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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 3.: Todo es Literatura
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: 16.07.2025

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

pone las cosas en su sitio, y recuerda al astrólogo la prohibición, provocando la nostalgia de esa unión no concretizada y de esos goces de los que no se permite a Paulos disfrutar y que serán sin embargo valorizados positivamente, a la luz del desenlace de la aventura del astrólogo.

La última novela de Cunqueiro recrea pues uno de los mitos fundamentales del autor, pero sólo para mostrar hasta qué punto se ha alejado de él. Se hace así más evidente lo que el escritor siempre supo: que la vuelta a esa Edad de Oro era imposible, lo que reconoce en declaraciones a Elena Quiroga:

> Por los elementos que yo manejo, inicialmente para todo, y para los héroes que yo manejo, inicialmente para casi todos ellos, hay horas felices, las horas de soñar [...]. Hay siempre unos momentos felices, pero luego se ve que esta Edad de Oro no es posible, ya fue en todo caso; quizá nunca vuelva a ser (Quiroga 1984: 88).

Se tematizan en *Cometa* de manera más clara que en otras novelas las causas de ese alejamiento, indagando en el significado de la infancia, de claras connotaciones metaficcionales y constante en la narrativa cunqueiriana. No podemos decir que la conclusión sea desoladora, ya que se nos ofrece bien visible la encarnación de los valores añorados que, de esa manera, no desaparecen, siguen transitando por el texto y mostrándose como la opción más válida.

3. Todo es literatura

3.1. Verdadero / falso o «según como se mire»

El error de Paulos se resume al fin a adentrarse por el camino de la literatura insistiendo en una veracidad que se revela imposible. Todavía ofrece a los cónsules una «breve explicación científica» (*Cometa*: 122), aun cuando sabemos que ésta debe justificar una de las «señales de la influencia del cometa, de aquéllas que *imaginaba* y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad» (*Cometa*: 120, el subrayado es mío).

La aventura del unicornio, la experiencia que Paulos comparte con Melusina, supone un importante punto de inflexión en la novela,

que señala cambios a nivel del personaje, de la narración y del discurso de valores que ésta transmite. Por esta razón me he referido ya a este pasaje repetidas veces.[236] Nunca hasta ese momento de la novela se plantearán como tan problemáticos los principios de realidad y de veracidad, que se convierten en una obsesión para el protagonista.

La novela de Cunqueiro asume, pues, su reflexión metaficcional, encarnada en la obsesión referencial del protagonista. Como ya había adelantado al considerarlo como imagen de un lector inocente, el astrólogo iniciará su viaje perseguido por la idea de la falsedad de sus sueños, por una polarizada y conflictiva oposición entre ficción / realidad en función de sus correspondencias mentira / verdad.

El texto confronta la concepción de Paulos con la de dos personajes –con dos de sus personajes precisamente–; los cuales, pese a su escasa importancia en la trama, son fundamentales por defender un discurso que la novela valoriza positivamente: el escudero de don Galaz y Míster Grig, el inglés de los puzzles. Al primero lo conoce Paulos, cómo no, en el patio de Camelot. El relativismo del escudero se opone a la actitud del astrólogo lucernés:

> -[...] ¿Está el rey Arturo disponible?
> -*Según cómo se mire* –respondió Matías [...] (*Cometa*: 180, el subrayado es mío).
> -¿Ya no da batallas?
> -*Según cómo se mire* (181, el subrayado es mío).
> -¿Hay más novedades? [...]
> -*Según lo que se entienda* por novedades (*Cometa*: 182, el subrayado es mío).

No incluiré todas las citas en las que Matías responde a Paulos de tan peculiar manera, que contrasta con las ansias del astrólogo por catalogar los acontecimientos en verdaderos y falsos, y que parece coincidir con la perspectiva del narrador, quien ya nos había avisado de que: «Todo pendía en quién soñase y qué» (*Cometa*: 74).

Míster Grig, el inglés de los puzzles avisa a Paulos de su desmedida ambición cuando le dice: «¡Estás haciendo la Historia Uni-

---

[236] Ver puntos 2.2, 2.3 y 3.2 de la Tercera parte.

versal!» (*Cometa*: 221).[237] Sin duda Paulos ha sido demasiado ambicioso, la reunión de tres de las principales figuras de la cultura occidental muestra la enorme ambición del personaje y del texto, así como el alejamiento de la perspectiva histórica por la mítico-legendaria. No se ha contentado el soñador con su papel de fabulador privado y ha intentado «la milagrización de la ciudad» haciéndola pasar por Historia, olvidando que ésta se rige por principios como el ya mencionado de pretensión de veracidad, del cual la posmodernidad ha podido aligerarla, pero no liberarla.

Será Míster Grig quien proclame en la novela la importancia del ludismo, que tan abandonado ha estado por el astrólogo. La referencia al juego es inmediata a través del sobrenombre de este nuevo personaje, «el inglés de los puzzles» aparece tras los intentos frustra-

---

[237] En otros momentos –ver notas 8 y 140– he señalado intertextualidades evidentes entre la obra de Cunqueiro y la de su paisano y amigo Torrente Ballester, refiriéndome a *La saga / fuga*. Me interesa ahora mostrar otro eco entre las obras de ambos autores, las palabras de Míster Grig recuerdan al Pablo de *Fragmentos de Apocalipsis* y a su obsesión por cambiar el rumbo de la historia. El Pablo de Torrente es conceptor de una «hipótesis salvadora, mesiánica» (Torrente Ballester 1998: 193) con la que pretende «alterar el curso de la historia», las palabras de su amigo el bonzo: «cambiaría usted la historia de los universos materiales», parecen un eco de la advertencia del inglés a Paulos. La diferencia básica entre los dos personajes se halla en el tan comentado egoísmo de Paulos. Frente al Pablo filántropo, lo que interesa a Paulos es el control y el poder, Paulos se nos presenta así, como bien ha visto Ana María Spitzmesser, como una figura del poder, bien alejada del personaje torrentino. Recordemos que en *Fragmentos* el bonzo vive una experiencia (a través del sueño) que le permite afirmar: «Me ha sido dado contemplar el cosmos, y puedo decirles cómo es» (Torrente Ballester 1998: 188), dibuja entonces un anillo que es en cierto modo el anillo del tiempo, «pero únicamente en cierto modo, porque también podemos pensar que sea el anillo del espacio, y, mejor aún, el de la historia» (Torrente Ballester 1998: 191). Esa experiencia le ha permitido al bonzo incluso conocer a Julio César: «En el mundo que sigue al nuestro, van ahora por la Revolución francesa; en el siguiente, andan todavía con la Guerra de las Investiduras; en el de más allá he podido escuchar a Julio César en el Senado romano y ver cómo le mataban» (Torrente Ballester 1998: 193).

dos de Paulos por conseguir la ayuda de David y del rey Arturo. Tras sus esfuerzos y desvelos, el inglés le ofrece una solución basada en «un juego que saqué del problema de la braquistócrona o curva de la bajada más corta» (*Cometa*: 207) que parece convencer, ¿a Paulos o al narrador extradiegético?: «Si hubiese caído antes en ello Paulos, no le habría hecho falta solicitar a David ni a Arturo, ni acudir ahora al despacho de Julio César, con quien tenía audiencia aquella misma tarde» (*Cometa*: 208).

En un nuevo encuentro entre los dos personajes, creador y criatura al mismo nivel, un Paulos preocupado y desesperado contrasta con la ligereza con que el inglés aconseja zanjar el asunto con un nuevo juego. Como tantos de los elementos que aparecen en la novela, resulta tentador ver un significado metaficcional en ese rompecabezas compuesto por diversas capas «que es en lo que hay que fijarse» y susceptible de diversas interpretaciones, todas ellas igualmente festivas (*Cometa*: 222), parece que Míster Grig se refiere a la novela que estamos leyendo, compuesta ella misma por distintos niveles diegéticos, por distintas capas. Umberto Eco (1999: 81) se pregunta si un texto:

> ¿Se parece a una caja llena de elementos prefabricados («kit») que hace trabajar al usuario sólo para producir un tipo de producto final, sin perdonar los posibles errores, o bien a un «mecano» que permite construir a voluntad una multiplicidad de formas? ¿Es una lujosa caja que contiene las piezas de un rompecabezas que, una vez resuelto, siempre dará como resultado a la Gioconda, o, en cambio, es una simple caja de lápices de colores?

El artificio propuesto por Míster Grig, ese rompecabezas del que caben diferentes interpretaciones, alía las dos imágenes evocadas por Eco y se convierte en una clara metáfora de la naturaleza del texto literario y en especial de los textos cunqueirianos, que parten de unas instrucciones bien precisas y permiten, sin embargo, muy diferentes lecturas.[238] Se materializa de esa manera una verdad que es no histó-

---

[238] A este respecto resulta interesante uno de los artículos de Cunqueiro (Cunqueiro 1988: 15-17), perteneciente a la serie *El envés* y publicado en 1971, el autor utiliza la imagen del laberinto, especialmente rentable

rica sino artística y se escapa a aquél que quiera negarse a considerar su multiplicidad.

Resaltando el interés de ese juguete particularmente festivo, *mise en abyme del código*,[239] podría parecer que llego a conclusiones que resituarían la obra de Cunqueiro entre la simple literatura de evasión y pasatiempo. Creo haber señalado importantes conflictos que se plantean en esta última novela, en la que se recogen preocupaciones metaficcionales y existenciales ya presentes en las anteriores, son estas mismas preocupaciones las que justifican la necesidad

---

en su última novela, poniéndola en relación con el tema de la lectura y desde un planteamiento que recuerda el expuesto por Míster Grig. En las paredes de ese laberinto está escrita una ordenanza moral «que solamente podía leer íntegramente aquél que hubiese dado con el más breve de los caminos que conducían a la salida del laberinto. Había muchos otros caminos [...] en los que habían sido escritas variantes de la ordenanza primera» (15). En este artículo, al igual que en *Cometa*, parece abogarse por una lectura que comprenda todas las posibles, al tiempo que se evidencia la libertad del lector: «Naturalmente el laberíntico creía que estaba haciendo la única lectura ‹verdadera› y encaminándose hacia la salida, y cuando en un cruce del laberinto se encontraba con la posibilidad de elegir entre cuatro textos diferentes, se inclinaba por aquél más conforme con su carácter y temperamento. Las diversas lecturas apócrifas se diferenciaban sólo en el tono; pasando insensiblemente un texto en cierto modo único, de lo patético a lo irónico, de lo erótico a lo dramático. Aunque todos los que entraron en el laberinto eran miembros de la clase política, ninguno llegó a comprender que existía una lectura total, que comprendía el texto A y los Apócrifos» (15), esa lectura llevaría «a la destrucción del laberinto, a la manifestación de su inutilidad» (16).

239 A propósito de esta *mise en abyme*, del código o textual, dice Dällenbach (1977: 127): «celle-ci se donne sans relâche pour objet de représenter une *composition*. Dans la mesure où il permet une saisie simultanée des éléments en jeu (ou en activité) et des rapports qui les lient, cet *assemblage* de pièces articulées ne peut qu'évoquer le *modèle réduit* dont nous avons souligné plus haut les vertus éclairante et exploratoire. C'est dire qu'en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code*, alors que cette dermière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement *–mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme*».

del ludismo. Míster Grig conoce los riesgos de olvidar el sentido lúdico, recordemos que el pobre inglés perdió a su mujer porque ésta jugaba demasiado seriamente a la bolita:

> Catalina Percy, empecinada, impulsaba la bolita con el arte de su mano, pero también con el ansia del alma por acertarla, ansia que pasaba a la bolita, de tal forma que ella llegaba a ser parte de la bolita, o la bolita misma. Se entregó tan apasionadamente en un lance, fue en él tan en uno con la bolita, se inclinó tan propicia sobre el tablero, impulsó con tanta voluntad la bola, que golpeando el resorte, sonando el timbre, Catalina y la bolita a un tiempo entraron por la puerta de la Torre de Londres, la del puente levadizo junto a la pared donde está la placa de los cuervos (*Cometa*: 227-228).

Lady Catalina es el otro lector inocente que recibe un castigo: la prisión, en la Torre de Londres. Sin duda la esposa del inglés se ve perjudicada por la función de apólogo que desempeña su historia con respecto a la de Paulos, pues Míster Grig relata lo acontecido para que sirva a éste de aviso de los peligros que supone el olvidar el sentido lúdico del juego. Lady Catalina ha caído en la misma trampa que el astrólogo: preferir un juego solitario a sus deberes conyugales, de hecho la noche en que se produce su encarcelamiento es la de la noche de bodas, los ruegos del novio no son suficientes para apartarla de su juego: «Yo estaba en camisón, sentado en el borde de la cama, y Catalina, pese a mi insistencia en que acudiese a cumplir el débito conyugal, me decía que mientras no lograse el salto del escalón que no se quitaba las enaguas» (*Cometa*: 227).

No puedo pues estar de acuerdo con Antonio Gil cuando afirma que Paulos «es el más cualificado portavoz autorial en la novela» (2001: 165), la función de personajes como María o el propio Mister Grig parecen contradecirlo. Entiendo a Paulos como imagen del autor, eso sí, del creador, ya que a través del personaje se nos muestra la trastienda del proceso creativo, pero su propia trayectoria, que conduce al sufrimiento y al fracaso, impide que lo considere como portavoz autorial. Me atrevo a elevar al inglés de los puzzles a esa

categoría porque, como sucedía con María, resume en sus intervenciones lo que el texto confirma a otros niveles.[240]

Tras la lección que nos ha dado el personaje creado por Paulos no me atrevería a hablar de mensaje del texto y menos aún a intentar establecer la verdad del mismo. Tal vez sea mejor hablar de mensajes, de muchos mensajes que se cruzan, que se complementan y que se contradicen. Uno de ellos sin embargo parece imponerse y resistir a cualquier posible interpretación: la reivindicación de la ficción y del ludismo, éste último se encarna como en ningún otro personaje en Míster Grig.

3.2. La victoria sobre el tiempo

Si hay una dimensión que proclama la victoria de la literatura ésta es la temporal. Hemos visto hasta ahora que tanto el género histórico como el relato mítico comparten la reflexión sobre el tiempo, máxima preocupación a la que mito e historia intentan aportar explicaciones y soluciones, cada uno a su manera.

Recapitulando, podemos resumir el tratamiento del tiempo en la novela a partir de las siguientes palabras, con las que puse en su momento[241] en evidencia la concepción mítica del tiempo que se privilegia en el texto:

- atemporalidad
- circularidad
- acronía
- totalidad

---

[240] Al igual que lo hace Eumón en *Orestes* (115), al decir a Egisto: «con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tienen más dulce aroma. Pero esto es arte mayor», algo que también estaría necesitado de escuchar nuestro protagonista, tan obsesionado por saber qué es real y qué no lo es.

[241] «*El año del cometa*, historia de los orígenes», punto 2.2 de esta parte.

Hay que contar sin embargo con un elemento fundamental: la opacidad del texto, responsable de que sea siempre visible la mano que mueve los hilos, que no permite olvidar que la cuestión temporal responde a una compleja elaboración, que el tiempo más que mítico es literario.

La tan comentada circularidad responde a una estrategia que resalta el alto grado de conciencia textual de la novela, y que muestra el enorme poder del responsable último del texto. La atemporalidad es reivindicada por ciertos motivos pertenecientes al nivel diegético, pero es demasiado evidente que todo se debe al narrador, que hace alarde ante nuestros ojos de la libertad de la que goza a la hora de ordenar el material con el que cuenta.[242]

Pronto la distinción fundamental será entre el tiempo de la narración, el de la historia de Paulos y el de las historias contadas por Paulos. La impresión de profundidad, de amplitud proviene en muchos pasajes de la abertura de las ventanas temporales correspondientes a las narraciones intradiegéticas.

Más arriba señalaba la importancia que el rito cobra en *Cometa*. En la novela, el rito fundamental es el de narrar ficciones. Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 92-93) se refería ya a la especial dimensión temporal que establecen en las novelas las situaciones de fabulación intradiegéticas, relacionando la cuestión con el tratamiento del mito. La crítica (1991a: 94) considera el de la narración como el ritual más importante de la diégesis cunqueiriana, en la escena que introduce la fabulación: «se produce el rito, gregario, de apertura a la sobrerrealidad, a la realidad interna, subjetiva, de los soñadores y a la realidad mítica de los sueños».[243]

---

[242] Desde el comienzo, los continuos saltos temporales dificultan que el lector «se meta» en la historia, tomemos como ejemplo el capítulo IV, cada división narrativa corresponde a un momento temporal: regreso de Paulos a la ciudad, conversación con el tabernero; muerte de Fagildo narrada por el tabernero, Paulos recuerda a Fagildo, infancia; Paulos en Italia con Calamatti, conversación Paulos-Marcos, instalación de Paulos en la ciudad y en la casa de Fetuccine, recuerdo de su madre.

[243] También del concepto de *rito* se sirve Gil González (2001: 26) para explicar la «especificidad del *acto literario*»: «El *autor* [...] se dispone a ejercer un acto de lenguaje específico, con la total consciencia de su es-

En la Segunda parte se tematiza de manera muy particular la existencia de un tiempo en suspenso, que es al fin el propio de la fabulación, del sueño. De nuevo hemos de referirnos a la prueba del unicornio, Paulos responde a los cónsules:

> -¿Cuánto tiempo duró la escena?
> -Por la cronometría occidental, un cuarto de hora. Por los relojes que transforman en tiempo la potencia cataclísmica, un año completo, bisiesto. Es decir, veintiuna mil novecientas sesenta horas.
> -¿Cómo se sabe eso?
> -Por arte cabalística magna (*Cometa*: 147).

La distinta experiencia del tiempo nos remite sin duda a ese tiempo especial que es el literario.[244] Al unicornio se lo llama «bestia somnífera» (138), lo cual resulta especialmente significativo si tenemos en cuenta la directa relación entre sueño y fabulación que establece la novela. Se manifiesta así el verdadero responsable de esa superación de la dimensión temporal: el sueño. Gracias a él, los siete días pasados en la cueva por Paulos parecerán multiplicarse por el gran número de personajes, de espacios y ambientes diferentes en ellos contenidos. Al comienzo de esa estancia en la cueva tenemos un ejemplo de cómo la narración (en este caso más que fabulación parece rememoración pero, ¿quién podría asegurarlo?) ayuda a vencer un momento de desánimo causado por la incapacidad de Paulos para convencer a una de sus criaturas para ayudarlo, pero también por la labor destructora del tiempo. El astrólogo encuentra en la cueva «el cráneo del pointer Mistral. Estaba limpio y completo, atado con un alambre»

---

pecificidad. Va a animar, con la palabra, un universo imaginario, enmarcado en un *discurso* asimismo imaginario (el relato), sabiendo que es el oficiante de un rito en el que participarán destinatarios *reales*, pero cómplices en el juego de la *ficción*».

[244] Antonio Garrido Domínguez (1996: 161) nos recuerda que «El tiempo figurado es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria. Se trata, pues, de un pseudo-tiempo –Barthes [...] y Genette [...] se encargan de recordarlo–, un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias características y convenciones».

(*Cometa*: 176), en un hamletiano uso del *ubi sunt*[245] Paulos es ganado por la nostalgia, pero pronto otra realidad se impone:

> Paulos acariciaba el cráneo mondo y lirondo de ‹Mistral› y la palma de su mano encontraba el suave pelo de antaño, el húmedo hocico. Imaginaba el retrato del perro, extrañas virtudes y prodigiosas acciones, y se iba olvidando de David y de su honda (*Cometa*: 176-177).

La fabulación es la responsable directa de la actualización del tiempo pasado. Si la imaginación de Paulos resucita la juventud de Mistral, la imaginación cunqueiriana hace lo propio con Paulos y el mismo texto.

¿Reducción temporal?

Antes de abandonar la cuestión temporal, no puedo obviar un aspecto fundamental, que surge de la tan cacareada ambigüedad del texto. Ya me hemos referido a la posibilidad de comprender *Cometa*, toda la novela, como la gran fabulación de Paulos, que imaginaría sin salir de su sala de estar, la historia del Paulos que se convierte en astrólogo e inventa para su ciudad la impostura del cometa, o incluso toda la historia de la ciudad, incluida la instalación en la misma del joven. Sin duda hay suficientes elementos textuales que garantizan la pertinencia de esta lectura, así como la otra, según la cual Paulos se convierte «realmente» en astrólogo.

---

[245] El tópico literario es sin duda del gusto del autor, en sus *Flores del año mil y pico de ave* incluye una glosa a la «Balada de las damas del tiempo pasado», de Villon, a la que se refiere igualmente en varios de sus artículos y acerca de la cual declara a Elena Quiroga: «De pronto, un día [...] me cae en las manos algo que me va a producir verdadero estupor: François de Villon, especialmente la ‹Balada de las damas del tiempo pasado›. Esto, de todos los temas que he podido tocar en la literatura, en mis obras, en mis libros, el ‹ubi sunt›, dónde van las damas de antaño, dónde van las damas... a mí me ha quedado de tal manera...» (Quiroga 1984: 41). Ese *ubi sunt* está en la base de la nostalgia de Felipe al redactar sus memorias de los años pasados en compañía de Merlín, también en Egisto ante la decrepitud de su reino.

En el caso de que la aventura del Paulos astrólogo haya sido imaginada por el joven a su vuelta a la ciudad, no sólo momentos como los del unicornio o los encuentros con los reyes, sino casi toda la novela se resumiría a un pseudotiempo que tendría su correlato en el que reconoce el lector extratextual al enfrentarse con el texto.
Partiendo de esta interpretación, Antonio Gil González (2003: 86-87) reconoce una estructura similar en *La saga / fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester. Éstas son las tres premisas en las que se basa su análisis de la novela:

> Primero, que en la novela no pasa nada en ningún momento. Se nos cuenta un sinnúmero de cosas, sí, pero no acontece absolutamente ninguna de ellas (me refiero, claro está, a que no acontecen ni siquiera en el interior referencial de la historia).
> Segundo, que esa *vacuidad* se enmascara con una apariencia de temporalidad sistemática, vertiginosa y desordenada [...].
> En tercer lugar, que la novela toda es un monólogo interior que no trasciende, por tanto, la conciencia del personaje de Bastida, que es, como sabemos el narrador. Y que además tal discurso de conciencia no se refiere en todo caso a la de Bastida como personaje del relato, sino precisamente a la de Bastida como narrador y responsable del mismo.[246]

---

[246] Sin duda lo que dice acerca de esta novela podría aplicarse, con ligerísimas modificaciones a *Cometa*: «la diégesis básica queda reducida al mínimo. Un autor –el personaje con un mundo interior poblado de seres e historias–, deseoso de comunicarse, un lector ideal al que seducir –en este caso el de su única interlocutora, de cuya ayuda depende su subsistencia–, y el mínimo espacio que comparten, el dormitorio de la buhardilla, propicia metáfora para servir finalmente de escenario a la plena unión de ambos. / Todo lo demás irá surgiendo de la conciencia del narrador». Entre esas ligerísimas modificaciones se encontraría el lugar en el que el narrador se da a la fabulación, el dormitorio de Bastida se convierte en el salón de Paulos, y no deja de ser significativo, pues la plena unión de los amantes en la novela torrentina se ve sustituida por la separación en la cunqueiriana, que insiste de esa manera en la alienación del fabulador.

La conclusión parece lógica, partiendo de esa lectura, *La saga* y *Cometa*, serían ejemplos de reducción temporal (Darío Villanueva 1994) aunque, Gil González lo reconoce, «en un sentido muy diferente, y con un ropaje formal también muy distinto» (Gil González 2003: 99).[247] Estoy de acuerdo con el crítico y teórico, reiterando que si hay algo que me interesa resaltar es la convivencia de diferentes lecturas posibles.

3.3. El cometa, metáfora de la literatura

La disertación de Botelus (*Fanto*) considera al rayo y al cometa de la misma familia;[248] esta disertación pretende probar «que era fábula eso de la condición salutífera de los vinos del año del cometa» (*Fanto*: 139). El motivo del vino relacionado con el esperado fenómeno astrológico aparece también en *Cometa*, se señala así una nueva coincidencia intertextual entre ambas novelas; en la ciudad de Paulos, sin embargo, sí hay transformación de los vinos por el paso del cometa, aunque el recuerdo de la «malicia comercial» de los vendedores (*Cometa*: 95) nos hace desconfiar, ¿hemos de activar nuestro conocimiento macrotextual de las novelas cunqueirianas, recordar la disertación de Botelus y llegar a la conclusión de que lo que ocurre en Lucerna es una superchería?:

---

[247] ¿Contempla también esta lectura Elena Quiroga cuando, tras referirse al monólogo del personaje que cierra la primera parte de la novela, dice: «comienza la narración que devanará ante María o para María –para nosotros y ante nosotros, o ante quienes le escuchan, incluidos los cuatro reyes que reúne en este libro final– e infunde su propio personaje a la fábula: nos identificamos con él» (Quiroga 1984: 104).

[248] Los puntos que el clérigo piensa tratar en la introducción de su trabajo son: «incomparable belleza del arco iris postdiluvial, los cometas en la vida de Alejandro, y los fulguratores o intérpretes del rayo» (*Fanto*: 143). Aunque los cometas constituyen el tema central de la disertación, poco se nos dice en la novela acerca de ellos, parece tratarse de una excusa cualquiera para que Botelus exponga sus méritos oratorios, sabemos que le interesan los «cometas rojizos», «la naturaleza aurífera de la cola del cometa» o «la densidad acuática de los cometas» (*Fanto*: 138).

> -¡Estos vinos no están en su cadencia natural! –sentenció [el catador oficial].
> -¿El cometa? –inquiría ansioso el Pelado.
> -¡Más que posible!
> El Pelado se frotaba las manos. Pidió a los cónsules que le sellaran las pipas, y despachaba de la abillada a vasitos, incluso a la más antigua clientela [...] (Cometa: 97, en cursiva en el texto).

La mejoría del vino es sólo una señal, que se unirá a las que luego encontrará Paulos, del paso del cometa.[249] El cometa de *Cometa* es, como el rayo de *Fanto*, un fenómeno que transforma cuanto encuentra a su paso, y es en este aspecto en el que hemos de fijarnos para comprender su significado metaficcional.

En la última novela, el cometa reclama para sí el protagonismo que en *Fanto* le había robado el condottiero, presentado por el texto como su criatura, ya que gran parte de su trayectoria parece decidida

---

[249] Desde la primera referencia al cometa, bien entrada la novela, se mencionan «*las preferencias y oposiciones del cometa, tanto en lo que se refería a cosechas y calidad de vino como a prodigios y monstruos, sequía y pedrisco, invasiones de bárbaros, apariciones de antiguos, pestes posibles, preñeces autónomas, y demás trastornos y teratologías* [...]. / *-En este año del cometa es muy favorable para el cuerpo el ejercicio venéreo* [...]. / [...] *había que estar atentos a nacimientos extraños, como corderos con dos cabezas, niño matemático, terneros con cinco patas, y aparición de animales exóticos en los bosques, no escapados de circos alemanes.* (*Cometa*: 89-90). «*De aquí en adelante comenzaron a aparecer otros signos, y la gente, casi sin darse cuenta, se adentraba en un clima de expectaciones. El capitán discutía con el canónigo magistral. / -¡Atengámonos a don Ambrosio Paré! Pinte usted en el vientre de su señora esposa una espiral, para facilitar la salida del fruto. / -¡Primeriza a los cincuenta! –subrayaba el capitán, meneando la cabeza. / -Es que el fruto puede nacer con cuernos, o con maza y piloso por el vientre, tanto que el pelo le cubra las partes* [...]. / *¡Los cometas son imprevisibles! ¡Lo mismo sale una bola de sebo, parlante, como en Bohemia de una campesina, el año de sesenta y dos!* [...]. / *Un día de agosto a las tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados* [...]» (*Cometa*: 96-97, en cursiva en el original).

por el rayo: «Las estrellas y el rayo le conceden fortuna militar» (*Fanto* 17), anuncia uno de los personajes presentes en su nacimiento; y nos dice el narrador que «algo de la naturaleza huidiza del rayo había quedado en él» (*Fanto*: 18).

Ya de recién nacido había sido marcado de manera indeleble por obra de la fúlgura: «el pelo negro que mostraba al salir al mundo, se le había vuelto sobredorado. El niño olía a como cuando se quema laurel para ahumar embutido, y el propio rayo le había atado el cordón umbilical» (17). El rayo fantiano posee la misma función «transmutadora» que encontraremos en *Cometa* –«¡Los cometas patrocinan las transmutaciones, lo que se sabe desde Cleopatra a Paracelso y el conde Bálsamo!», dice Paulos al padre de María (107)– y que permitirá afirmar que en esta novela el cometa puede ser entendido como imagen de la misma literatura. El significado metaficcional se refuerza por el hecho de que en él converjan asimismo los otros motivos, lo cual no quiere decir que considere carente de validez la lectura que hace Sofía Pérez-Bustamante:

> Toda la peripecia de Paulos se simboliza en la imagen del cometa, tradicional presagio de calamidades y en Galicia concretamente de guerra [...] que es lo que Paulos elige. Un cometa anunció la muerte de Julio César, una de las claves imaginativas de Paulos (1991a: 222).[250]

---

[250] De la misma manera creo que la interpretación que Pérez-Bustamante hace de las señales tienen una justificación en el texto, en cualquier caso no contradicen una lectura metaficcional, que más bien parecen sugerir: «El primer signo es la aparición de los visitantes de la tarde que enloquecen a los hombres y a las bestias [...] son como vampiros que contagian sus sueños a los otros y los llevan a la perdición, a la locura [...] este primer signo del año del cometa se puede interpretar como presagio de autodestrucción debida a las fuerzas más oscuras y primordiales del inconsciente, un inconsciente dividido que el héroe intuye como peligro mortal. / El segundo signo es el del río que vuelve durante un fugacísimo instante a su fuente [...]. Este signo del cometa nos remite al proceso de creación-destrucción continuamente repetido. / El tercer y último signo [...] simboliza la pureza obrante, la sublimación milagrosa de la vida carnal y una fuerza sobrenatural que emana de lo que es puro [...] y en el texto se presenta como símbolo del alma de Paulos. El significado de la

La lectura metaficcional podría partir de la misma frase: «Toda la peripecia de Paulos se simboliza en la imagen del cometa»; si éste es metáfora de la propia literatura, no es grave que le robe la portada, al figurar en el título, al gran protagonista, a Paulos, cuya capacidad fabuladora da vida a criaturas que elaboran a su vez sin cesar imágenes del propio texto. ¿Qué viene a ser pues Paulos más que pura literatura? Pero ahora me interesa el cometa. En su significado metaficcional incide el hecho de que haya creado el tenso clima de expectaciones en el que se ve inmersa la ciudad esperando su llegada y que se corresponde con el que invade en ese momento al lector de la novela cunqueiriana, ansioso de ver llegar al tan anunciado.

Entre las «señales más secretas» del cometa (*Cometa*: 111) se hallan las pruebas, producto de su imaginación, que Paulos presentará ante los cónsules: la aparición de los visitantes de la tarde, la vuelta del río a su fuente y la presencia del unicornio.

Los visitantes de la tarde

La lectura metaficcional de los visitantes de la tarde, como otros muchos elementos en el texto, parece tan evidente que cuesta llamarla metafórica. Esos personajes que, a través de la palabra, hacen aparecer ante los ojos de sus destinatarios una realidad diferente a la primera, que se ve así transformada, representan la esencia misma de la literatura:

> Te hablan con su voz musical y amistosa, y si cuando los ves silenciosos caminantes no te sorprende su belleza, conforme te van hablando ves desnudarse en sus rostros una insólita hermosura turbadora, luminosa. Sus palabras se instalan en ti como en su casa, y deseas de pronto todo lo que ellos desean (*Cometa*: 123).

Son los «enloquecedores», cercanos en su proceder, así lo reconoce el texto, a la sirena, figura tan querida de la literatura cunqueiriana, y que en el momento de esta exposición por parte del astrólogo está

---

escena de la rendición del unicornio a la dama es ambiguo: puede significar la Edad de Oro o la destrucción del universo» (226-27).

presente en el decorado: «Las cuatro velas del candelabro, cuyos brazos figuraban sirenas, iluminaban la escena» (*Cometa*: 120).[251]

En la primera novela una sirena es incluso protagonista de uno de los «casos» que ha de solucionar Merlín: «una sirena griega, de nombre doña Teodora, a quien le muriera un vizconde portugués que tenía por amigo, y con el dolor quería pasarse a un monasterio que estas féminas tienen sumergido *en la laguna de Lucerna*, y venía para que mi amo le echase las proclamas en el Tribunal de la Puente Matilde de la ciudad de Ruan, que es el que rige en los pleitos de *estas anabolenas*, y le tiñese las escamas de la cola de luto doble» (*Merlín*: 98, la cursiva es mía). No será doña Teodora la única sirena que aparezca en *Merlín*, las sirenas son «hermosos engaños» (*Merlín*: 101), que nos recuerdan a las «mentiras» de los narradores cunqueirianos, y representan una conexión entre erotismo y ficción que ya he señalado como evidente. Es fácil reconocer la figura clásica, a las sirenas que «ejercían una tan poderosa atracción sobre los marinos, que éstos no podían evitar que sus navíos se estrellasen contra las rocas» (Falcón Martínez 1999: 547). Es cierto que en las últimas novelas estas sirenas parecen ya no ser lo que eran, en *Orestes* encontramos unas sirenas que «son silenciosas, y andan tristes, sombras somnolientas» (118), en *Cometa* aparece una sirena sin lengua (129), pero no olvidemos que la novela comienza bajo su signo, en el primer prólogo Paulos regresa del laberinto, en el que hay un pozo «en el que canta una sirena» (19), que lleva a la muerte a sus enamorados (120). Paulos se libra del trágico final en esta ocasión, pero el significado de esta figura mitológica parece anunciar el que será su destino.

El episodio de la taberna y la mendiga (*Cometa*: 124-125), es un perfecto ejemplo de cómo esa especie de encantadores de la palabra

---

[251] Los cónsules piensan en Ulises y en su encuentro con las sirenas para buscar soluciones con vistas a la llegada de los temidos visitantes: «¡Todos deben meterse algodones en los oídos para no escucharles sus cantos! / -¡También vale la cera! ¡Acuérdense de Ulises![...] / -¿Qué se sabe por aquí de sirenas? ¡Usted citó a Ulises, general!» (129) Y así continúan, elucidando el problema, tras haberlo identificado con la figura mitológica.

transforman la realidad para sus oyentes.[252] El término de ficción, para referirse a la nueva realidad que crea el visitante de la tarde, aparece en el texto: «El visitante de la tarde se dirigió hacia la puerta, y cruzando las manos en el aire, *deshizo la ficción*» (*Cometa*: 125, la cursiva es mía). Y ante esa ficción, como cada vez que se propone una en el texto, tenemos ejemplos de diferentes actitudes, distinguimos ahora entre:

- la actitud del astrólogo, consciente de las dos realidades que se cruzan en ese momento:

> La mendiga, al fin, se había transformado en la baronesa de Lagunamare. La contemplé a sabor, pero desde donde yo estaba veía a la vez a la baronesa de Lagunamare como una lámina de oro, y por detrás la mendiga, desgreñada, babándose vinosa, levantando las faldas, mostrando las flacas piernas cubiertas de hiedras (*Cometa*: 125).

- y la actitud del recaudador, totalmente inmerso en la ficción que crea el visitante de la tarde, hasta confundirla con su propia realidad:

> Y cuando éste [el visitante de la tarde] dijo del abrazo del paje de redes a la dorada viuda, el recaudador de foros avanzó hacia la visión, desnudándose, tan rápidamente que sospecho que lo desvistió el visitante de la tarde de palabra, y abrazó él, y besó, acarició, y entró en ella como el rayo, a la baronesa de Lagunamare de Sicilia, que se dejaba en un suelo que apareció cubierto de rosas (*Cometa*: 125).

Por eso la decepción es enorme cuando el visitante de la tarde deshace la ficción y el recaudador se da cuenta de su error:

> El recaudador ahora veía que abrazaba a la vieja mendiga. Se desprendió sorprendido del abrazo, se levantó asqueado, gritó, sollozó, recogió de encima del mostrador el cuchillo de cortar las magras de jamón serrano, y salió, desnudo como su madre lo pariera, en busca del que lo

---

[252] También aquí queda bien claro que el único medio del que se sirven es la palabra: «*Las palabras iban diciendo* cómo la baronesa se desnudaba, y nos las devolvía, como espejo, la figura de la mendiga» (*Cometa*: 124-125, la cursiva es mía).

> burlara, hombre sin sombra, pasajero enloquecedor de humanos y bestias en el año del cometa (*Cometa*: 125).[253]

Todavía podemos distinguir una tercera actitud ante la realidad paralela que crean los visitantes de la tarde. Paulos nos cuenta la aparición de la Dama del Lago, a su inicial y total adhesión sigue la necesaria distancia:

> Tranquilo, con voz grave, como la que manda poner en los pésames el Secretario de la Buena Educación, le pregunté: «¿Por qué has resucitado?». Sollozando, se deshizo al instante en un puñado de agua, que cayó al suelo. En el charco, se debatía el pez rojo. Un pez de verdad, uno de los peces rojos del lago. Este pez me salvó, me dio la nota real de la situación, fue una realidad que impidió que yo aceptase la realidad de ella, que estaba tomando cuerpo ante mis ojos (*Cometa*: 127).

El río

La segunda señal se refiere al río: «¡El río vuelve a la fuente natal desde su desembocadura!» (131). En este caso sin duda mi lectura puede ser considerada metafórica y tal vez estar influida por la cantidad de imágenes de claro contenido metaficcional que pueblan la novela: la vuelta del río a su cauce puede ser entendida como imagen de la circularidad tantas veces reivindicada por el texto, desde su comienzo-final, pasando por la involución que he señalado en el recorrido del personaje y la «resurrección», motivo presente en los prólogos en la figura de Paulos, pero también durante la novela, encarnado sobre todo en la figura de César.

Apoya esta interpretación de segundo grado el que la exposición de la prueba introduzca de nuevo el debate sobre el tipo de realidad y la importancia de la interpretación. Señalaré por último que se considera la posibilidad que se trate de un sueño (*Cometa*: 133), de un claro producto de la imaginación y la fabulación.

---

[253] Más adelante Paulos identificará la ilusión creada por el visitante de la tarde con el juego, lo cual insiste en el significado metaficcional del episodio: «Quizá ni siquiera pretendiese jugar conmigo como hizo en «Los Dos Cisnes» el otro visitante con el recaudador» (*Cometa*: 127).

El unicornio

Son éstas también cuestiones que encontramos reflejadas en la exposición de la tercera prueba: el unicornio, cuya importancia en el texto ha quedado clara, me limitaré entonces a enumerar los aspectos de claro contenido metaficcional presentes en el episodio en el que aparece:

- la presencia del sueño[254]
- la discusión sobre el estatuto de la realidad que éste instaura[255]
- y la importancia de la interpretación, que se presenta como algo ambiguo, al igual que sucede con muchos tipos de texto, entre ellos el nuestro[256]

---

[254] «Y apoyando la cabeza en el regazo, cerró los ojos, y se durmió. La virgen cruzó los brazos sobre el cuello del cérvido, y se durmió a su vez. Como es sabido, ambos tienen el mismo sueño, con la diferencia de que la virgen se ve en él en figura de ciervo, y el unicornio se ve en figura humana. Se encuentran bebiendo a un tiempo en el remanso de un río, y las imágenes de ambos, reflejadas en el agua gracias a la luz propicia del menguante, se unen en una sola. En este momento, se acaba el sueño, y ambos despiertan a la vez» (*Cometa*: 146). Me atrevo únicamente a incluir en nota a pie de página la lectura metafórica del unicornio y la niña como representantes de los dos participantes en el acto comunicativo. En su encuentro se produce el sueño, que crea una realidad paralela que ya he identificado con la ficción, la relación de intercambio y la unión de enunciador y enunciatario para formar el sujeto de la enunciación. Conviene incluso que la unión se produzca en el momento en que la experiencia está próxima a terminar, de la misma manera no podemos establecer una imagen coherente del sujeto de la enunciación hasta que el texto llega a su final. Soy consciente de que en este caso la lectura metafórica sí es arriesgada.

[255] «¿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).

[256] «¡Hermosísima escena! Pero, ¿cuál es el significado? ¿Seré capaz de interpretar esta visita del unicornio? ¿Pende el destino de la ciudad de mi interpretación? ¿Estoy ante la señal de un tiempo pacífico y humanísimo, oloroso como una manzana, o lo que veo es al unicornio refugiar-

La búsqueda de una interpretación adecuada de esa prueba pone en evidencia el proceso de invención del personaje, alrededor del cual se articula toda la novela:

> Paulos había solicitado del Consulado un plazo de una semana para la inquisición de la señal del unicornio. Aborrecía los libros en los que podía encontrar alguna noticia, y tumbado horas y horas en la cama, se preguntaba qué significado tenía todo aquello, aparte del personal y espiritual [...] Sería, pues, dentro de él mismo, de sus apetitos y de sus sueños, de su apetito de soñar, donde Paulos debía hallar las respuestas (*Cometa*: 158).

Ningún título es arbitrario, el de la última novela de Cunqueiro es toda una declaración de intenciones: anuncia la entronización de la ficción que supone *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. El mindoniense opta por disimular el nombre del protagonista-creador en el texto en el que nos ofrece su particular muerte del autor, al tiempo que proclama la vigencia de los mundos por él creados.

Cierro con estas páginas el estudio de la novela, y de la misma manera con la que empecé, afirmando que todo en ella remite a la propia literatura. Repito que no pretendo afirmar que se trate de un texto de claro contenido alegórico, me he decidido por la lectura que considero más evidente en el texto, eso sí: sin negar otras posibles.

---

se en el regazo irreprochable de la virgen, huyendo de la destrucción del universo?» (*Cometa*: 137).