirlo en latín, con la imagen de la retórica antigua: como la tempestad las nacientes rosas» (*Cometa*: 123), pero tenemos la impresión de que asistimos a una discusión con los cónsules:

> -¿La sombra a bajo cero es paralelográmica? –preguntaba el Secretario de Eclipses.

> -Discúlpeme el que no cite mis fuentes, pero puedo afirmar que otras veces es cilíndrica.
> -Prosiga con el encuentro en la taberna.
> Ahora la voz del Canciller demostraba impaciencia, y el presidente de edad se tragaba, sin chuparlo, el cuarto caramelo de café y leche (*Cometa*: 123).

La pregunta de María: «¿Existen esos visitantes de la tarde?» nos pilla desprevenidos en la página 126. Está claro lo que ha sucedido: Paulos intenta prever hasta en el más mínimo detalle a su destinario, los cónsules. Con razón escribe Antonio Gil González (2001: 176): «poco a poco vamos confundiendo las imaginaciones de Paulos con el relato de estas imaginaciones, o con la imaginación de sí mismo en el acto de hacer su discurso ante el Consejo de la ciudad». El narrador extradiegético lleva la focalización interna al extremo: nos permite ver lo que sucede en la mente del personaje desde un primer plano privilegiado, la fusión entre narrador y reflector es total.

El lector atento se instala en una duda permanente. Así, cuando comienza el capítulo IV con un: «Admitida la presencia de los visitantes de la tarde, se suspendía la sesión por una hora» (*Cometa*: 128), esperamos (no será el caso) que en cualquier momento aparezca María con sus preguntas, ¿podemos estar cien por cien seguros de encontrarnos en el salón de sesiones?

La complicidad entre narrador y personaje dará todavía sus frutos en otras ocasiones en esta segunda parte. En el capítulo V Paulos prepara una lámina que muestre al unicornio y a la doncella. Su imaginación desatada y sus ansias de protagonismo lo llevan a imaginar que se «hacía estampa de esta aventura suya» o que «se hacía teatro» (*Cometa*: 137). El narrador nos va dando cuenta de lo que pasa por la cabeza del personaje hasta que la narración asuma directamente el modo dramático:

> FAISÁN (*Aparte, hacia el público*).- ¡El unicornio! ¡Nunca creí que viviese en la edad de oro!
> PAULOS (*Aparte. También en dirección al público*).- ¡Verdadero unicornio, con la punta del cuerno marrón, y verdadera virgen! (*Cometa*: 137).

Esa particular manera que tiene la voz narrante de asumir las fantasías de Paulos estará presente en la narración del sueño de Paulos con Melusina (*Cometa*: 153-156), pero al menos en esta ocasión el modo de representación resulta menos extremo, pues se dice explícitamente que lo que se nos cuenta es un sueño: «Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y *se durmió. Soñó* que Melusina iba por un camino orillamar y que él la seguía» (*Cometa*: 153, la cursiva es mía).

Caricatura

Otros aspectos se encuentran potenciados en esta segunda parte con respecto a la primera: la caricatura, técnica que el narrador había ensayado anteriormente con el signor Calamatti, recurriendo a la cosificación, a la muñequización del personaje:

> De vez en cuando [el músico de Milán] daba un grito, carraspeaba, hacía unos gorgoritos, elevaba el canto y con él estiraba el cuello, que parecía de goma. Cuando agotaba el aire que guardaba en los pulmones, quedaba su cabeza balanceándose en lo alto de aquel cuello alargado, que poco a poco iba resumiéndose y volviendo a su natural (*Cometa*: 56).

El narrador insiste ahora en esas técnicas para presentarnos a unos personajes que sólo parecen tener de solemne el nombre.[84] Por otra parte, el particular tratamiento del tema del sexo ayudará a completar una imagen cada vez más satírica.

En el capítulo II tenemos el primer contacto directo con los regidores de la ciudad. Al menos dos personajes se encuentran perfectamente individualizados por el procedimiento de la caricatura; el narrador se centra en un aspecto de su persona que explota hasta la saciedad. En el caso del primer regidor se trata de su vanidad oratoria: una enumeración de gestos inútiles del personaje se revela más

---

[84] En el estudio del *Merlín* gallego reconoce ya Morán Fraga (1990: 87) «umha ironia que tende à caricatura», un poco más abajo es más claro y reconoce que «na aludida passagem da Trave de Ouro, existe certamente um tratamento caricaturesco dos personagens visitantes».

eficaz que una detallada descripción: «Se levantó el primer regidor, carraspeó, abrió su carpeta, esparció negligente unos papeles sobre la mesa, los recogió, los guardó en la carpeta, se quitó un hilo blanco de la manga derecha de la levita» (*Cometa*: 110). También resulta eficaz el ceder la palabra al personaje, su pedantería y sus ínfulas retóricas lo traicionan, casi no necesitaríamos más para obtener un retrato burlesco, pero el narrador se sirve de su poder omnisciente para desvelarnos el interior del regidor, su vacuidad y complacencia, así como su distracción en momentos tan graves; el estilo indirecto libre acrecienta el efecto, al permitir que sigamos escuchando un eco de la voz del personaje:

> Sonrió, perdonándose a sí mismo aquel pecadillo de mocedad, la memoria de aquella turbación que produjeron en su espíritu las piernas blancas y redondas de Iocasta en un vaso, blanco sobre ocre, y los versos que decían su belleza. Era el inconveniente del estudio del griego por menores sentimentales. ¡Aquel compañero suyo, que le llamaban el Pecoso, que era de los Marini della Marina, y decía descender de Poseidón, y se ahogó en el mar de Liguria empeñado en demostrar, un día de tramontana, que eran cabalgables los caballos espumeantes de su abuelo! (*Cometa*: 111).[85]

El presidente de edad es el otro cónsul al que conocemos en este capítulo. Su caricatura se centra en su gusto por los caramelos de café y leche, parece que no hay mucho más que decir del personaje:

---

[85] Aunque la intervención del primer regidor es breve, el narrador aprovecha la ocasión y continúa la burla, solo por esta vez el auditorio se ha librado de la historia de siempre, la narración desvela además los pequeños trucos del orador: «El primer regidor siempre se entretenía un poco en esta disputa lexical de los vénetos, para volver al relato del sacrificio de su abuelo Cristóbal, avanzando hacia los vénetos con su viruela, su fiebre, venciendo el vértigo, sujetándose con ambas manos la cabeza para que dejase de girar el mundo a su alrededor. Tendía las manos a los jefes enemigos, que se las besaban, compadeciéndose de aquel anciano, obligado a tan triste rendición. Lo de anciano *no era verdad*, que era un hombre de treinta y dos cumplidos por San Martín, pero se había disfrazado con la peluca blanca del más anciano de los focenses» (*Cometa*: 113, el subrayado es mío).

> El presidente de edad fue sorprendido chupando un caramelo de café y leche por la brevedad del discurso del primer regidor (*Cometa*: 112).
>
> El presidente de edad se tragó lo que quedaba del caramelo de café y leche. Lo chupaba muy bien, haciéndolo girar sobre la muela postiza de la izquierda, redondeándolo, y cuando lo lograba esférico, lo pasaba a los dientes, y allí le daba forma de huso; luego, con la lengua lo sujetaba al paladar, y lo iba lamiendo a pocos, hasta que le daba fin (*Cometa*: 113-114).
>
> El presidente de edad desenvolvía lentamente otro caramelo de café y leche. El bedel ofrecía a los asistentes vasos de agua en los que flotaban azucarillos de espuma de la botillería «La Veneciana». [...]
> En el silencio que siguió a la pregunta del señor presidente de edad, quien en la punta de los dedos mantenía a la altura de la boca el caramelo de café y leche, se escuchó el bordoneo de un moscón [...]. El bedel [...] se volvió hacia el presidente de edad, el cual sonrió y metió el caramelo en la boca (*Cometa*: 115-116).

La caricatura se ve reforzada por la cosificación que afecta a los personajes; el narrador selecciona la información que permite insistir en la creación de un universo que termina pareciendo casi tan de cartón piedra como más tarde Camelot; el esperpento que allí tomará posesión del texto se va anunciando ahora.[86] Así, por ejemplo, cuan-

---

[86] Podemos incluso preguntarnos si no será ya Lucerna tan de cartón-piedra como Camelot, las ideas que se les ocurren a algunos personajes parecen más propias de ser llevadas a cabo en un teatro que en una ciudad, y cobran una significación especial combinadas con las técnicas caricaturescas. Se trata en esta ocasión no de los cónsules, sino de «los castrenses», ni los unos ni los otros parecen muy bien hablados: «-¿Y si no hay pared contra la que arrinconarlo [al visitante de la tarde]? –preguntaba el general de las Milicias–. ¡Habrá que llevar una de repuesto! -¡Ésa es otra! –respondía el cabo general de patrullas–. ¡Menuda joda!» (130). Morán Fraga, quien señalaba el procedimiento caricaturesco presente en el *Merlín* y que reconoce igualmente la relación con el esperpento, cita a continuación un fragmento de su entrevista con Cunqueiro, en la que el propio autor reconoce esta influencia, cito todo por el estudio de 1990 (123): «Nesta mesma linha contrapontística, nom se deve ignorar a possível déveda da narrativa cunqueiriana com o ‹esper-

do nos cuenta la historia del Canciller y de su mujer, quien «se le arrancó con aquel rubio del violín que vino a dar un concierto para recaudar fondos para la defensa de Constantinopla contra el turco» (*Cometa*: 129):

> Al cabo de un año, una noche de lluvia, reapareció [la mujer del Canciller]. El canciller la recibió en silencio, le mandó desnudarse y que se metiese en una bañera, la llenó de agua, la saló, y la tuvo allí dos días. Después, la puso todo un día al sol, desde el alba a la puesta, *colgada por los sobocos de la rama de un manzano, para que secase* (130, la cursiva es mía).

El propio protagonista parece contagiarse del ambiente general y de la obsesión generalizada por el sexo que comparten los cónsules y el narrador, el cual aprovecha ahora la más mínima excusa para alargar todo lo posible cualquier escena picante:

---

pento› de Valle-Inclán, como se depreende da confissom do autor: / ‹O esperpento tem influído... Nom é que tenha influído, pero quiçaves as minhas *Crónicas do sochantre* fossem de outra maneira se eu nom tivesse lido o esperpento de Valle-Inclán, a mim seducem-me, parece-me umha forma mui alta de literatura›». Concepción Sanfiz Fernández estudia *Ulises, Orestes* y *Fanto,* comentando una secuencia del *Ulises* señala que «hay una utilización de connotaciones intensificadoras –a veces degradadoras-, procedimiento que tiene relación con la prosa de Quevedo y con el expresionismo» (Sanfiz Fernández 2000: 74), añade otros ejemplos de «imágenes casi expresionistas». En su análisis de esas novelas afirma que: «Además de la técnica de introducir comentarios superfluos o desconcertantes, es frecuente también la caricaturización» (Sanfiz Fernández 2000: 78). Habría que replantearse lecturas como la de Cristina de la Torre (1988), quien distingue entre ironía y sátira, relacionando ésta última con el esperpento y la primera con los textos cunqueirianos (89), según la autora «Cunqueiro, hasta en la más patética de sus obras como puede ser *Sinbad*, evita cuidadosamente la sátira. En lugar de ridiculizar, su humor suele componerse de comprensión para resaltar la humanidad de sus personajes» (91), hubiera sido particularmente interesante un comentario a propósito de las escenas en las que aparecen los cónsules.

> Tenía la mano [Paulos] en el ancho vaso de cristal de roca, en el que flotaba, en agua fresquísima del pozo del Regimiento, que empañaba el cristal, el iceberg de azúcar, fruto exquisito del obrador de «La Valenciana». Por un momento le pasó por el magín la imagen de la hija mayor, la soltera, que la había visto aquella misma mañana atravesando la plaza. [...]
> Estaba de muy buen ver, rolliza, el pecho redondo, las caderas inquietas, las piernas finas, quizás en demasía.
> -¡Las venecianas fallan por la caña! –dijo el salchichero suizo del Arrabal, que fue a verla unos meses después de quedar viudo, quien además del frío solitario de la cama, [...] imaginaba lo que sería [...] un negocio doble, de salchichería y botillería [...] Además al suizo le gustaban las piernas gordas (*Cometa*: 117).

La indiscreción del narrador nos permitirá conocer los «impropios» pensamientos de los cónsules, al Canciller: «*Le gustaría saber quiénes eran las vírgenes de la ciudad. También al Cónsul de Especies y Vinagres*, un solterón que procedía de la Marina mercante, y tenía una gran verruga en el mentón.» (*Cometa*: 142, la cursiva es mía), otros se distraen de su obligación «imaginándose a la mujer del Canciller como lady Hamilton. Las ninfas siempre enseñan un pecho» (*Cometa*: 145).

Ya antes, con la aparición de Policarpos, el narrador nos había contado con todo lujo de detalles la grotesca violación de la hija del cómico en Polonia. Digo grotesca, podría decir esperpéntica, para calificar la marcha de los Jagellones tras violar a la joven: «Intervino la Policía de Costumbres, y los Jagellones hubieron de batirse en retirada, mugiendo, fingiendo una estampida como la que se ve en los rebaños vacunos en las películas del Oeste americano» (*Cometa*: 115). El resultado es evidente: una sátira sin concesiones de la sociedad. El humor que ésta conlleva no hace más que poner de relieve la crítica, que alcanza a todo, ya que la capacidad de asociación, la buena memoria y las ganas de contar de nuestro narrador son inagotables. Así, la continuación de la cita que acabo de incluir es una burla de cierto tipo de saber institucional:

> De aquí vino la creencia, todavía vigente entre escandinavos, de que Filomena había sido violada por una manada de uros. En Upsala, en la cátedra de «Introspección espiritual y análisis de estados de ánimo»,

> fueron frecuentes, durante algún tiempo, los ejercicios en los que los alumnos de la segunda parte de la asignatura, en los temas llamados de «confesión atrabiliaria», declaraban sentirse urobovis en el momento del acto sexual. La divulgación de estos secretos por la prensa amarilla y del corazón, puso de moda entre suecos, godos, vándalos y alanos, el hacer con mugidos bóvidos proposiciones deshonestas (*Cometa*: 115).

He insistido en el tratamiento del tema del sexo. El motivo adquiere especial importancia teniendo en cuenta las connotaciones metaficcionales del erotismo en la novela que tendremos ocasión de ver en su momento.[87]

5.3. «Los reyes en presencia», «Audiencia con Julio César. Final»

Las últimas dos partes suponen el grado máximo de fusión entre narrador extradiegético y personaje, y también contienen el punto de máximo alejamiento, cuando Paulos muere y el narrador pierde así su reflector preferido. Terminaré este análisis de la narración en *Cometa* tratando conjuntamente estas dos últimas partes.

La perspectiva de Paulos es ya única: comenzamos viendo una salida de la ciudad que sólo se desarrolla en su imaginación y que se contrapone con la que «realmente» tuvo lugar, que conocemos de modo diferido cuando el personaje reflexiona sobre ella. Sigue habiendo marcas de oralidad y diálogo del personaje consigo mismo, pero abundan los fragmentos que podrían pertenecer simplemente al narrador, si el conjunto de la novela, la perspectiva, la voz, cada vez más evidentes del personaje, no favorecieran la teoría del estilo indirecto libre. Está claro que este reflexionar, lamentar y vislumbrar historias alternativas es propio de Paulos:

> *Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto, tras las pruebas de los visitantes de la tarde, el río que vuelve a la fuente y la aparición del unicornio, con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices. Se representaría la pieza con monstruos, fuegos y Filomena funámbula, del cómico Policarpos, y el añadido de una verbena. Pau-*

---

[87] En el punto 2.3 de la tercera parte, «Erotismo y ficción».

> *los podía aprovechar la fiesta para casarse con María en la iglesia de San Miguel. Pero, ahora, se veía obligado al camino, a largas jornadas viajeras (Cometa*: 166, en cursiva en el texto).

Las dos páginas en cursiva con las que comienza la última parte, «Audiencia con Julio César. Final» (*Cometa*: 215-216), dan por fin el protagonismo al que bien merecería el título de patrón de Lucerna. Resulta significativo (y son éstas cuestiones que remiten a la instancia de la enunciación) que sea la única parte de la novela cuyo título es doble; podemos entender esa circunstancia como un reconocimiento explícito de la independencia del último párrafo de la novela con respecto al resto, en este último párrafo asistimos al divorcio entre el narrador y su personaje.

En la cabeza de Paulos

Estamos en la cabeza de Paulos, como cuando asistimos a su diálogo con Aquiles, como cuando lo vemos con los cónsules o con Melusina, sólo que ahora el experimento es más arriesgado, se da un paso más. Antonio Gil González (2001: 175) expresa esto de manera gráfica diciendo que «la conciencia de Paulos es el escenario de la narración». Lo extraordinario de estas páginas es que el narrador siga desempeñando su función mientras que Paulos actúa como personaje al tiempo que como conciencia creadora, origen del texto, de ahí la impresión de enorme extrañeza que emana de estos capítulos.

Ya narrador y personaje resultarán inseparables. O bien el primero cuenta los sueños de Paulos desde un nivel pseudodiegético, o bien sus reflexiones en la cueva. El narrador asume de manera explícita la función de delegación característica de toda voz narrativa, narra los sueños que le son *dictados* por el astrólogo.

Las páginas en cursiva no nos preparan para tantas sorpresas como nos esperan: nos cuentan que «*La ermita sería el gran refugio durante los siete días que* [Paulos] *había imaginado estar fuera de la ciudad*» (*Cometa*: 168), pero el efecto de realidad es tal al comenzar el capítulo siguiente en plena fabulación de Paulos que no nos libramos de la duda:

> Paulos había logrado entrar en la tienda de David, una tienda enorme por la que el joven rey paseaba jinete en un tordo inquieto. Paulos se-

> guía, como si fuese de su séquito, a un anciano que llevaba una larga espada al hombro, y al que acompañaba un joven que podía ser su nieto, y que en una red, en banderola, portaba dos hogazas de pan.
> -¡Pasad! –dijo el de la puerta, que aunque era de día tenía la linterna encendida, y llevaba el haz de luz al rostro de los viajeros (*Cometa*: 171).

El despertar resulta brutal, no hay ninguna marca textual que señale el cambio, que nos indique que salimos de la cabeza del personaje: «Paulos se retiró al fondo de la cueva. El cadáver de Fagildo lo habían trasladado al camposanto de la Selva cuando, pasados algunos años, visto que nadie se ofrecía para ermitaño, el obispo dispuso que la imagen de san Dionisio subiese a los altares» (*Cometa*: 176).

> Lucerna se ha convertido en un mundo tan de ensueño como el de los cuatro reyes, casi me atrevo a decir que más, ya que el efecto de realidad conseguido durante la narración de las entrevistas de Paulos desaparece cuando el personaje y el narrador desconectan de estas fabulaciones, entonces el caos se instala, se mezclan los diferentes mundos que nacen de la imaginación del astrólogo y su realidad más inmediata.

En los capítulos II y III, que incluyen la visita de Paulos a Camelot, no se pierde ni en un sólo momento ese efecto de realidad que ya nunca volverá a ser tan total. La predominancia de la escena dialogada es la señal indiscutible de un hacerse discreto del narrador, que no necesita añadir gran cosa en un mundo de por sí grotesco, aunque son todavía algunas las ocasiones en las que contribuye a la deshumanización. Disponemos de un ejemplo en la descripción de las ancianas que estaban «intentando empalmar por el vientre el cuerpo de cartón de don Galaor» (*Cometa*: 184):

> [...] le preguntaron, las dos al mismo tiempo, pero con voces muy diferentes, la una aguda y la otra ronca, *como si entre las dos hiciesen una gaita gallega* (*Cometa*: 185, la cursiva es mía).
> [Las dos ancianas] Volvieron el arrugado rostro, un rostro carcomido y amarillento, *de madera vieja comida de polilla*, hacia Paulos (*Cometa*: 188, la cursiva es mía).

La confusión e irrealidad nos acompañarán hasta casi el final de la novela. Muerto Paulos, gracias al narrador nos enteramos de que sus criaturas lo sobreviven:

> Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes. Desde la ciudad venía volando una paloma mensajera, por ver si había llegado hasta el lugar de la muerte el lamento desesperado de María. Al pasar sobre las terrazas, había degollado los lirios tardíos y deshojado las rosas de otoño (*Cometa*: 237).

Esperábamos que el continuo vaivén entre sueño y «realidad» terminara con la muerte del gran fabulador y reflector privilegiado de la instancia narrativa, constatar la supervivencia del mundo de ficción no entraba en las expectativas del lector.