

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Band: 20 (2010)

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Kapitel: La trastienda de la creación
Autor: Álvarez, Marta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.10.2024

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

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 [...].

sería aquel personaje que se convierte en narrador llevado por una necesidad comunicativa que nace de unas experiencias bien concretas y que ha de compartir. *Causeurs* serían todos los integrantes de la hueste de difuntos en *Sochantre*, obligados, en esta ocasión, a contar sus vidas. También muchos de los que llegan a Miranda y exponen sus problemas con el fin de que Merlín halle una solución. Frente al *causeur*, el *conteur* elabora su narración, tal vez apoyándose en algún detalle concreto de la «realidad» pero igualmente, y sobre todo, dando rienda suelta a su imaginación y seleccionando después los productos de ésta.

De la misma manera podría establecerse una diferencia entre aquellos personajes que se presentan como imágenes del autor y aquéllos que encarnan al creador, entendiendo como *autor* al responsable textual último, que ejerce una función de ordenación y control, y como *creador* al actor del proceso creativo, que pondrá en evidencia los entresijos de la imaginación.¹⁰⁷

En Merlín, Felipe se nos presenta como una imagen bastante coherente del autor: Felipe aprende a narrar, lo que aprovecha para elaborar sus memorias; coordina lo que ha vivido, visto y oído para construir su propio relato. La última parte, «Noticias varias de la vida

Le conteur Felipe, pour sa part, a plus d'un tour dans son sac puisqu'il connaît plusieurs récits, mais il est surtout un homme hors du commun, dont «l'or secret» le plus précieux est son imagination» (Roux 2001: II, 7).

¹⁰⁷ Concepción Sanfiz Fernández (1993: 419) comienza su artículo «Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de Cunqueiro» insistiendo en la significación de la palabra «creador», que sin duda puede aplicarse al autor de Cometa: «aludiré a Cunqueiro como «creador» demostrando la carga transcendente que implica esta denominación y la posibilidad que implica de instaurar un universo narrativo». Anxo Tarrío Varela (1992: 156), en un trabajo recogido en el mismo volumen, insiste en que, además de escritor, Cunqueiro formó parte de la «categoría dos verdadeiros creadores. Álvaro Cunqueiro pertenceu a esa élite superior dos protagnistas do mundo da arte a quen coido debera reservarse tal denominación de creadores, dende o momento en que os universos por eles transitados sonlle propios, inconfundibles e (sobre todo) inexistentes con anterioridade ó momento de eles os crear».

de don Merlín, mago de Bretaña», así como el «Índice onomástico», no le pertenecen, estas partes instauran un nivel narrativo superior, pero hay un libro dentro del libro que corresponde a Felipe.¹⁰⁸ Sin duda esas memorias deben mucho a su imaginación, pero es innegable que se crea la ilusión de que leemos historias de una manera o de otra vividas, y de que Felipe ha realizado una función de recopilación de ese material, a diferencia de *Cometa*, donde asistimos «en directo» al proceso creativo.

También Merlín puede ser entendido como representación metafórica del autor. Es la figura de la autoridad y se caracteriza por su poder de convergencia: «en Merlín se juntaban tal los hilos de un sastrero invisible, todos los caminos del trasmundo. Él, el maestro, hacía el nudo que le pedían» (*Merlín*: 10, en cursiva en el texto). Una imagen parecida utiliza antes Felipe para describir su labor, estableciendo un paralelismo entre la función de ambos y reforzando mi lectura: «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» (9).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Como en *Orestes* hay un libro que es obra de Filón el Mozo: «en su pieza solamente recogía casos de los últimos tiempos, desde que había comenzado la guerra llamada de los Ducados, y que por ello no trataba de *Orestes*, que de este príncipe tenía ya varios actos de una tragedia, pero no la podía terminar, que *Orestes* no llegaba a cumplir la venganza» (*Orestes*: 190), también se incluye en la novela una parte de su obra escrita: «Paso del galán de Florencia» (*Orestes*: 193), y otros «Pasos» que iremos leyendo para terminar por no saber qué pertenece a la obra de Filón y qué pertenece a la novela.

¹⁰⁹ Martínez Torrón (1980: 163) aplica esta misma imagen a Cunqueiro: «Cunqueiro es un poco Merlín, en este sentido, tejiendo y entrelazando los hilos diferentes de historias de colorido muy dispar, que al final dan la impresión visual de una figura lo suficientemente unitaria para alimento de la fantasía». Al definir la *mise en abyme* del código, Lucien Dällenbach (1977: 127) escribe: «c'est à un objet qui participe à la fois du textile, de l'œuvre d'art et de la technique – d'une technique qui n'a pas encore supplanté tout à fait l'artisanal – qu'il appartient de figurer la machine textuelle par excellence: le métier à tisser».

El mago es también señor del tiempo, todo lo cual se corresponde asimismo con la figura del autor, organizador y señor del mundo por él creado y del tiempo que establece en su creación. Conocemos a las criaturas de Merlín y en una ocasión vemos cómo ha de enfrentarse a la rebeldía de una de ellas: el espejo que, sin conformarse con lo que en él se ve reflejado, inventa sus propias imágenes:

-Este espejo que traes, amigo Alsir, me viene a ser tan conocido como mi sombrero, pues tuve yo arte y parte en su fábrica [...] Aconteció que en la mixtura del soleo me pasé un punto, y este condenado espejo, según supe después, comenzó a enhebrar con el verdadero futuro cosas que él mismo inventaba. Incluso gente inventó el rebelde, y los señores de Venecia andaban como locos buscando un asesino que solamente vivía en la imaginación de este espejo, e inquiriendo muertes, embarques de especiería y naves turcas que él inventaba (*Merlín*: 84).

Merlín no soporta la rebeldía de su obra y la destruye. La ambigüedad del texto cunqueiriano permite mostrar el poder del autor, encarnado en la figura del mago, y al mismo tiempo demolerlo, pues hace que se desacredite por su propia actuación, así como a través del relato de mister Craven en la edición en castellano. La tensión entre las muestras de poder de la figura autorial y el cuestionamiento de la misma será constante a lo largo de todo el ciclo novelístico.

La diferencia entre *autor* y *creador* es clara en las novelas. Felipe aprende la importancia del «adobo», ingrediente responsable, al fin, de un buen relato. Elimas comenta de esta manera las historias que acaba de contar, dando consejos sobre cómo narrar:

Claro que las [las historias] decoro un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer sorda que tenía capital, o que tenía un pleito por unas aguas, o cualquier otra nota. Y cuento de las villas, si son grandes, y cuántas plazas y calles, y si hay buenas ferias, y cuáles las modas. Las historias, como las mujeres y los guisados, precisan de adobo (*Merlín*: 58).

En el caso de Sinbad, sin embargo, el adobo es diferente, o, podríamos decir, todo es adobo. Con Sinbad entramos en el universo del primer verdadero creador cunqueiriano, de aquél que no puede evitar

fabular, la narración nos desvelará cómo se van haciendo esas fabulaciones. Una de las características del fabulador, del creador, es que está solo. Puede crear para los otros, las escenas de integración social a través de la actividad narrativa son todavía muy importantes en *Sinbad*, pero la soledad se acaba convirtiendo en una necesidad de la fabulación, sin aquélla ésta no podría sostenerse. La narración nos cuenta que «Sinbad vive, pues, solo, tiene a Sari para algún que otro mandado, y a mediodía se cierra en casa y cocina para sí algo de frito y aliña una ensalada, y las más de las veces pasa con una sopa de manteca y cebolla» (53). Antes hemos tenido la oportunidad de conocer la versión de Sinbad para sus amigos:

[...] las más de las veces no pueden atinar que nuestro amigo trae el almuerzo de muy lejos, con trompa de elefante mechada, o sopa de nieve con molleja de pavo, o ajos rellenos de sangre de pichón, o un revuelto chino de huevos con claveles, y así otras suculencias, y también conservas de las Molucas en barrilitos de palma (*Sinbad*: 51-52).

El que vive y crea en soledad termina siendo destinatario de sus propias creaciones.¹¹⁰ No por casualidad Sinbad y Paulos, dos de las más acabadas figuras de creador que nos ofrece Cunqueiro, serán también las más acabadas figuras del lector.

2.1. Soledad y melancolía

La presencia de la melancolía es constante en la obra cunqueiriana y ha sido señalada por la crítica.¹¹¹ Ana María Spitzmesser (1995) ex-

¹¹⁰ Así, cuando se nos cuentan sus encuentros con mujeres por las calles: «había un punto en que el caso dejaba de ser verdad para ser hechura gozosa de la imaginación, y sorprenderse era parte del juego, y si no había sorpresa, después no podía haber inquieta memoria cuando Sinbad iba por el mar y en la noche subía al puente, sin otra compañía que el farol de borda. Y Sinbad le añadía a estas rondas y encuentros fantasías muy suyas» (52).

¹¹¹ Cristina de la Torre (1988: 85), que basa gran parte de su estudio en la galleguidad de Cunqueiro, no habla, en toda lógica de melancolía sino de saudade: «Esta especie de desazón emotiva, que también acaba por verse en la expresión lírica, parte de la conciencia de grandeza y perfec-

plica la melancolía cunqueiriana, resaltando el componente coyuntural y generacional y haciéndola depender del narcisismo del autor. Por su parte, Tarrío Varela, titula precisamente su estudio *Álvaro Cunqueiro ou os difraces da melancolía* (1989); para referirse a la encarnación de la melancolía en los personajes cunqueirianos, compara dos figuras que considera opuestas: Merlín y Sinbad, éste último, que más adelante presentaré como un prototipo del futuro Paulos: «é a imaxinación, a vida, o drama humano. A metáfora da melancolía. O heroe que ten que regresar arrastrando «a carne pola auga e pola area», despois de procura-la saída do labirinto e de ensaia-lo voo de Ícaro, diante dunha realidade doada, vulgar e inheroica» (Tarrío Varela 1989: 132).

La dificultad y ambigüedad que acompañan a la definición del término melancolía se adecúa perfectamente al carácter abierto de la obra del mindoniense. Yves Hersant (2005: xi) pone de relieve «la multiplicité de ses dimensions», sus paradojas, su ambivalencia, y sus connotaciones creativas: «dans la mélancolie se noue une alliance –ou du moins *peut-elle* se nouer– entre asthénie et énergie, entre stupeur et puissance, entre inhibition et création, entre le bestial et le divin» (xii). Se trata de constantes que resaltan aquéllos que se han acercado al tema.

Alberto Manguel, en su prólogo a *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton (2006: 11) señala entre las causas de la melancolía la soledad, la falta o el exceso de sueño y la imaginación demasiado viva, entre otras muchas, lo cual le lleva a decir que «Dado tal número de razones, no hay una melancolía, sino varias», tras algunas reflexiones etimológicas y en términos que recuerdan a los de Hersant,

ción posibles pero aún no alcanzadas». Elena Quiroga (1984: 12) caracteriza al propio autor con esa melancolía rastreable en su obra: «[Álvaro Cunqueiro] era bueno, grande, amador de la vida, con un cendal de melancolía, hermosa su obra, y libre». Más adelante insiste en identificar al escritor con otros aspectos fundamentales de sus novelas: «naturalmente, todas las referencias de Álvaro sobre su propia vida, sobre su entorno, nos llegan desde su poderosa imaginación fabuladora, siempre partiendo de un quicio de verdad. [...] No hubo fronteras entre lo ensoñado y lo vivido. Todo era sueño, y el soñar despierto, vida» (Quiroga 1984: 16).

se refiere a «la doble calidad de desfallecimiento y fuerza creativa que los románticos dan a la melancolía o *spleen*». Desde los primeros textos del autor de *Cometa* es evidente esta múltiple naturaleza de ese particular estado de ánimo, que puede ser negativo pero también evocador y estimulante.¹¹² El propio Cunqueiro (1996: 79) establece de manera explícita en algunos de sus artículos la ya clásica relación entre creación y melancolía (1996: 79): «Viajamos con nuestras imaginaciones y recuerdos, y lo que vamos creando o soñando son memorias y nostalgias. Quizá sea verdad que el fin último de toda cultura es la invención y la melancolía».

Parto de la impronta melancólica perceptible a lo largo de la última novela de Cunqueiro y de su especial relación con su protagonista, pero he de admitir que sólo en pocos casos el término se halla directamente relacionado con éste. El siguiente ejemplo muestra al personaje en una escena de pose:

Sí, la desesperación le salía muy bien, ante el espejo. Anochecía, el reloj daba las ocho, y Paulos atendía a las campanadas. Cuando sonaba la final, Paulos esperaba a que se apagase del todo su voz, y decía, dramático y a la vez humildemente entregado al hado:
«¡*Melancolía*, te quiero, me otorgo, te recibo! ¡Bodas con la soledad y la tiniebla!» (140, la cursiva es mía).

Lo que ahora mima el joven lucernés es sin embargo una constante en su devenir. Lo cierto es que casi todos los héroes cunqueirianos se dejan en mayor o menor medida invadir por ese estado de ánimo. En *Ulises* el narrador extradiegético nos ofrece incluso una tipología de la melancolía en función de criterios geográficos:

Entre todas las melancolías del mundo, una habrá propia de los isleños naturales. ¡El pequeño y lejano nido! Otra melancolía será la de las grandes llanas continentales, y habrá la melancolía de los fluviales, ri-

¹¹² Ya en *Poemas do sí e do non*: «Ningúen pensa a lonxana / malencolía morna / dos espellos de loito / dos teus ollos primeiros» (Cunqueiro 1991a: 101), «Sabía o seu sino por experiencia / e esto déralle unha malencolía graciosa de / anxo ferido» (Cunqueiro 1991a: 108).

bereños de un río que no saben dónde nace ni a dónde va a morir, y lleva sus rostros y las luces de sus casas (*Ulises*: 232).

En *Cometa*, como también en *Sinbad*, la melancolía es inherente al personaje, es una vivencia humana, y cobra unas evidentes connotaciones metaficcionales; aunque aparezca pocas veces nombrada, resulta inevitable evocarla ante la combinación de soledad, contemplación e imaginación que acompaña al astrólogo, caracterizado sobre todo por su gran capacidad creativa y por su carácter excepcional. El motivo está presente, referido a otros personajes, en diversos momentos del texto: «Bajo Berita gobernaron la ciudad los flautistas provenzales que le quitaban la melancolía» (*Cometa*: 43), el príncipe que espera enamorarse en el país en forma de mano era «melancólico, amigo de escuchar canciones» (*Cometa*: 80).

Las referencias bíblicas presentes en la novela insisten en la idea de creación y también en la de la soberbia del creador. Dios de su pequeño mundo, también Paulos crea durante seis días para asistir al séptimo a la batalla y retirarse a descansar. Causa o consecuencia de esa melancolía, la soledad acompaña siempre al creador, que la sufre. Ni siquiera la realización de la obra ayuda a mitigarla, más bien sucede todo lo contrario: «Acabada la experiencia, por nada acuciado, Paulos encontraba la soledad, y se entristecía en el regreso al hogar, en vez de alegrarse» (*Cometa*: 235).¹¹³ En el caso de nuestro personaje ese sentimiento está presente desde la infancia, desde antes de trasladarse al retiro en que vivía con Fagildo; ya de muy niño anunciaba su pertenencia al grupo de los contemplativos (*Cometa*: 47). Al propio ermitaño le asusta la particular disposición para la soledad y la melancolía de su pupilo, frenar esa tendencia natural de Paulos es la razón fundamental por la cual decide enviarlo a un colegio: «A los doce años de Paulos, Fagildo decidió que el niño debía ir a un cole-

¹¹³ López Mourelle (2004), quien considera que «la mente del soñador Paulos opera como la del creador absoluto» (123), se refiere igualmente a la soledad: «el desaliento de la soledad es solo un mal menor si el héroe necesita el sueño para encontrarse a sí mismo, para sentirse protagonista de una vida inventada en la que el orden establecido se organiza a imagen y semejanza del creador, que también es destructor de la realidad que no le convence» (122).

gio. 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*» (53, el subrayado es mío).¹¹⁴

Pero «el mal» ya está hecho, en la ermita Paulos da pruebas de ser soñador e imaginativo, está claro que Fagildo parece tener gran parte de responsabilidad, ya que «ayudaba a soñar a las gentes» (*Cometa*: 49) y se hace cargo de la educación de su sobrino. De alguna manera, el retiro de la ermita ha pesado en el niño, que no quiere revivir horas tan solitarias a su vuelta a la ciudad como adulto, prefiriendo buscar una ocupación que lo acerque a sus semejantes:

«Por un momento, a Paulos se le ocurrió subir a la Garganta, y sustituir a su tutor en la ermita, pero no tenía motivos para la soledad [...]» (*Cometa*: 59). Su puesto como astrólogo oficial supone un intento de socialización que resultará, en todo caso, un fracaso. La partida de la ciudad se hará necesaria, en ese momento el personaje lamenta su alienación: «*Por vez primera, también, se daba cuenta de que el juego de sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana*» (*Cometa*: 168, en cursiva en el texto), «*Quizás estas jornadas de viaje por la soledad de los montes, sin compañía alguna, le permitiesen reflexionar sobre su persona y su destino. Como lo hace un ermitaño, en la paz sin horas de su refugio silencioso*» (*Cometa*: 168, en cursiva en el texto).

¹¹⁴ La mayoría de los personajes cunqueirianos son grandes contempladores, se repite igualmente el motivo de contemplar desde la ventana, mostrando así la tendencia a proyectarse hacia otros espacios, otros mundos, encontramos por ello este motivo en el periodo de formación de los protagonistas, Ulises: «colgó del cinturón un pequeño puñal de mango de plata y se asomó a la ventana a contemplar la mañana, no bien nacida ya embriagada de sol» (*Ulises*: 69). El griego, también como casi todos los protagonistas de las novelas, «se sentía dueño de una gran soledad» (73). Se reconoce como típico suyo el gesto paradigmático del melancólico: «Ulises apoyaba el codo diestro en la desnuda rodilla, y en el puño cerrado el mentón. Era un gesto muy suyo. Pasarían muchos años, muchos años, hablarían de él muchos, muchos poetas y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño» (73).

Para Paulos, la situación ha cambiado. Los motivos para la soledad que le faltaban a su llegada a la ciudad han aparecido ahora. Paradójicamente, buscando su lugar en la sociedad se ha ido alejando más de ella. El momento en que pretende asumir su función de líder y redentor, supone igualmente aquél en que el alejamiento y el conflicto son mayores. Ahora es Paulos el ermitaño. La soledad que tanto había temido se apodera de él, y más que nunca soledad y creación se unen.

En la soledad de la ermita, Paulos imaginará la batalla de los cuatro reyes, recordemos que «En la soledad de Sierra Morena, [don Quijote] imita el ejemplo de los paladines antiguos [...] inclinados, como él, a la melancolía, ese *pendant* inevitable del entusiasmo» (Güntert 1993: 9). El cervantista suizo se refiere a la importancia de la melancolía en el inmortal libro de caballería, y explica de manera muy clara la dimensión metaficcional resultante de «la afinidad entre melancolía y literatura»: «Pasando al acto de escribir, el melancólico inventa otro plano de realidad, aun cuando continúe refiriéndose a su propia situación. En el juego consciente con los diferentes planos podrá encontrar un alivio, con tal de que los maneje con la necesaria ironía» (Güntert 1993: 11).¹¹⁵ Paulos, como don Quijote, no mantiene esa ironía. Guadalupe González Ariza (2001) se ocupa igualmente del personaje cervantino, así como del tema de la melancolía en relación con dos autores cuyo nombre no es raro encontrar asociados al de Cunqueiro: Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. De éste último dice González Ariza que «canonizó una tradición que rescataba para la literatura el arte de pensar en la propia soledad» (Ariza 2001: 132). Más arriba leíamos que «Borges remodeló al personaje

¹¹⁵ Así comienza el especial que *Le Magazine Littéraire* (2005: 3) dedica a la melancolía: «L'encre, c'est de la bile noire. La mélancolie, à travers les âges, guide et inspire l'écrivain. Qu'on la considère comme une maladie, un péché ou une volupté, elle accompagne toujours le réflexe d'écrire [...] Elle est le signe distinctif de l'artiste, éternel exilé qui se repaît de rêveries, de solitude, d'un chagrin sans cause».

cervantino utilizando el artificio homologador del sueño-locura» (Ariza, 2001: 17).¹¹⁶

Laberinto

He apuntado más arriba el carácter proteiforme de la melancolía:

Mais le protéiforme n'est pas informe. De même que sur les tableaux et les gravures l'enfant de Saturne (ou aujourd'hui l'intellectuel, sur les photos des magazines) se reconnaît à sa posture, paume ouverte soutenant la tête, de même dans les discours mélancoliques se manifestent quelques formes répétitives [...] Certains thèmes traversent les siècles: le noir et le pesant, l'automne et le «jamais plus», le crépuscule et l'océan, *le labyrinthe* et le gouffre. Des métaphores se réitèrent [...]: l'épine dans la chair, le corps de verre, l'enfer et *la chute*, l'hémorragie et le trou... (Hersant 2005: xiii, la cursiva es mía).¹¹⁷

La del laberinto es una de las figuras asociadas inevitablemente con la melancolía y una de las preferidas por Tarrío Varela para referirse a la novela del mindoniense, el crítico resume de la siguiente manera su enfoque de la escritura cunqueiriana: «*optimismo e luz, na superficie / pudorosa tristeza e melancolía, é dicir, labirinto, no fondo*» (Tarrío Varela 1993: 155). Como para el crítico, quien utiliza el término con profusión (Tarrío Varela 1989, 1991, 1993), *laberinto* se convierte para Pérez-Bustamante (1991b: 18) en la mejor imagen, en particular para retratar el mundo de *Cometa*: «El laberinto de los sueños se hace inevitable», «queda la palabra, esta fabulosa novela

¹¹⁶ Tendré ocasión de ocuparme de la importancia del sueño en la obra cunqueiriana, así como de sus connotaciones metaficcionales. Ver «Sueño», punto 2.2 de esta parte.

¹¹⁷ La Caída, que habría predisuesto al hombre a un talante melancólico, se halla representada en la novela en el sueño del unicornio con Melusina y revestida de tintes freudianos. «El hombre, que después de la Caída se convirtió en un ser débil y enfermo, es susceptible de ser víctima del frenesí, la locura, la hidrofobia, la licantrópía, el éxtasis» (Manguel 2006: 11).

lirica y fantástica, espejo y laberinto de melancolías e invenciones».¹¹⁸

En la novela esa figura acompaña a Paulos desde una de sus primeras apariciones:

Me perdí, María, en el laberinto, en uno que hay a mano izquierda yendo para Siria, viajando por el mar. Gracias a que me até el camino a la cintura, y lo llevé conmigo por todas aquellas vueltas y revueltas, y en las tinieblas, y que ahora a ti se te ocurrió tirar de él. Si no llegas a tirar, tardaría más de mil años, o más, en el viaje de regreso. Dentro del laberinto hay una ciudad, y en el medio y medio de la ciudad, un pozo de tres varas de hondo, en el que canta una sirena (*Cometa*: 19).¹¹⁹

¹¹⁸ Igualmente evoca la imagen Ana María Spitzmesser (1995: 132), aunque con otras connotaciones: «en su última novela, Cunqueiro parece, al propio tiempo, buscar afanosamente la salida del laberinto al cual le han llevado sus propias limitaciones: sobre todo la vaguedad ideológica y su afinidad emocional con el autoritarismo. Sus obras finales recogen unas inquietudes que pueden calificarse de epocales. Al iniciarse la década de los setenta, el país entero buscaba idéntica salida».

¹¹⁹ Escribe el autor en otra ocasión: «Fácil es reconocer que la vida es triste, que los sinsentidos llenan con sus rostros las paredes del laberinto, que existe, y en el fondo del cual un hombre, alguna vez, puede ser devorado. Pero siempre hay los héroes que no temen y convocan a la dama, casi madre, casi diosa, portadora del hilo» (Cunqueiro 1996: 202). Este episodio de *Cometa* señala otra de esas intratextualidades que podemos establecer fácilmente dentro del gran macrotexto cunqueiriano. El camino que se ata Paulos a la cintura recuerda al «camino de Quita-Y-Pon», que Merlín «trajo enrollado de Bretaña en un canuto de hierro» (*Merlín*: 35) y va a buscar junto al mago el paje Leonís para salvar a don Michaelos de los encantos de dama Calielia. Recordemos que Merlín no puede dejarle el camino: «por estar en el canuto de hierro en el desván, se orinó, y ahora no se suelta más de cuatro o cinco leguas, y quedó tan estrecho, a causa de que se mojó pasando por él de Galicia a Avalón, cuando fui a las bodas del nieto de don Amadís, y encogió tanto como paño de buro, que sólo de uno en uno se camina por él» (36). Merlín ofrece un sustituto, que también nos recuerda al camino de Paulos, es un hilo que se puede atar «al limosnero que hay en Alepo junto a la iglesia de la Santísima Trinidad, y tiráis el ovillo al suelo, gritándole: ¡Adelante,

También desde el comienzo aparecen espacios que podemos asimilar a esa figura en cuanto que reflejan la confusión del que los ocupa y / o llevan al aislamiento. Así se entiende la presencia en el primer prólogo del bosque, que cobra vida ante la mirada de María, quien consigue transformarlo, acercándolo aún más a la imagen tradicional del laberinto, con un centro bien preciso: «Un oscuro bosque avanzaba ramas de sus grandes árboles hasta la ventana. La mirada desconsolada de María las hacía retroceder, y se abría entonces un gran claro, con un estanque en el centro, en el que se posaba lentamente la redonda luna» (*Cometa*: 18).

Poco después, en un fragmento que recuerda de manera llamativa al anterior, la propia ciudad se carga de resonancias laberínticas:

Las puertas se seguían cerrando unas tras otras, la puerta mil y cuatro después de la puerta mil y tres, antes de la puerta mil y cinco. Las arañas acudían solícitas con sus largas y bien tejidas telas, y las colgaban en las esquinas de las puertas definitivamente cerradas [...]. Desaparecían los bosques, y las casas volvían a los dos lados de las calles, a cerrar las plazas (*Cometa*: 20).¹²⁰

La selva se convierte en el espacio responsable de la separación de los amantes en la historia de Vanna (*Cometa*: 69): «atravesando una selva, al amanecer, cabalgando entre la espesa niebla, Luchino perdió a Vanna. [...] La buscaron días y días en la selva». En la historia del anillo (*Cometa*: 80) dos simples puertas provocan el desencuentro, se trata de la historia que tiene precisamente por protagonista al príncipe melancólico, quien al perder a su amada «envejeció, se quedó

adelante!), y lo seguís, y llegáis junto a los vuestros en dos días, y volvéis con ellos sanos y salvos, a través de los puertos del desierto» (36).

¹²⁰ También el palacio de Egisto parece un laberinto: «[Egisto] solo, encorvado, arrastrando la raída capa amarilla, se perdió por los largos, inacabables corredores, ordenados en espiral como la máscara del caracol, y en cuyas bóvedas tejían sus telas las arañas incansables» (*Orestes*: 87), «Egisto, movido por no se sabe qué sueño o instinto se echaba a caminar lo más rápidamente que podía por los largos corredores, cada vez con más curvas, cada vez más estrechos y oscuros, desembocando uno en otro, y durante horas caminaba sin hallar una salida» (*Orestes*: 151).

sordo, y poniéndose en un camisón de invierno se metió en la cama, en su palacio».

La figura, ausente en *Cometa* durante el intento de socialización del protagonista, reaparece en aquellos momentos en que la soledad es más patente, aunque se halle disimulada por los en ocasiones desgarradores desdoblamientos. Se proclama la vigencia del laberinto, que es ahora espacio recurrente: una de las ancianas que recomponen el muñeco de Galván, en Camelot, recuerda «ir a ver, escondiéndome entre los bojés del laberinto, cómo le igualaban el bigote la víspera de su salida para una aventura» (*Cometa*: 187). El laberinto termina siendo para Paulos la solución a sus problemas, y no un laberinto cualquiera:

Yo vengo a pedirle, Mr.Grig, que usted haga que, en vez de un puente, a los canteros del rey les salga el laberinto.

-¡Laberinto no hubo ni hay más que uno! ¡Yo lo he reconstruido con madera de cajas de cerillas!

-¿Cuántos días necesitaría para cambiar la numeración de las piedras?

-Para lograr el laberinto, entiéndeme bien, con mayúsculas, el LABERINTO, dos años (*Cometa*: 207).

Igualmente laberíntico es el camino que han de recorrer los pensamientos en la cabeza de César, el otro gran solitario de *Cometa*, Paulos la espacializa en su descripción:

-Yo veía en su cabeza, como si estuviese abierta ante mí, con todas sus estancias iluminadas, el codearse o el entrecruzarse los pensamientos varios, los de los pasados años, y los de los nuevos veranos que se ofrecían. Los diversos pensamientos eran azules, rojos, verdes, negros, y debía haber una ciencia que permitiese clasificarlos (*Cometa*: 218).

Toma así una forma bien concreta¹²¹ el único laberinto que tiene una auténtica trascendencia en *Cometa* y que para Pérez-Bustamante es:

¹²¹ Cristina de la Torre (1988: 48-49) señala una importante evolución en las últimas novelas del mindoniense, según la autora en ellas Cunqueiro «experimenta con una nueva modalidad. A pesar de ser poco dado a las abstracciones, lleva ahora el concepto a los límites de la estilización al convertir el espacio en creación puramente intelectual, como la prisión

[...] el laberinto caótico del inconsciente, donde «un hombre, una vez, puede ser devorado». El inconsciente asume la forma de la sirena, y la suerte de Paulos está echada desde el momento en que se pregunta: «¿Es ofender a Dios amar a la sirena más que a él?» (Pérez-Bustamante 1991b: 17).¹²²

Ese laberinto del inconsciente se hace especialmente visible en las dos últimas partes, en las que el protagonista se entrega por entero a su ocupación favorita, soñar.

2.2. Sueño

En la última novela, el sueño es indudablemente la base de la creación, pero también de la alienación. Su naturaleza ambivalente está presente desde el comienzo en las novelas de Cunqueiro; pese a ello, es más frecuente que la crítica ponga de relieve sus connotaciones positivas y no que señale su esencial complejidad y ambigüedad. Es cierto que los «peligros» del sueño aparecen más figurativizados que enunciados en las novelas (aunque esta afirmación no sea del todo exacta para la última), así como también lo es que las referencias del autor al tema entronizan el sueño como base de la existencia humana y resaltan sus aspectos más positivos; recordemos que para Cunqueiro: «el hombre precisa, en primer lugar, como quien bebe agua, beber sueños» (1996: 203).

En su artículo «Cunqueiro o el sueño como necesidad vital» (1992), Concepción Sanfíz Fernández considera que «la estructura-

hexagonal de Fanto o el espacio imaginado por Paulos para gran batalla en *El año del cometa*». Pongo esto en relación con las citas que acabo de incluir y que muestran un fenómeno que podemos considerar contrario: lo abstracto se concretiza al espacializarse.

¹²² Aunque, como siempre en Cunqueiro, predomina la ambigüedad que, aplicada a la misma figura, está presente en «El terror de la encrucijada» (Cunqueiro 1986: 60): «En cierto modo, el laberinto consiste en una serie de encrucijadas, y creo que hombres y colectividades siempre están en el laberinto, en las encrucijadas, que unas veces se repiten rápidamente y otras a ritmo lento. Por otra parte, el hilo de Ariadna solo lo ha habido una vez, y no parece repetible; el hilo de Ariadna es una forma de mesianismo».

ción de las narraciones del escritor no [es] concebible ni comprensible sin contemplar al sueño como pieza básica de la misma» (289). En la mayor parte de las ocasiones soñar es igual a fabular, los sueños son entonces «patrimonio privilegiado de los fabuladores, quienes alcanzan el máximo placer sintiéndose escuchados por un auditorio atento» (Sanfíz Fernández 1992: 291).

La autora estudia la función del sueño en las cuatro novelas publicadas por Cunqueiro originariamente en castellano: el sueño actúa «como revulsivo del miedo y generador de confianza y optimismo» (Sanfíz Fernández 1992: 292); es «luz vivificadora» (Sanfíz Fernández 1992: 292), «fuente de eterna juventud» (Sanfíz Fernández 1992: 292); se caracteriza por su «poder creador» (Sanfíz Fernández 1992: 294), etc; es de destacar, no obstante, que la autora ponga igualmente de relieve sus connotaciones negativas:

En *Las mocedades...* incluso ese poder [del sueño] se convierte, si bien ocasionalmente, en maligno: esto ocurre cuando Jasón es obligado por su primer amo a *re-crear* la historia de su vida. Bajo la presión del tirano, Jasón llega a decir no lo que él desea, sino lo que el otro le obliga a inventar, y –lo que es más grave–, a creer (Sanfíz Fernández 1992: 291).

La crítica concluye que las implicaciones negativas del sueño «son minoría, pero en cada novela aparece alguna» (Sanfíz Fernández 1992: 294). Refiriéndose a *Cometa*, confirma el «incremento progresivo de la melancolía» (Sanfíz Fernández 1992: 296), que en la novela se encuentra en estrecha relación con el sueño. Éste se convierte para Paulos en un arma de doble filo, pues lo consuela de su incapacidad de integrarse en su comunidad al tiempo que favorece su aislamiento, hasta el punto de que podemos decir que la terrible sanción, la muerte, se debe en gran parte a la especial dependencia que el personaje desarrolla con respecto a sus sueños. Ya desde el primer prólogo sabemos que son los sueños su «lugar» de refugio por excelencia, cuando conocemos a María, quien intenta explicarse «la ausencia de Paulos con palabras de éste, con palabras de sus sueños, de los sueños de sus viajes y de sus asuntos imaginarios» (*Cometa*: 18).

Se ha insistido en que el sueño proporciona la auténtica «realidad» a unos personajes que no se sienten cómodos en el mundo que

habitan (Tarrío Varela 1989: 33, Sanfiz Fernández 1992: 289), pero la evolución de la novela cunqueiriana nos lleva a plantearnos la cuestión y el valor del sueño de otro modo. El sueño muestra desde luego una preocupación metaficcional y también vital;¹²³ desde ambas perspectivas me permito afirmar que la novela cunqueiriana aboga, en efecto, por un sueño liberador de una realidad que no se corresponde con los ideales de sus personajes, pero también por la necesaria oposición «realidad» / sueño (=ficción). Así lo confirma la sanción negativa que reciben aquellos personajes que intentan llevar su mundo de ensueño a la realidad cotidiana, como Sinbad o Paulos. La nostalgia que invade a Felipe por la desaparición de ese mundo mágico de su niñez no es nada si la comparamos con la destrucción que, en diferente grado, se ceba en los dos quijotescos personajes.

Se podría dar la vuelta a las críticas negativas que se han hecho a Cunqueiro y afirmar que su literatura es, en efecto, literatura escapista, de evasión, porque cree en la necesidad de la existencia de un mundo paralelo, un mundo de ensueño que nos ayude a desconectar del nuestro.¹²⁴ La mejor prueba de lo que afirmo, además de la trayectoria de los personajes a la que acabo de referirme, es la alergia institucional que se relaciona en las novelas con el sueño.

La institucionalización es inevitable cuando el sueño se instala en la «realidad», que se entiende como algo nocivo, *Cometa* nos ofrece el mejor ejemplo. Podría pensarse que en algún momento la

¹²³ «En el fondo, la metaficción pretende hacer pensar que realidad e invención son la misma cosa; a veces, jugando con el tema del soñador soñado que está en el meollo del juego de subsidiaridades de lo metaliterario», José María Merino nos recuerda que «el sueño tiene antiguo prestigio» y nos ofrece ejemplos que muestran que «durante mucho tiempo [...] el sueño era otra realidad, siempre presente e importante en la vida, una realidad que incluso llegaba a imaginarse como envolviendo las demás realidades», repasando algunos tratamientos literarios del tema, llega a Unamuno, de quien señala la «pretensión de romper el límite que separa su realidad de la ficción que escribe» (Merino 2005: 86-89).

¹²⁴ Lo que hace al fin todo relato de ficción, que «implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo [...] cuya existencia hace posible el texto» (Garrido Domínguez 1996: 29).

ciudad del astrólogo se convierte en la ciudad añorada por los soñadores cunqueirianos, recordemos que los sueños auguriales están reconocidos por la constitución (*Cometa*: 133). Paulos intentará vivir en esa realidad compleja, hecha de «realidad» y de sueños, pero entonces ya no habrá una ficción que se oponga a la «realidad» con sus propias reglas, por eso su melancolía es creadora, pero también destructora: destruye la posibilidad de la ficción.

El personaje deja de soñar porque todo lo que puede imaginar llega a formar parte de su realidad más inmediata, ¿a dónde escapar entonces? A conclusiones parecidas parece llegar Ana María Spitzmesser (1995: 131): «La novela es la negación del escapismo porque el autor no busca ser consolado con visiones utópicas, sino que reconoce que no hay lugar donde escapar». Podríamos también considerar que, en última instancia, la sanción que recibe Paulos aboga por lo que podríamos llamar un «escapismo trascendente», expresión que utilizo para evitar caer en la lectura simplista que se ha hecho de la narrativa del mindoniense. Si la melancolía surge en las novelas del gallego, como han dicho muchos críticos cunqueirianos, por la nostalgia de la Edad de Oro imposible de recuperar, y el sueño sirve de consuelo, de enlace con ese tiempo mítico perdido, en *Cometa* el consuelo ya no es posible. Sueño y realidad son uno para Paulos.¹²⁵ La melancolía, que comienza en nuestra novela siendo creadora, se convierte en agónica. Qué diferente la actitud del astrólogo y la de Felipe, quien se conforma con el sueño, consciente de que no es equiparable a la «realidad»:

Andaba yo por aquel verano *haciéndome el melancólico* como enamorado de doña Simona, que aunque no la viera *me contentaba con respirar sus ojos azules*, y bien la olía, suspirando, cuando el pañuelo bordado que dejó por regalo llevaba a la nariz, y no me apetecían las fiestas [...] Andaba, pues, solo y vagabundo (*Merlín*: 51, la cursiva es mía).

¹²⁵ Al fin se constata la pertinencia de las palabras de Ana María Spitzmesser (1995: 132), para quien « el mundo interno del protagonista [...] vive bajo la amenazadora presencia del principio de la realidad, que termina por imponerse y acaba derrotando al principio del placer».

La soledad de Paulos es mucho más extrema que la del pequeño paje, los momentos en los que el lucernés sufre de su soledad son también aquéllos que nos muestran sin tapujos el proceso creativo. Se pone así de nuevo de relieve la evidente conexión entre soledad, melancolía y creación que el de Lucerna encarna de manera tan evidente. Podemos entender tal asociación como un caso de intertextualidad, de hipercodificación, si tenemos en cuenta que el motivo se ha convertido en un paradigma, en una constante dentro de la literatura y de las artes occidentales.¹²⁶

El sueño vendido

El dinero se convierte en un tema muy presente en *Cometa* y en un índice de la desvirtuación del sentido del sueño, motivo que nunca en las novelas cunqueirianas ha estado tan relacionado con el dinero como en ésta última: en *Cometa* el sueño está vendido, y ello es evidente desde el primer prólogo.

Los cuentamonedas

Ya me he ocupado en su momento del paralelismo que el texto establece entre el astrólogo y el personaje del Grajo;¹²⁷ el medio hombre-

¹²⁶ Así Roger Bartra puede escribir, en su prólogo a su libro *Cultura y melancolía* (2001: 12): «No creo que la cultura sea el antídoto contra el caos melancólico; no quiero circunscribirme a estudiar una cultura de la melancolía, ni a observar solamente la melancolía en la cultura. Pienso en la melancolía como cultura y, hasta cierto punto, en la cultura como melancolía». El ya clásico libro de Klibansky, Panofsky y Saxl (1989) es una buena muestra de cómo se refleja esa melancolía en las artes, así como el reciente *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catálogo de la exposición que se celebró en 2005 en el Grand Palais de París y que convirtió ese año en el año de la melancolía en Francia, sirvan como botón de muestra la publicación de ese catálogo junto con el monográfico que dedicó al tema *Le Magazine Littéraire* y la antología de Yves Hersant que ya he citado.

¹²⁷ Ver el punto 4.2 de la segunda parte.

medio animal es el primero que sueña en toda la novela, desde esa primera aparición el sueño está ligado al dinero.¹²⁸

Está claro que el monetario es un tema candente en la ciudad. Cuentan monedas los mendigos y los no mendigos: el leproso, que quiere esconder las que le da Fagildo,¹²⁹ también el padre de María: «¡La dote está bien contada! ¡La conté siete veces!» (*Cometa*: 105). Cuando Paulos narra la llegada de los visitantes de la tarde, se refiere a la anciana mendiga: «¡Todos la conocéis, y los más habéis depositado una moneda en la mano que tiende, sucia del contar y recontar las monedas de cobre, negras la palma y las yemas de los dedos!» (*Cometa*: 124).

Todos en Lucerna están preocupados por el dinero: la tabernera del segundo prólogo se inquieta por lo que puede costar el sombrero verde en alquiler (*Cometa*: 29). El Pelado «*lo que quería, en su malicia comercial, era que el catador, que se llamaba Hermógenes, dije-*

¹²⁸ He reproducido más arriba esta cita (ver «El Grajo», en punto 4.2 de la segunda parte), pero me parece oportuno repetirla para que quede clara la combinación de los dos motivos: «El Grajo, antes de dormirse, quiso esconder la moneda de dos reales. La hacía saltar en la mano, la olía, la chupaba. Procuró una piedra para esconderla debajo, pero ninguna le pareció segura. Se quedó dormido con la moneda en la boca, y soñó que la tragaba [...] El Grajo soñaba que estaba jugando a tragar y devolver la moneda, y en uno de esos movimientos que hay a veces en los sueños, la tragó de verdad» (*Cometa*: 17).

¹²⁹ «El leproso contaba las monedas, chinchándolas contra la bandeja que tenía a los pies la imagen de mano de san Dionisio» (50), es el leproso de Mirabal; de cuya presencia se entera Fagildo por el ruido de la campanilla. Este episodio supone un nuevo reflejo dentro de la novela, el leproso guarda las monedas de una manera que recuerda a la manera en que el Grajo y el propio Paulos, al final, esconderán las suyas: «Se fue, escondiendo las monedas bajo la rota zamarra, entre la sucia camisa y la lepra, metiéndolas por las rendijas de su cuerpo. Seguía riéndose a carcajadas, intentando saltar, correr» (*Cometa*: 51). Las redundancias siguen insistiendo en la naturaleza autorreferencial y especular del texto. El motivo del leproso aparece también en Orestes: «un leproso se había marchado de su casa cuando lo dio el médico del lugar por gafo, a vivir de limosna, tocando la campanilla por los caminos para que los viandantes se apartasen» (*Orestes*: 143).

ra que los vinos suyos los influía el cometa» (*Cometa*: 95, en cursiva en el texto), y en efecto llegó el momento en que «*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*: 96, en cursiva en el texto). Resulta también significativo que la ciudad haya guardado el recibo del dinero que pagaron a Praga para que les fuera anunciado el anterior cometa. El recibo ocupa un lugar privilegiado, al lado de otros emblemas de la ciudad:

El recibo estaba, muy bien enmarcado, colgado en el testero del salón de sesiones, al lado del gran retrato ecuestre de Julio César (Cometa: 87, en cursiva en el texto).

El recibo del astrónomo de Praga estaba a la derecha del retrato de César, escrito en latín, con dos sellos rojos en cera y uno en plomo, y el astrónomo se comprometía a dar el pedido aviso del cometa (Cometa: 88, en cursiva en el texto).

La tía de Melusina se inquieta por la pérdida del vestido; la ciudad la indemnizará con doce pesos (*Cometa*: 149) y Paulos compra a la criadita un vestido nuevo (*Cometa*: 151). Sueño y dinero van entrando en contacto cada vez de manera más evidente. Incluso la aventura del unicornio se termina con la presencia de un materialismo que lucha por imponerse; el contraste con el componente onírico y la pasión que habían recorrido la escena anterior se impone, nótese cómo se insiste en la función del recién llegado:

-¡Buenas tardes! Soy *el cobrador* de la recogida de basuras.

Mostraba a Paulos el recibo. *El cobrador* daba vino con el aliento.

-Usted, además de *cobrar* los trimestres, recoge.

-Sí, señoría.

-¿Podría ahora mismo llevarse esto?

Y le mostraba al *cobrador* y basurero la cabeza del ciervo, transformada por su arte en unicornio [...]

Precisamente –dijo *el cobrador*–, traigo aquí la muestra de las nuevas bolsas.

[...]

-De papel inglés, impermeable, con cierre de pegamento instantáneo –explicaba *el cobrador*.

Paulos, pagándole, añadía la propina. *El cobrador* metió en la bolsa la cabeza del ciervo [...]

Cuando Paulos hubo despedido al *cobrador* de basuras, y cerrado la puerta de la casa, vio en el segundo escalón del patio el ojo de cristal del falso unicornio [...] (*Cometa*: 160-161, la cursiva es mía).

Ya en Fagildo se unían sueño y provecho económico. No podemos decir que el personaje sea un claro ejemplo de deseo de lucro, pero resulta indudable que, en este sentido, el tutor de Paulos se ve alcanzado por la ambigüedad del texto. Su acto de generosidad con el leproso (50-51) a su llegada a la ermita antecede a su instalación allí con Paulos, en la que la cuestión material pasa a convertirse en primordial. Fagildo será un «pobre soñador», pero quiere que su sobrino sea un digno representante de la clase a la que pertenece, los bienes materiales no carecen para ello de importancia:

Con el carretero, subió también a la Garganta un escribano real a quien Fagildo había encargado la liquidación de sus bienes y de la herencia de Paulos.

-Todo mi dinero, Paulos, es para ti –le decía Fagildo [...] Serás un hombre rico, porque a mi dinero unirás el de la herencia de tus padres. [...]

Fagildo insistía:

-¡Todo en papel de la Compañía de Indias! (*Cometa*: 51-52).

La capacidad de soñar de Fagildo también tiene su precio, como después lo tendrá la del sobrino. Es un «donador de sueños», pero cobra por ello; de acuerdo, lo justo para sobrevivir, pero esa circunstancia no carece de importancia dentro de un texto en el que lo material y, sobre todo, lo monetario, adquiere unas connotaciones tan negativas. Se pone en evidencia lo absurdo del intercambio de monedas entre Fagildo y Marcos el tabernero:

El ermitaño Fagildo le vendía las hierbas medicinales al tabernero, y este le pagaba con pan, queso, aceitunas, miel, nueces, castañas. Fagildo tenía que añadir alguna que otra moneda. Alguna vez era el tabernero el que le daba a Fagildo varias. *Las mismas que Fagildo le daría a él a la visita siguiente* (*Cometa*: 49, la cursiva es mía).

Paulos también pondrá precio a su sueño, al convertirse en astrólogo oficial será un funcionario público. En el encuentro con los padres de

María se pone en evidencia el enorme contraste con éstos. El padre, obsesionado por lo puramente material, se enorgullece del pasado comercial de su familia, mientras que el joven se vanagloria de que la suya tuviera otros intereses:

-Nosotros –le explicaba a Paulos–, desde hace siete generaciones, nos dedicamos al comercio del lino y del cáñamo en el Báltico. ¡Tenemos crédito en Tilsit!

-Mi familia –dijo Paulos– nunca se dedicó a nada especialmente. Mi abuelo, que era muy amigo del mariscal Bernadotte, se pasaba lo más del año criando la cesta de caracoles que le enviaba por su cumpleaños. Mi padre, del que nada recuerdo, fue cazador. De mi tío y tutor Fagildo, ya han oído hablar. Mi madre sonreía (*Cometa*: 103-104).

Pero el padre de María está bien informado, su futuro yerno tiene fortuna y un trabajo respetable: «Los padres de María decidieron recibir a Paulos, que ahora ya tenía oficio remunerado, figuraba en el escalafón, y en su día tendría jubilación, y si moría, le quedaba a María la viudedad reglamentaria» (*Cometa*: 101). A estas alturas de la novela existe todavía una enorme distancia entre los personajes, y ello es bien visible en la reacción de desprecio del joven hacia la dote de su amada (*Cometa*: 105). La primera lectura, lineal, privilegia la oposición entre el poético astrólogo y el padre de María, quien, ante la marcha de los dos amantes sólo piensa en recoger el regalo despreciado (*Cometa*: 108). La situación cobra sin embargo un nuevo significado a partir de una lectura paradigmática, que tendrá en cuenta las diferentes apariciones del motivo pecuniario a lo largo de la novela y, sobre todo, la evolución del astrólogo con respecto al mismo.

Camelot en quiebra

La importancia que conceden los lucerneses a la cuestión económica parece no ser tomada en cuenta por el astrólogo hasta que, repentinamente, próximo el final de la novela, se muestre obsesionado por sus ahorros. Esa preocupación, no obstante, se había encarnado antes en sus sueños, en el escenario de un Camelot de cartón-piedra en el que la reina Ginebra se ve obligada a pedir dinero por sus apariciones, utilizando el símil teatral para evitar la asimilación con la pura prostitución:

[...] que lo pasado con doña Ginebra, aun siendo la primera visita, que era ya como un acto segundo en función de amor, con el beso en los dedos, y que si bien en Camelot el amor carnal no era de pago, se les cobraba a los personajes como si fuesen público de butacas, y que la supuestamente ocupada por Paulos, que valía diez reales.

Paulos sacó del bolsillo de la levita una moneda de diez reales y otra de cuatro, por propina, y pagó así la escena con doña Ginebra (*Cometa*: 200).

No es la primera vez que Paulos tiene que echar mano al bolsillo desde que entra en Camelot. Nada más llegar le da una moneda de plata a un escudero (*Cometa*: 182), quien empieza a explicarle la situación de «déficit perpetuo» (*Cometa*: 183) del reino. Otra moneda le da al enano (*Cometa*: 191) para poder hablar con Arturo, quien, doliente bajo una sábana rota y sucia (192), terminará recibiendo veinticuatro monedas de plata del astrólogo (*Cometa*: 197) y mostrando la ilusión que le produce la perspectiva de contarlas con su reina: « ¡Las contaré con Ginebrita cuando venga a darme el sopicaldo vespertino! » (*Cometa*: 197). Con razón termina el capítulo: « ¡Mal andaban las finanzas de Bretaña! » (*Cometa*: 201).

Camelot es un reflejo de la corte de los Atridas en *Orestes*. La dignidad real de Egisto y Clitemnestra se hallaba reducida por la miseria en que la espera había sumido a la corte.¹³⁰ Resulta igual-

¹³⁰ «Todavía tenían [Egisto y Clitemnestra] algún dinero para diario, y además, por aquellos mismos días, aconteció la muerte de la nodriza, la cual le dejó a Clitemnestra lo ahorrado, con lo cual pudieron hacer buenas comidas sin tener que pedirle una paga de adelanto al intendente. El gasto de espías arruinaba a la Casa Real [...]. Egisto llegó a pensar que tanto gasto en vigilancia iba a poner lo vigilado en muerte por hambre. O, y esto le hacía sonreír, que puestos en círculo alrededor de la ciudad y del palacio avisos, escuchas, espías y contraespías, Clitemnestra y él tuviesen que abandonar secretamente la morada real y salir por los caminos a pedir limosna, pordioseros que no osaban decir su nombre ni su nación, mientras en la ciudad continuaba la vigilancia» (*Orestes*: 97). El palacio real ya no tiene jardines: «los habían transformado, parte en huerto –en el que cosechaban excelentes ajos y muy buena remolacha de mesa– y parte en prado, aprovechando para riego el agua del baño donde sumergían sus cuerpos los antiguos reyes antes de ser ungidos» (128), de la

mente inevitable, aunque por contraste, pensar en la Ginebra merliniana, modesta pero digna. En la primera novela, las referencias a la economía apuntan a la cotidianización del mito,¹³¹ en *Cometa* hallamos una auténtica miseria, que acompaña a la degradación del sueño. Más elementos que hemos de considerar para justificar la sanción que habrá de soportar nuestro protagonista.

Si hasta el final Paulos parecía estar por encima de esas cuestiones, la aparición del tema en sus sueños muestra que se trataba de una cuestión tal vez latente pero acuciante; tras la estancia en Camelot ya no podrá obviarla, el astrólogo sigue viéndose obligado a pagar a sus criaturas y ellas le pagan a él, se sugiere que se trata de algo habitual, nunca habían estado tan cerca sueño y dinero:

Paulos de vez en cuando soñaba con bolsas llenas de oro, que las encontraba perdidas, o se las entregaban misteriosos amigos, que pasaban nocturnos, o le pedían escondite, que Paulos les concedía en la gran caja del reloj. Contando las monedas que cubrían los gastos del inglés de los «puzzles» se quedó dormido sobre los helechos. Alguien por él seguía contando, porque percibía claramente el chincar de las monedas (*Cometa*: 208).

2.3. Erotismo y ficción

El tema de la soledad creativa ha de ponerse en relación con el tratamiento del erotismo en el texto, ya que el sexo es una importante forma de comunicación. Dentro de la introspección del protagonista

vaca que allí pace, del escaso provecho que ofrecían las tierras aforadas que Egisto heredó de su madre y «de una gratificación para sal y pimienta que el Senado acordaba cada enero, vivía la augusta familia» (129).

¹³¹ No deja, sin embargo, de resultar curioso que ya la primera Ginebra cunqueiriana «pida limosna», aunque ésta sea de un carácter bien diferente: «Algo de tristeza creo yo que llevaba aquella doña Ginebra en los negros ojos, y si te sonreía, que no lo tenía por costumbre, era como si pidiese la limosna de que tú sonrieses también» (*Merlín*: 18). Recordemos además que si está en casa del mago es «*porque con la Revolución de Francia se quedara doña Ginebra sin las rentas que tenía sobre el aceite de ballena de la mitra primada de Rennes de Bretaña y le pedía socorro [a Merlín], acordaron ambos retirarse a esperar mejores tiempos a Miranda*» (*Merlín*: 191, en cursiva en el texto).

no deja de llamar la atención el reconocimiento por su parte de una impasibilidad que determinará su relación con los otros y que es una característica fundamental del personaje. Disiento pues de reflexiones como las de López Mourelle (2004) –quien considera a Paulos como al gran enamorado de la narrativa cunqueiriana y perfecta su relación con María– y de las de Pérez-Bustamante (1991a: 223), según la cual el astrólogo:

Reencuentra a María, a la que conoció siendo ambos niños, y con ella el apasionado amor, y para sí mismo y para María, alza Paulos el mundo maravilloso de sus historias [...]. Es un amor intensísimo, un auténtico CENTRO que saca a los amantes y a la ciudad del tiempo por obra y gracia del soñador.¹³²

Las escenas que protagonizan los dos amantes no son suficientes para hablar de «amor intensísimo»; por otra parte, las pocas veces en que accedemos a la conciencia del protagonista en el momento en que piensa en María, nunca aparecen muestras de ese amor. Cuando sale de la ciudad, Paulos lamenta dejar a su novia, pero la joven aparece como un elemento más del mundo en el que es incapaz de integrarse, hasta que vislumbra la posibilidad de una nueva vida sin ella. Justifico la extensión de las citas, ya que es necesaria para que quede claro que la evocación de María se difumina entre tanta información:

Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto [...] con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices. Se representaría la pieza con monstruos, fuegos y Filomena funámbula, del cómico Policarpus, y el añadido de una verbena. *Podía aprovechar la fiesta para casarse con María en la iglesia de San Miguel* [...]. Sí, mejor hubiese sido darle a la influencia del cometa un feliz final, y estar ahora mismo en casa, viendo a Claudina y Melusina desgranar el maíz amarillo, escuchando las horas en el reloj del salón, *esperando a que María apare-*

¹³² También Martínez Torrón (1980: 94) llama la atención sobre la relación de Paulos y María: «*Los años del cometa* [sic] cuentan una maravillosa relación de amor entre Paulos y María, con ficciones de un elevado tono poético».

ciесе con la taza de leche recién ordeñada... (*Cometa*: 166, el subrayado es mío).

Tenía deseos de ver a María, de tomarla de las manos, de escucharla reír. Le apetecía la leche tibia de las tardes. Recordó el aroma del pan recién salido del horno [...]. Le venían al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantásticas. Paulos, silencioso, en la noche lluviosa, llegaría a su casa. Llamaría por Claudina, pero aparecerían las dos, tía y sobrina, medio dormidas aún, restregándose los ojos, sujetándose las faldas, encendiendo luces, preguntando si el señorito había cenado, calentando el caldo de repollo que había sobrado del almuerzo, batiendo huevos para una tortilla, poniendo en la mesa la rueda del dulce de membrillo, medio pan, la jarra verde con el vino nuevo, que ya iban tres días después de San Martín. Permanecería Paulos en la casa, sin decir a nadie que había regresado, sin ir a cobrar el mes de astrólogo ni las dietas de campo. *Al caer la tarde llegaría María, y hablarían de la boda, para cuando pasase el tiempo del advenimiento [...]. Y amando a María, no por eso* descuidaba de inventar unas miradas furtivas a Micol, correspondidas por los ojos negros, o a lady Catalina, correspondidas por los ojos verdes (*Cometa*: 232, el subrayado es mío).

Paulos se imaginaba ahora la ciudad desierta, aterradas las gentes por las noticias de la bajada iracunda de Asad Tirónida II [...]. En la plaza junto a la fuente estaba *el cadáver de María* [...]. Y Paulos no lloraba, no podía ni sabía llorar. Sin darse cuenta, pasaba a imaginarse *una vida nueva, sin María*, sin ciudad, lejos de todo recuerdo, lejos de todo deseo, apático, estudiando la ciencia que enseña a no soñar (*Cometa*: 236, el subrayado es mío).

Ya el primer momento de intimidad entre ambos es sospechoso, pues en él Paulos reproduce la escena representada para Calamatti como Fabrizio; las primeras palabras de amor que oímos pronunciar al joven están impregnadas de teatralidad. González-Millán (1991a: 122) insiste en la hipercodificación literaria que preside esta escena protagonizada por Paulos y Calamatti, modelo para la que sigue con María. Cuando vemos al personaje enfrentado consigo mismo se habla del amor «que no era fuego del corazón, sino situaciones en las que, como en espejo, veía cómo se entregaba y recibía» (*Cometa*: 83). Claro que no debemos olvidar que se trata de esas mentiras en

las que Paulos se reconoce más que en la realidad que lo rodea y así «era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto» (*Cometa*: 83), pero estimo que el sufrimiento que su carácter impasible proporciona al joven apoya mi lectura.

La actitud de Paulos refleja una fuerte dosis de narcisismo (Spitzmesser 1995: 28, 75, 76),¹³³ causa o consecuencia de la imposibilidad de comunicar con sus semejantes, las introspecciones del protagonista delatan la conciencia que éste tiene de su impasibilidad: «En realidad, nada le alegraba ni le dolía. Se preguntaba si amaba a alguien» (*Cometa*: 168).

Es cierto que María representa la relación afectiva más próxima que conoce el personaje, aunque el contacto físico nos es escamoteado y se limita a momentos en los que lo primordial es la fabulación, que cobra vida gracias a la interacción entre narrador y narratario. Resulta especialmente significativo que el fragmento que muestra lo más parecido a la unión de los amantes vaya seguido por la violenta intrusión autorial, el «Estos asuntos hay que contarlos así» (*Cometa*: 70) al que ya me he referido.¹³⁴

No podemos decir que el sexo esté ausente de la vida de Paulos, en varios momentos aparecen referencias explícitas, cómo no a través de sueños y fabulaciones, pero siempre para mostrar una conflictividad que incide en el aislamiento del personaje.

El sueño con Melusina redonda en imágenes eróticas. El intertexto bíblico insiste en el carácter de transgresión que cobra el encuentro entre el astrólogo y su joven criada, que no se llevará a término:

- ¡No la toques!

Era una voz antigua y paternal, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor Fagildo [...]. Un letrado se interpuso entre él y Melusina. Decía lo mismo que la voz: «No la toques». Las

¹³³ «En el narcisismo el único objeto de investidura es sí mismo, lo que produce una conciencia frágil de lo real; el exterior queda clausurado y la posibilidad de amor o de deseo permanecen al margen de la conformación del uno» (Segado Loreiro 2005: 192).

¹³⁴ Ver, en el punto 5.2 de la segunda parte, el apartado «Esbozo de una fusión».

grandes letras negras se unían y separaban, como fuelle de acordeón. Paulos sintió apagarse en él el irresistible impulso sexual, y se estremeció (*Cometa*: 154).¹³⁵

La escena con Julio César repite el impulso sexual que se frena antes de verse satisfecho:

Los sexos habían dejado de existir, y solamente reconocía la presión terrible que pueden desencadenar dos carnes apasionadas. Pero, quizás en el límite mismo del abandono y el fuego, tuve un instante de lucidez, y con voz alterada, sí, pero segura, le pregunté: «Pero, ¿no habías perdido el cuerpo en los idus de marzo?». ¡Tuve que sostenerlo antes de que rodase por el suelo, mortalmente herido! (*Cometa*: 220).

Entiendo estos momentos como una muestra más de la incapacidad del personaje para establecer una verdadera comunicación con sus semejantes. Como bien dice Gonzalo Navajas (1987: 24):

Una de las manifestaciones más intensas del binarismo yo / otro se produce a través de la sexualidad. El sexo implica al otro, establece nexos ineludibles con él. La sexualidad es un índice de la inevitabilidad de la extroversión hacia el otro ya que es un impulso primario que no puede ser suprimido.

¹³⁵ En *Fragmentos de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester, encontramos un doble de Paulos en lo que a comportamiento, o más bien incapacidad sexual se refiere: don Justo Samaniego, el personaje permanece virgen a pesar de lo mayor que es, frenado en el «momento cumbre», como lo llama, por la voz paterna, que grita: «¿Qué vas a hacer? ¡No te acuestes con tu madre!». Imposible no recordar la voz «antigua y paterna» que oye Paulos. Pero en la novela de Torrente incluso el doble de Paulos consigue su satisfacción sexual. Para entender esta discrepancia resulta útil apelar a la connotación metaficcional del erotismo en los dos textos, no debe de ser ajena a esta circunstancia la diferente relación que don Justo mantiene con la ficción. Resultan esclarecedoras las reflexiones de Antonio Gil (2001, 2003) acerca de la conexión erotismo-ficción en *La saga / fuga* de Torrente Ballester, que evidencian las connotaciones metaficcionales de la relación Bastida-Julia. En otro lugar (Álvarez 2006), realizo una lectura contrastada del personaje torrentino y el cunqueiriano.

El autor incluye estas reflexiones en su análisis de la novela posmoderna, con la cual está en relación el texto de Cunqueiro. Creo necesario incluir todavía otras consideraciones de Gonzalo Navajas (1987: 25):

La presentación de la sexualidad se justifica como un modo eficaz de perturbación de un código restrictivo. La manifestación del erotismo queda asimilada a una praxis radical. La experimentación con variantes sexuales minoritarias (desde la homosexualidad en *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, a las aberraciones sexuales en *Juan sin tierra*) se relacionan con esta tendencia a convertir el erotismo en un modo de disidencia con un orden predominante.

Nuestro texto incluye manifestaciones de esas variantes sexuales minoritarias de las que habla Gonzalo Navajas, con Julio César asistimos a la posibilidad de un encuentro homosexual,¹³⁶ Melusina, por su parte, es presentada como una niña, no olvidemos además que Paulos ha perdido su naturaleza humana y se identifica en su sueño con el unicornio: «La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sabanas» (*Cometa*: 154).

Tal vez no parezca muy adecuado considerar a nuestro protagonista como representante de la «disidencia con un orden predominan-

¹³⁶ Ana María Spitzmesser (1995: 138) se refiere a otra ocasión en la que Paulos se ve enfrentado a la homosexualidad, en la escena en que Calamatti muestra su admiración ante la «conversión» de Paulos en Fabrizio del Dongo: «Paulos no se inmuta; su personalidad narcisista se complace ante la admiración despertada en su tutor, y aunque permanece totalmente pasivo, lo cierto es que se deja querer. No le resulta difícil su actitud indiferente, quizás porque Calamatti no es atractivo [...]. / Para demostrar su heterosexualidad, Paulos confiesa estar enamorado de una mujer casada [...]. Se trata de un amor totalmente platónico, pero igualmente amenazado de castración [...]. Paulos tendrá más tarde otro encuentro homosexual en su entrevista con Julio César, pero en esta ocasión sucumbe al atractivo de la figura varonil. Tiene que eliminarlo para salvarse de caer en la atracción de la transgresión. Al recordar que César ya está muerto y, por lo mismo no puede seducir a nadie, lo que mata es su propia tendencia a la homosexualidad no aceptada».

te», pues sus transgresiones se quedan en posibilidades, pero no podemos obviar un evidente inconformismo, más visible aún en los esfuerzos del protagonista por entrar en la sociedad.

Se ha de insistir en el importante componente narcisista de nuestro personaje, coherente con el que supone toda obra metaficcional.¹³⁷ Para reflexionar sobre ambos aspectos es útil el artículo de Manuel Segade Lodeiro (2005: 191) «*Fin de siècle mise en abyme. Un relato de duelo narcisista para una genealogía de la modernidad*», el autor evoca textos de las últimas décadas del XIX que recrean el mito de Narciso, y pone en evidencia la trascendencia metaficcional del mismo, así por ejemplo «En Gide, Narciso es un trasunto de la figura del artista. La subjetividad simbolista es la del creador», la lectura que nos ofrece del texto gideano es aplicable a *Cometa*: «Narciso es la metáfora que mejor resume un modelo de producción de la subjetividad que es también una sofisticada teoría sexual de la creatividad. Comienza así: «*Narciso era perfectamente hermoso –y esto porque era casto*»».¹³⁸ En *Orestes* (40) la castidad y el sueño consiguen incluso vencer el poder devastador del tiempo, leemos: «Los eruditos en islas de la eterna juventud, o Floridas, coinciden en que tanto como la virtud del agua de la fuente de Juvencia, es necesario para la perpetua primavera corporal que el humano abandone todo apetito sensual y se dedique a perfeccionar un único sueño, que lo habitará todo».

¹³⁷ Recordemos que precisamente uno de los clásicos de la teoría de la meta-ficción es el libro de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative: The Meta-fictional Paradox* (1980).

¹³⁸ Segade Lodeiro cita todavía a otros autores y textos, resulta extremadamente tentador proponer un diálogo entre estos y la última novela cunqueiriana: «En la mirada androcéntrica del simbolismo, el hombre no debe apartar la vista de su reflejo, no debe conceder el deseo de lo otro a la mirada, caer en el placer inmediato del sexo. Narciso, enamorado de su propio reflejo, es una actitud moral. El gran héroe del simbolismo, el *Axël* Villiers de L'Isle Adam [...] lo expresa así: «Aunque lleve en mí mi propio exilio, quiero mantener en él mi soledad. Soy yo el que no quiere amar... ¡Mis sueños conocen otra luz!», Beaudelaire lo había asumido antes con el vértigo de la obviedad: «Joder es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale nunca de sí mismo» (192).

Paulos no es, pues, el único que representa «el tema de la inadecuación sexual y espiritual del personaje» que Spitzmesser considera una constante en la narrativa cunqueiriana (Spitzmesser 1995: 54).¹³⁹ Refiriéndose a la escena del unicornio, la crítica considera las figuras que aparecen en el pasaje como «metonimias del falo y la sexualidad incontrolada, amenazadas por la presencia del padre que encarna la prohibición del deseo y la castración del hijo» (Spitzmesser 1995: 144). No pretendo adentrarme en un análisis psicoanalítico del personaje ni de la novela –pues ha sido ya realizado por Doval Liz (1986)–, sólo pretendo llamar la atención acerca de algunos elementos que apenas precisan de interpretación, ya que es la voz paterna la que impide que en el sueño llegue a consumarse el acto.

Castradores y castrados

La imagen de la castración es recurrente en la narrativa cunqueiriana; en *Cometa* retoma el significado de oponente a la capacidad imaginativa que hemos reconocido en otras novelas, como en *Sinbad*, donde podíamos leer:

A Sinbad no le gusta nada que suban a la tertulia los compradores persas de cueros y sebo, que le huelen mal, y *no saben hablar de otra cosa que del arte de la castración*, que siguen por Avicena, y de que bajó la ley de la moneda, y de mujeres, y *no creen nada de lo que se cuenta*, y están entre ellos *haciendo higas a escondidas al que relata*, y si sale una historia de un viaje por mar, escupen en la mano y dicen que

¹³⁹ Contrasta con su lectura la de Concepción Sanfiz, aun considerando que la crítica sólo se ocupa de Ulises, Orestes y Fanto, y que habría que tener en cuenta la realización del tema en cada texto, creemos que no refleja la conflictividad del erotismo en las novelas cunqueirianas: «El sexo es para Cunqueiro una manifestación propia de la naturaleza humana, sin connotaciones negativas. No hay en sus novelas una sexualidad «oscura» o atormentada, [...] sino alegre y espontánea» (Sanfiz Fernández 2000: 157). Sin embargo, en su análisis del amor y del erotismo que incluye en su estudio (Sanfiz Fernández 2000: 94-171) encontramos muchas afirmaciones acertadas, que reflejan la singularidad de cada una de las tres novelas que constituyen su corpus, eliminaría, eso sí, el «sin connotaciones negativas» (169), aspecto en el que la comparatista señala la divergencia con respecto al tratamiento del tema por parte de Calvino.

una vez que fueron en una nao vomitaron (*Sinbad*: 26, el subrayado es mío).

González Millán considera a los capadores: «personaxes cunha capacidade imaxinativa que parece estar totalmente reprimida; e como tales, exemplifican o modelo de antinarratario» (1991a: 97). Claro que generalizar resulta arriesgado, hay ocasiones en las que no es conveniente actualizar esas connotaciones; así, por ejemplo, en *Merlín* aparece un «príncipe capador» (*Merlín*: 85) que no podemos asimilar a los mercaderes de *Sinbad*,¹⁴⁰ pero en general se afirma el significado negativo de esos personajes, presentes igualmente en *Cometa*.

Se habla de castración desde una de las primeras ocasiones en que Paulos ejerce de soñador. El todavía niño convierte en «princesse de Caraman-Chimay» (*Cometa*: 54) a la mujer del capador, a la que conoce de las audiencias de Fagildo. Es la primera mujer con la que Paulos sueña un amor: «¡Qué hermosa era, y cuánto lo amaba! Pero no les permitía acercarse el capador» (*Cometa*: 55). Durante dos páginas, el capador y su mujer ocupan el centro de la narración estrechamente relacionados con la imaginación del joven, que comienza a desarrollarse, y con otros elementos axiales de la novela, como la figura de Julio César: «-¿Quién capó caballos cuando pasó Julio César? ¡Un abuelo mío! ¿Quién capó todo el vacuno de los carolingios? ¡Un abuelo mío! [...]. Pues quiero un hijo que siga en el oficio» (*Cometa*: 55).

El capador tiene a su lado a su bella esposa, y, según Fagildo «primero tendría dos niñas, y que después, Dios diría» (*Cometa*: 55), se diría pues que la incapacidad que reparte su oficio se la ha transmitido a Paulos: el joven habla de la «princesse Caraman-Chimay» al signor Calamatti, quien relaciona la castración con su pupilo:

¹⁴⁰ «el señor Rufás va para loco de Conjo, y la conveniencia que hay en curarlo es grande, que es el único que entre todos los arábigos reyes sabe volar en la alfombra mágica y cuándo se capan los camellos de guerra, y es costumbre que pase estos secretos de la ciencia a la hora de la muerte a su hijo más joven, y si le viene la locura completa, seguro es que se le irá el saber de tal viajar y también el de la castración» (*Merlín*: 80).

-¿Existe esa mujer?

Paulos se ruborizó. Le habían venido a la *memoria* las grandes damas de París, la joven mujer del capador, *con la que tanto había soñado*, con aquel andar pasito, la cabeza baja... *Le añadía ahora al recuerdo de la mujer* unas miradas a hurtadillas, una sonrisa que apenas osaba asomar.

-Sí.

-¿Puedo saber su nombre?

Paulos bajó la cabeza, y dijo *con voz que a él mismo le sonó extrañamente apasionada*:

-Madame la princesse de Caraman-Chimay.

-¿Casada?

-Sí.

-¿El marido?

-Se distrae capando animales, cerdos, caballos, gatos.

-¡*A tu edad sería terrible!* Si te pescase niño de siete u ocho años, te podrías ganar muy bien la vida (*Cometa*: 61, el subrayado es mío).

Me interesaba incluir la cita por extenso para mostrar de qué manera el joven Paulos comienza a fabular, llevando a la práctica la técnica que consiste en unir experiencia, transmutada eso sí por la memoria, e imaginación. Me interesa igualmente el desdoblamiento de Paulos, visible en ese: «con voz que a él mismo le sonó extrañamente apasionada», típico de un personaje que no hace a lo largo de la novela más que observarse y medir sus gestos, sus palabras. Todo ello se sobrepone a ese supuesto amor platónico juvenil. Todo queda en el mundo de los sueños, y ni siquiera en éstos el protagonista, como ya hemos visto, conseguirá unirse con otro ser. De «hombre castrado» lo califica Ana María Spitzmesser (1995: 144) tras indagar en el significado de la escena del unicornio y en la incapacidad del personaje para la transgresión.

En *Cometa*, la imagen de la castración, pues, reivindica todo su significado negativo al aparecer en estrecha relación con el protagonista, el personaje de Cunqueiro que menos puede obviar el tema del sexo. Como otros personajes de otras novelas, lo intentará, y aquí es donde se encarna la verdadera castración que recorre los textos, ya no la de los castradores sino la de los castrados: muchos son los que tienen dificultades para establecer una relación afectiva o sexual, aunque en alguna novela la castración no es simbólica: Lino, el «ti-

ple vaticano, muy bien castrado» (*Orestes*: 51), que regenta el burdel de la Malena, es un capado que «sabía de cuentas» y posee habilidades que lo emparentan con los personajes positivamente valorizados por la narrativa cunqueiriana: «cantaba con mucho sentimiento los cuplés de moda» (*Orestes*: 52) y, sobre todo, es «algo novelero» y amigo de escuchar historias (*Orestes*: 52).¹⁴¹

Otros personajes no han sufrido físicamente esa castración, pero la imagen los acecha. El signor Calamatti reconoce su incapacidad amatoria y sufre de lo que considera una grave carencia:

-¡Esto no te lo enseñarán en el Colegio Sforza! ¡Ah, el amor! Ese cálido vaho, esa boca fresca que se acerca... ¡Contente, «cuore mio»! [...] El signor Calamatti sudaba, se limpiaba el rostro con un pañuelo, pedía a gritos un sorbete de lima al ayuda de cámara, se derrumbaba en el sillón.
-¡Me muero sin saber lo que es amor! ¡Todo esto es teatro! (*Cometa*: 60).¹⁴²

¹⁴¹ En 1978 el autor publica un artículo titulado precisamente «Capados» (Cunqueiro 1996: 155-157): «Aún conservo una libreta de por allá los años cincuenta, en la que iba anotando nombre y circunstancias de capados, encontrados al azar de las cotidianas lecturas» (155), en el artículo se refiere a Pedro Abelardo y Dominicus «porque ambos fueron pedagogos, penenes a domicilio» (157), el primero aparece repetidamente en las páginas cunqueirianas, se trata en ambos casos de capados por intentar vivir su amor o su deseo sexual, lejos de capados simbólicos, como la mayoría de los personajes de las novelas.

¹⁴² En *Orestes* aparece también el motivo del personaje que sufre por no conocer el amor, el que se queja es el rey que visita a doña Inés: «Me casaron de siete con una de diecinueve que tenía capital [...]. Cuando se murió, me di cuenta de que nunca supiera lo que es el amor [...]. ¡Yo no quiero morirme sin saber lo que es amor! ¡Di en este tópico! Lo primero de todo es ponerme en dialogante de amor, aprender a suspirar» (*Orestes*: 214), e insiste: «¡Los años pasan, capitán! ¡No quiero morirme sin saber lo que es amor» (*Orestes*: 217). Precisamente en *Orestes* se halla la gran enamorada del amor de la literatura cunqueiriana, doña Inés, la protagonista de *A noite vai como un río*, quien dice al capitán: «¡Nadie debería morir sin saber lo que es amor, capitán!», pero tampoco ella conseguirá establecer una relación satisfactoria. El personaje, muy pare-

Es esa falta de amor la que parece determinar su predilección por el fragmento de *La Cartuja de Parma* que recitan, él primero, Paulos a continuación, y que actúa como modelo a seguir por el personaje: «Elle croira que je manque d'amour pour elle, tandis que c'est l'amour qui manque en moi» (*Cometa*: 60). Paulos sublima esa necesidad a través de sus historias, pero acabará por imponerse la insatisfacción, haciéndose visible en sus sueños y mostrando en última instancia la incapacidad del personaje para conseguir una verdadera comunicación con sus semejantes. Lo que le queda es la soledad. Incapaz de simpatizar con su entorno, se encierra en sí mismo y el texto lo hace con él. Ya hemos visto que las introspecciones del personaje toman cuerpo en la novela con la colaboración del narrador extradiegético y con un efecto de realidad que no hace más que incrementar el patetismo de un personaje que sólo puede comunicarse consigo mismo.

Se van pues dibujando las líneas del fracaso del astrólogo. El tema de la castración, aunque sea simbólica, está en relación directa con su alienación y con su soledad. Son éstas nuevas razones que justifican la sanción que recibe Paulos, incapaz de salir de los límites de su mente y de su cuerpo.

Por todo ello, además de como imagen del creador, resulta muy tentadora la posibilidad de interpretar a Paulos como imagen del texto, de un texto excesivamente autorreflexivo que se caracteriza por su obsesiva autorreferencia, lectura que se ve reforzada por la omnipresencia del joven en la novela, ya que se apodera de ella hasta el punto de que podamos decir que los dos no son más que uno. No deja de ser significativo que ello suceda en el momento en el que la

cido y muy diferente a Paulos, vive en el mundo de sus ensoñaciones, sedienta de afecto, será igualmente incapaz de comunicar con los que la rodean. Especialmente significativas son estas palabras de doña Inés: «¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! ¡Por el libro!» (*Orestes*: 220), nos recuerdan al «todo esto es teatro» de Calamatti. De nuevo la ambigüedad del texto cunqueiriano: si la literatura une en *Cometa* a los amantes, podemos decir que es también en gran medida responsable de su separación, al preferir finalmente Paulos su sueño a María.

novela española se planteaba los riesgos de esa excesiva autorreferencialidad.

2.4. Desdoblamiento

La primera y única descripción del personaje, o lo más parecido a una descripción, nos es ofrecida desde su perspectiva al contemplar su reflejo: «Paulos seguía mirándose en el espejo, el alargado y pálido rostro, la boca gordezuela, las largas pestañas, los ojos negros, el largo pelo dejando ver la oreja derecha, y por el lado izquierdo cayéndole hasta los hombros» (*Cometa*: 60).

Un poco más arriba, se nos advierte de que no es Paulos quien está ante el espejo, asistimos a una verdadera transformación, que lleva al propio narrador extradiegético a confundirse: «Era Fabrice quien hablaba, quien pensaba, quien sufría [...] Y el signor Calamatti le apretaba la mano *a Fabrizio, digo a Paulos*, un apretón que era a la vez una caricia estremecida» (*Cometa*: 60, el subrayado es mío). El motivo se relaciona con la inestabilidad del protagonista, del que nunca sabemos qué siente o qué finge. También ante el espejo se convierte en unicornio: «Cuando Paulos metió su cabeza en la del unicornio, veía. Veía a Melusina, la sala, el regazo de la virgen, la distancia, su propia cabeza cérvida en el espejo» (*Cometa*: 155). Poco después sin embargo el mismo objeto sirve para tranquilizarlo: «Corrió a mirarse en el espejo. No, no era unicornio. El pelo peinado hacia atrás, aparecía la comba y despejada frente. ¡Fuera no más que un gesto instintivo, que le quedara de su casi instantánea, pasada condición de unicornio!» (*Cometa*: 157).

Toda la escena del unicornio se desarrolla bajo el signo del espejo (recordemos que el astrólogo, para entrevistarse con Melusina la sienta «debajo del espejo, en unos cojines», *Cometa*: 151), que se convierte así en el mejor símbolo del desdoblamiento que tanta importancia tiene en la novela: de personalidades, de espacios, de tiempos.¹⁴³

¹⁴³ El espejo, cuyas connotaciones metaficcionales son evidentes, es una figura recurrente en la novela cunqueiriana, ya me he referido a un espejo de Merlín (en «La trastienda de la creación», punto 2 de la tercera parte), en esa novela la cantidad de espejos es abrumadora, pero tal vez

Ángeles Encinar (1990: 39) señala como uno de los rasgos del personaje de la novela actual: «La desintegración del yo», de innegable importancia en la caracterización del astrólogo de Lucerna (Pérez-Bustamante 1991a: 17). Una división esquizofrénica de la personalidad viene anunciada desde la duplicación de los prólogos y se hace explícita en varios momentos de la novela.¹⁴⁴ A través de esa desintegración se pone en evidencia un autocuestionamiento que Morán Fraga (1990: 86, nota a pie de página) observa ya desde *Sinbad*, aunque «será o expoente ou elemento básico nos romances posteriores, nomeadamente *Fanto...* e *El año del cometa*», en esta última novela reconoce el crítico gallego «um verdadeiro estudo psicológico do protagonista Paulos Expectante». Al final de «La ciudad y los viajes» el desdoblamiento es tan evidente que el personaje se convierte en «espectador de sí mismo»:

la mejor clave nos la dé una frase en la que el espejo se utiliza como comparación: «todo era como un engaño que se hiciera con espejo» (*Merlin*: 34), recordemos que «engaño», «mentiras» son en ocasiones sinónimo de sueño, y que puede resultar difícil distinguir si se trata de «un espejismo, o un sueño» (*Orestes*: 49). No podemos pasar por alto que el único espejo que figura en los títulos de los capítulos es «El espejo del moro», lo trae Alsir, quien dará a Felipe la «Novela del Pedo del Diablo» que éste incluirá en su relato. En *Orestes*, los espejos en los que Ifigenia refleja su sueño (39-40), parecen contribuir a mantenerla en una eterna juventud. En *Fanto* los personajes pasan «a través de un espejo» (58), se trata de la primera fuga del condottiero. El espejo, pues, conecta con otras realidades, con los sueños. En ocasiones, como en *Cometa*, en la que las implicaciones identitarias son tan evidentes, esa experiencia puede resultar desgarradora.

¹⁴⁴ Esa inestabilidad del yo parece ser algo inherente a la concepción cunqueiriana del hombre. Resultan interesantes las declaraciones del autor a propósito de una obra que se quedó en proyecto: «Tengo ya terminada una obra de teatro, que probablemente se estrenará en Madrid en septiembre. Ando trabajando ahora en otra pieza sobre Alfonso VI. Es un estudio sobre todos los Alfonsos VI que formaba Alfonso VI. Todos los hombres tenemos varios <yo> dentro de nosotros mismos, que reaccionan de diferente manera ante una situación» (en Nicolás 1994: 140-141).

Se oía declamar, veía cómo secaba la sangre en el suelo, se asomaba por la puerta del Purgatorio, salía por la otra puerta mientras Arnau volvía lentamente «al fuoco che lo afina». Paulos no tenía bastantes huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto (*Cometa*: 82-83).

¡Las señales! Paulos corría detrás de sí en busca 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 desdoblamiento no es episódico, reaparece a lo largo de la novela y no hace sino agravarse. La reflexión que supone ese cuestionamiento nos lleva a considerar la interpretación de Cristina de la Torre, para quien (1988: 22): «La búsqueda de la propia identidad es el tema fundamental de la obra cunqueiriana»,¹⁴⁵ en este caso esa búsqueda es metaficcional: desde muy pronto se hace evidente la renta-

¹⁴⁵ Sorprende, sin embargo, que la autora no contemple el sufrimiento que ésta conlleva: «El común denominador de los personajes de Cunqueiro es la búsqueda de la identidad de un modo no exclusivo sino totalizante una vez más. Aspiran ellos no a realizarse diferenciándose de los demás hombres sino, muy por el contrario, haciendo suyas las características ajenas como medio de enriquecimiento. No se trata sólo de ser uno mismo plenamente, sino de ser todos los que somos, fuimos, seremos, y ser todos los demás a un tiempo», parece anunciar de ese modo una plenitud que se halla bien lejos del conflicto importante que preside algunas novelas, insiste Cristina de la Torre: «los personajes cunqueirianos anhelan hacerse otros, diversificándose sin perder un ápice de su individualidad», veremos a continuación que no será tan sencillo. Las reflexiones de la crítica cunqueiriana son no obstante interesantes para iluminar algunos fragmentos de *Cometa*, así la permanencia de todos los que hemos sido explica que «en la calavera del perro persista algo del cachorro», se refiere, claro, a la calavera de Mistral que Paulos encuentra en la ermita y a la transformación del cadáver en el primer prólogo: «El ansia de trascender los propios límites es fundamental para el proceso[...]. Esta cualidad es aún más evidente en el variable cadáver de Paulos que se torna uno distinto, de todos los que quiso ser, cada vez que lo destapan para identificarlo» (Torre 1988: 53-54).

bilidad creativa de la división interna que culminará en la imagen de los soñadores contrarios, las estrategias narrativas utilizadas nos permiten asistir a un diálogo entre ellos:

-Muerto está, relincha el caballo, salen de la taberna unos bebedores de sábado con linternas...

Paulos transigía.

-Sería un asesino a sueldo de los barones de Caleta Gattinara, hermanos de doña Fiammetta, todos tuertos... (*Cometa*: 204).

Es evidente que el enfrentamiento contribuye al fin a la creación de historias. El desdoblamiento parece aceptado por el personaje a partir de una concepción integradora que valora la creatividad aneja a la escisión, aunque el miedo a la dispersión persista:

Pero, mal que bien, con su contrario interior, que era *un inventor* más desgarrado y cruel, con humor negro, terminaba *concertándose en un punto*, aquél que correspondía a sus apetitos, que era uno solo, el apetito de Paulos, y por ende su veracidad humana. Lo peor sería encontrarse con un soñador lejano, que manejase invenciones contrarias, que tomasen cuerpo frente a las suyas, con terceras personas que desconocía, y otros intereses (*Cometa*: 205, la cursiva es mía).

En otras ocasiones el narrador extradiegético muestra, desde la perspectiva del personaje, las elucubraciones de éste. Las señales de dialogismo son claras, pero el desdoblamiento no es tan violento:

Lo único que tenía de particular aquel cadáver [el de Asad Tirónida] era que en el brazo derecho, en el codo, tenía una segunda mano, una mano infantil. Pero Paulos tenía que dar otras señas de Asad, tenía que hacerlo alto, ancho de hombros, la nariz aguileña de los «condottiere» (*Cometa*: 229).

Por las citas recién incluidas, se aprecia que el motivo está presente en el texto desde el comienzo, pero se convierte en una preocupación acuciante para el protagonista a medida que avanza la historia. Paulos comparte las inquietudes identitarias de los otros protagonistas de las novelas cunqueirianas, que ahora se tiñen de un significado meta-literario todavía más claro. El astrólogo acepta la rentabilidad de la

escisión que ayuda a la creación de mundos soñados, pero temiendo al mismo tiempo el aislamiento que acompaña al soñador.

El desdoblamiento del personaje permite su aparición en un nivel diegético inferior. Ya me he referido al estudiar la voz narrativa a la importancia del nivel pseudodiegético, gracias al cual tenemos la impresión de acceder a los sueños del protagonista con una extraordinaria sensación de inmediatez.¹⁴⁶ En esos momentos, Paulos se convierte en uno de sus propios personajes y dialoga de igual a igual con las otras criaturas por él creadas: conversa con David, visita a Arturo en Camelot o corre a buscar la ayuda de mister Grig.

La siguiente cita muestra un ejemplo de uno de los desdoblamientos del astrólogo lucernés, constantes a lo largo de las dos últimas partes:

Un intérprete explicaba que el perro, pese a estar muerto, como lo probaba el que parte de él fuese ya esqueleto, por amor de Paulos había continuado el viaje, a dar la noticia de David a la ciudad. Metían al perro en el frigorífico, para que se conservase sin más deterioro hasta la llegada de Paulos. El intérprete era el propio Paulos, de pie junto al mapamundo (*Cometa*: 179).

Uno de los personajes de Paulos sufre igualmente de esa escisión interna, el propio texto establece el paralelismo entre ambos:

Por las mañanas, al despertar, que lo tenía muy malo [...] el rey intentaba quitarse del magín los puentes, que el sueño de ellos le cargaba más aparente y recio en las madrugadas, pero no podía. *Como si fuesen dos Asad II*, el uno soñando con puentes, y el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas. *Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos* (*Cometa*: 211, el subrayado es mío).

La impresión de desdoblamiento se incrementa así con la técnica de la especularidad, que contribuye a convertir esta última novela en un concentrado de autorreflexividad.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ver «Esbozo de una fusión» en el punto 5.2 de la segunda parte.

¹⁴⁷ Y la especularidad nos lleva de nuevo a la imagen del espejo. Ródenas de Moya (1998: 11) resume a la perfección las connotaciones metafísi-

Fanto

De todos los protagonistas cunqueirianos tal vez sea Fanto el que, junto con Paulos, más sufra de la escisión de su personalidad. Antonio Gil señala cierta conexión entre ambos personajes, el crítico y teórico incluye esta reflexión mostrando la singularidad de *Cometa* dentro de la novelística cunqueiriana:

[...] no está protagonizado [*Cometa*] por ningún Merlín, Ulises, Sinbad u Orestes, sino por el personaje de Paulos, de quien no reconocemos ningún «ilustre homónimo», característica que comparte con los personajes del Sochantre y con el de Fanto Fantini, en el conjunto de la novelística del autor (Gil González 2001:162).

También Fanto sufre una constante crisis de identidad, de la que es, como en el caso de Paulos, en parte responsable su tutor, el señor Capdevilla, un soñador, según el texto, que prepara auténticas representaciones que nos recuerdan las que protagonizaba Paulos con Fagildo, aunque éstas últimas quedaban en un ámbito privado:

cionales de la misma al comienzo de su libro *Los espejos del novelista*: «El novelista cuenta lo que ve en un espejo, pero no sabemos ni qué ve ni cómo es ese espejo. Los espejos son muchedumbre y muestran solo el orden de las cosas de quien los mira [...]. Cuando la novela es un stendhaliano espejo paseado a lo largo del camino recoge, más que *une tranche de vie*, un pedazo de esa compleja abstracción hecha de objetos y relaciones conceptuales que hemos tramado para movernos. A eso tendemos a llamarlo realismo. A comienzos del siglo XX semejante espejo dejó de interesar a los artistas [...]. En cada [espejo] se refractaba un universo distinto e inexorable y la exploración de sus recovecos y sótanos, de la subjetividad inmanente y su fragua de verdades [...]. Pero quien juega a los espejos, si no se deslumbra o los hace añicos, acaba involucrado en algún laberinto especular [...]. El escritor se ve capturado, y con él su quehacer, en el azogue y, autocomplaciente, cede al halago de hablar de sí mismo, de su escritura, de las argucias y astucias del oficio. La silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al camino o la pintura del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose».

Porque el signor Capdevilla era un soñador de aventuras y memoriación de libros artúricos y amadiseos, y por si había ocasión de que el mozo Fanto Fantini della Gherardesca conociese en las posadas a una noble y rica dama, propicia al matrimonio, llevaban ensayado que cuando entrasen el patio de un mesón, se apearía primero de su ruano el anciano, quien quitándose el sombrero de viaje, de ala ancha, tendría la brida de «Artemisa», mientras el mozo saltaba al suelo. La gente que estaba en el mesón, ya de almuerzo, ya para pasar la noche, salía a la puerta por ver quién llegaba, y cuando Capovilla veía que ya estaba presente todo el público, le hacía una seña a Fanto (*Fanto*: 31).

Fanto es peor alumno que Paulos, el señor Capdevilla no consigue inculcar en su sobrino sus anhelos de ficción; incluyo a continuación una cita cuya comparación con un fragmento de *Cometa* resulta especialmente significativo, sobre todo sabiendo que en *Fanto* la cita corresponde al tutor y en *Cometa* al pupilo, en los dos casos se trata de posibles planes para el futuro, en los que la imaginación desempeña un importante papel:

-Mira tú, Fanto amigo, como podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha (*Fanto*: 33).

-Podíamos tener con nuestro dinero una cosa en cada país.

-¿Por ejemplo?

-En una jaula, un pájaro raro y que cantase, o unas botas en una taberna como la de Marcos. Yo llego de viaje, me lavo los pies, y me pongo las botas nuevas, secas, que las que traía puestas las he metido en los charcos del camino. Un pájaro en Sevilla, las botas en Irlanda, en Hungría unos pantalones nuevos, y así, variado. Tú podrías escribirle a los otros ermitaños pidiéndoles ayuda (*Cometa*: 53).

Como Paulos, Fanto vive mal la división interna que le produce el llevar esa vida de continuas fabulaciones:

¡Lanzarote del Lago, duque de Provenza, sobrino del Imperante! Fanto despertaba sobresaltado, dejaba la cama, y se asomaba a la noche y a las estrellas, y a la viajera luna. No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno so-

lo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único, que tenía un nombre y unos deseos (*Fanto*: 34).¹⁴⁸

No creo que se pueda afirmar que: «Paulos, a diferencia de Ulises, Orestes o Fanto, no acude a modelos de conducta reconocidamente librescos. Paulos reclama para sí una identidad verdadera, que no se oculte tras el fingimiento, ante diferentes públicos, de personalidades imaginarias y míticas» (Gil González 2001: 172). En los momentos en los que la crisis del astrólogo es evidente asistimos a un desdoblamiento que nos recuerda los de Fanto. Tampoco estimo acertada la cita que escoge Antonio Gil para apoyar su interpretación: «-¡Me llamo Paulos y vivo en un país del Mediodía! Paulos nunca daba otro nombre que no fuese el suyo» (*Cometa*: 185), esta afirmación del narrador es claramente irónica, ya que antecede el relato de una aventura de Paulos en la que éste, resucitando la intertextualidad con el texto de Stendhal:

Antes de huir de los pasos que se avecinaban, dijo con la voz más estremecida que pudo, con la voz misma del signor Calamatti recitando a Fabrizio del Dongo:
-¡Soy Beltenebros! (*Cometa*: 187).

¹⁴⁸ La cita sería mucho más amplia, no la reproduzco entera porque no puedo seguir extendiéndome en mostrar estos paralelismos que creo ya demostrados, pero este fragmento de *Fanto*, que ocupa las páginas 34-36, parece ser el precedente de las tan profusamente citadas páginas 80-84 de *Cometa*. Al oponer ambos textos vemos todo lo que de común y diferente existe entre los dos personajes: en ambas escenas está presente, además del desdoblamiento, la melancolía, incluso las dos terminan con referencia a un caballo, degradado por la narración: «en el patio del mesón <Artemisia> contemplaba con sorpresa y melancolía al caballo del cavaliere, un castrado ruano colitrenzado, que osaba mirarla a los ojos y relinchar. Cada quisque sueña lo que puede» (*Fanto*: 36). «Paulos abrió las ventanas y esperó [...] el relincho de Aquiles. Esperó inútilmente. Los muchos años de sujeto de lámina le habían aplastado en demasía el pecho a Aquiles, y apenas podía acoger en sus pulmones ni la vigésima parte de lo que precisa un relincho inaugural de potro precoz. Fue una mala imitación, a escala humana, de un relincho hípico. Aquiles derramó una lágrima, y cabizbajo volvió a la lámina inglesa» (*Cometa*: 84).

La diferencia entre los dos personajes reside fundamentalmente en el significado metaficcional que acompaña al personaje de Paulos, o, más bien, en la complejidad del significado metaficcional del personaje de Paulos, que reúne y supera el del señor Capdevilla, de Fanto, de Botelus, y aun de otros personajes de la penúltima novela. Si el condottiero vive ese conflicto interno como puro desgarramiento estéril que impide el surgir de su propia personalidad, Paulos es consciente de que se trata al fin de una premisa de la creación. Por ello el comentario de Elena Quiroga a propósito del condottiero se aplica mejor al personaje de Paulos, Fanto es un actor, no un creador:

Fanto Fantini della Gherardesca es Fanto y es Lanzarote del Lago, y el Duque de Provenza y sobrino del Imperante. No los representa, los vive, le sobresaltan [...]. El creador que se convierte en sus criaturas, que no las puede desgajar de sí mismo, que absorben y viven de él, en su encierro mental. ¿Álvaro nos está hablando de sí mismo? (Quiroga 1984: 97).

Orestes

No me resisto, después de evocar a Fanto en razón de los problemas identitarios que comparte con Paulos, a introducir un recuerdo a un personaje cunqueiriano en el que se plantean cuestiones semejantes aunque con significativas diferencias: Orestes.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Me refiero a estos tres personajes porque se trata de aquéllos en los que esta cuestión se convierte en conflictiva, hemos de tener en cuenta sin embargo que: «El tránsito de un modo de ser a otro está en la biografía de todos los personajes de Cunqueiro; algunos inventan sus vidas sacándolas de su propia imaginación, pero la mayoría sustituye su propia realidad por las de otros con los que se identifican. Generalmente toman como punto de referencia modelos literarios: Sinbad se comporta al modo de los prósperos y audaces marineros que la tradición literaria nos dejó recorriendo los mares de Oriente; el joven Ulises juega a fingirse famosos héroes de ficción cada vez que habla ante un auditorio» (Criado Martínez 2004: 113). Para Ninfa Criado, Cunqueiro resuelve esta cuestión de modo dramático, según la autora se halla en su obra «como tema trágico la conciencia de la propia falta de unidad interior. Su novela presenta la disociación de una personalidad en varias facetas, y para permitir al lector el acceso al interior del conflicto, a la oposición del ser y el

El esperado Orestes, cuando al fin se persona en el texto, resulta ser otro personaje solitario. La «soledad vagabunda» (*Orestes*: 160) a la que lo obliga su misión, lo lleva a desear la compañía de los otros, imagina situaciones en las que no estaría tan solo:

Tendría, en primer lugar, la amistad del río, y la de las gentes de la ribera, pescadores y carpinteros. Un día señalado le traerían los tales peces de regalo, pan y vino, y le mostrarían sus mujeres y sus hijos, todos vestidos de fiesta. Con ellos iría a la isla, o la colina, un músico, un tocador de dulzaina y tamboril, o de gaita de pastor, y Orestes se vería obligado a hablarles paternal, a darles las gracias (*Orestes*: 160).¹⁵⁰

La realidad es muy otra: «Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos» (*Orestes*: 162). Por eso busca en su deambular el contacto con todos los que encuentra. Su capacidad imaginativa le ayuda a sobrellevar esa terrible soledad, pasa el tiempo inventando situaciones diferentes a la suya propia: «Tiene amigos a los que coger del brazo y hacerles confidencias. Tiene amigos que le dicen que son sus amigos, y chocan los vasos de vino y beben los dos demoradamente, y cuando posan los vasos en la mesa se sonríen» (*Orestes*: 162). Como el último protagonista cunqueiriano, el Atrida se muestra incapaz de establecer relaciones humanas satisfactorias que alivien su terrible soledad.

En el caso de Orestes también está presente el cambio de personalidad, el no ser uno mismo, aunque este tema tome ahora una dirección muy diferente: Orestes querría no ser Orestes; Fanto quiere ser Fanto y sólo Fanto; Paulos teme y disfruta sus continuos desdoblamientos. El hijo de Agamenón comienza aceptando cumplir su destino, pero no tiene prisa por llegar:

parecer [...] no acude [...] a recursos puramente narrativos, sino, como en el teatro, al testimonio hablado de los personajes en acción» (Criado Martínez 2004: 118).

¹⁵⁰ Sueños de socialización que recuerdan a los de Paulos a su vuelta a la ciudad: «A Paulos se le ocurría avisar a todas las mujeres a las que Fagildo les había profetizado un hijo, y si niño o niña, y conocer a todos. Se tratarían como parientes, se visitarían, se harían regalos, casarían entre ellos» (*Cometa*: 59).

Orestes vacilaba entre emprender el viaje hacia su ciudad por tierra firme o por mar. En cualquiera de los dos casos pensaba tomar el camino muy lejos, en el lugar más distante y adonde no hubiese llegado la noticia de la tragedia. Podría así inventarse más fácilmente nombres y patrias, motivos del viaje, que podían ser búsquedas de cosas extraordinarias, y corriéndose la noticia de que viajaba con tal fin un joven caballero, nadie sospecharía que fuese Orestes. Y en la etapa siguiente, ya era otro joven caballero, de otra patria, con otro motivo (*Orestes*: 165).

No pretende en realidad escapar a su suerte. En una de sus paradas se hace amigo de un tirano, pero «No quiso quedarse allí, al servicio del tirano, aunque éste le ofrecía cambiarle el nombre» (*Orestes*: 179). Debe respetar su papel, teme, además, defraudar las expectativas, y en eso reconocemos a Paulos, pendiente siempre de las reacciones de los demás:

Podría haber quedado si, contrariando a Electra, no hubiese dicho que viajaba a Micenas a cumplir con la obligación de una venganza. Pero habiéndolo dicho, todos los que lo habían oído estarían pendientes de él, del día de su marcha, y si se retrasaba en partir comenzarían las murmuraciones (*Orestes*: 179).

Ésa es la tragedia de Orestes: Hamlet irresoluto, no se atreve a rebelarse contra su personaje, pero tampoco a vivirlo. Su periplo es absurdo y estéril. Resulta interesante contrastar al personaje de Orestes con la imagen que de él planea por el reino de Egisto. Orestes es allí el cometa que todos esperan; aunque ausente, el príncipe decide de alguna manera el destino de todos los pobladores del reino, que viven esperándolo. El pobre Orestes, que al fin conocemos solo, triste, incapaz de asumir su responsabilidad, así como también incapaz de huir de ella, tiene sin saberlo el control sobre todo Micenas, realiza así el deseo mayor de Paulos.

2.5. Destrucción creativa

La intención de Paulos es clara: el control. Ana María Spitzmesser (1995: 132) se refiere a este tema:

[...] el protagonista comprende, en una dramática anagnórisis, que el conocimiento es un arma de la sociedad represiva para mejor dominar y controlar al pueblo y que el ser un «héroe del conocimiento» no significa nada si no viene acompañado por el aspecto práctico del ser «héroe de la libertad». Como Paulos acaba comprendiendo a su costa, lo cognoscitivo es inoperante a menos que se traduzca en praxis.

Paulos acaba siendo consciente de su incapacidad, pero también de su deseo de «dominar y controlar al pueblo», al que tiene en vilo con el asunto del cometa y que pretende manejar a su antojo. Nos enfrentamos a un programa narrativo que muestra la ambición del personaje y del cual el programa del astrólogo es meramente subsidiario, lo que se pondrá en evidencia es su ensimismamiento narcisista, Paulos mima sin convencimiento la inquietud social del héroe. El programa principal no culminará con éxito al no conseguir el sujeto el saber necesario para ejercer el deseado control.

Paulos se aplica su poder creador y construye su propio personaje: el del astrólogo que se ha propuesto, como buen héroe, salvar a la ciudad. La conciencia, expresada por el propio Paulos, de la farsa que ha levantado impide que nos identifiquemos con este programa, según la continua oscilación entre consolidación-desintegración de la diégesis que González Millán (1991a, especialmente el capítulo «A fabulación desintegrada» 129-152) señala como característica de la narrativa cunqueiriana; así se alternan los fragmentos que ofrecen la ilusión de un personaje integrado en una diégesis coherente con otros que desvelan su inconsistencia.

Control y destrucción son dos premisas de la creación. Se ha dado hasta ahora demasiada importancia a la idea de destrucción en las novelas de Cunqueiro y especialmente en ésta última, o más bien se ha entendido mal. En ocasiones se le supone al autor un nihilismo bien alejado de las propuestas de su novelística.

El mismo texto establece los paralelismos entre destrucción y creación, sobre todo en el enfrentamiento con el soñador contrario. Si Paulos destruye es para seguir creando, o para crear a partir de las ruinas. Desde muy temprano se entiende que existe una dependencia explícita entre los actos de destrucción y creación:

Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, *el más secreto impulso de Paulos era destruir*.

-¿Veis? ¡Las muñecas de la infanta Berita! Dentro, nada, serrín. Pero inmediatamente le aterraba la tierra yerma, y entonces *levantaba una torre oscura* en las cercanías de Milán (*Cometa*: 83, la cursiva es mía).

Más adelante, la idea de destrucción toma cuerpo en el soñador contrario:

Esto era posible mientras, en otro lugar, no hubiese otro soñador, ese soñador contrario que había imaginado más de una vez, cada uno moviendo las piezas de sus sueños como sobre el tablero las suyas los jugadores de ajedrez. Paulos mismo, muchas veces tenía *dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones*. No, no era un demoníaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación (*Cometa*: 202-203, la cursiva es mía).

El duelo es al fin fructífero y Paulos es consciente de ello; la inquietud que no lo abandona se debe más bien al ansia de control, permanente en el personaje y que le hace olvidar algo fundamental: la independencia de los mundos creados. El joven sufre de no poder vencer a David y a los otros reyes de ayudarlo en su propósito. Sus criaturas cobran una independencia que irrita al creador: «¡Otro como él, aquel David, rey de Jerusalén! ¿Cómo entrar en sus sueños, elegirlos, mezclarlos de manera que en ellos surgiera la visión casi sacra de la ayuda?» (*Cometa*: 175); es entonces cuando Paulos siente cómo disminuye su capacidad inventiva: «No lograba Paulos imaginar lo que impulsaría a David a tomar parte en la batalla» (*Cometa*: 175). Tal vez necesitaría que un Augusto Pérez le recordara: «yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...» (Unamuno 1987: 280). También a don Miguel de Unamuno le irrita que su personaje se niegue a realizar su voluntad y proclame su independencia, *Cometa* va más allá que la novela unamuniana y nos da la oportunidad de contemplar al creador sobrevivido por los entes que ha creado su imaginación.

La ambigüedad cunqueiriana consigue mostrar la relación de filiación entre personaje y autor, y la superioridad del primero, que, consciente de su condición de criatura, es capaz de dar lecciones a su creador. El ejemplo más conseguido lo encontramos en mister Grig, el inglés de los puzzles reconoce a Paulos como creador: «¡Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, qué bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando!» (*Cometa*: 227), pero será él quien tenga que tranquilizar a un Paulos que corre a pedirle ayuda en varias ocasiones.¹⁵¹

Llegamos así al final de la novela, que ha sido desvirtuado por parte de la crítica que concentra su atención en el penúltimo párrafo.¹⁵²

¹⁵¹ En *La Saga / fuga de J.B.*, encontramos un caso similar y bien diferente, ya que se hallan simplificados los niveles diegéticos con respecto a *Cometa*. El creador torrentino, a diferencia del cunqueiriano, parece consciente de la lógica ficcional y de la independencia que ésta confiere a sus criaturas. En *La Saga*, cuando Jacinto Barallobre se rebela, el creador no puede más que aceptar la libertad del personaje. Recordemos que el autor pretende rectificar una escena para evitar la muerte de Clotilde. Los personajes representan la escena de nuevo, y de nuevo mata Jacinto a su hermana. Oigamos la discusión entre creador y personaje: ««[...] Habrá que seguir tachando y reformando.» «Inútil. Me hagas como me hagas, siempre acabaré matándola [...]»» (Torrente Ballester 1973: 566). En *Cometa* la situación se da en un nivel diégetico inferior. Escribe Ana M. Dotras (1994: 180): «La conciencia artística, una de cuyas manifestaciones es la no disimulada presencia autorial en la obra, también puede hallarse en la autoconsciencia del personaje —que es una de las formas en que se proyecta la problemática en torno a las relaciones entre el escritor y su obra. Además, algunos de los problemas, como pueden ser, entre otros, la génesis, la creación o la relación del personaje con un determinado contexto en el que se haya inserto, forman parte de la tematización, dentro de la reflexión crítica y / o autocrítica, de los diferentes tipos de problemas que la creación literaria le plantea al escritor».

¹⁵² «A novela conclúe, e significativamente toda a produción narrativa de Cunqueiro, cun comentario metatextual do narrador extradiexético que se fai finalmente co control absoluto do proceso narrativo e intenta impor a súa propia lectura da diéxese, silenciando outras posibles interpre-

Inició la carrera, eso sí, pero a los tres pasos justos ya estaba muerto. No llegó a apoyar la mano en aquella piedra verde de la paredilla que había contemplado un instante antes de la arrancada. Estaba muerto. Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero! Otra de las razones, y quizá la principal y la primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana (*Cometa*: 237).

Pero la novela no termina ahí:

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

La aventura de Paulos no termina en la nada, no es una aventura estéril, sino que proclama la permanencia de la ficción por encima de cualquier contingencia. El creador muere, pero sus criaturas permanecen, lo sobreviven. Disiento pues de afirmaciones como las de González-Millán (1991a: 149) cuando dice que «a reducción á nada é o destino último dos sonhos de Paulos», precisamente esos sueños persisten y resisten a la destrucción. Más tarde insiste el crítico en la idea: «O esgotamento do personaxe, e con el o do texto, é visible nos últimos momentos da novela. A imaxinación de Paulos só concibe a destrucción, unha destrucción que afecta á imaxinación mesma» (González-Millán 1991a: 151).

Si tales afirmaciones se justifican referidas al personaje en un nivel diegético, el nivel enunciativo desmiente esa lectura, algo que no parece entender así el crítico cunqueiriano: «Tempo de <destrucción>, denominación que adquiere un especial significado cando se constata que *EAC* [*Cometa*] é a última novela de Cunqueiro, e que

tacións suxeridas pola novela» (González-Millán 1991a: 64), a continuación el crítico incluye la cita de la novela que reproduzco arriba.

toda a súa narrativa, dende os primeiros relatos, se proxecta cara á autodestrución narrativa e textual» (González-Millán 1991a: 151).

Me acerco en esta ocasión a la lectura de Pérez-Bustamante (1991a: 263):

En *Cometa* se produce la ulterior identificación de Eros y Tánatos: crear es destruir, el deseo de crear es un deseo de destruir, la creación es destructiva y la destrucción es creativa [...]. Seguimos dentro de un régimen conciliatorio de la imaginación, aunque cada vez menos optimista, más lúcido.

Aunque Gil González (2006: 373) expresa de manera más precisa mi interpretación de este final: «en las últimas líneas del texto, e incluso aniquilado simbólicamente el *soñador-autor-narrador* cunqueiriano, permanecen en pie, recordando la triunfal inmanencia del universo tejido en las palabras de la ficción, los héroes soñados de la diégesis».

Paulos paga con su muerte muchos errores, entre ellos el de haber sido demasiado soberbio y haber subestimado la independencia de los mundos de ficción por él creados, que se impondrán finalmente. Lo que es innegable es la evolución de un motivo ya presente en la narrativa cunqueiriana. En la primera novela Merlín sacrificaba a su criatura en una afirmación de su superioridad,¹⁵³ Paulos nos ofrece el ejemplo contrario: la destrucción definitiva (y discutible) alcanza ahora al creador.¹⁵⁴

¹⁵³ Ver punto 2 de esta parte.

¹⁵⁴ El propio Cunqueiro se refiere a este aspecto, al que reconoce una dimensión existencial, como una constante dentro de sus narraciones: «nestes libros, por exemplo, no Sinbad e en moitos outros libros meus, o final é a destrucción, a caída de todo. Sinbad vólvese cego, ten lagoas: non hai tal nave Venadita, non hai estaleiros en Basora, non hai nada, en fin, non hai nin sequera o mar. Pois é un pouco a preparación deste grande desengano final da vida que parece resumir tódalas vidas e que eu creo que dun xeito ou doutro, nun intre dado da súa existencia, todo home ten este momento no que cre que nada foi verdade e que o que el viviu foron momentos de soños e quixo salvarse por medio deles e ó final pois non hai nada. Por exemplo, no *Romeo e Xulieta* que eu meto en *As crónicas do Sochantre*, non sei se se lembran, estase a ler a carta de

Ahora que leemos el final de la novela es interesante reproducir los comentarios que sobre el mismo realiza Martínez Torrón (1980: 99), para el crítico se trata de un final:

[...] magnífico pero apresurado [...] En este final se evidencia una impresión que da la narrativa de Cunqueiro: como si de repente no supiera ya qué hacer con los personajes, con los que ya ha disfrutado bastante, o no fuera realmente capaz de matarlos o hacerlos desaparecer, y tiene que hacerlo de manera atropellada.

Martínez Torrón (1980: 99) hace a continuación referencia a que este final «enlaza con el principio de forma circular. La narración podría aquí empezar de nuevo», el efecto de eterno retorno es favorecido por la estructura circular, la cual permite que, pese a la presencia de una figura de límite tan clara como la muerte, no resulte el texto totalmente clausurado. Pero más que atropellado, creo que el final de la novela proporciona la impresión de ser arbitrario. Como es habitual, las técnicas de desrealización favorecen en algunos momentos la confusión entre los niveles diegéticos, ¿estamos en el mundo de Paulos o en el de los sueños de Paulos?; el desdoblamiento del personaje no hace más que aumentar la confusión. Sin duda hay razones para plantearse si no forma parte ese final de otro sueño más del astrólogo, si la narración se termina como también podría continuar, y de hecho continúa en los prólogos. Al final del segundo capítulo (*Cometa*: 230) vemos a Paulos curado por María, vuelto a la ciudad tras la aventura de la batalla, reproduciendo el esquema de las escenas de fabulación que ya conocemos entre ellos:

Romeo a Xulieta. Por fin, queda o papel alí e cando vai a rapaza resulta ser un papel do concello de Crozón e non había nin Romeo, nin memorias, nin lirios: non había nada, claro» (en Nicolás 1994: 129). Aunque podríamos contradecirlo con sus propias palabras, sí que había algo, sí que queda algo, como en *Cometa*: «Todos terminan mal [...] en medio de un gran fracaso, y todos ellos tuvieron grandes sueños para bien pequeñas e inútiles acciones... Pero quedan los sueños [...], la imaginación, que no es esa potencia de error denunciada por Pascal y mirada con desconfianza por los racionalistas, sino el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora» (en Quiroga 1984: 107).

-¿No le tuviste miedo? –le preguntaba María, sentada a sus pies, curándole con agua desinfectante, y pintándole luego en ellos un pájaro con las alas abiertas en el vuelo, con tinte de yodo sobre unos arañazos en la rodilla izquierda.

-Fue, María querida, que vino una flecha de través, y yo la golpeé con mi espada cuando venía camino de mi corazón, y la hice caer al suelo, pero no pude evitar que el alambre espinoso que sujetaba a popa las plumas me rozase la rodilla izquierda.

María le hacía beber la leche recién ordenada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se quedaba dormido en su sillón favorito. En el cráneo de «Mistral», María había colocado unas camelias rojas.

¿Es esta escena con María otra de sus fabulaciones? ¿estamos leyendo desde el principio las invenciones de Paulos desde su sillón? ¿o desde el final de la primera parte de la novela? Imposible decidirse por una sola lectura, lo que convierte a cada una de ellas en una lectura válida. Antonio Gil González repasa esta inestabilidad en su capítulo «¿Quién habla, quién canta?» (2001: 174-183):

En este capítulo [el de su encuentro con David] es donde llega a su punto culminante la referencialidad onírica de la narración. Paulos realiza todo su viaje sin salir de una ermita cercana a la ciudad en la que se refugia. Este espacio *real* irrumpe a cada paso en el de su fantasía, impidiendo la conformación de una referencialidad narrativa y coherente. Y aún podemos sospechar que incluso éste es un espacio imaginario, y que Paulos no ha salido ni siquiera de la habitación en la que se abandona a su fantasía.¹⁵⁵ Desde el mismo momento de su salida de la ciudad, empezamos a tener serias dudas sobre lo fidedigno que es el narrador y la historia que nos relata.

¹⁵⁵ Ésta es la nota que incluye Antonio Gil González: «Como puede apreciarse en el siguiente fragmento, intercalado sin solución de continuidad en la narración de Paulos: «María le hacía beber la leche recién ordeñada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se quedaba dormido en su sillón favorito» (30)».