

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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 1.: La Historia cunqueiriana
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>

las principales mitologías nos han llegado a través de elaboraciones literarias. Luis Gómez Canseco (1994: 20) resume tres aspectos fundamentales del mito que nos interesan ahora particularmente: su carácter epistemológico, su carencia de dogmatismo y su vinculación con la literatura. José María Merino (2005: 89-90) expresa la relación entre los dos ámbitos considerando a los mitos «hijos de las ficciones originarias y origen de las ficciones modernas».

También la Historia se aproxima a la Literatura, *Cometa* pondrá en evidencia lo que tienen en común: la elaboración de una serie de materiales que son ficcionalizados. Se planteará en la novela la cuestión de la construcción de la Historia, de su redacción: su carácter literario, en suma.

1. LA HISTORIA CUNQUEIRIANA

1.1. Obsesión por el tiempo

En todas las obras de Álvaro Cunqueiro domina la tensión entre ficción y realidad, fundamento de cualquier debate sobre novela histórica o sobre relación entre historia y ficción. Celia Fernández Prieto, en su libro *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2003: 177, nota a pie de página) excluye la narrativa del mindoniense del género histórico. La autora intenta establecer una definición de dicho género, en el que no tendrían cabida «las novelas que sitúan su diégesis en un pasado legendario o mítico», con las que identifica las de nuestro autor.

Es cierto que muchas de las siete novelas que componen el ciclo novelístico cunqueiriano se sitúan en un pasado legendario o mítico. Ése es el caso de: *Merlín y familia*, *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *Un hombre que se parecía a Orestes*. En todas ellas encontramos un pasado (¿?) que más que histórico es literario, el de la Grecia de Ulises y Orestes, el del Oriente de Sinbad. La indeterminación temporal es en ocasiones total y el uso del anacronismo (González-Millán 1991b: 13-15), presente en todos los textos, hace más evidente la intención de implantar una atemporalidad (Fuentes Ródenas 1992, Martínez Cachero 1991: 16)

que se conjuga con una obsesión total por el tema del tiempo (Morán Fraga 1990: 165),¹⁹⁰ algo que bien puede ponerse en relación con lo que Kurt Spang (1998: 51) subraya como origen de toda novela histórica:

La preocupación por el tiempo entre todos los hombres y también entre los artistas, [...] y la irrecuperabilidad del tiempo que convierte la vida humana en una vertiginosa carrera hacia un futuro incierto son dos poderosos estímulos del afán de dominar y ordenar el maremágnum del pasado, de abrir horizontes de futuro y de transgredir así de alguna forma la ineludible irreversibilidad del tiempo.

De todos los protagonistas de las novelas cunqueirianas podríamos decir que corren no hacia un futuro incierto sino hacia una segura degradación (Martínez Torrón 1980: 89, 90, 96); sufren de la imposibilidad de «transgredir la ineludible irreversibilidad del tiempo», de la que habla Kurt Spang. Aquéllos que se libran de tal tiranía sirven para hacer más visible, por contraste, el sufrimiento de los otros. La obsesión temporal no es evidente únicamente en un nivel diegético: la estructura circular, las repeticiones intratextuales y otros recursos discursivos se utilizarán para contrarrestar la frustración de los per-

¹⁹⁰ Tarrío Varela (1992: 157) no habla de obsesión, pero reconoce que es «unha das claves esenciais da escritura de Cunqueiro: *o tratamento do tempo*. A este respecto, Cunqueiro ofrécenos sempre, ou case sempre, unha vivencia do pasado do home coma se todo el pertencese a un mesmo plano: os heroes, os filósofos e poetas, os guerreiros, os convocados sincronicamente, coma se non houbese entre eles, en moitos casos, centos ou miles de anos de diferencia. E isto parece responder a unha concepción peculiar da historia humana, por parte de Cunqueiro, que, tendo unha apariencia primitiva, elemental e inxenua [¡!], denota unha profunda reflexión estético-filosófica, á vez que o intento de nos dicir que sempre o home, en calquera época e latitude, ten a posibilidade de facer aboiar, e de exercer, as grandezas que potencialmente posúe e que, por un proceso de mistificación psicolóxica da historia, coida seren patrimonio exclusivo dos tempos pasados. Neste sentido, para Cunqueiro, Orestes e Ulises, Hamlet e Edipo, Xulio César e Electra andan entre nós, están entre nós, e mesmo poida sermos nós».

sonajes, en un intento de que lleguemos a creer en la superación de la dimensión temporal (Torre 1988: 44-45).

- En la primera novela, *Merlín y familia*, resulta imposible situar la historia en un momento histórico concreto, las referencias a realidades extratextuales son fundamentalmente mítico-legendarias y literarias y se refieren a épocas muy diversas: los personajes del mundo artúrico, de los dramas shakespearianos o Pablo y Virginia. Si el texto de Bernardin de Saint Pierre se reconoce como novela en la de Cunqueiro, otras figuras literarias —Merlín, Ginebra, Hamlet,...— cobran vida en *Merlín* y se codean con personajes de invención cien por cien cunqueiriana. De modo semejante se mezclan en el resto de las novelas del autor referencias a acontecimientos, personajes y textos pertenecientes a las épocas más diversas.

En *Merlín* se establece desde las primeras páginas la importancia de la memoria. El mago artúrico aparece como figura que vence el tiempo con su longevidad. Cuando nació: «Reinaba en ambas Bretañas Galaín el Perezoso, abuelo del rey perpetuo Arturo». Sabemos que por Merlín «no pasaban los años» (*Merlín*: 17), aunque desde su nacimiento ha vivido bastante, lo que le ha permitido estudiar en París con Franklin y acoger a Doña Ginebra. Se trata del texto inaugural, se expone desde ahora un problema al que se intentará dar una solución literaria novela tras novela. A Merlín se opone su paje, el contraste entre la experiencia temporal de las dos figuras centrales subraya el papel devastador del tiempo y el simbolismo que acompaña al personaje del mago. La novela, en su versión definitiva, se abre y se cierra con referencias a la vejez de Felipe: «Ahora que viejo y fatigado voy [...]» (*Merlín*: 9), «*Y los ojos se le llenaron de lágrimas al viejo barquero [...]*» (*Merlín*: 192, en cursiva en el texto). En palabras de éste el tiempo se dibuja como destructor «de la moza fantasía» (*Merlín*: 9) pero también como creador, gracias a la combinación de imaginación y memoria: «*aquellos años de la vida o de la imaginación, fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo*» (*Merlín*: 9, en cursiva en el texto).

- En *Orestes* el tiempo se convierte en el de la espera angustiosa de la llegada del vengador, que condiciona el vivir de todos los personajes. De nuevo encontramos el contraste entre una figura que desafía el tiempo, Ifigenia —que no envejece esperando que llegue su hermano y cumpla su venganza— y Egisto, a quien la espera no ha hecho más que acentuar una vejez que se anuncia ya decrepita:

La piel del rey amarilleó como pergamino. Calvo, debajo de la corona, cubriendose la cabeza, se ponía trozos de tela, buscando que fuesen de vivo color. Ya no podía su mano con las espadas agamenónicas [...]. Cada vez veía menos, y el temblor de sus manos iba en aumento (*Orestes*: 151).

El propio Orestes se obsesiona: «El tema de la ancianidad le venía ahora a mientes a Orestes a cada instante. Como él envejecía, todo envejecía» (*Orestes*: 184).

- Asistimos igualmente al envejecimiento de Ulises y de Sinbad. El último es, junto con el sochante, el único protagonista cunqueiriano a cuya formación no asistimos en el texto. A diferencia del bretón, el bagdadí se encuentra al comienzo de la novela en una edad más que madura, la primera página del relato se refiere ya al «viejo piloto» (*Sinbad*: 11). La melancolía rezuma de ese personaje que vive de contar e inventar su pasado como «piloto mayor que fuera del príncipe califa de Bagdad» (*Sinbad*: 125), recordemos que al final de la novela es un joven el que realiza los sueños a los que ha tenido que renunciar el marino derrotado.¹⁹¹

En *Ulises* el héroe, «adulto fatigado» (*Ulises*: 268), regresa por fin a Ítaca tras años de ausencia. Al contrario que en el texto homérico es él quien espera a Penélope, lo que no resulta grato: «La espera le pesaba a Ulises en el corazón» (*Ulises*: 269), y esperando llega la vejez:

¹⁹¹ Ver «Sinbad, un Paulos en ciernes» en el punto 3.2 de la tercera parte.

No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo. Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano (*Ulises*: 269).¹⁹²

En las cuatro novelas se puede pues afirmar que la ausencia de una cronología reconocible acompaña una preocupación por el paso del tiempo patente en todos los textos y que se concretiza en los temas de la memoria, de la vejez y de la espera. Pero la evidencia de esa preocupación temporal, aunque base del género histórico, no es argumento suficiente para calificar las obras cunqueirianas de novelas históricas. Veremos no obstante a continuación que podemos establecer relaciones más precisas, al convertirse la inquietud temporal en una auténtica inquietud histórica.

Contrariamente a las reflexiones de Celia Fernández Prieto, Antón Martínez-Risco (1996: 29) considera que «En tódalas narracions de Cunqueiro hai unha forte presencia do pasado histórico, unha constante referencia a él». El crítico intenta incluso «cumplir unha clasificación moi xeral da obra narrativa de Cunqueiro en relación coa idea do tempo e da historia que parece proponer» (38):

- a) Relatos no presente galego más ou menos inmediato, é dicir, que se desenvolven nunha época próxima á do autor, pero nos que se proxectan elementos anacrónicos [...]¹⁹³ unha variedade más importante des-

¹⁹² El renacimiento que sigue a la llegada de Penélope parece la prueba de que el amor puede todavía servir de revulsivo, algo que ya no sucede en *Cometa*: «Nacieron en un instante abriles en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas» (270).

¹⁹³ El autor no se limita a las novelas e incluye en este apartado «eses libros que recollen semblanzas de personaxes reais ou imaxinarias, ás veces diferenciadas pola súa profesión, tales os galegos *Escola de menciñeiros* (1960), *Xente de aquí e acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979)» (Martínez-Risco 1996: 39).

de o punto de vista que considero é aquela en que o pasado entra resolutamente no presente cotián lugués do seu autor e se funde con él. A este respecto, o libro máis significativo é *Merlín e familia e outras historias* [...].

b) A novela histórica, entendida aquí nun sentido amplo, ou sexa, como aquel relato que trata de representar unha época concreta, determinada, ainda que as súas personaxes non sexan precisamente históricas. A esta definición responde, no meu entender, *As crónicas do sochante* (1966) [...].

Pero aínda más cargada de sentido histórico está a novela castelá *Vida y fugas de Fanto Fantini* (1972) [...].

c) Relatos que presentan un espacio acrónico: *Las Mocedades de Ulyses* (1960), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969) e *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974) (39-53).

Comparto básicamente la división que hace Martínez-Risco, aunque me limitaré a distinguir dos grupos: un conjunto en el que prevalece la indeterminación temporal –en Merlín el espacio es sin duda gallego, pero ¿en qué momento se sitúa la historia?, con diferencias de matiz podemos afirmar que nos encontramos en una situación muy parecida a la de los otros textos– y dos novelas más directamente emparentadas con el género histórico.

1.2. *Las crónicas del sochante, Vida y fugas de Fanto Fantini, ¿novelas históricas?*

Estoy sin embargo de acuerdo con Antón Martínez-Risco a la hora de señalar *Las crónicas del sochante* y la penúltima novela de Cunqueiro, *Vida y fugas de Fanto Fantini* como las que más se acercan a lo que entendemos por novela histórica; puede que incluso Fernández Prieto estuviera de acuerdo con esta afirmación, viendo que en las dos encontramos los rasgos que enuncia como constituyentes de género:

El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía [...].

El segundo es la localización de la diégesis (del universo espacio-temporal en que se desarrolla la acción) en un pasado histórico concre-

to, datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época [...].

El tercer rasgo genérico [...] consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito (y de los lectores reales) (Fernández Prieto 2003: 177-178).

Claro que todo depende de la definición de novela histórica por la que nos decidamos, María-Paz Yáñez (1991: 34) insiste en el peso que ha de tener el referente histórico:

En ciertas novelas se menciona una famosa batalla o interviene un personaje rescatado de la memoria histórica. Su función a nivel literario es similar a la de cualquier otra novela en que lo histórico desempeña un papel protagonista, es decir de garante de la «verdad». Sin embargo, la aparición es tan esporádica que apenas modifica el sentido de la novela, centrada en otros temas. Aceptamos, pues como primera condición, novelas [...] con un componente referencial perteneciente a la memoria colectiva, componente que se revela fundamental e indispensable para la totalidad del sentido.

Martínez-Risco (1996: 52) supone que *Fanto*, «a máis histórica de cantas novelas [Cunqueiro] escribiu»: «pretende ofrecer unha imaxe íntima e poética do espírito e da ideoloxía que animaban o Renacemento italiano», lo que convertiría lo que podríamos considerar como telón de fondo de las aventuras del condottiero en protagonista indiscutible de la novela. En lo que se refiere a *Crónicas* los comentarios del crítico (1996: 42) son más vagos aunque bien claros en cuanto a la importancia del ingrediente histórico: «a Revolución francesa [...] constitúe un fondo moi expresivo e dá un claro sentido á situación e mais ás diferentes historias que se narran os fantasmas».

A diferencia de las otras novelas, las primeras páginas de *Crónicas* y *Fanto* nos sitúan espacial y temporalmente con toda exactitud:

Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, más conocido como sochantre de Pontivy, nació el día de San Cosme, del año mil setecientos setenta y dos, en la villa de Josselin, en la dulce ribera del río Oust, en Bretaña de Francia (Sochartre: 11, en cursiva en el original).

Fanto Fantini de la Gherardesca, nacido en Borgo San Sepolcro, en abril del año de gracia de 1450. Borgo San Sepolcro, en la Umbría septentrional, es también la ciudad natal de fra Luca Pacioli y de maestro Piero della Francesca (Fanto: 9, en cursiva en el original).¹⁹⁴

En *Fanto* la referencia a personajes históricos es acorde con la intención de veracidad que pretende el narrador del prólogo. En las dos novelas estamos lejos del pasado legendario o mítico. En *Crónicas*, la fecha y la narración remiten de manera inmediata a los años revolucionarios y de la llegada del terror:

Y en estas imaginaciones lo sorprendió la Revolución de Francia, y porque se había hecho muy visto con la nobleza, [...] se difundió que el sochantre era un «aristó» de los más duros [...]. A causa de todas estas sospechas se atrabiló De Crozon, y pensó en abandonar Pontivy por Nantes [...]. Esto si el zapatero de las hebillas, que había comprado en Saint-Brieuc un gorro frigio, no venía a sorprenderlo, y allí mismo en su cámara le cortaba la cabeza con la cuchilla del oficio. Ya veía el sochantre su cabeza en una pica por las calles de Pontivy (*Sochantre*: 19).

Sabemos que Cunqueiro gusta de prólogos, epílogos y toda clase de apéndices al texto, elementos paratextuales que suele aprovechar la novela histórica ortodoxa para fijar desde el comienzo su pacto de lectura. Las dos novelas que ahora nos ocupan son de las más fragmentadas. Además de las numerosas partes que figuran en los índices, en ambas están presentes textos sin título, en cursiva, que hacen función de prólogo. En los dos casos se trata de estrategias que re-

¹⁹⁴ Ya González-Millán (1991b: 13-14) llamaba la atención sobre este hecho, se refiere a las dos novelas que ahora nos interesan y a *Sinbad*, aunque establece importantes diferencias entre ésta última y las otras dos: «*Vida y fugas de Fanto Fantini, Las crónicas del sochantre y Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, constituyen un tríptico narrativo en el que Cunqueiro se somete a un control muy preciso en el uso de la cronología histórica». El crítico destaca la «insólita exactitud» de las dos primeras novelas, y sigue «Aunque *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* no presente este mismo registro, por obvias razones que tienen que ver con la hipercodificación literaria del héroe».

fuerzan la credibilidad de la historia, y que se combinarán, en interesante técnica de contrapunto, con los elementos fantásticos que se enseñorean de los textos. En el caso de *Crónicas* habrá que esperar al cuerpo de la novela, donde se producirá el encuentro del sochambre con la hueste de difuntos. El prólogo sin título se limita a ponernos en antecedentes sobre el personaje del sochambre, a situarnos espacial y temporalmente de modo muy preciso. El narrador adopta el papel de cronista y se sirve del viejo recurso del manuscrito encontrado:

Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretitas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas, tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado; en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil setecientos noventa y siete (Sochambre: 14, en cursiva en el original).

El prólogo que antecede a la historia del condottiero multiplica los esfuerzos por demostrar la referencialidad de lo contado, presentado como el resultado de arduos trabajos de investigación:

Son muchas, pero dispersas, las noticias que nos han quedado de la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini della Gherardesca [...]. Pero muchas de estas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condottiero, se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana (*Fanto*: 9).

El autor de dicho trabajo de investigación se muestra igual de preciso para señalar las inseguridades constantes a la hora de abordar la biografía de Fanto. El reconocer dichas inseguridades aumenta la impresión de autenticidad del trabajo científico, así como la inclusión en el mismo de notas a pie de página. El tono doctoral y la insistencia en la referencialidad de lo tratado hace que la sorpresa sea mayor al introducirse el elemento fantástico. Ya en la nota en la primera página podemos leer:

[...] en el mes de febrero de 1509, el perro «Remo» solicita de la Comadrida de San Ramón Nonato de Huérfanos Pobres, de la ciudad de Pisa, «un cajón con escudilla en el patio alto del Santo Hospicio, en lu-

gar soleado»... En el invierno del mismo año, le es concedida a «Remo» una manta para que se proteja del frío, y el perro suplica que, si es posible, la manta sea negra (*Fanto*: 9-10, nota a pie de página).

Si esta nota sugiere una capacidad de comunicación del perro del condottiero que va más allá de lo comprendido en nuestra imagen de realidad, lo mismo sucede con su caballo Lionfante, que pronuncia discursos que influyen en el mismísimo Shakespeare. Está claro que, al llegar a este punto, las expectativas del lector de encontrarse con la biografía tan científicamente documentada se ven defraudadas; se instaura un nuevo pacto de lectura que apoya el narrador al reiterar su intención de ajustarse a la realidad de los hechos. A medida que la lectura fantástica se impone, se intensifican las llamadas al lector, a quien se invita, por ejemplo, a leer el discurso de Otelo ante el senado de Venecia, en el que sorprenden ciertas pausas que corresponderían a los relinchos de Lionfante al pronunciar el discurso original que habría servido a Shakespeare de modelo.

Del género histórico pues pasamos al fantástico, impregnado del típico humor cunqueiriano y que se verá confirmado en la narración de las fugas del capitán. Se justifican así las palabras de Rexina Rodríguez Vega (1997: 46) al atribuir a nuestro autor: «unha poética concibida como crisol de subxéneros, como parodia activa reflexionando sobre a historia literaria». La cita de Shakespeare inaugura la principal relación intertextual del texto estudiada por la autora gallega, quien la emparenta con las técnicas borgianas por la imposibilidad que presenta. Si Shakespeare se basa en el discurso de Lionfante para escribir su Otelo, los personajes de la novela actúan imitando a los protagonistas del drama shakespeareano, en un imposible juego de espejos del que no queda más que destacar el extremado ludismo tan del gusto de Cunqueiro.

La reflexión de Rexina Rodríguez Vega vale también para la utilización que el autor hace de ciertos códigos pertenecientes al género de la novela histórica. Podemos concluir que *Crónicas* responde al modelo de novela histórica, igual que al de novela gótica e igual que a ninguno de ellos. *Fanto*, por su parte, es una novela histórica, una novela de aventuras, una colección de retratos y, sobre todo, y como todas las novelas de Cunqueiro, un relato metaficcional

que proclama su referencialidad al tiempo que expone su condición de artificio.¹⁹⁵

1.3. *El año del cometa, crónica de Lucerna*

Cometa muestra desde el comienzo una voluntad frustrada de emparentarse al género histórico. En el primer prólogo podemos leer: «Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre» (11). Según Kurt Spang (1998: 53-54):

La crónica es, en su origen, un género historiográfico que presenta hechos históricos en un orden cronológico [...]. Generalmente, se limita a un espacio temporal y un ámbito social reducido y determinado (un reinado, una cruzada, una campaña, una batalla, etc.). Su función es documentar, recordar, y con frecuencia también ensalzar hechos y hazañas memorables.

El contenido del prólogo confirma el desvío del modelo inicial de la crónica, pero el comienzo de «La ciudad y los viajes» muestra que no se ha renunciado a él.¹⁹⁶ El alcance de la posible crónica podría estar delimitado desde el título de la novela: *El año del cometa y la batalla de los cuatro reyes*, ahí tenemos un espacio temporal y un ámbito reducidos, un año, una batalla, aunque ya hemos visto que no resultará nada fácil situarse espacial e históricamente.¹⁹⁷ Habrá que

¹⁹⁵ He escrito sobre la penúltima novela de Cunqueiro en dos ocasiones: en la primera (Álvarez 2005) formulando ideas que he recogido en las páginas precedentes; recientemente he realizado una lectura comparada de *Fanto y Bomarzo*, la novela de condottiero del argentino Mujica Láinez (Álvarez 2009b).

¹⁹⁶ López Mourelle (2004: 117) no presta especial atención al contenido histórico de la novela, pero señala a propósito del narrador que «también puede adoptar el papel de cronista local a la hora de contar el paso de Julio César o la historia de la fundación de la ciudad en torno a una fuente, construcción que es testimonio de su pasado, de sus sucesivos gobernantes, costumbres y celebraciones, además de epicentro arquitectónico y referencia autobiográfica del autor».

¹⁹⁷ Ver, por ejemplo, «¿Dónde estamos», en el punto 5.1 de la segunda parte.

esperar muchas páginas para obtener datos más precisos, al momento en que Paulos se presente como «el astrólogo de la ciudad de Lucerna» (180). Antes, en su entrevista con David, había descrito el funcionamiento político de la ciudad:

Paulos estuvo a punto de explicarle al rey David lo que eran las polis griegas cuando el sucesor de Saúl le preguntó quién gobernaba en su ciudad.

- Tenemos un protector lejano, con la ventaja de no saber dónde está su castillo, y para la vida cotidiana hablamos entre nosotros en la plaza o mientras nos afeitan los barberos examinados, y por votos secretos designamos siete ciudadanos para que administren los dineros públicos, el agua de las fuentes, fijen el precio del pan y observen la calidad del vino (*Cometa*: 172).

Todo eso llega muy tarde y ¿estamos seguros de poder fiarnos del protagonista? Ya sabemos que Paulos es siempre consciente de la importancia del público a la hora de elaborar su discurso. La focalización del narrador sobre el personaje nos hace poner en duda la descripción que éste acaba de hacer a David de la ciudad: «Podía Paulos explicarle a David lo que era el teatro, la escopeta, París, los fuegos artificiales, el reloj de bolsillo y el daguerrotipo, pero prefería aquella enumeración de cultura arcaica, al alcance de la sabiduría del monarca veterotestamentario» (*Cometa*: 172, la cursiva es mía).

¿Será Lucerna «realmente» el nombre de la ciudad? Lo repite ante Arturo: «Me llamo Paulos, alteza, y soy astrólogo titulado en una ciudad que tiene un hermoso puente, y disimulando, con nombre secreto, le decimos Lucerna». Según López Mourelle, es el astrólogo quien bautiza de esa manera su ciudad. El crítico cunqueiriano entiende que hay un referente extraliterario claro para el escenario de *Cometa*: Mondoñedo, «espacio de los recuerdos, del hogar y de las impresiones de infancia» y señala la relación de la ciudad de *Cometa* con la de *Ulises*, basándose en que «se perfumen los armarios con membrillos, y que el olor de ambas ciudades sea también el del membrillo» (López Mourelle 2004: 117).

Si Lucerna es en efecto el nombre de la ciudad, ésta no se hallaría muy lejos de la torre de doña Inés, quien, en *Orestes* dice a su pianista: «El piano tiene que venir en un barco. Llegará por mar a

Lucerna. Lo iremos a esperar, cada uno en su caballo» (207). En el índice onomástico de esa novela encontramos la siguiente entrada:

LUCERNA.-Ciudad que nunca ha podido ser bien situada en las cartas, y mientras unos aseguran que es puerto de mar, otros hablan de una polis helvética, perdida entre montes, junto a un lago. En Galicia, que es en el extremo finisterráqueo, se asegura que está bajo las aguas, con sus torres y sus campanas, que alguna vez se oyen. Esté donde esté Lucerna, hay en ella mucho señorío, batihojas y orfebres, y una feria de capas con fijador metálico (*Orestes*: 273).¹⁹⁸

Pero cuando comienza la historia de Paulos la ciudad es todavía una ciudad anónima y no podemos ni siquiera aproximadamente situarnos en el tiempo. Aspecto este último que no sorprenderá a los lectores habituales de Cunqueiro.

La construcción de la Historia

Por supuesto que *Cometa* no resiste un análisis que intente justificarla como perteneciente al subgénero de la crónica, o a cualquier otro que pueda ser comprendido dentro del más amplio género de la novela histórica: si volvemos a las características que Celia Fernández Prieto considera propias de ésta es evidente que resulta imposible aplicarlas a nuestra novela. El único rasgo presente en sus páginas es «la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos, y lugares procedentes de la historiografía» (Fernández Prieto 2003: 177) y aun éste de manera muy limitada.

¹⁹⁸ Está de nuevo presente el motivo de la castración. En uno de sus artículos, publicado el mismo año que *Cometa*, el tema es «Las ciudades invisibles» (Cunqueiro 1994: 119-121), entre ellas se hallan las ciudades sumergidas, a las que pertenece Lucerna: «Alguna vez he explicado que están sumergidas bajo las lagunas o en la orilla del mar, precisamente por el nombre que tienen, nombre que supone un destino. Y por eso muchas de nuestras ciudades invisibles, *asolagadas*, sumergidas, llevan nombres de otras ciudades que han existido o existen [...] En otra laguna luguesa está la ciudad sumergida de Lucerna. ¿Qué calidad se le concedía a la ciudad muerta, por el poder de su nombre, y en comparación con la ciudad viva y visible homónima?» (121).

Cometa contiene escasos rasgos que la emparenten con la novela histórica tradicional, pero el tema histórico se convierte en el texto en una verdadera preocupación. Sin recrear un momento histórico concreto, se plantea repetidas veces en la novela el problema de la elaboración, de la creación de la Historia, situándose el autor dentro de un marco de reflexión que coincide con el que la crítica ha calificado de posmoderno. La inquietud histórica es, pues, evidente.¹⁹⁹

Me interesa al respecto evocar el marco de reflexión que plantea la metaficción historiográfica, concepto descrito por Linda Hutcheon (1988) y que aplica Amalia Pulgarín (1995: 14) al ámbito hispano, aunque proponiendo únicamente novelas publicadas después de 1982 como ejemplos de ese tipo específico de narrativa:

¹⁹⁹ No podía ser de otra manera. Elena Quiroga (1984: 24) recuerda que el autor cursó estudios de Historia en la Universidad de Santiago de Compostela y comenta: «Siempre le interesó profundamente la historia como vivero de su fantasía. En sus años lucenses [...] había leído mucha más historia que literatura. Y de los libros dejados en su biblioteca, y de las lecturas que nos comentaba, podía deducirse que fue siempre mayor la proporción de los libros de historia, o que tuvieran relación con ella». Para Cristina de la Torre (1988: 32), sin embargo, Cunqueiro «sabe mantenerse al margen de los problemas históricos a favor de indagar las necesidades espirituales de todos los tiempos». Las reflexiones que la autora introduce a propósito de *Sochartre* contradicen lo que ella misma acaba de afirmar; según Cristina de la Torre, la importancia de la situación de la novela en la época de la Revolución Francesa: «es casi nula en el desenvolvimiento de la trama, por cuanto afecta muy poco las vidas cotidianas de los personajes individuales. Las contiendas bélicas guardan poco interés para Cunqueiro que prefiere perderse en la explotación de las posibilidades de cambio en un momento de inestabilidad (al igual que en *El año del cometa*)» (34-35, la cursiva es mía). La manera que tiene la investigadora de presentar el tema desvirtúa el protagonismo que las propias novelas cunqueirianas le conceden, así cuando afirma que en *Cometa* «Cunqueiro cultiva el dinamismo de la incertidumbre despreocupándose de una verdad histórica más o menos pedestre», prefiero afirmar que en efecto Cunqueiro denuncia lo pedestre de esa verdad, pero está claro que le preocupa sobremanera su construcción.

Lo característico de estas novelas es su autoconciencia de las teorías del Nuevo Historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos.

A cuestiones parecidas se refiere Joan Oleza Simó (1996) en su artículo «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo». El título del epígrafe en el que se ocupa de la «nueva historia» no puede ser más explícito: «La ficcionalización de la historia» (83), al igual que aquél que incluye la definición de la «nueva novela histórica»: «La historización de la ficción» (88). También el investigador incluye dentro de esa nueva novela histórica obras posteriores a la década de los setenta.

En ese marco de comprensión de la historia propio al posmodernismo adquieren verdaderamente sentido las páginas iniciales de «La ciudad y los viajes», en las que, como hemos visto, el narrador presenta las diferentes versiones que circulan sobre la fundación de la ciudad con un evidente distanciamiento irónico. La actitud del narrador de *Cometa*, se emparenta con la de los nuevos historiadores que «han asimilado que ninguna historia es inocente y que nadie posee el privilegio, o el poder, de reproducir lo que realmente ocurrió», por lo que en todo estudio histórico no cabe buscar sino una versión limitada, relativa y en el mejor de los casos posible de los hechos» (Oleza Simó 1996: 85).

El relato del año del cometa va a crearse ante nuestros propios ojos, lo vemos tomar forma desde las primeras páginas, en cursiva, de «Anuncio del cometa»: los cónsules deciden, tras su encuentro con el astrólogo praguense qué puede ser comunicado o no al pueblo. Cónsules, comerciantes y periodistas van redactando la historia oficial del año del cometa, en la que sus propios intereses desempeñan un importante papel. Para los tres grupos, la verdad parece ser lo de menos: los cónsules se reúnen «en secreto» (*Cometa*: 89) con el enviado de Praga, y juran asimismo «guardar secreto» (*Cometa*: 89) de lo tratado en esa sesión. Las diferentes versiones que se hacen públicas terminan siendo un *collage*, selección de datos que se consideran transmisibles salpicados de pasajes histórico-literarios: «*El profesor de Historia de los Galos dio una conferencia sobre el adivino*

Arruns, de Luca, que viene en la «Farsalia», trató de árboles felices e infelices, y de los monstruos que nacieron de la tierra sin necesidad de simiente alguna, cuando Julio César pasó el Rubicón...» (*Cometa*: 90, en cursiva en el texto).

Los periodistas de la «Gaceta» ensayan diversas fórmulas que les permitan despertar el interés del público y de los inversores. Se descartan ciertas informaciones en función del efecto que podrían causar: «Alarmaríamos al pueblo» (*Cometa*: 92). Interesa «mantener tranquilas a las gentes en año de cometa» (*Cometa*: 92). Los consejos higiénicos que el periódico considera indispensables combinan el excitar la libido de los así seguros compradores y el patrocinio de una fábrica de jabones.

Qué decir de Paulos, creador de la impostura última del cometa. Desde los prólogos conocemos su carácter fabulador y muy pronto nos enteramos de cómo éste se aplica al fenómeno que preocupa a la ciudad. Los cónsules aceptan predicciones y sueños, pero se necesitan también pruebas materiales que garanticen la transmisión de ese relato que más tarde se convertirá en historia. Así se impone la necesidad de adquirir el traje de Melusina en el que supuestamente ha dejado su baba el unicornio: «En su día, en el museo de la ciudad será la prueba de la visita del unicornio» (*Cometa*: 149). El capítulo siguiente a este episodio insiste en el tema de la construcción de la historia, ya que asistimos a la manipulación que Paulos hace del testimonio de Melusina, testigo fundamental que ha aportado esa prueba tan importante (*Cometa*: 151-153).

La otra gran impostura histórica de las novelas cunqueirianas nos la ofrece *Orestes*, recordemos que en esta novela:

Filón el mozo tenía el encargo, hecho por el Senado, de llevar a tablas la historia de la ciudad, en doce piezas, saltándose, eso sí, al rey Agamenón, y pasando de la preñez de su madre a Egisto, que aparecía ya casado, tomando unas copas con los repatriados de Troya. Pero Filón el Mozo, pese a las prohibiciones del senador de comedias, que le registraba la casa de cuando en cuando, escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes (*Orestes*: 59).

Tendremos ocasión a lo largo de la novela de leer fragmentos de las versiones que Filón hace de la historia de su ciudad, y de seguirlo en la elaboración de los mismos, hasta el punto de que podamos decir que *Orestes* responde al modelo más «clásico» de metanovela, al incluir esa figura del escritor (aunque no sea el protagonista) cuya obra se confunde con la que leemos.²⁰⁰ Pero no es él el único que proporciona «su» versión de la historia, como en *Cometa*, lo importante es controlar la información, de lo cual Egisto es el último responsable: «Al pueblo se le había explicado que la muerte de Agamenón fuera forzosa, que el rey antiguo quería quemar la ciudad» (*Orestes*: 95).²⁰¹

²⁰⁰ Las siguientes palabras de Eumón a Egisto aumentan la extrañeza del lector, al ver reflejadas en ella la novela que está leyendo, así como enunciada una imposible autonomía, rebeldía, del personaje con respecto al texto: «todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol [...]. Orestes se sale de la página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar» (*Orestes*: 111).

²⁰¹ Encontramos además muchos paralelismos entre las ciudades que recrean ambas novelas, las dos parecen de alguna manera responder al modelo de la polis, si la de *Cometa* está gobernada por cónsules, la de *Orestes* cuenta con una familia real, es cierto, pero también con senadores, que se inmiscuyen incluso en los aspectos más insospechados, existe, por ejemplo, un «senador de comedias» (*Orestes*: 59), como en *Cometa* un «Cónsul de Especies Ultramarinas y Vinagres Finos» (142), en Argos y en Lucerna tenemos registro de forasteros y los augurios son reconocidos por la Constitución. Sin olvidar, claro, que las dos ciudades viven en parecido clima de expectación, esperando unos a Orestes y los otros al cometa, a los que consideran responsables de los más variados trastornos, así «Al miedo de la venida de Orestes se le echaba la culpa de todo mal: abortos, pérdidas de vino, ciclones, fiebres, e incluso caídas de andamio y muertes súbitas» (*Orestes*: 79). Recordemos además que en *Orestes* se menciona la ciudad de Lucerna.

Julio César

Julio César es el único personaje auténticamente histórico cuyo nombre reconocemos en *Cometa* y que adquiere en la novela una especial trascendencia. La constancia de su presencia desde el primer capítulo hasta el último debería bastar para dar cuenta de su importancia. Es César el gran conquistador, pero es evidente que la caracterización que se hace del personaje y la función que desempeña en la novela se alejan de lo que podríamos esperar de una novela histórica ortodoxa. El espacio que ahora atraviesa se rige por otras normas que aquél que sirvió de escenario a las conquistas del general, participa de la desrealización que se apodera de otras páginas de la novela y pone en evidencia el extraordinario poder que se asocia con la figura:

Se aceptaba que César se había detenido en el puente [...] y había esperado a que le trajesen agua de la fuente para su sed. [...] Dos generales de César tenían ante él desplegado *el mapa del país de los laquerones monocéfalos*, desde las montañas Nivas hasta el Océano. César ejercitaba su poderosa mirada en el mapa, y el Océano se retiraba, dejando una larga y estrecha franja de rojiza arena que permitía alcanzar el país de los laquerones bicéfalos lacustres sin necesidad de atravesar la selva ni cruzar las montañas. César bebió, paladeó el agua, volvió a beber, y sonrió.

-¡Sabe a recuerdo! –exclamó (*Cometa*: 41, la cursiva es mía).²⁰²

El romano se convierte en una verdadera obsesión para la ciudad y para la novela. También se ocupa de él Lupino Aleólogo, el horoscopista al que sucederá Paulos, que debía su nombre al «tratado de dos

²⁰² En la última parte encontramos un pasaje que recuerda mucho al que acabo de citar, al reaparecer el motivo del mapa, un nuevo ejemplo de eco intratextual: «Paulos dejó ante Julio César, sobre la mesa de campaña, extendido el mapa de la gran llanura surcada por un ancho río. César, con el índice de la mano derecha, seguía el curso del río. Al tacto, la línea sinuosa, azul, se ahondaba, se llenaba de agua, y César sumergía la mano entera, calculando la velocidad de la corriente. / -¡Un río manso! – comentó. / Al tacto también le reconocía al río los vados, y hallaba uno, en un recodo pedregoso, útil para los carros. El dedo de César siguió el curso del río hasta el Océano» (217).

tomas en el que dilucidaba en qué tipo de suerte o dado podía estar pensando César cuando pasó el Rubicón y dijo aquello de «alea iacta est» (99). No resulta entonces extraño que su nombre sea el primero en el que piensa Paulos cuando concibe la historia de la batalla contra el rey «que quería para sí todas las ciudades con puente, había que buscar inmediatamente aliados. Uno era seguro, Julio César» (*Cometa*: 159). El texto evoca la figura del general de un modo muy insistente, creando expectativas que se quedan en suspense hasta la audiencia final.

Sorprende, sin embargo, el protagonismo que la figura de César adquiere en esta última novela. Pérez-Bustamante (1991a: 227) ha señalado cómo de manera coherente en *Cometa* se reúnen todos los mundos de predilección cunqueiriana, y así es, en efecto. Pero asombra que la figura histórica ocupe un puesto que tal vez hubiéramos imaginado asignado a Arturo, rey, caudillo, cuyo carácter mítico-legендario corresponde totalmente al universo del autor.²⁰³ En *Cometa*, Arturo y Camelot se han paseado por el callejón del gato y realizan su última aparición en clave de esperpento, algo que podemos

²⁰³ En 1953 escribe Cunqueiro (1986: 230): «Sólo hay tres dinastías, tres legitimidades: Edipo en Tebas, Ulises en Ítaca, y Arturo de los celtas. El emperador, Carlomagno, no es «legítimo», su derecho es de otra naturaleza, que es «sagrado», y no hay más que un Imperio, el Sacro Romano. Todo lo demás es ilegitimidad, separatismo e insurrección». El rey bretón es ni más ni menos que el responsable de resucitar la Edad de Oro tan añorada por las novelas cunqueirianas: «¿No es cierto que [Arturo] es rey perpetuo y futuro de Bretaña? ¿No es cierto que vendrá? [...]. ¿O es que no van a triunfar nunca los soñadores? [...]. No, no hay tumba de Arturo. Salvo que sea una tumba pequeñita, en la que solamente quepa el esqueleto de un cuervo. Salvo que no sean verdad las profecías [...]. Yo no creo que míster Radford haya encontrado la tumba de Arturo. Porque, si Arturo ha muerto, ¿quién ha de traer la Edad de Oro?» (Cunqueiro 1988: 168). Pero con César, literariamente, se asocian prodigios que bien pueden ser asociados con el cometa: «Podía señalar los prodigios que, según la *Farsalia*, acaecieron cuando César pasó el Rubicón: monstruos parió la tierra sin simiente» (Cunqueiro 1988: 101), la cita pertenece a un artículo publicado en 1974 (el año en que aparece *Cometa*).

entender como propio del carácter de cierre de un ciclo que posee nuestra novela.

Es la primera vez, en todo el ciclo novelístico, que un personaje que no dudamos en calificar de histórico adquiere tal importancia, llegamos a encontrar su nombre en el título de la última parte de la novela: «Audencia con Julio César. Final». Aunque, si no dudamos en considerar a Julio César un personaje histórico, a estas alturas podemos igualmente afirmar que es un personaje literario, y también mítico. Carmen Becerra (1997: 23) cita a Philippe Sellier para distinguir entre cinco tipos de mitos, el cuarto sería el de los «Mitos político-heroicos. Se refiere aquí Sellier a personajes históricos que han alcanzado dimensiones míticas; por ejemplo, César, Napoleón, Luis XIV, etc.». No hemos además de olvidar su propia condición de escritor, que acompaña a la de general victorioso, político astuto y amante polifacético.

Dobles, copias, sustitutos

El paralelismo que se establece entre este personaje y Paulos culminará en la escena de unión sexual frustada que los dos protagonizan. La apócrifa cita de Yeats (213) que se refiere a Julio César es la única de todo el libro, excluyendo la del Génesis, con la que se abre la novela y que se refiere indudablemente a Paulos, lo cual marca ya una intención de equiparar a los dos personajes que se verá confirmada a continuación: de los muchos césares posibles, la cita nos anuncia que el actualizado por el texto se distinguirá por su carácter soñador —«*His eyes fixed upon nothing*», en cursiva en el texto— y melancólico —«*A hand under his head*», en cursiva en el texto. Paulos y Julio César coinciden asimismo en lo acuciante de su soledad, ya he tenido oportunidad de llamar la atención sobre la importancia que este tema adquiere en relación con el astrólogo,²⁰⁴ resulta por ello muy significativo el constatar que se insiste exageradamente en la soledad de César:

Pero ahora, en medio de aquella soledad, Julio César aparecía puro, divinal (*Cometa*: 218).

²⁰⁴ Ver «Mito y literatura», punto 2.1 de la tercera parte.

¡Tendría necesidad, en su inmensa soledad, de tocar otro cuerpo, amigo y amante, vivo! (*Cometa*: 219).

-¡Tendría necesidad, en su soledad, de tocar otro cuerpo! (*Cometa*: 219).

César se acaba imponiendo como un nuevo doble del lucernés, a través de los temas y motivos que acabo de señalar, y aun de otros, como el de la resurrección: César resucita como Paulos ha resucitado y resucitará una vez terminada la lectura de la novela, cuando volvamos a los prólogos; al cobrar vida la estatua, el romano siente «*resucitar ideas antiguas, sueños olvidados, rostros que parecían haberse borrado para siempre*» (215, en cursiva en el texto).²⁰⁵

Comparten Paulos y César sentimientos y ropa, los pantalones rojos que lleva el cadáver en el prólogo y que eran los que llevaba César en los campamentos de invierno: «Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero!» (*Cometa*: 237), los mismos que robará a Paulos el Grajo, otro doble, el juego de espejos que nos propone *Cometa* no tiene fin.

²⁰⁵ Al igual que de Paulos, es imposible decir de César si vive o muere. Tras su resurrección y su encuentro con Paulos, César cae «mortalmente herido [...]. Por segunda vez en su vida, César iba a dar su alma» (220), pero ni muerto desaparece de la novela, es el propio César quien tranquiliza a Paulos: «¡La sombra de César estará en defensa de tu ciudad en los verdes prados!» (220). «Entre todas las sombras de la noche, Paulos se esforzaba por reconocer la de Julio, paseando con los calzones rojos que usaba el César en los cuarteles de invierno» (221). «Paulos no quería retirarse del campo de batalla sin despedirse del César Julio, y se preguntaba por dónde andaría. Quizá Marco Antonio y Octavio hubiesen subido desde Roma a recogerlo para enterrarlo definitivamente. Paulos pensaba que su ciudad debería contribuir a los gastos del sepulcro, de mármol con láminas de bronce con las batallas de Alesia y de Munda de la Bética. ¡A lo mejor César había ido a dar, antes de que le echasen tierra, un vistazo a los olivos andaluces!» (231). Hasta el último párrafo, tras sus dos muertes, sigue presente el general: «Con una sonrisa 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» (237).

La última novela de Cunqueiro reivindica a través de la figura de César su condición de copia en segundo, en tercer grado, de una «realidad» bien alejada de su referente. Juan Francisco Ferré (2005: 98), citando a Baudrillard, nos recuerda que «el simulacro aparece como ‹la forma privilegiada a través de la cual la ‹experiencia posmoderna› puede ser imaginada›». La sensación de la «hiperrealidad del simulacro» que señala Juan Francisco Ferré (2005: 95) en referencia a la obra de Philip K. Dick, nos alcanza inevitablemente en muchos momentos de *Cometa*, la impresión de enfrentarnos con: «un universo regido por el principio de la simulación» en el que lo real se habría convertido paradójicamente en «nuestra verdadera utopía». Puede que alguien considere desplazado el poner a Cunqueiro en relación con un autor que cultiva el género de la ciencia-ficción, la contemporaneidad de ambos parece ya una justificación para tal aproximación, si es que se necesitara.²⁰⁶ En cualquier caso es llama-

²⁰⁶ Está claro que la diferencia entre Cunqueiro y el autor al que se refiere Ferré es enorme, al no ser la tecnología la responsable de la forma de virtualidad en los textos del mindoniense, aunque también hemos de tener en cuenta que en el ámbito de la literatura española la presencia de la tecnología tarda más en aparecer. El propio Ferré estudia en su artículo la obra de Juan Goytisolo *La saga de los Marx*, de 1993, casi dos décadas posterior a la novela que ahora nos ocupa. La novela de K. Dick a la que se refiere es *Ubik*, aparecida en 1969, los aspectos que señala como característicos de esa novela son representativos del conjunto de la obra del ya clásico autor norteamericano. Acerca del tema, basta que cite su novela *Los Simulacros*, publicada por primera vez en 1964, en la que la perpetua primera dama de los Estados Unidos de Europa y América nos hace pensar en la Ifigenia de *Orestes*, aunque la solución para escapar a los dictados del tiempo en las dos novelas sea diferente. Recientemente (Álvarez 2009a) he puesto en paralelo las preocupaciones que reflejan los textos de Cunqueiro con los de Philip K. Dick, comparando igualmente a los dos autores con Torrente Ballester. El artículo, de próxima aparición, es la versión escrita de mi participación en el *Seminario Internacional Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia*, que se celebró en Poznam (Polonia) los días 14 y 15 de noviembre de 2008. Dicho seminario, así como la publicación de las actas se encuadran en el proyecto *Gonzalo Torrente Ballester*, dirigido por la profesora Carmen Becerra, de la Universidad de Vigo.

tivo que se planteen cuestiones parecidas en las novelas de autores tan lejanos y tan cercanos: «¿A qué se parece vivir en una simulación? ¿Qué se siente al moverse entre apariencias múltiples y mutuamente contradictorias? ¿Cuáles son las cualidades reales de la existencia virtual?» (Ferré 2005: 95), todas estas preguntas son sin duda pertinentes en relación con las diferentes realidades, los diferentes planos de realidad por los que transita nuestro protagonista. Me interesa especialmente insistir en la coincidencia de las preocupaciones cunqueirianas con las de otros autores de su tiempo, sobre todo en este caso, ya que esa coincidencia es igualmente síntoma de la actualidad de Cunqueiro, al tratarse de cuestiones que se plantean más que nunca a comienzos del siglo XXI.

Encontramos en la novela copias manifiestas, como la de César. Con la insistencia del narrador en el origen del cuadro, de la estatua, del propio César resucitado, se evidencia que nos encontramos ante un «simulacro en el pleno sentido de la palabra (una copia sin original, una copia de una copia, si se quiere)» (Ferré 2005: 102). César vuelve a la vida en el año del cometa gracias a la animación de la estatua ecuestre: «*Hecha la estatua teniendo por modelo el retrato que estaba colgado en el salón de sesiones del Consulado de la ciudad de Paulos*» (*Cometa*: 215). Pero tampoco el retrato a partir del cual se ha hecho la estatua tiene por modelo directo al emperador, ni siquiera una representación del emperador:

[El gran retrato ecuestre de Julio César] *había sido muy discutido en su día, porque el pintor había utilizado para hacer la cabeza de César a un sargento de milicias, que decía que se le parecía [...] El cuerpo de oficiales se reunió, preguntándose si no habría entre ellos, de las mejores familias, quien tuviese el perfil aquilino de César y la cabeza apepinada como el señor latino. Pero el pintor celebró una sesión literaria en la Sala de los Espejos, probando la libertad del artista en la elección del modelo, y que si le pintaba a Julio César, que quizá fue cierto que la tuvo, la cabeza apepinada, que no le cabía, pintándolo de perfil, en el vértice superior del triángulo que era la estructura geométrica del retrato* (*Cometa*: 87-88, en cursiva en el original, el subrayado es mío).

El espejo acompaña toda transformación que se produce en la novela como anuncio de los continuos desdoblamientos, en este caso se trata

del de Julio César, doble de Paulos y que remite en última instancia mucho menos al César histórico que a la voluntad del artista. El romano se convierte en un verdadero símbolo de la literatura cunqueiriana, cuyo referente siempre es cultural o literario y en la que es visible a cada instante, bajo el aparente juego de voces, una univocidad que proclama la omnipresencia de su autor.

Otras copias son el caballo Aquiles y el unicornio, del cual conocemos dos representaciones: la lámina y la cabeza que se pone el astrólogo. Tenemos incluso ocasión de conocer una copia del cometa, se trata de Filomena, la hija del cómico Policarplos, quien «solicitaba permiso de los Cónsules para representar una pieza con monstruos y fuegos artificiales» en la que aparecería la jovén «disfrazada de cometa, con una larga cola de azulado tul, colgada en el medio y medio del escenario» (*Cometa*: 109).

Paulos es seguramente el personaje que cuenta con más dobles en toda la novela,²⁰⁷ pero no es el único, de hecho casi cada figura de *Cometa* tiene su doble. La repetición de rasgos y situaciones que permite el reconocimiento de estos reflejos fomenta la impresión de simulacro. Casi siempre nos encontramos claramente ante una copia deformada del original: el soñador contrario, de Paulos; pero también Melusina, de la atenta compañera que es María;²⁰⁸ o Calamatti, de la figura del tutor.

²⁰⁷ Ya he tenido oportunidad de mencionar muchos, podemos reconocerlos por ecos intratextuales que van creando paralelismos entre diferentes personajes y el astrólogo: el Grajo, el leproso, el padre de María, Julio César. Me he referido igualmente a otro tipo de desdoblamientos del protagonista: en el soñador contrario, en el Paulos soñado, en unicornio,...

²⁰⁸ En el caso de Melusina se insiste en otro tipo de dualidad, querría llamar además la atención, en la cita que incluyo a continuación, acerca de cómo el astrólogo se remite a una reproducción artística: «Recordaba el deseo súbito de poseer a Melusina, tal como estaba debajo del manzano, desnuda, con la manzana en la mano, sin que bajase el brazo, *estampa hermosa, tal pintura italiana del Quinientos. Como si Melusina hubiese de tener dos cuerpos*, el de la incitación, mostrando la manzana, y otro para el uso, derribado entre sus cuatro patas» (*Orestes*: 156, la cursiva es mía).

En relación con el mismo fenómeno, querría subrayar la importancia que los sustitutos adquieren en las novelas de Cunqueiro y, cómo no, en la que ahora estudiamos.²⁰⁹ Hay que tener en cuenta desde la primera página la sustitución del propio texto, que, recordemos, no comienza como debía comenzar, el que tenemos ante nuestros ojos es el sustituto del que inicialmente se había previsto.²¹⁰ El juez que se ocupa de instruir el caso del muerto no es el responsable directo sino un «juez sustituto», el texto insiste sobremanera en esta condición:

Rio *el juez sustituto*, y por obligación rieron todos. *El juez sustituto* subía hasta el lugar desde donde disparó el Veterano, y hacía que apuntaba hacia la piedra verde. Los camilleros bajaban el cadáver hacia el camino real. Se escuchaban mirlos. *El juez sustituto*, antes de abandonar el lugar del suceso, echaba el último vistazo (*Cometa*: 21, la cursiva es mía).

Es también un «joven sustituto» (89) el que toma el apunte de la declaración del correo que trae la información del cometa. El propio Paulos sustituye a otro en la plaza de astrólogo, circunstancia que el texto no pasa por alto ya que especifica que el joven ocupa:

[...] la vacante del horoscopista Severo López, quien por nombre de oficio tenía el de Lupino Aleálogo, Lupino por el «*lupus*» que esconde el López, y Aleálogo por un tratado en dos tomos en el que dilucidaba en qué tipo de suerte o dado podía estar pensando César cuando pasó el Rubicón y dijo aquello de «*alea iacta est*». En los últimos años de su vida, Lupino estaba lo más del tiempo de vacaciones, y se limitaba a hacer cada trimestre el horóscopo de los verracos de las paradas. Los

²⁰⁹ Mencionaré como ejemplos representativos de otras novelas el del tío de Mamers el Cojo, que sustituye al sochante durante su ausencia de manera que nadie se entera de ésta (*Sochante*: 155-156), y el del oficial de inventario de Egisto, sustituido por su cuñada, travestida, quien vive de «la esperanza de sueldo» (*Orestes*: 126-127, 139-140).

²¹⁰ He citado ya varias veces estas significativas palabras iniciales, pero creo que no estaría de más recordarlas: «*Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre*» (*Cometa*: 11).

paradistas le pagaban con unas libras de tocino, y una cesta de higos en su tiempo, que era muy del país el tener en las paradas dos o tres higueras para que se pusiesen a su sombra las cerdas que llevaban al padre (*Cometa*: 99).

Me interesaba reproducir toda la cita para que quedara claro que no se trata de una simple alusión al antecesor de Paulos, todavía se insistirá en la calidad de sustituto del astrólogo, con un nuevo recuerdo a su antecesor: «el racionero quedó fuera, y Paulos Expectante fue admitido al sillón de Lupino Aleálogo por unanimidad» (*Cometa*: 101).

Incluso en los mundos soñados de Paulos, cómo no, encontramos dobles y sustitutos. El caso más extremo es Camelot, todo él una copia en cartón piedra. El propio Paulos será sustituto de Avicena para aplicar la pomada a Arturo: «Avicena no está, señor, pero tengo yo a mano un sustituto extranjero, que viene a tu trono con un mensaje secreto» (*Cometa*: 193), Arturo cuenta con «el cuervo, que es mi contrafigura» (*Cometa*: 195), y le están haciendo un retrato de cartón (*Cometa*: 196), que es el que ofrece a Paulos como ayuda: «Mi figura será gigantesca, doce pies, con la corona en su sitio, si estoy sentado, y ladeada, gracias a un resorte que hizo un relojero suizo, si me hacen montar. Desde lejos, ¿cómo sabría el rey levantino que soy muñeco de cartón?» (*Cometa*: 197). No olvidemos al enano Próspero, obligado a representar los más variados papeles: «¡Enano con el rey, enana con la reina, murciélagos parlante en el yelmo del rey de Aragón, fingiendo ser conejo parado cuando Arturo sale de caza!» (*Cometa*: 200).

Cito por última vez a Juan Francisco Ferré (2005: 103), sus conclusiones sobre *La saga de los Marx* –convenientemente expurgadas de sus referencias a la tecnología– se aplicarían igualmente, sin duda, a nuestro texto:

esta novela de Goytisolo plantea la situación narrativa típicamente postmoderna (la suplantación de la realidad por los simulacros y la aparición en su lugar de la hiperrealidad como espacio de ficción) y explora su lógica hasta las últimas consecuencias (epistemológicas y ontológicas) de inconsistencia, de reversibilidad, de desrealización psíquica y material, haciendo vacilar la estabilidad del mundo descrito en la novela y con él nuestras convicciones más arraigadas, incluso en

el momento supremo en que aparecería ante nosotros «algo» que todavía podríamos considerar ingenuamente como «real».

2. EL MITO CUNQUEIRIANO

2.1. Mito y literatura

Resulta inevitable referirse al mito tratando la obra de Álvaro Cunqueiro: por todas sus novelas se pasean conocidas figuras míticas, el propio autor se definía como mitógrafo,²¹¹ aunque sería más exacto precisar que nuestro novelista es al mismo tiempo un desmitificador y un creador y recreador de mitos.

El concepto de mito de los antropólogos estructuralistas, primeros mitólogos, se amplía al ser adoptado por el campo de la literatura. La relación entre mito y literatura es continuamente abordada tanto por críticos y teóricos literarios como por estudiosos de otras ramas del conocimiento, pues la función del componente narrativo es fundamental en los dos campos. Por lo quer me concierne, parto lógicamente de una concepción amplia del mito, ya que me muevo en el terreno de la literatura: he privilegiado por tanto el estudio de obras que se ocupan del mito en relación con ésta.

Para profundizar en la lectura de las novelas de Cunqueiro resulta especialmente pertinente el análisis de Eleazar Meletinski, quien afirma que «El «mitologismo» es un fenómeno característico de la literatura del siglo XX» y añade que «Este fenómeno [...] encontró su mejor expresión en la novela» (Meletinski 2001: 279). Meletinski estudia la presencia del mito en las obras de Joyce, Mann y Kafka y aunque estas afirmaciones son todavía muy generales, me interesan por permitirnos integrar la obra del mindoniense dentro de una tradición literaria que es la de la novela europea del siglo XX.²¹²

²¹¹ «*Mi obra es esencialmente fabuladora. He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo, ¿sabes? Los mitos están ahí: he querido partir de ellos, aunque a veces para desmitificarlos. O cambiarles los papeles a los héroes.*» (en Nicolás 1994: 204, en cursiva en el texto).

²¹² Comentando la presencia de ese mitologismo en la novela del siglo XX queda claro que mito y evasión no son sinónimos, como algunos han su-