

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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 4.: Los dos prólogos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

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

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

4. LOS DOS PRÓLOGOS

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

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

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

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

novela.⁵⁸ Lo que sucede es que la función de estos textos va más allá de lo que esperamos en un prólogo tradicional.⁵⁹ Su carácter ficcional refuerza mi lectura, que ve en la última novela de Cunqueiro una radical reivindicación de la ficción. En esas primeras páginas se plantean cuestiones fundamentales del orden de la reflexión metafictional, pero se tratará en todo caso de una reflexión figurativizada, como la que tendremos ocasión de encontrar a lo largo de la novela. Por eso me interesará en esta parte detenerme en los motivos y personajes de claro significado metafictional. Empezaré, sin embargo, refiriéndome al carácter circular que la existencia de los dos prólogos confiere al texto.

4.1. Circularidad

El año del cometa es una novela circular, cuyo inicio es el final y cuyo final remite al inicio. La novela termina con la muerte de Paulos, recordamos entonces que el primer prólogo había comenzado ya con la muerte de un hombre. Toda la novela supone pues una gran *analepsis* (Genette 1972: 82) que se cierra al llegar a la última página, en la que se representa un momento lógicamente anterior al que abre el primer prólogo. La circularidad está presente en otras novelas

⁵⁸ Antonio Gil también parece de algún modo entenderlo así, ya que, refiriéndose al segundo prólogo comienza afirmando: «No es tampoco, propiamente hablando, un prólogo paratextual. *Introduce, eso sí, alguna nueva dirección interpretativa de la narración*, que recuerda sobremedida motivos muy presentes en sus obras anteriores. Aparece de nuevo la consideración del sueño, la mentira y el ludismo como sustancia del relato; y de la palabra como la herramienta esencial que conforma y sustenta todo el universo de la ficción» (2001: 168, la cursiva es mía).

⁵⁹ Aunque Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (2002: 214) admiten «la imposibilidad de encontrar una definición absolutamente precisa para el concepto de prólogo», en lógica consecuencia «el prólogo, conservando ese nombre, puede ser un texto de configuración inusitada: *O mandarim* de Eça de Queirós es introducido por un breve diálogo extraído de una supuesta «comedia inédita», las funciones que le atribuyen pueden sin duda reconocerse en nuestra novela: «el prólogo actúa como motivación de lectura, despertando expectativas y sugiriendo estrategias de descodificación».

de Cunqueiro, pero alcanza su expresión más acabada en la última, ya que en ella es espacial y temporal, mientras que en la mayoría de las otras novelas era simplemente espacial.⁶⁰

La ilusión de la circularidad se relaciona directamente con el ansia por superar el inevitable avance del tiempo. No por casualidad Marco Kunz, al estudiar el fenómeno de la circularidad textual, acumula las citas a textos de Borges, el autor por excelencia «obsesionado por la idea de eternidad» (Kunz 1997: 259). El teórico y crítico suizo advierte de la necesidad de distinguir, dentro de los mecanismos de cierre, entre «el eterno retorno del relato y el uso de la repetición literal como cierre eficaz» (Kunz 1997: 262). En el caso de la última novela de Cunqueiro podemos hablar sin ninguna duda de eterno retorno: el carácter críptico que en ciertos momentos acompaña a los prólogos se convierte en una estrategia de lectura que garantiza la eficacia de la estructura circular; la impresión de sorpresa y confusión resulta inevitable en el primer acercamiento a los prólogos y obliga a la posterior relectura, que completa y cambia el sentido del texto. Creo por ello pertinente recordar las palabras de Barthes (1970: 20) a propósito de un modo de leer que se convierte en *Come-*

⁶⁰ El círculo se cierra cuando el sochantre y Ulises vuelven a casa, al igual que Sinbad. En *Merlín* la figura aparece explotada de manera diferente, al volver el texto al mago, desaparecido muchas páginas atrás, a través de las «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», añadidas a la edición en castellano. Pero relacionados con la idea de círculo se hallan otros motivos, como el del regreso (aun cuando no hayamos asistido a la marcha), la involución (que en las novelas suele suponer una vuelta a la infancia) o la repetición, que adopta las más diversas formas, desde la simple cita intratextual hasta la obsesión, de la que sería el mejor ejemplo la muerte de Agamenón, la temida del propio Egisto, y la vuelta tantas veces imaginada de Orestes en la novela del mismo título. En *Cometa* Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 227) señala otra figura circular, que se cerraría cuando Paulos se refugia en la ermita para soñar la batalla: «F.IV [se refiere a las fábulas que distingue dentro de la novela] corresponde al viaje de siete días que efectúa Paulos para elaborar la historia de la batalla de los cuatro reyes y con ello zanjar el asunto de la influencia nefasta del cometa. Paulos se aloja en la ermita de Fagildo, con lo cual se diseña una trayectoria circular: el espacio de F. IV se corresponde con el espacio infantil más importante de F.I.»

ta en una estrategia textual programada. El francés nos recuerda que la relectura, contraria a los dictados comerciales e ideológicos de nuestra sociedad, «sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent a lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel: elle le tire hors de la chronologie interne («ceci se passe avant ou après cela») et retrouve un temps mythique (sans avant ni après)», de modo que, y esto nos interesa particularmente, si releemos enseguida un texto, obtenemos no el texto verdadero «mais le texte pluriel: même et nouveau».

El texto de *Cometa* asegura su perpetuación y multiplica las posibles lecturas. Considero los dos prólogos como *prólogos-epílogos*,⁶¹ ya que la densidad de referencias significativas contenidas, especialmente en el primero, no puede actualizarse antes de conocer la historia del astrólogo. El lector comenzará por ellos, pero tendrá que volver a leerlos una vez terminada la novela, sólo entonces comprenderá unos textos cuyo carácter enigmático resulta innegable.⁶²

La evolución es evidente con respecto a las otras novelas del gallego, en las que la misma reticencia a dar por clausurado el mundo ficticio lleva a éste a expandirse a lo largo de anexos y de los tan cunqueirianos índices onomásticos, presentes en todas las novelas excepto, de modo significativo, en la última.

⁶¹ Está claro que normalmente «el prólogo se coloca en el extremo opuesto del lugar destinado al epílogo, pudiendo funcionar juntamente con éste último como «moldura» del relato» (Reis / Lopes 2002: 214), pero también lo está que los prólogos desempeñan aquí al mismo tiempo la función de un epílogo: «el epílogo está constituido por un capítulo o comentario, normalmente breves, que aluden, al final de la narrativa, al destino de los personajes más destacados de la acción, después de ocurrido el desenlace» (Reis / Lopes 2002: 76).

⁶² Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 232-233) parece comprenderlo tácitamente así, ya que estudia el primer prólogo solo después de haber tratado el recorrido narrativo del personaje, reconstruye pues el orden cronológico causal que se halla alterado en la novela. En toda lógica, se ocupa del segundo prólogo como «inicio de la resurrección narrativa del héroe» (Pérez-Bustamante 1991a: 222) antes que del primero, al que vuelve una vez que llega al final de la novela y a la muerte de Paulos.

4.2. Primer prólogo

El primer prólogo de *Cometa* convierte la muerte del protagonista en simbólica y trasciende la propia muerte del texto.

Jugando al despiste

Desde su comienzo el texto busca la confusión entre el plano de la narración y el de la historia, desde las primeras líneas, que crean la ilusión de un diálogo imposible entre narrador y personaje:

Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre.

-Un extranjero, seguramente (*Cometa*: 11).

La utilización del estilo indirecto libre, que será fundamental a lo largo de la novela, va en la misma dirección al reproducir las palabras de los más variados personajes sugiriendo una fusión entre la voz de éstos y la del narrador:

El cabo, ayudándose con la culata del fusil y con el pie derecho, puso el cadáver panza arriba. Un extranjero, seguramente. Cuando lo registrasen, encontrarían un papel con su nombre en los grandes bolsillos de la blusa azul, o en los del pantalón. Pero eso era cosa del juez (*Cometa*: 12).

El muerto estaba recién afeitado, y al cabo le sorprendía que no sonriese. No sabía el porqué, pero le sorprendía. Sí, en aquel rostro faltaba la sonrisa, todo él estaba hecho para sonreír (*Cometa*: 12-13).

La ambigüedad se hace reina del texto a todos los niveles y proclama la libertad del lector, quien tendrá que elegir en su interpretación si oye la voz del narrador o la del personaje:

Los tiros fueron legales, porque el extranjero se escondía detrás de la higuera, y salió corriendo hacia la paredilla. Iba a saltarla apoyando la mano derecha en aquella piedra verde. Había que precisar bien todos los detalles: salió de detrás de la higuera y se disponía a saltar la paredilla (*Cometa*: 13).

En ese querer borrar fronteras textuales se incluye la voluntad del narrador por situarse dentro de la diégesis: «Los extranjeros, cuando

pasaban a *nuestro país*, debían usar un nombre cristiano, de dos sílabas» (12, la cursiva es mía). Esa situación se mantendrá igualmente terminados los prólogos, lo cual no sería nada extraño o excepcional, si no fuera porque el modo narrativo no corresponde al de un tipo de *narrador homodiegético* (Genette 1972: 252); las incoherencias son evidentes, el narrador no mantiene los límites exigibles a un narrador protagonista (recién comenzado el texto todavía no podemos descartar esa posibilidad) o testigo. Así, si en ocasiones parece poseer una cantidad limitada de información, terminaremos comprendiendo que se trata de estrategias de dosificación para mantener la intriga. El mejor ejemplo lo tenemos en el tratamiento que recibe el cadáver y en la escasa información que nos es proporcionada, toda ella extraíble de una buena observación y de una *focalización externa* (Genette 1972: 207).⁶³ Forzoso resulta, sin embargo, constatar que esa focalización limitada corresponde a diferentes personajes que actúan como reflectores del narrador, quien salta de unos personajes a otros. De todas maneras está claro que el mundo diegético que se nos presenta se rige por unas leyes especiales: si el narrador es capaz de espiar el interior de sus personajes, éstos parecen gozar de la misma facultad: «Lo apropiado era que un guardia quedase de vela junto al muerto. El Veterano *le leyó el pensamiento* al cabo» (*Cometa*: 14, el subrayado es mío).

Contamos pues con un narrador omnisciente que juega cuando quiere a no ser omnisciente. Se trata de un artificio solidario al de la nota que presidía los dos prólogos, ya que la constatación de esas incoherencias proyecta una nueva sombra autorial, la de una figura que haciendo ostentación de sus limitaciones proclama su poder.

⁶³ Genette (1972: 208) nos recuerda que «le parti de la focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit [...] La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref», posibilidad de variación bien visible en el narrador de *Cometa*, que juega a no saber o a saber demasiado cuando le parece oportuno.

Unidad y variedad

La desrealización se apodera del texto a través de la movilidad del espacio y del cuerpo del muerto (*Cometa*: 22-24). Se crea entonces una atmósfera que contrasta con el tremendismo por el que parecía haberse decidido el narrador, a través de la selección de detalles utilizada en la descripción del muerto y del Grajo. Pero la unidad subyace a la acumulación de elementos heterogéneos que forman el prólogo I. El narrador organiza su narración y las palabras de los personajes haciendo que se crucen episodios en apariencia diversos, mostrando una posible relación entre ellos. Del mismo modo, la reiteración de ciertos motivos delata la voluntad de privilegiar el sentimiento de unidad ante el de disgregación. Así el narrador se recrea en la descripción de las moscas, descritas en términos similares y presentes en diferentes lugares del texto, de modo que se convierten en una recurrencia textual que contribuye a su manera a crear un ritmo peculiar:⁶⁴

Dos moscas verdes se posaban en el pecho del extranjero, avanzando hasta la sangre que brotara de la herida, y ya cuajara. Otra mosca, pero ésta más grande, azul oscuro, paseaba por el rostro del muerto, se detenía en los delgados labios, volaba sobre los ojos sin osar posarse en ellos [...] Llegaban más moscas. Había seis verdes por dos azules (*Cometa*: 12-13).

Las moscas no le hacían nada. Ahora eran unas sesenta o setenta, unas verdes, otras azules, otras con el vientre alargado, a rayas amarillas y negras (*Cometa*: 14).

Llegaran más moscas al rostro del muerto, a la sangre que saliera de las heridas, a las blancas manos. Con la anochecida, ya no se distinguían las verdes de las azules (*Cometa*: 16).

⁶⁴ Las recurrencias textuales aparecen en distintos lugares de la novela, querría llamar la atención acerca de este «fenómeno de anáfora, mediante el cual se crea un leitmotif y se mantiene un determinado acontecimiento [o motivo] en el horizonte de expectativas del lector [...] la simple repetición discursiva funciona como un poderoso factor de cohesión textual» (Garrido Domínguez 1996: 187-188).

Moscas azules y moscas verdes, moscas de alargado vientre a rayas negras y amarillas, aguardaban en el aire a que las telas estuviesen tendidas (*Cometa*: 20).

Las moscas se fueron, excepto alguna que buscaba gotas de dulce sudor en los higos miguelinos (*Cometa*: 22).⁶⁵

Igualmente redundante en favor de esa unidad el común significado metaliterario de casi todos los elementos acerca de los que se llama la atención, como la voz (la de Paulos, la de María) y la mirada (la de María, la del hombre de la capa negra).⁶⁶

⁶⁵ La coherencia del ciclo novelístico y su lectura como macrotexto está garantizada por la presencia de esas recurrencias textuales. En *Orestes* aparece el mismo motivo que acabamos de considerar, en unos términos que relacionan indudablemente el texto con *Cometa*, se trata de un sueño del rey, y el estilo roza igualmente el tremendismo: «Eran unas moscas grandes, de alas azuladas y el cuerpo verdoso, con finas estrías amarillas, y en la cabeza tenían un solo ojo, que a veces crecía y toda la mosca era un ojo purulento e inquieto. Egisto se daba cuenta de que se estaba pudriendo, y por esto no le causó sorpresa alguna el escuchar a Orestes rechazar su piel». La presencia de las moscas recuerda la asociación que establece Xosé Antonio Doval Liz (1986: 284) entre Cunqueiro y Sartre, cuenta ésta entre las «correspondencias ata en dramaturgos aparentemente nas antípodas da súa postura vital, pero nos que remata descubriendo resonancias: é o caso do filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, que debiera situar entre aqueles «tristes», partidarios do negativo e apóstoles do pesimismo, contra os que el, como escritor, loitaba, pero a quen leeu atentamente. [...] Non en balde coinciden en ter tratado un mesmo personaxe, produto dunha escolla deliberada e en absoluto accidental, Orestes; de ahí que Cunqueiro, á hora de falar do Orestes sartreano de *Les mouches*, escolme aqueles aspectos que él, autor de *Un hombre que se parecía a Orestes*, máis podería compartir».

⁶⁶ «Ambos, quien habla y quien ve, narrador y observador, representan textualmente al enunciador» (Lozano / Peña-Marín / Abril 1997: 132). Cuando la narración se concentre en el personaje de Paulos, serán igualmente estos dos elementos los primeros en los que se fije el texto. Ya desde este primer prólogo la voz cobra un especial protagonismo. En cuanto a la mirada, resulta especialmente significativa la reacción de su tío ante la falta de memoria del pequeño: «-[...] ¿Para dónde estabas mi-

La Joya

A lo largo de la novela la reflexión figurativizada sobre los grados de adhesión a la ficción se convertirá en una preocupación fundamental. Ya he dicho que en las novelas cunqueirianas no se trata nunca de una reflexión intelectualizada ni argumentada, utilizo el término de reflexión porque ésta termina por imponerse ante la acumulación de unas imágenes que insisten en la manera de interpretar una determinada realidad. En la primera página del prólogo se nos ofrece una de estas imágenes de claro significado metaficcional:

-Fue hace dos veranos. Salía de detrás de una cortina uno que pasaba por ciego, pero no lo era, y se ponía a gritar en verso si no habría en la ciudad una moza que lo guiase por los caminos. Era muy alto, y tentaba el aire hasta dar con unas flores que había encima de una mesa, a las que tomaba por testigos indiferentes de su desgracia. Dijo que se clavaba espinas de aquellas rosas, y pidió a unos santos antiguos, que nombró por orden, que las yemas de los dedos se le volvieran ojos. Las gentes lloraban, y una pupila de la Calabresa, aquélla larga, flaca, de los ojos azules, que se hacía llamar la Joya, se levantó, ofreciéndose. El hombre dejó de hacerse el ciego, y le dijo a la Joya que se sentase, y que siempre había en provincias una sentimental que le jodía la apoteosis. Sin embargo, se compadeció al ver a la muchacha de pie en el palco, con los brazos abiertos, y le tiró una rosa antes de seguir el llanto. Pues aquel actor gastaba pantalones rojos, con una cinta negra por debajo de las rodillas (*Cometa*: 11).

Tendré ocasión de demostrar que este motivo, el del personaje que se identifica plenamente con la ficción que le es propuesta, se repetirá a lo largo de la novela de un modo casi obsesivo.⁶⁷ En el episodio que

rando? Al perro lo recordaba, porque quedó en la casa y lo acompañó a la ermita de su tutor, Fagildo, que era primo de su padre. ¿*Para dónde estaría mirando?* Si dijese que para las estrellas mentiría; pero la verdad era que cuando tenía dos y tres años se bajaba de la cama, se subía a la silla que estaba junto a la ventana, y allí estaba una hora o dos *contemplando* las estrellas. Claro que nunca las había visto tan bien como en las noches de verano, sentado con Fagildo a la puerta de la ermita.» (47, el subrayado es mío).

⁶⁷ Ver punto 3 de la tercera parte.

refiere el guardia, lo significativo no es únicamente la reacción de la Joya ante el espectáculo sino también la sanción a esa reacción. Si la ingenuidad de la muchacha es condenada en un primer momento por el actor que deshace la ilusión de la ficción para ponerla en evidencia, la sinceridad y emoción que demuestra la joven son premiadas por el mismo actor, quien le regala una rosa antes de continuar la representación.

El episodio cobrará una especial relevancia cuando la lectura completa de la novela y la recurrencia de otros episodios haga evidente la lectura metaficcional.⁶⁸ Podemos considerar el episodio narrado como una *mise en abyme de la enunciación* (Dällenbach 1977: 100),⁶⁹ ya que lo que se plantea en la anécdota se corresponde con un tema fundamental a nivel enunciativo. Me limito ahora al anuncio de cuestiones que desarrollaré más adelante. Como la propia historia de la Joya en la novela cunqueiriana, también este análisis resulta aquí prematuro.

El Grajo

Se introduce a través de las palabras de uno de los militares un personaje en el cual se centrará a continuación la narración de una manera que no puede menos que intrigarnos. La descripción y el comportamiento del nuevo personaje se corresponden perfectamente con el estilo tremendista que ha adoptado el narrador. El Grajo nos es presentado como un personaje marginal. Su físico es particular, po-

⁶⁸ Extraña que Antonio Gil no conceda mayor importancia a un episodio que exige, desde la primera página del primer prólogo, una lectura metaficcional; en el capítulo «Los dos prólogos de la novela» se refiere a ese episodio solo en nota a pie de página, anteceden a la cita las siguientes palabras: «Y el tratamiento humorístico de la autorreferencialidad es patente en el microtexto que reproducimos» (Gil González 2001: 168).

⁶⁹ Está claro que en este caso se trata de la representación de la recepción. A partir de esta definición, podríamos entender muchos episodios de nuestra novela como *mise en abyme de la enunciación*, así, por ejemplo, los que nos muestran al protagonista en su función de creador. La Joya no es más que la primera de los muchos receptores de ficciones representados en el texto (ver «Modelos de lector», punto 3 de la tercera parte).

dríamos decir que se trata de una criatura medio hombre y medio animal: «Era enano, pero con largos brazos [...] Lo pariera no se sabe cuál mujer en el monte [...] y lo recogieron unos pastores que lo escucharon llorar. Creció perdido entre el rebaño y lo esquilaban en abril, como a las ovejas» (*Cometa*: 15).

El Grajo encarna el primer reflejo de Paulos que aparece en la novela. ¿Resulta arriesgado ver al hombre-animal como doble del astrólogo lucernés? Considero que tal lectura resulta impuesta por el texto. Los dos hombres coinciden aproximadamente en edad: «De su edad, treinta y cinco años, más o menos» (*Cometa*: 13), «Lo pariera no se sabe cuál mujer del monte, treinta o cuarenta años haría» (*Cometa*: 15). De ambos destaca el narrador la altura y los dientes, las informaciones contrastan pero el paralelismo se establece: «De altura, un metro ochenta. [...] Algo le relucía en la boca: un diente de oro» (*Cometa*: 13), «Era enano, [...] y cuando abría la boca mostraba una hermosa dentadura, unos dientes pequeños, alineados, de una insólita blancura» (*Cometa*: 15). La brusca aparición de María se produce precisamente cuando la narración se ocupa del Grajo, y refuerza la voluntad del texto de establecer una identidad-contraste entre ambos personajes:

[...] 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.

-¡Paulos!

Lo llamaba por tercera vez (*Cometa*: 17).

No olvidemos que los dos terminan compartiendo una emblemática prenda: los pantalones rojos, que «pueden ser absolutamente necesarios para establecer la identidad del difunto» (*Cometa*: 21), según los guardias. Queda así enunciado uno de los temas más importantes de la novela y que, cómo no, adquirirá una importante significación metaficcional, el de la identidad.⁷⁰

⁷⁰ En este mismo prólogo se insiste en él a través de las transformaciones que sufre el cuerpo del difunto ya dentro de la ciudad. Las palabras del hombre de la capa negra niegan que se trate de un solo individuo: «Haría esto cien veces y cien veces aparecía ahí un hombre diferente», la expli-

Los que acabo de señalar son paralelismos que podemos establecer entre los dos personajes tras una primera y atenta lectura del prólogo. Ya he dicho más arriba que los dos prólogos funcionan al mismo tiempo como epílogos de la novela. Es cierto que sólo una vez leída ésta, la función del personaje del Grajo como contrafigura del astrólogo se impone, desde los orígenes de los dos, coincidentes en la ausencia de los padres; pero sobre todo dos motivos fundamentales, que ya hemos tenido ocasión de señalar a propósito de Botelus, los conectan: el dinero y el sueño.

Recordemos el final de *Cometa*:

Y todo lo que se le acordó a Paulos en aquel momento de destrucción fue la bolsa de cuero de venado con su dinero, con el dinero de la venta de las acciones de la Compañía de Indias, que era como vender veleros de tres palos; con el dinero heredado de su padre y de su tío Fagildo, con las monedas ahorradas de su sueldo de astrólogo y de la venta de los conejos criados en casa por Claudina, y de las castañas y manzanas. ¡No darían los bárbaros levantinos con su calcetín! [...] Se había vuelto, en un repente, avaro, y quería esconder las monedas en los ojos, en las orejas, en la boca, en las horas del reloj, en el espejo (*Cometa*: 235).

También el Grajo quiere esconder el dinero, pero el sueño juega una mala partida a su avaricia. En él reconocemos las conflictivas relaciones con los otros y la dualidad sueño-realidad que tan presentes estarán en la historia del astrólogo:

cación que sigue asegura sin embargo la unidad que subyace a los aparentes cambios (además de jugar con la idea de muerte simbólica): Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por dónde andará. Lo que veis son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños. [...] / - Si yo pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás éste sea el gran secreto de la vida futura y eterna» (*Cometa*: 23-24).

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, y le llenaba el cuerpo de sabor a vino. Estaba bien segura en su estómago, en su vientre, en una plaza, en el medio y medio de una plaza que tenía dentro, con soportales, y mucho público mirando para la moneda (*Cometa*: 17).

Paulos y María

Desde el primer prólogo conocemos a la pareja Paulos-María. Texto inaugural, en él se sientan las bases de la relación entre ambos, una relación de dependencia mutua determinada por la función que cada uno desempeña con respecto a las historias que Paulos cuenta, únicos momentos en que nos es presentada la pareja de amantes.

La necesidad que María siente de la presencia de su amado se expresa en el grito con el que llama a Paulos interrumpiendo la línea argumental del prólogo. La voz de los dos se corporeiza e independiza de sus emisores. La de Paulos basta para calmar la inquietud de su amada: «María se durmió recostada en el aroma de los membrillos, en la voz de Paulos, que casi eran la misma cosa» (*Cometa*: 20). La voz de María parece tener vida propia:

Paulos le había dicho que si alguna vez tardaba en responder a sus llamadas era porque le gustaba estar viendo cómo la voz alegre y amorosa de María subía por las escaleras, brincando de escalón en escalón, se detenía delante de la puerta entreabierta, y entraba hasta el sillón en el que Paulos descansaba. Decía que sentía una brisa fresca en la frente y en los ojos (*Cometa*: 17).

Paulos, personaje-narrador; María, personaje-narratario, una interpretación literaria de los dos personajes que no me atrevo a llamar metafórica, tan claramente se impone. María narratario, veremos luego⁷¹ que se termina convirtiendo en imagen del lector modelo, de un lector que mantiene a un tiempo una actitud de adhesión y distancia que será la positivamente valorizada por el texto, una actitud que se opone a la que nos ofrecía la Joya al comienzo del prólogo. Pero

⁷¹ En el punto 3.2 de la tercera parte: «La obsesión de la inocencia».

el significado que el texto atribuye al personaje de María va más allá que el de simple receptor de historias ajenas.

El hombre de la capa negra y María

Si bien ha sido descuidada por la crítica la identificación de elementos cuyo significado metaficcional es evidente en éste y en otros textos de Cunqueiro, no sucede lo mismo con el hombre de la capa negra, personaje que aparece únicamente en el prólogo, y que está investido de poderes sobrenaturales:

Del velero anclado en la bahía llegaba un hombre caminando sobre las olas. Era muy alto, y se envolvía con una capa negra. Sus ojos tenían una extraña luz. Hacia donde miraba, se veía un pequeño círculo dorado, que iba a donde querían los ojos, iluminando las cosas que deseaba ver (*Cometa*: 22).

Este personaje y María coinciden en el poder de la mirada, un poder que uno de los guardias considera como propiamente femenino: «las mujeres son poéticas y ven lo que quieren».⁷²

⁷² Antonio Gil González considera al hombre de la capa negra como «posible representación autorial», y lo pone en relación con el personaje de María por el significado autorreferencial de ambos personajes: «Interpretado el prólogo en clave autorreferencial, podemos percibir en la aparición de un extraño personaje en esta atmósfera de fantasmaticidad, la posible personalización del autor como el artífice de esta mutación fantástica de la realidad; también asistimos a la desesperación del narratario principal, el personaje de María, que llama sin resultado a su amado Paulos, el soñador en quien el autor se proyecta en la narración, condenados, tras la muerte de éste —o de su último viaje imaginario, esta vez sin retorno— a un eterno desencuentro» (2001: 165). El crítico y teórico describe muy acertadamente y con detalle la función del personaje como figura de autor, «demiurgo, capaz de crear, transformar o explicar la profunda realidad de las cosas, es decir, del mundo por él creado en la novela» (166), en esas páginas se ocupa además del lenguaje religioso que se utiliza para la construcción del personaje. Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 232) ofrece otra lectura simbólica: «Tras su muerte [la de Paulos], en el primer prólogo, la ciudad se transforma en una isla y aparece, desembarcando de una nave, el hombre de la capa negra. Este

La inmediata irrupción de las fabulaciones de Paulos y, sobre todo, el mágico ambiente del que parece principal responsable el hombre de la capa negra, anulan en cierta forma la muerte del protagonista. La inmovilidad que se le supone a la muerte contrasta con los cambios que se observan en el cuerpo, los sintagmas disyuntivos que se nos proponen contradicen lo irreversible de la situación:

El hombre de la capa negra tiró de la sábana que cubría el cadáver [...] Con la mano derecha sostenía un libro cerrado, en el que un puñal [...] marcaba el lugar en que iba leyendo cuando durmió. O murió. Vestía de blanco y verde [...] Llevaba el pelo negro, muy bien cortada la perrera provenzal sobre la redonda y pálida frente. ¿Respiraba? Se diría que respiraba pausado y tranquilo.

-¡Cuando le disparamos llevaba puestos unos calzones rojos! – argumentó el cabo, no se supo desde dónde.

El hombre de la capa negra, como jugando magia, estiró de nuevo la sábana sobre el cadáver, y volvió a levantarla. Otro hombre estaba en la camilla. Rubio de pelo, soleado de rostro, vestido de azul y oro, la mano derecha llevando un clavel a las narices, oliéndolo antes de adormecer. O de morir [...] (*Cometa*: 23).

Los lectores, asistiendo a las «distintas figuras», esperamos como el guardia rubio: «¡Igual, en una de éstas sale vivo!» (*Cometa*: 24). La intervención del hombre de la capa negra da un sentido a la muerte de Paulos y prepara el camino al segundo prólogo, que proyecta la narración más allá y evita que el círculo sea imagen de un eterno pero también estéril retorno.

Tres son los personajes que poseen esos poderes sobrenaturales: el hombre muerto, el hombre de la capa y María. Cuando aparece el hombre de la capa negra lo sobrenatural se ha adueñado hace ya tiempo del texto. Este elemento sobrenatural es sobre todo visible en la animación del espacio:

personaje, relacionado con el barquero, simboliza a Caronte (lo mismo que Felipe de Amancia y el Filipo del *Orestes*), y la isla apunta ambiguamente tanto a las islas funerarias como a las islas afortunadas, paradisíacas (dos aspectos en un mismo símbolo)».

Cuando el cadáver llevado por los camilleros entró en la ciudad, las casas se apartaron, arremolinándose como hojas secas que las llevase el viento. Las calles anchearon, mezclándose, perdiéndose unas en otras, abriéndose como plazas (*Cometa*: 22).

María comparte con el hombre de la capa negra el poder de la mirada y con el muerto la capacidad de transformar el espacio:

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, la cursiva es mía).

Resulta especialmente significativo que el personaje que representa la más perfecta imagen del lector que nos ofrecen las novelas cunqueirianas se halle tan estrechamente relacionado con imágenes propias de una figura autorial. De la misma manera veremos que Paulos, imagen del autor y del creador, se desvelará igualmente imagen del lector. La última novela cunqueiriana se decanta por una solución ambigua, colocando al lector en el centro de sus preocupaciones y mostrando desde sus comienzos la estrecha distancia que separa a los dos polos de la cadena comunicativa, tan necesarios ambos y dependientes.⁷³

⁷³ Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 89) nos recuerda cómo en el nivel de la narración (y tal vez así se explique la necesidad de introducir un narrador supuestamente homodiegético pese a las continuas incoherencias) «La fuerte presencia del narrador <yo> apunta claramente a la implícita presencia del narratario <tú>». La crítica conecta la obra de Cunqueiro con la de otros autores que ponen en evidencia «un gusto afín por la reproducción del contexto ritual, de la <magia> de la tertulia o de la inmediatez en la transmisión», la conclusión es que esa inmediatez «quiere romper las distancias entre realidad y ficción, entre autor, texto y lector» (90). Greimas y Courtés (1993: 125) señalan esa identificación entre las correspondientes instancias textuales: «l'énonciataire n'est pas seulement le destinataire de la communication, mais aussi le sujet producteur du discours, la <lecture> étant un acte de langage (un acte de signifier) au même titre que la production du discours proprement dite. Le terme de <sujet de l'énonciation>, employé souvent comme synonyme

4.3. Segundo prólogo

Se ha insistido más en el contraste entre los dos prólogos que en sus evidentes relaciones. El segundo culmina la idea de la muerte simbólica del protagonista al mostrar al fabulador en pleno proceso creador. No podemos olvidar otro texto que seguramente también volveremos a leer en esa relectura exigida por la novela: la cita del *Génesis*, que antecede incluso a la nota del autor y que apoya esta interpretación. Recordemos la cita:

Viéronle ellos a lo lejos, antes de que se acercase, y trataron de matarlo; y decíanse unos a otros:

-Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémoslo en un pozo abandonado, y digamos que lo devoró una alimaña. Se verá entonces de qué le sirvieron sus sueños.

(Génesis, 37, xviii-xx).

La crítica ha hecho referencia a estas líneas como un anuncio de la muerte del soñador que se encarnará en la novela en la figura de Paulos.⁷⁴ Se olvida, sin embargo, la historia a la que la cita se refiere: José, el soñador del *Génesis*, tendrá su revancha. El «trataron de matarlo» conserva en el texto bíblico todo su significado, ya que los hermanos de José intentan matarlo sin conseguir su propósito. Sus sueños le servirán después para convertirse en favorito del faraón de

d'énonciateur, recouvre en fait les deux positions actantielles d'énonciateur et d'énonciataire».

⁷⁴ Ésa es la lectura de Antonio Gil González: «La cita bíblica introduce oportunamente la muerte del soñador, y proyecta el fracaso del mismo en un sentido social, ya que no muere sino que lo matan» (2001: 165). Ana María Spitzmesser (1995: 131) tiene en cuenta el contenido total del intertexto bíblico, pero llega igualmente a una lectura en exceso pesimista que espero contradecir a lo largo de este trabajo: «La muerte de José a causa de sus sueños anticipa la del protagonista Paulos por la misma razón. No obstante, el José bíblico es rescatado providencialmente del pozo en el último momento, y se embarca en el cumplimiento de un destino cuyo resonante éxito es debido, en gran parte, a su capacidad de soñar. Paulos, en cambio, no tiene tanta suerte. *Los sueños le conducen solo a la muerte*. Una muerte por lo demás arbitraria y absurda» (el subrayado es mío).

Egipto. Esa nota parece advertirnos desde el comienzo de la muerte del soñador, pero nos advierte más bien de todo lo contrario: de que la supuesta muerte no es tal. José sobrevive al plan de sus hermanos; de la misma manera, la muerte de Paulos será superada gracias a la estructura de la novela.

Mariano López López considera el primer prólogo como epílogo de la novela, estoy de acuerdo con él, pero considero además que el segundo prólogo asegura esta función epilógica, opinión que no comparte el crítico, según el cual el prólogo II:

Va a ser, no ya un epílogo, ni mucho menos el prólogo que correspondería al relato que le sigue, sino el prólogo que nos incita, al lector, a seguir con la fabulación, no con la de Paulos o Cunqueiro sino con otras o con las nuestras, o si no, con la vida. La muerte del poeta, la muerte del hombre, y la muerte de sus ensueños, artísticos o reales, encuentran su relevo en otros poetas, otras fantasías, otros amores (López 1992: 335).

¿Paulos?

Se refiere el crítico a continuación al hombre del sombrero verde, «un hombre con un sombrero verde», a quien, como ha quedado claro en la cita que acabo de incluir, no identifica con Paulos: «El escritor Cunqueiro, (el autor implícito de sus relatos), ha establecido un diálogo constante en su obra narrativa entre *su lado egoísta y destructor*: Paulos, y *su lado generoso y fértil*: el hombre del sombrero verde» (López 1992: 335-336, la cursiva es mía), esos dos aspectos estarían representados respectivamente por cada uno de los dos prólogos. No voy a negar ese contraste, será reivindicado por el texto en la lucha entre Paulos y su soñador contrario y será considerado como premisa de la creación. Podría aceptar en parte la interpretación de Mariano López y entender que cada prólogo corresponde a un tipo de soñador. En cualquier caso, la irresolución que el autor confiesa al no ser capaz de elegir entre los dos prólogos es la primera muestra explícita de la ambigüedad que nuestro texto reivindica del principio al fin, que constituye uno de sus principales atractivos y que permite que ninguna de estas lecturas resulte descabellada.

Antonio Gil González (2001: 169) no parece tener ninguna duda al reconocer a los enamorados en este segundo prólogo, al igual que Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 222). Pienso igualmente que nada

en el texto impide la identificación entre Paulos y el hombre del sombrero verde. La figura del astrólogo garantiza la compacta unidad de la novela, ¿por qué ir a buscar un nuevo soñador cuando tenemos uno tan eficaz? El episodio protagonizado por el hombre del sombrero verde tiene demasiados ecos de otras intervenciones del astrólogo lucernés, empezando por la prenda que lo caracteriza, que hace pensar en los pantalones rojos del primer prólogo. La fabulación toma cuerpo ahora gracias al intercambio entre el hombre de verde y la tabernera. Tras la escena que ambos protagonizan reencontramos a la pareja Paulos-María.

La tabernera y la mujer del puente

El segundo prólogo nos ofrece una situación narrativa típicamente cunqueiriana. López Mourelle (2004) nos recuerda la importancia que adquiere la taberna desde la primera novela del autor y hasta la que debía ser la última, esa *Taberna de Galiana* de la que no nos ha quedado más que un breve fragmento:

La última novela que Cunqueiro pretendía escribir tendría como escenario central una taberna (la taberna de Galiana) a la que acudirían variados viajeros y contarían sus historias. De esta forma retomaría una fórmula usual de toda su narrativa: la del forastero narrador que, dotado de una excepcional capacidad para asombrar a los lugareños, atrapa la atención de la audiencia con la novedad no sólo de sus relatos sino también de sus vestimentas y costumbres, y así fascina a todos los que le escuchan o reciben noticias de él con bastante menor esfuerzo que el que emplean los narradores habituales pertenecientes al círculo social reunido en la cocina, la taberna o la tertulia. Pretendía por tanto el autor volver al concepto macroestructural desarrollado en [*Merlín*], novela concebida como confluencia de personajes y sus historias en torno a un centro, Miranda (López Mourelle 2004:135).⁷⁵

⁷⁵ En *Cometa* tendremos todavía otra oportunidad de asistir a una situación narrativa que se desarrolla en una taberna, allí es donde se dan cita los visitantes de la tarde que suponen una prueba que el astrólogo presenta a los cónsules. También Elena Quiroga (1984: 111), al referirse a la nunca escrita novela de Cunqueiro, comenta ese espacio que se convierte en un tema y una estrategia narrativa: «Tema, éste de las tabernas, de su predilección, como él mismo señala. Recuerda las invenciones de tabernas

Paralelamente a lo que sucedía en el primer prólogo, son dos los ejemplos opuestos de reacción interpretativa. La tabernera se convierte en la destinataria de las historias del hombre del sombrero verde, en su actitud la adhesión está presente, formula preguntas que contribuyen a la construcción de la historia y sugieren al narrador la introducción de detalles y motivos que la alargan y le dan coherencia. Pero la tabernera no tiene la distancia necesaria que sí tenía María, es evidente que, como antes la Joya, cree en la referencialidad de lo contado: «¿Tendrá mi hijo que ir a París?» (*Cometa*: 31), «Es mucho precio por el sombrero verde» (*Cometa*: 32). El mundo del sueño, de la fabulación, se ve contaminado por el dinero, preocupación obsesiva para la tabernera: «¿A qué precio prestaría el sombrero por una tarde?» (*Cometa*: 29), casi a continuación: «¿A cuánto más sube con las campanillas?», y todavía: «¿Subirá a cien reales? [...] Entonces me hace una rebaja sobre lo tratado».

Lo que cuenta Paulos a la tabernera se convierte, finalmente, en un texto escrito. Mientras se desarrolla el diálogo, el hombre de la levita «Había sacado papel y lápiz, y se había puesto a escribir la prosa que *dictaba* el forastero» (*Cometa*: 31, el subrayado es mío). Ello es todavía más significativo a partir de la lectura que considera el segundo prólogo como «verdadero final» de la novela. El paso de la oralidad a la escritura garantiza la perpetuidad del texto, de manera que ya no necesitamos la presencia de su productor. El hombre del sombrero se marcha y «El bebedor del rincón, le leía la prosa dictada por el forastero a la tabernera» (*Cometa*: 32).

Ya ha quedado claro que identifico a los amantes que cierran el prólogo con Paulos y María. El texto nos invita a adoptar la actitud de ésta ante la historia de la liebre con la que «el desconocido» justifica la desaparición del sombrero verde. Somos nosotros ahora los que sabemos de la ficcionalidad de lo narrado, como María en el primer prólogo. Podemos reconocer en la historia que cuenta el hombre a su amada las hermosas mentiras de Paulos, en las que en-

desde Chaucer a Dickens, pasando por Shakespeare, Pepys, Sterne y James Bowell. Y la venta de Alcudia, de Cervantes [...] Es siempre la misma taberna, alzándose en el crucero de sus pensamientos, y tanteando en torno a ella con la palabra».

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

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

5. LAS DOS VOCES DE *COMETA*

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

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