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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 1.: La trayectoria de un narrador
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

bién piense en la posteridad y en la posibilidad de que su historia sea transmitida por otros:

> Paulos pensó que podía situarse detrás del faisán, y *si algún día se hacía estampa de esta aventura suya*, en la que se mezclarían a la vez la lámina francesa y la realidad de su búsqueda de señales en el año del cometa, aparecería con la mano derecha extendida en dirección a la cabeza del faisán [...]. *Si se hacía teatro*, entonces Paulos entraría por la izquierda al mismo tiempo que el faisán por la derecha (habría que vestir a un enano de faisán, con la larga cola tendida) [...] Sería conveniente buscar a un experto para lograr este efecto en tablas (*Cometa*: 137, la cursiva es mía).

Tal complejidad permite concebir al último personaje cunqueiriano como una síntesis de todos sus antecesores. En él se encarna por otra parte el carácter narcisista de un texto que refleja a sus instancias narrativa y creadora, así como a los simétricos interlocutores de éstas; un texto que acumula muchos de esos espejos internos que evocan la *mise en abyme* y cualquier otra forma de autorreflexión.

1. La trayectoria de un narrador

La particularidad de *Cometa* con respecto a otras novelas cunqueirianas consiste en que Paulos es, dentro del texto que protagoniza, el único personaje al que podemos propiamente considerar como narrador digno de relevancia, mientras que en las otras novelas son muchísimos los narradores intradiegéticos.

En *Merlín* el gran número de narradores no parece tener otra función que la de proporcionar historias al que se encargará de su ulterior transmisión: Felipe, aprendiz de narrador y, al fin, de autor, que dará forma definitiva a un material cuyas fuentes va declarando detalladamente, pese a no poder siquiera asegurar que no sea todo producto de su imaginación: «*Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo*» (*Merlín*: 9, en cursiva en el texto).

La misma función, la de enseñar a Ulises cómo contar, la desempeñan los muchos narradores intradiegéticos que aparecen en

Ulises, muchos hasta que el protagonista se haga dueño de su voz. En el caso del griego, como en el de Felipe de Amancia, se trata de un narrador a cuya formación como tal asistimos en directo; diferente será el caso de Sinbad, el único protagonista cunqueiriano que conocemos en su madurez y con el que, en otros aspectos, mantiene Paulos conexiones fundamentales, entre ellas la de monopolizar ambos el nivel intradiegético de la narración.

1.1. El aprendiz de narrador

Antonio Gil González (2001, 2006) distingue tres fases fundamentales dentro de la obra novelística de Cunqueiro:

> [...] en la primera se aprecia una reafirmación del gusto por contar y, en este sentido contiene sus diégesis más propiamente fantasiosas. En la segunda, la libertad creadora e imaginativa se detiene en la parodia, la desmitificación y el juego intertextual. La tercera, finalmente incide en el desengaño existencial latente tras el escenario de la ficción (Gil González 2001: 110).

El análisis de Antonio Gil González presenta una buena base para caracterizar la evolución del héroe novelístico cunqueiriano; esa misma evolución que señala para todas las novelas se reconoce en miniatura dentro de la última. Podríamos decir de *Cometa* lo que el crítico y teórico dice de *Ulises*, que es «una novela de aprendizaje, una novela de una experiencia muy peculiar: un *Bildungsroman* de la narración» (Gil González 2001: 110).[88] Veremos a continuación

---

[88] María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996), considera Las mocedades de Ulises como ejemplo de la intersección entre la novela lírica y la novela de «autoformación». La autora llama al mismo tiempo la atención acerca de la naturaleza fantástica y de palimsexto del texto: «Con implícitas y explícitas nostalgias de paraísos perdidos, los ejemplos de novelas de autoformación fantásticas que seleccionamos dentro del mundo hispánico, *Las mocedades de Ulises* (1960) de Álvaro Cunqueiro y *La torre vigía* (1971) de Ana María Matute presentan, aparte de específicas idiosincrasias, una notable característica común: el ser ambas exponentes, aunque en un sentido amplio y en distinto grado, de la ‹escri-

cómo ese hacerse narrador de nuestro personaje culmina en una fase de plenitud, tras la cual se hará patente el «desengaño existencial latente tras el escenario de la ficción».

La figura del tutor está presente en casi todas las novelas de Cunqueiro y su influencia en el hacerse adulto del protagonista es fundamental. Felipe, Fanto y Paulos están acompañados por tutores que sustituirán a las respectivas figuras paternas ausentes, precisamente tres de los cuatro héroes de creación totalmente cunqueiriana. Ulises es uno de los pocos personajes que cuentan con la cercanía de un círculo familiar y que disfruta de la presencia de sus dos progenitores; en la formación del protagonista será sin embargo decisiva la presencia y las enseñanzas del piloto Foción. Alguna de las escenas entre los dos personajes se asemejan a clases en las que el hombre de mar se ocupa de transmitir a su pupilo enseñanzas que él cree fundamentales. Ulises abandonará la tradición familiar, no quiere ser carbonero sino surcar los mares y conocer pueblos diferentes. Tam-

---

tura y lectura palimsextuosa›» (Rodríguez Fontela 1996: 447, hasta la página 459 se ocupa de ambas novelas). La autora señala: «La ruptura de la ilusión narrativa en la metaficción, que es, a nuestro entender, un efecto de la fabulación acumulativa y de la consiguiente autoconciencia ficticia del personaje. El desbordamiento narrativo-fantasioso de la novela de Cunqueiro crea un diálogo permanente del héroe con su precedente homérico, sobre todo y por lo que a nuestros intereses concierne, en torno a su potencialidad iniciática» (456). Para la autora, el Bildungsroman es «*aquel género histórico alemán que visualizó con singular transparencia por vez primera la capacidad autorreflexiva del discurso novelístico*» (458, en cursiva en el texto), más adelante especifica los rasgos metaficcionales, «signos de autorreflexión textual» que encuentra en las novelas analizadas, entre ellas *Ulises*: «reflexión sobre el proceso de creación, recepción en institucionalización literarias, especialmente en las novelas de autoformación estética, autoficción o reflexión del texto sobre la génesis del mismo texto; autoconciencia del personaje sobre su propia ficcionalidad; diálogo del héroe con sus homónimos (y) u homólogos hipotextuales. La novela lírica de autoformación funde así en un solo texto la reflexión del personaje sobre la historia narrada –el proceso de su propia formación individual– y la reflexión del texto sobre la historia de su formación literaria –entendida ésta en un sentido amplio» (460-461).

bién Fanto seguirá el ejemplo de su tutor, el señor Capdevila, que quiere ver a su sobrino convertido en un condottiero. Ni siquiera Paulos se aleja tanto como cree del camino marcado por Fagildo: con él, Paulos aprenderá a soñar. El sueño y las palabras que sirven para transmitirlo recrean espacios, países a los que el niño se evade para escaparse de las estrechas limitaciones de la ermita.[89] No en vano «Fagildo enseñó a su pupilo a leer y a escribir, y mucha geografía» (*Cometa*: 53). Y esa geografía no se limita a la más cercana. Fagildo presenta a Paulos el primer país de ensueño, transmitirá así al joven el gusto de países exóticos e imaginarios, al tiempo que alimenta sus ansias de grandeza:

> -Nosotros aquí, disponiéndonos a pasar una semana larga de fríos y nieves, y allá, en Indias sudando los que están mondando tus arrozales, y durmiendo desnudos en el puente de tus naves los que vienen de las islas del clavo y de la pimienta.
> -¿Tengo yo naves? –preguntaba Paulos, que nunca había visto una.
> -¡Tienes! ¡En eso eres como un rey! (*Cometa*: 52).
>
> [...] Cuando salía algún país nuevo, Paulos preguntaba:
> -¿Son Indias?
> No, no eran Indias. Paulos, meditando, pinzaba con el gordo y el índice de la mano derecha el labio inferior.
> -Podíamos tener con nuestro dinero una cosa en cada país (*Cometa*: 53).

Los capítulos que comprenden lo que podemos llamar formación de Paulos (I-IV), terminan de manera simétrica con evocaciones de espacios de ensueño. Llama la atención la extraordinaria hipercodificación del texto, que prevé una serie de paralelismos que insisten siempre en su autorreflexividad. Cito a continuación el final de esos

---

[89] «Casi siempre conocemos a los protagonistas de las novelas desde su nacimiento, y nos percatamos de la importancia de su educación cuyo propósito principal es estimular la imaginación ampliando los reducidos horizontes de nuestro alcance físico. De ahí que, con frecuencia, la enseñanza quede en manos de diferentes tutores, cada uno de los cuales aporta una perspectiva individual a la formación del niño» (Torre 1988: 40).

cuatro capítulos; en dos de ellos la presencia del espacio que rodea al protagonista subraya el carácter imaginario del otro espacio, en el último ejemplo podemos apreciar el carácter evocador de algunos objetos:

> [...] Y frente a él, estaba el campo, en primer término la larga lanza del río que describía una curva antes de pasar bajo el puente, y más allá los maizales y patatales, y ya subiendo por la falda de las colinas vecinas, los viñedos, y más allá los bosques, castañares, robledas, y más arriba, los hayedos, y ya después los desnudos altos montes, coronadas las agujas con la nieve perpetua. Y entornando los ojos imaginaba países del otro lado, mares, islas, y caminos que dirían, en el inmenso silencio de la hora serotina, con su boca de polvo, a dónde llevaban (*Cometa*: 46).
>
> Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, soñando con su reino remoto (*Cometa*: 52).
>
> El camino atravesaba viñedos. En un llano, a la izquierda, quedaba un largo huerto de naranjales. A la derecha, por entre las pequeñas colinas plantadas de pino manso, se veía el mar azul. Paulos tardó en darse cuenta de que era mar y no cielo. Y se emocionó pensando que, de un momento a otro, iba a ver unas naves que quizá fuesen suyas, y regresasen de Indias (*Cometa*: 57).
>
> Había mandado hacer una marca de latón con una P y una nave de Indias pasante, y le gustaba reconocerla y acariciarla en los grandes y redondos panes. Comenzaba Paulos a darse cuenta de que había regresado (*Cometa*: 64).[90]

---

[90] También en otras novelas el espacio se extiende más allá del inmediato de los personajes o del narrador, unos y otro parecen nostálgicos de los espacios a los que en ese momento no tienen acceso, en Ulises cierra un capítulo la evocación por parte del narrador extradiegético de un espacio lejano que nos recuerda a los soñados por Paulos: «Sobre el Arco del Capitán se levanta la Atalaya, cuadrada torre de granito negro roído por los vientos marinos. Desde sus almacenes, en los claros días, cuando sopla el cristalino sur, se adivinan lejos, tierras verdes de extraños nombres. Oírselos a algunos marineros, al regreso de un largo viaje, es como

Cometa es un *Bildungsroman*, aunque en su caso nos hallemos ante la utilización paródica del modelo literario; algo que no parece reconocer Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 223) al resumir la etapa de formación del protagonista con sus tutores:

> El ermitaño Fagildo es una especie de santo imaginativo, terapeuta, adivino y sabio que se constituirá en modelo implícito de la evolución posterior de Paulos y que le enseña a soñar y a socializar los sueños. Con Calamatti Paulos aprende el sueño del amor, el placer de la literatura, del teatro, y la diferencia entre amor teatral y amor real.

Estoy más cerca en mi lectura de Spitzmesser (1995: 138), quien contempla a los dos tutores de Paulos como figuras paródicas: «Si el ermitaño Fagildo es una especie de santo, Calamatti es un tipo ridículo, de aire afeminado y tan obsesionado con La cartuja de Parma que confunde a Paulos con Fabrizio del Dongo». Por supuesto que admito que la importancia de la influencia de Fagildo en la posterior evolución de Paulos es enorme, pero considero que si actúa como modelo, éste es más bien negativo y que lo aprendido con el ermitaño es en gran parte responsable del fracaso del protagonista, ya que –en contra de la lectura de Pérez-Bustamante– le impone un aislamiento que imposibilita una socialización que parece deseada por Paulos.

Además de la presencia de elementos paródicos aislados, el principal consiste en subvertir el significado del subgénero, haciendo que la madurez del protagonista se resuelva en una involución. La regresión es evidente. Llegado el esperado momento de plenitud, el recorrido narrativo del personaje se caracterizará por la pérdida de las competencias que supuestamente ha adquirido hasta entonces.

---

oír una canción» (*Ulises*: 21). Cuando el héroe empiece a contar será consciente de esa dualidad de los espacios: «He viajado mucho todas estas noches, maestro. Anochecía en Ítaca, pero en mi lecho salía el sol, y levaban anclas mis naves, doce y más, y cada una su destino» (*Ulises*: 80), pienso inevitablemente en las naves de Paulos, que aparecían en la cita que he incluido arriba.

Un nuevo Paulos

En «Anuncio del cometa» conocemos a un Paulos Expectante que tiene claro su *objeto*,[91] salvar a su comunidad del inminente peligro. Nuestro personaje pasa de objeto en manos de sus diferentes tutores a *sujeto*,[92] capaz de poner en marcha su proprio *programa*.[93] Asumiendo un rol social consigue convencer a los cónsules, pero parte de una mentira y comete el error de querer que su mundo ficticio tenga base real. La lectura del texto se resiste, sin embargo, a aceptar el cambio operado en el personaje, ya que al final de la primera parte hemos dejado a un Paulos perplejo y casi asustado, interrogándose sobre una capacidad que ahora no parece puesta en duda. El final de «La ciudad y los viajes» había sugerido las ambiciones del protagonista:

> ¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya en ella un donador voluntario de sueños? (*Cometa*: 82).

---

91 «L'objet –ou objets de valeur– se définit [...] comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint» (Greimas / Courtés 1993: 259).

92 «Aux deux types d'énoncés élémentaires –énoncé d'état et énoncé de faire– correspondent, par conséquent, deux sortes de sujets: les sujets d'état, caractérisés par la relation de jonction avec les objets de valeur [...] et les sujets de faire, définis para la relation de transformation», éstos últimos remiten «à un ‹principe actif› susceptible non seulement de posséder des qualités, mais aussi d'effectuer des actes», me interesa todavía la distinción «entre les sujets pragmatiques et les sujets cognitifs: ils se spécifient par la nature des valeurs qui les définissent en tant que sujets d'état, et par le mode de faire –somatique et pragmatique d'un côté, cognitif de l'autre– qui est le leur» (Greimas / Courtés 1993: 370-371), Paulos partirá de una mentira, se presentará ante sus ciudadanos como un sujeto capaz de actuar cuando sus competencias se hallan en el dominio de lo cognitivo y no de lo pragmático.

93 «Le programme narratif [...] est un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état [...]. Le programme narratif est à interpréter comme un changement d'état» (Greimas / Courtés 1993: 297).

> 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).

Ya adulto, de vuelta a la ciudad, el comienzo de Paulos como astrólogo oficial va precedido de un cambio de nombre muy significativo.[94] Tenemos ante nosotros a un nuevo personaje, que se ha inventado a sí mismo, un Quijote que crea su personaje de astrólogo oficial. Paulos deja de ser Paulos Liberado para convertirse en Paulos Expectante. No solo decide su nuevo nombre, sino también su pasado, que parece transmutarse tal vez por obra del próximo cometa:

> Paulos alegaba su experiencia infantil de las estrellas, método griego, por ejemplo, [...] y más tarde estudios de «haruspicini et fulgurales et rituales libri», con su tutor Fagildo, y ya en la Academia Sforzesca, disertaciones sobre la fúlgura entre los etruscos, de alfitomancia, sobre el cometa del año cuarenta y cuatro [...] y finalmente una tesis, «maxima cum laude», sobre el buey que en año 192 a. C., bajo el cónsul Cn. Domitii, habló [...]. Finalmente Paulos aludía a su conoci-

---

[94] «L'accès à la vie spirituelle, envisagé comme la première conséquence de l'initiation, est proclamé par de multiples symboles de régénération et de nouvelle naissance. Une coutume très fréquente consiste à donner un nouveau nom au néophyte immédiatement après l'initiation. Coutume archaique, puisqu'on la trouve chez les tribus australiennes de Sud-Est; elle est, d'ailleurs, universellement répandue. Or, pour toutes les sociétés prémodernes, le nom équivaut à la véritable existence d'un individu; à son existence d'être spirituel», (Eliade 1959: 73-74). En «Tesoros y otras magias», Cunqueiro (1996: 103) se hace eco, con humor, de las connotaciones míticas del cambio de nombre: «La bruja le quita el mal de ojo a las gallinas de María. Muy sencillamente. Por ejemplo, ¿cómo llamaba a las gallinas, María? -‹¡Churras, churras, venid, venid!›-. Pues bien, de ahora en adelante, les dirá: ‹¡Niñas, niñas, bonitas, guapas!›. Esto del cambio del nombre, como saben, es un componente mágico universal: en los grandes mitos los héroes cambian de nombre, que es poner a la vieja piel del mundo una vestidura luminosa, y las ciudades como Roma o París, y los reinos, como Francia, tienen nombres secretos, salvadores».

> miento de hierbas medicinales, y a la amistad suya con diversos mánticos de lejanos países, a los que había visitado en sus islas, y con los que había hablado, especialmente de las profecías de san Malaquías y las de Nostradamus (*Cometa*: 99-100).

Hasta ahora solo conocíamos su nombre de pila. Su nuevo apellido posee una connotación metaliteraria evidente y se convierte en una referencia intratextual que une, una vez más, el destino de Paulos al de su ciudad. El cambio de nombre va acompañado de la renuncia al estado de libertad que contenía el anterior apellido, pero hemos de tener en cuenta el matiz pasivo del participio liberado y su aparición ahora, cuando al fin el personaje se ve lejos de la influencia de sus dos tutores. Ya las primeras ensoñaciones de Paulos tenían la función de escapar del estrecho espacio y del rígido ritmo de vida al que lo sometía Fagildo.

La transformación radical de Paulos se verá acompañada por el traspaso simbólico de los límites que habían sido marcados por sus tutores, presentes durante su infancia y adolescencia. Espacialmente, el Paulos adulto, cuando se instala en la ciudad, atraviesa la línea mantenida por su tío en sus visitas a la taberna: si bajaban a la ciudad, lo hacían «sin pasar de las casas y de la taberna que había antes de llegar al puente» (47). La taberna de Marcos actúa de espacio puente entre el mundo de la ermita y el de la ciudad, entre la infancia y la edad adulta de Paulos, entre su ser objeto y su devenir sujeto. Las imágenes de límite son permanentes en el periodo que comparten tío y sobrino, así como las de posibles aberturas que ayudan a superarlos al menos transitoriamente. Se repiten los momentos en los que Paulos contempla el exterior asomado a la ventana o sentado a la puerta de la ermita:

> [...] cuando tenía dos y tres años se bajaba de la cama, se subía a la silla que estaba junto a la ventana, y allí estaba una hora o dos contemplando las estrellas. Claro que nunca las había visto tan bien como en las noches de verano, sentado con Fagildo a la puerta de la ermita (*Cometa*: 47).
>
> Paulos había crecido, y Fagildo se daba cuenta de que a veces se sentaba a la puerta de la ermita y contemplaba el camino con una mirada melancólica (*Cometa*: 53).

Los límites que restringen la vida de ambos no son solo espaciales: hemos visto que Fagildo vive según el ritmo estricto que le marca su reloj, circunstancia que no puede dejar de afectar a la vida del joven pupilo: «Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, soñando con su reino remoto» (*Cometa*: 52). El capítulo que cuenta la infancia de Paulos y el comienzo de su convivencia con Fagildo deja claras las limitaciones del protagonista: la ventana, la puerta, el reloj, incluso la bebida tiene sus límites:

> Fagildo bebía dos tazas de vino, y Paulos una mediada, y aguada. El tabernero le reprochaba esto a Fagildo:
> -¡Así nunca llegará a entender de vinos! ¡Desvírgalo de una vez! Que no beba más que cuarta taza, bueno, pero que sea vino puro (*Cometa*: 47).

La metáfora del vino reaparece en el momento en que Paulos vuelve a la ciudad. De manera simétrica, esta vuelta pasa por una visita a la taberna. Es Marcos de nuevo el que se refiere al vino. Es evidente el significado del alcohol como símbolo de iniciación, de entrada en la edad adulta, al igual que la pérdida de la virginidad. Es significativa la asociación que Marcos establece entre el vino y María:

> -¿Y la niña rubia?
> -¡Esa hay que beberla con espuma, como esa taza de vino que te sirvo! La pusieron en un florero de plata a la entrada del puente, y cuando pasó Julio César, ella soltó una paloma (*Cometa*: 63).[95]

Como el alcohol y el sexo, la adopción de un nuevo nombre puede ser también considerada como parte de un rito de iniciación.[96] Paulos

---

[95] La función de las imágenes de límite en la novela está sin embargo lejos de ser tan simple como anuncia el juego con los espacios en la primera parte. Paulos pasa de la ermita, lugar de su infancia, a la ciudad, donde se convertirá en Paulos Expectante, pero en su nuevo hogar el reloj de Fagildo será un recuerdo de las limitaciones y regularidades temporales que regían su niñez. Paulos no parece tener prisa en que ésta desaparezca, y así se rodea de esos signos de sus primeros años junto al ermitaño: el reloj, pero también la «marca de latón con una P y una nave de Indias pasante» (*Cometa*: 64).

se presenta como un nuevo personaje y comienza su vida adulta asumiendo su papel dentro de la sociedad: opositará al puesto de astrólogo oficial, se integrará en la vida institucional de su ciudad e intentará salvar a ésta de un inmenso peligro –aunque todo apunte a que éste no existe más que en su imaginación–.

Antonio Gil González señala el otro cambio fundamental que encontramos a estas alturas de la novela:

> En esta nueva fase de la novela, en la que el discurso de Paulos se enseñorea de la narración, se produce también un cambio significativo en el narratario. María, la amada, que había venido siendo la destinataria de la fértil imaginación del protagonista, es sustituida por el consejo de la ciudad, donde se reúnen los cónsules y los astrólogos (Gil González 2001: 176).

1.2. El narrador y su público

María, la libertad del contador

Acompañado por Fagildo, Paulos había conocido a María, la primera que había conseguido turbar al «pacífico rezador» (*Cometa*: 49). La función que la joven desempeña en la historia del astrólogo lleva a pensar que este azoramiento no puede ser casual. El reencuentro de Paulos con María es una fase fundamental de su formación como narrador, El astrólogo pone en práctica con ella todo lo que ha aprendido en los años anteriores, aquello que lo ha convertido en un eficaz narrador, consciente en cada momento de la importancia de la

---

[96] «On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation: il est devenu un autre» (Eliade 1959: 12). Resultará especialmente interesante el centrarse en los ritos de iniciación, sobre todo de los adolescentes, ya que «el protagonista de nuestro género novelesco [el Bildungsroman] es con frecuencia un joven inexperto que ha de madurar y descubrir su yo adulto a lo largo de la novela» (Rodríguez Fontela 1996: 61).

interacción con su narratario. Busca al mismo tiempo interesarle y provocar todo tipo de reacciones emocionales:

> -Dicen que dentro del autómata negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez?
> -En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones.
> María tuvo miedo y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa (*Cometa*: 65).
> -¿La tenía prisionera? ¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera?
> Paulos creyó que iba a echarse a llorar (*Cometa*: 66).

La libertad fabuladora de la que gozan los jóvenes, así como la relación de intercambio que se establece entre ambos personajes sitúa en este punto el momento de plenitud de Paulos como narrador.[97]

Los personajes de las historias que Paulos cuenta a María reproducen un esquema heroico que el propio Paulos quiere para sí,[98] y muestran la misma incapacidad amatoria de la que hará gala el astrólogo lucernés. Considero, pues, acertadas las palabras de Ninfa Criado Martínez (2004: 108), según la cual: «a los héroes de Cunqueiro no les basta el sueño como simple capacidad onírica; sus relatos son una proyección imaginaria de lo que al héroe, a sus protagonistas, les hubiera gustado ser». Resulta por ello especialmente interesante fijarse en el contenido de las narraciones que el joven presenta a María y que podemos resumir a dos esenciales: la historia de la Torre Senza

---

[97] Pérez-Bustamante considera sin embargo como tal su actuación ante los cónsules: «El clímax fabulador se ubica en F. III. [Paulos, astrólogo de su ciudad]. El soñador por antonomasia es Paulos, de quien emanan más de la mitad de las subfábulas. Si la fórmula que refleja un mayor optimismo es aquélla en que el héroe fabula públicamente, constatamos la tendencia de Paulos al monólogo sin público [...]» (Pérez-Bustamante 1991a: 221-222). Sin duda en esos momentos las fabulaciones de Paulos cobran una especial trascendencia, ya que involucran a toda la ciudad, pero es evidente la degradación, pues la fabulación adquiere un carácter funcional del que antes carecía.

[98] Ver punto 2.3 de la cuarta parte, «Paulos, héroe mítico».

Porta (*Cometa*: 66-69) y el viaje de Paulos al país que tiene forma de la palma de una mano (*Cometa*: 75-80).

En la historia de la torre, una mujer prisionera es liberada por un caballero que consigue derribar la torre con sólo gritar el nombre de la dama. En la narración de Paulos reconocemos fácilmente elementos característicos del mundo cunqueiriano, como el evidente poder de la palabra, que por sí sola deja en libertad a la prisionera.[99] En

---

[99] M. Rosario Soto Arias cita, entre los elementos de la obra de Cunqueiro que muestran la influencia del cuento popular «O poder da palabra para convocar realidades»: «Aqueles contos onde se percibe plasticamente ese poder son contos míticos, nos que se fai palpable o mito da orixe, ‹in principio verbum erat›» (Soto Arias 1993: 438). Ese poder de la palabra ha sido resaltado por todos los críticos cunqueirianos, una de las más evidentes muestras del mismo es la transformación en gallo de don Esmeraldino, vizconde de Ribeirinha, cuya historia se cuenta en el capítulo «El gallo de Portugal», de *Merlín* (139-146), y que retoma Cunqueiro años más tarde en uno de sus artículos: «Los populares llenaban calles y plazas, y vitoreaban al vizconde, el cual tuvo que salir a agradecer. Y fue entonces cuando el marqués de Évora gritó: / -¡Aquí está o galo de Portugal! / Y en aquel instante el vizconde de Ribeirinha se volvió rojo, azul, estalló como cohete, y se convirtió en gallo, en un gallo muy hermoso, cabal de cresta y rabilargo, el cual saltó del balcón de palacio al hierro en que balanceaba la tabla con aspas de Venus» (Cunqueiro 1996: 138). Antonio Risco (1987: 415-416) comenta la metamorfosis del vizconde en lo que él considera un cuento dentro de Merlín y señala que «ha sido motivada por la pura y simple acción de unas palabras [...] proclamación solemne que tiene por efecto inmediato la identificación repentina de la palabra con la cosa. He aquí que de pronto le da a la realidad por interpretar ese discurso al pie de la letra: y al gallo, gallo. ¿Es una muestra del poder mágico de la palabra semejante al que le atribuían tantos pueblos primitivos creyendo que la palabra participaba de la naturaleza de la cosa evocada por ella?». Antonio Risco se refiere a la figura del chamán y al poder de su palabra, que también Sofía Pérez-Bustamante (1991a) reconoce en los relatos de nuestro autor, un capítulo de su trabajo sobre las siete novelas cunqueirianas se titula precisamente: «Un modelo de héroe: el chamán, humano puente con la Edad dorada» (1991a, 74-87), y otro «En torno a la moralidad, bondad, verdad y límites de la palabra» (114-118). Aprovecho la ocasión para señalar que

esas ficciones, Paulos hace intervenir a personajes que pertenecen a su realidad, el signor Calamatti (*Cometa*: 67) o su tío y tutor Fagildo (*Cometa*: 76), y ello con una clara finalidad: incrementar el efecto de veracidad de la historia, elemento en el que en ocasiones insiste el astrólogo de modo explícito:

> *La explicación científica* es que Vanna era niebla y se incorporó a la niebla. Como prueba de *la veracidad de la historia* que te cuento, queda el eco del desfiladero de la selva, al que digas lo que digas, siempre responde «¡Vanna!», y la torre derribada, partida en dos, como cortada con un cuchillo (*Cometa*: 69, la cursiva es mía).

En la historia del viaje al país en forma de mano también aparece un héroe dispuesto a arrostrar todo tipo de peligros por una joven hermosa que es entregada a una criatura, mitad hombre mitad dragón para apaciguarlo y evitar que destruya el pueblo:

> [...] apareció Jorge galopando, lanza en ristre, y antes de que el lector [el dragón, que lee las capitulaciones de su matrimonio con la joven ciega] se diese cuenta, ya le entraba el hierro en la boca por la K de un «kyrie», metiéndole la K dentro de la boca abierta al decirla, y en llegándole la lanzada a las amígdalas, que las desgarró, sin más expiró la bestia (*Cometa*: 78).

Poco más adelante será Paulos el que esté dispuesto a enfrentarse a la prueba heroica, en servicio de su comunidad. Podemos imaginar que María será igualmente parte de la justa recompensa a ese esfuerzo. Buscando más paralelismos entre las historias narradas por Paulos y su propia trayectoria, es muy significativo el carácter conflictivo que adquieren los asuntos de amor, recordemos que:

- Vanna desaparece en la niebla y «dicen que Luchino delle Fior della Chiaranotte todavía busca a Vanna en la selva aquélla» (*Cometa*: 69).

Carmen Becerra (2006) estudia igualmente «El gallo de Portugal», aunque como particular realización del mito de don Juan.

- La ciega quería enamorarse de su salvador, pero Jorge se marchó tras la muerte del dragón, y la joven «se enamoró, dolorida, de su ausencia, para ella representada por el eco del galopar de un caballo a mediodía» (*Cometa*: 78).
- El príncipe que espera enamorarse no lo consigue hasta que ya es muy viejo, envía entonces el anillo que había de hacer que la mujer de su elección se enamorase de él:

> Y se sentó a la puerta, a esperar. Sí, ella se enamoró de una imagen de hombre que le sonreía desde la sombra, y salió hacia él [...] Pero la posada tenía dos puertas [...] Esperaba en una puerta el príncipe, mientras ella, saliendo por la otra, se apresuraba ya por el fatigoso sendero. Nunca más se supo de ella. ¡Seguirá caminando! (*Cometa*: 80).

El asunto del cometa mostrará toda la capacidad, y los límites, de Paulos para fabular; pero también las ansias del personaje por desempeñar un rol social, su ambición de convertirse en héroe para su comunidad, y de regir los destinos de ésta. El personaje se convierte así en modelo paródico del héroe, reproduciendo y subvirtiendo cada uno de los puntos que definen el esquema heroico.

Con María han quedado más que demostradas sus cualidades como narrador. Ahora el joven lucernés dará el gran salto, mostrará su ambición, pasando de soñador privado a soñador público,[100] e iniciará así el camino hacia su destrucción. Se enfrentará a ese nuevo narratario fijándose unos objetivos muy diferentes. Con los cónsules Paulos no intentará jugar, como ha hecho con la joven, intentará convencer, desplegando un hacer creer diferente del que es propio al hecho literario.

---

[100] González-Millán (1991a: 62) establece el inicial paralelismo comunicativo entre ambas situaciones: «Paulos, o último gran fabulador creado por Cunqueiro, empéñase en facer de toda a cidade o seu narratario, e controlala coa mesma pericia que a María. O ‹anuncio› da chegada do cometa crea un marco especialmente idóneo para que Paulos, como anteriormente Ulises ou Sinbad, invada con ensoñacións a imaxinación colectiva: todo o pobo, e sobre todo os seus representantes, configuran un narratario comunal».

El comienzo de la segunda parte anuncia de esa manera la diversificación de los narratarios del soñador, pero también el comienzo de cierta degradación. Al conocer a su futura familia política, Paulos se encuentra con receptores hostiles, defensores de un discurso completamente opuesto al suyo, cuyo mundo se define por su relación con el dinero y en términos de apariencia.[101]

Si los cónsules no pueden calificarse de hostiles, sí serán «un auditorio escéptico, al que hay que convencer y cautivar» (Gil González 2001: 177). En sus encuentros con ellos Paulos nos dará una lección siguiendo las etapas en la labor del orador según la retórica clásica.[102] Su fracaso está anunciado, puesto que quiere utilizar su fuerza oratoria para convencer de la existencia de unos hechos que han sido creados por su imaginación. Pero también es cierto que sus intervenciones ante los cónsules nos permiten comprobar la eficacia de los recursos del narrador.

Ante los cónsules. La necesidad de convencer

Su talento de narrador es utilizado por el astrólogo en la exposición de las señales. Durante la narración de lo supuestamente visto por él en la taberna no olvida incluir en ésta a sus destinatarios, los cónsu-

---

[101] «La escena de la visita a casa de María es una sátira afilada de los usos burgueses provincianos de fin de siglo, y una muestra de la incompatibilidad de los mundos de ambos amantes. La mujer pertenece al mundo de lo socialmente útil, mientras que su enamorado es un soñador que no tiene aplicación práctica en el mundo burgués gobernado por la sacrosanta ley de la oferta y demanda» (Spitzmesser 1995: 141), estoy de acuerdo con la idea básica de estas reflexiones, aunque me molesta la amalgama de María con el ambiente del que procede y al que en realidad ella tampoco corresponde.

[102] David Pujante resume y explica, de manera sencilla, las operaciones que regulan la construcción de distintos tipos de discurso público: «inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio o pronuntiatio. Dicho de manera muy elemental, el discurso retórico requiere básicamente de una operación de hallazgo de las ideas, de otra que las ordene, de una tercera que las manifieste lingüísticamente, de una cuarta que salvaguarde del olvido lo que hasta ese momento se ha construido y finalmente de una operación que ponga voz y gesto a todo» (Pujante 2003: 75).

les: «¡Todos la conocéis!» (*Cometa*: 124), «Permítanme que abrevie la descripción de este paso» (*Cometa*: 125), «Recomiendo a los señores cónsules que envíen un comisionado a la taberna» (*Cometa*: 125). Como estamos en un ensayo, Paulos prevé la posibilidad de tener que concretar ciertos detalles, e intenta adelantarse a sus oyentes saliendo «al paso de toda objeción posible». No descarta introducir retoques: «Podía decirlo en latín, con la imagen de la retórica antigua» (*Cometa*: 123), «Naturalmente, el relato de lo acontecido en la taberna ‹Los dos cisnes› podía ser mejorado, la figura del visitante de la tarde perfeccionada» (*Cometa*: 126). La naturaleza del público que ha de ser convencido decide también el carácter de las pruebas que se presenten:

> Si estuviera contando esto en la Academia Sforzesca, sería apropiado citar a Dante, Purgatorio, el encuentro con el músico Casella, «dove l'acque del Tevere s'insala». Pero en su ciudad se usaban otras pruebas, pruebas de otra calidad poética, y quizá menos racionales (*Cometa*: 132).

Pese a que Paulos prepara a conciencia su intervención, no lo ha previsto todo. Los cónsules no reaccionan favorablemente a sus piezas de convicción: «¿Cómo no llevó usted testigos? ¿Vamos a creerle porque nos traiga un cangrejo?» (*Cometa*: 132). Paulos no ha comprendido a su narratario, los cónsules prefieren a los suyos argumentos que no difieren tanto de los supuestamente utilizados en la Academia Sforzesca:

> -¡Lo primero, una vez reconocidos, esposarlos! ¡Todos deben meterse algodones en los oídos para no escucharles sus cantos!
> -¡Tambien vale la cera! ¡Acuérdense de Ulises! (*Cometa*: 128).

En la sociedad de *Cometa* la validez de los augurios es contemplada por la constitución que regula la vida de la ciudad, un sueño es suficiente prueba y la confianza en la palabra del soñador una premisa necesaria, de modo que el astrólogo se atreva a cuestionar a los cónsules: «¿Es que no son los sueños una forma profunda de conocimiento de lo real?» (*Cometa*: 132-133).

La demostración de la existencia del unicornio, animal mitológico, nos permite de nuevo comprobar que en la ciudad de Paulos

prima una concepción amplia de la realidad, en este caso el astrólogo sí está acertado al atreverse a utilizar los siguientes improbables argumentos: «¿Vamos a negar la existencia del unicornio porque lo más del tiempo sea animal invisible, oculto como un sueño? Por ese camino llegaríamos a negar la existencia del alma humana. ¡Invisibilidad no quiere decir irrealidad!» (*Cometa*: 139).

Teatralidad

Está claro que Paulos confunde al fabulador y al político. Su intervención ante los cónsules sirve al menos para constatar que el primer rol lo desempeña muy acertadamente y para insistir en que un buen contador de historias ha de ser actor, incluso escenógrafo. Anxo Tarrío Varela (1989: 75-80) dedica un capítulo al carácter teatral de la novela de Álvaro Cunqueiro: «Os repertorios kinésicos e proxémico», parte del estudio de ciertas escenas de *Merlín* en las que los gestos hacen referencia «á liturxia católica e ós seus ritos» (75). Es interesante la distinción que establece el autor entre los registros kinésico y proxémico de los personajes que supone pertenecientes a un elenco mítico y aquéllos que sitúa en un plano pragmático (76 y ss). Acierta el crítico sobremanera en la descripción que hace de éstos últimos, entre los que habría que contar a nuestro protagonista, y de los cuales señala como característica:

> [...] *unha aprendizaxe ou un cambio de rexistro* con respecto ó seu comportamento habitual no espacio doméstico, íntimo ou pragmático; *unha utilización retórica* que, por ser tal, á vez que cobre *unha función suasoria*, equivalente ós especiais usos das unidades da linguaxe [...] *se aproxima ás prácticas teatrais*.

Tarrío Varela (1989: 79) se detiene en el personaje de Sinbad, lo que dice de él podría aplicarse directamente a Paulos: «O certo é que todo nel é aprendido ou inventado e superposto ó seu natural de home que ten que atura-la vida cotiá, que ten que ‹representar› un rol de ser superior na vida vulgar para poder sobrevivir». El elemento grotesco que esto conlleva (Tarrío Varela 1989: 80) es igualmente característico del astrólogo.

El crítico cunqueiriano se preocupa también del significado de la vestimenta y de los objetos, con ellos Paulos crea «ámbitos de

fascinación, áreas fantásticas» (Tarrío Varela 1989: 85), con la ayuda de prendas de ropa como los pantalones rojos (que terminarán llevándole a la muerte) o utiliza esos accesorios para intentar convencer, como en sus exposiciones ante los cónsules.

La reciente aportación de Ninfa Criado Martínez (2004) profundiza en este fenómeno. La autora constata que las novelas cunqueirianas están «llenas de verdaderas representaciones teatrales dentro de su trama principal, hasta tal punto que parecen tener como tema la naturaleza de lo teatral y sus consecuencias» (13), y dedica igualmente sendos capítulos a «Trajes o disfraces: un sistema de emisión sígnica» (133-141) y a «Técnicas vocales y repertorios kinésicos» (143-154); le llama especialmente la atención la preocupación de Paulos por la puesta en escena:

> Las largas meditaciones sobre las escenas teatrales de los sueños es característica que identifica a aquellos personajes que no logran socializarlos: Paulos, el sochantre de Pontivy y Egisto, siendo como eran fantásticos y noveladores solitarios, sin público (Criado Martínez 2004: 147).[103]

Ya con su tutor, Paulos se había acostumbrado a fabular partiendo siempre de un detalle sacado de su inmediatez cotidiana, se había forjado entonces la necesidad de las «prendas de presente» del gran fabulador que encontraremos unos capítulos más adelante, la mezcla

---

[103] En cuanto al carácter teatral de la narrativa del mindoniense hay que destacar todavía los trabajos de Xosé Antonio Doval Liz (1986) y de Antonio J. Gil González (1998). Seguramente ese innegable carácter teatral de la última novela cunqueiriana ha influido para que Quico Cadaval se haya decidido a llevar la novela a la escena, el libro *O Ano do Cometa de Álvaro Cunqueiro* (2004) da cuenta de esa traslación del texto novelístico al teatral, incluye el texto de la representación (143-224) y material gráfico y comentarios acerca de la puesta en escena, así como un capítulo de Morán Fraga, «A teatralidade na obra de Cunqueiro» (51-132), sobre el tema que nos ocupa, y «Comenzando por un morto» (133-141), el primer prólogo de Cometa que el propio autor había publicado en 1973, un año antes de la salida de la novela, y en gallego, en *Grial*.

de lo soñado y lo concreto, la necesidad, en fin, de creer que de alguna manera lo soñado tiene un referente tangible:

> El ermitaño hacía que le servía a Paulos comidas en Maxim's. Todas las comidas terminaban con champaña, es decir, con un simple vaso de agua. Se levantaban, y saludaban a las señoras que pasaban.
> -«Bonjour, madame de Montmorency! Au revoir, madame la duchesse de Choiseul-Praslin!»
> El ermitaño y su pupilo ensayaban reverencias vienesas (*Cometa*: 54).[104]

El joven entiende que la imaginación necesita de lo concreto, y ofrece no meras narraciones, sino verdaderas representaciones, convirtiéndose en un excelente actor. Con su siguiente tutor, el signor Calamatti, perfecciona su técnica y llega a lograr el entusiasmo del viejo cantante:

> Repitió [Paulos] en voz alta, con verdadero sentimiento, preguntándose, solicitando una respuesta de su alma más secreta:
> -«Que devenir si cette main presse la mienne d'une certaine facon?»
> -¡Con qué naturalidad! ¡Con verdadero sentimiento!
> El signor Calamatti da Monza, resucitado, abrazaba a Paulos, lo besaba en las mejillas (*Cometa*: 60).

El desafío es considerable, por eso Paulos ensaya ante María los discursos que ha de pronunciar después ante los cónsules. La joven se convierte en cómplice de su amado, quien no deja nada a la improvisación en sus apariciones oficiales. En el ensayo, el astrólogo concede especial atención a la *actio,* al conjunto de técnicas que

---

[104] «muchas veces el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía. A veces tenía a mano una copa, o una cometa de papel, unos estribos, un papel, un sobre muy sellado y lacrado, que contenía una carta tan secreta, que el papel en que venían las noticias estaba en blanco. Un zapato de mujer, unas tijeras, un puñal, el anteojo de larga vista... Cosas que, yendo contándose a sí mismo los mayores sucesos de su tiempo, y aun de los antiguos y de los futuros días, le servían para probar que lo que se contaba era verdad, y las gentes tenían existencia real» (*Cometa*: 233).

acompañan a la realización oral del discurso, al trabajo de la voz y de los gestos, pues ya es plenamente consciente de que para ser un orador persuasivo hay que ser un buen actor y recurrir a trucos, cuidando de que lo que es fingido parezca auténtico:[105] «-Aquí –le explicaba– pondré la mano en la llama. Calzado el guante, claro, y éste mojado para que aguante medio minuto sin quemarse. Distraído, preocupado, como hablando conmigo mismo, proseguiré a media voz» (*Cometa*: 121).

Paulos tendrá otras oportunidades de mostrar su sentido de la teatralidad, para ello contará con la complicidad del narrador, quien da cuenta puntualmente de sus gestos significativos, que acrecientan el ambiente ritual que rodea sus narraciones y que tiene, en el caso de la exposición de las señales, la función de impresionar a un auditorio que será así más fácilmente influenciable. Se trata de una verdadera escenografía, concebida para causar mayor efecto y trabajada desde los ensayos:

> Se situaba junto al reloj, la mano izquierda sujetando los guantes amarillos, de cabritilla, e inclinando la cabeza, la mano derecha en la frente, o bajándola lentamente hasta dejar el índice frente a los labios, imponiendo silencio. Las cuatro velas del candelabro, cuyos brazos figuraban sirenas, iluminaban la escena. Imponiéndose silencio, Paulos avanzaba desde el reloj hasta el balcón, lo abría, y contemplaba el cielo (*Cometa*: 120).

---

[105] David Pujante nos advierte de que «el texto y el discurso no son lo mismo. Entiéndase por discurso el resultado de la integración del texto discursivo en una manifestación de dicho texto por medio de la voz y los gestos (e incluso el aspecto personal del orador), todo ello dentro del marco del fenómeno comunicativo que es el hecho retórico. Podríamos definir el discurso, pues, como la suma del texto (memorizado) del discurso, más la voz y el gesto de la actuación, más un ingrediente de improvisación textual, que es la diferencia entre el texto preparado y el que realmente ofrecemos a la audiencia. [...] La distinción que acabamos de establecer entre texto y discurso es la razón por la que en muchas ocasiones un texto espléndido puede dar lugar a un fiasco discursivo» (Pujante 2003: 75-76), algo que sin duda Paulos sabrá evitar como nadie, previendo incluso la necesidad de la improvisación, mejor si es fingida y está bien ensayada.

Esa puesta en escena de sus presentaciones es todavía más evidente en su preparación de la exposición de la tercera señal del cometa, el unicornio, vemos al astrólogo preparando su intervención:

> Había madrugado, y con la ayuda del bedel había colgado de la pared una lámina francesa en la que, en un claro del bosque, un blanco unicornio posaba su cabeza en el regazo de una niña, una virgen que lo acariciaba. Sobre la lámina montó una cortinilla roja, con cenefa dorada, que ahora, al tirar Paulos de un cordón, corría colgada de anillas, dejando ver la estampa (*Cometa*: 136).

La contemplación de la estampa lleva al joven a imaginar la posibilidad de que se haga una obra de teatro sobre la situación que vive ahora. Además de fabulador y contador, Paulos se revela como un atento escenógrafo, pendiente de su público como de costumbre, pero también del escenario, de los gestos y movimientos (*Cometa*: 137). Su conciencia escénica le hace pensar incluso en detalles técnicos, nada se escapa a su previsión: «La puesta en escena exigiría la luz vespertina, para el movimiento de la gente alada, y quizá fuesen necesarios dos ventrílocuos en vez de uno» (*Cometa*: 140).

La manipulación evidente

Paulos da una trascendencia social al habitual deseo de impresionar de los narradores cunqueirianos. Para Ana María Spitzmesser, los personajes de las novelas del mindoniense muestran «una postura narcisista visceral ante la vida. El ansia de atención es otro de sus rasgos esenciales y la base de sus fabulaciones, llenas de esotérica erudición destinada a deslumbrar el auditorio, más que a comunicarse con sus semejantes» (Spitzmesser 1995: 76). La crítica resalta el tiempo y esfuerzo que todos ellos dedican a conseguir atraer a su público, hasta el punto de que todos ellos, «Desde el moro Elimas en Merlín a Ulises, de Sinbad a Paulos los personajes son grandes exhibicionistas».

Paulos se va dibujando como el más ambicioso de los protagonistas cunqueirianos, ya que pretende que la ciudad viva al ritmo de sus fabulaciones. El puesto de astrólogo oficial supone el paso de contador privado a contador público, de fabulador a político. Acabamos de ver cómo cambian sus objetivos como narrador, teniendo

de narratario a María o a la ciudad, representada por los cónsules. Hemos visto igualmente que en la segunda parte María cede su puesto de destinataria privilegiada de las historias de Paulos a otros personajes, uno en especial cobra singular relevancia al funcionar como contraimagen de la narrataria ideal que era María, lo cual nos permite hablar de una degradación en la secuencia de los narratarios de Paulos, precisamente en el momento en el que éste parece estar en camino de realizar sus pretensiones de regir los destinos de la ciudad. Me refiero a Melusina, significativamente su primera aparición sigue a la primera intervención importante de Paulos ante los cónsules. Melusina llora porque cree que se ha parado el tiempo, Paulos consigue tranquilizarla gracias a sus habituales fabulaciones: «Melusina se secaba los ojos con la punta del delantal a rayas rojas y blancas. La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina» (*Cometa*: 119).

Con Melusina, Paulos se desvela de la forma más descarada como manipulador. Por si no fuera poco con verlo en acción, la narración insiste en la desigualdad que existe entre ambos, en la posición de dominio del astrólogo. Su actuar es completamente maquiavélico, sabemos que se ha reservado para sí a la criada:

> Paulos no había querido que Melusina fuese interrogada por los cónsules y los astrólogos. La confundirían con sus preguntas. Tímida e inocente, miraba a Paulos con sus grandes ojos vacunos, y se estiraba la falda (*Cometa*: 151).

> Paulos bajaba la voz, y acariciaba con ella la memoria de Melusina, la confiaba, la dirigía... Esto, claro, no valía. Paulos podía equivocar a Melusina, hacerle ver y oír lo que él sospechaba que había visto y oído. Meter en la memoria de Melusina un sueño de Paulos invalidaría todo el proceso de adivinación, el mántico interpretándose a sí mismo (*Cometa*: 153).

El episodio del unicornio, que juntos protagonizan, antecede a la salida de Paulos de la ciudad, a su instalación en la ermita de Fagildo, a la vuelta a la infancia y, sobre todo, al encerrarse en sí mismo: pronto la degradación en la secuencia de narratarios culminará en la desaparición de éstos.

En la ermita, Paulos está solo. El juego de la voz narrativa nos permite asistir «en directo» a sus fabulaciones: las visitas a los reyes

pasan ante nuestro ojos, y ante los del propio Paulos, sucesor de María, de Melusina, y de los otros receptores que ha ido encontrando hasta ahora. Ya Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 100-101) señalaba que «la descomposición de la escena gregaria de fabulación ritual, la ‹soledad› del héroe, siempre son síntomas de un proceso fabulístico de destrucción del protagonista». También Ninfa Criado (2004: 129) se detiene a precisar la degradación que conlleva la falta de público, pues «Cuando uno habla para sí mismo, ya no existe comunicación, sólo incoherencia, soledad, desesperación», podríamos sin embargo añadir que es entonces cuando se hace más evidente el proceso creativo.

2. La trastienda de la creación

Paulos es la más lograda imagen del creador que nos ofrece la narrativa cunqueiriana, y ello precisamente porque renuncia a su voz. Hemos visto que muchos personajes cunqueirianos se convierten en narradores, querría no obstante resaltar que la narración es una función de delegación de la instancia autorial, la cual ha tenido más dificultades que la instancia narrativa para encarnarse en los textos del mindoniense hasta la última novela. La figura autorial aparece representada en muchas novelas de Cunqueiro, pero sólo Cometa nos ofrece una convincente representación de la fuerza creativa que habita a todo autor o, mejor, nos desvela las entrañas del proceso creativo.

Martine Roux (2001) distingue, muy perspicazmente, en la narrativa de Cunqueiro, entre el *causeur* y el *conteur*.[106] El primero

---

[106] «Les porteurs d'un seul récit exemplaire qui se rencontrent par hasard à Termar, plus que des conteurs, sont de simples causeurs qui épanchent leur cœurs douloureux, leur colère, leur indignation, expriment et communiquent une émotion. Ils sont présentés comme impliqués affectivement, sentimentalement, émotionnellement. Ce sont leurs états d'âme qui provoquent d'abord le récit, non pas l'imagination ou l'intention de divertir seules. Ils peuvent être rangés dans la catégorie des narrateurs occasionnels qui ont une courte fonction d'information sur une idée fixe, une obsession, ou sur un manque, un méfait [...].