

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

Artikel: Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar
Autor: Álvarez, Marta
Kapitel: 2.: El Mito cunqueiriano
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>

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 que 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-

Marie-Catherine Huet-Brichard, en *Littérature et Mythe* (2001) intenta sistematizar las relaciones entre los dos ámbitos y propone interesantes intentos de tipologización. Antes de entrar en un terreno propiamente literario, la autora recuerda el clásico concepto de mito de los etnólogos e historiadores de las religiones, señalando la adaptación que se ha hecho de él en las sociedades modernas:

[...] le mythe est un récit collectif, transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer, à travers l'histoire de dieux ou de héros, les questions que l'homme se pose sur sa propre naissance et sur celle de l'univers. Et ils feraient référence à la définition consacrée de Mircea Eliade: «Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements.» [...]. Il instaure les fondements de la vie sociale et culturelle du groupe et représente, pour chacun de ses membres, une vérité incontestée.

Le sociologue, analysant les mythes modernes, ne peut que gauchir la définition précédente. Pour lui toute image structurant un imaginaire social et susceptible de fédérer une collectivité peut être considérée comme mythe (Huet-Brichard 2001: 5).

Si al comienzo literatura y mito se contemplan como extremos opuestos, la conclusión será que, desde cierta perspectiva, la literatura puede considerarse como la parte tangible del mito (Huet-Brichard 2001: 152). El capítulo «Perspective rhétorique: relations» (Huet-Brichard 2001: 77-109), se ocupa de cómo se articula un mito en el interior de un texto literario:

La relation du texte au mythe n'est pas une relation simple. Soit le texte intègre en son sein un mythe déjà constitué, une figure ou un récit appartenant à une mythologie [...]. Soit le texte élabore en son sein une figure ou un récit qui participent d'un mythe collectif non encore

puesto al enfrentarse a la literatura de Cunqueiro: «En teoría, el mitologismo no se contrapone al principio crítico, incluso puede proporcionar nuevos instrumentos para expresar de un modo aún más agudo los procesos de nivelación y de alienación de la personalidad humana, la vulgaridad de la «prosa» burguesa y la situación de crisis de la cultura burguesa» (Meletinski 2001: 279).

reconnu. Dans le premier cas, une parole extérieure, anonyme, interfère avec une parole individuelle; dans le second, une parole individuelle collabore à un discours collectif. Dans les deux cas, il y a rencontre et interpénétration de deux discours ou de deux champs culturels (77).

En el caso de las novelas de Cunqueiro, reconocemos en ellas los dos casos descritos en la cita (Milián 1981: 84-225, Torre 1988: 101-146, López 1992: 37-42, 311-341). Por un lado se hallan presentes en sus textos figuras pertenecientes a conocidas mitologías, pasadas por un filtro cunqueiriano que las aleja del original. Por otro lado, el autor construye mitos, adopta los principios y esquemas definidores del mito y les da forma con figuras de propia invención; me interesa especialmente este segundo aspecto.

En ocasiones es suficiente con leer los títulos, se pasean por ellos Merlín, Ulises, Oreste y Sinbad, aunque creo que no iba muy desencaminado Martínez Torrón cuando escribía en 1980 (80) que «del mito [...] se toma su poder alusivo, la capacidad evocadora que tiene el nombre».²¹³ Resulta particularmente atractiva la lectura de Antón Martínez-Risco (1996: 57-59), quien se refiere al carácter desmitificador de algunos textos cunqueirianos «en canto aluden os grandes actos transmitidos polos textos antigos para amosárno-los seus heroes vivindo nunha escala común resoltamente burguesa», al

²¹³ En «Los lejanos artúricos» (Cunqueiro 1994: 84-87), resulta llamativa la continua referencia del autor precisamente a los nombres de las figuras que tanto le interesan, igualmente es de resaltar la amalgama entre nombres de resonancias mitológicas y otros claramente literarios: «¿No han dejado rastro el mito y la magia, los pobladores del universo arturiano con sus *grandes nombres*, «estas altas sonoridades venidas desde el fondo de las edades» en el alma mía? [...]. Todos sabemos que todos *esos nombres*, desde Edipo a Ulises, a Fabrizio del Dongo, Ana Karenina o Stephen Dedalus nos han engañado [...]. A un habitual lector de novelas, al cabo de los años, lo que le queda en la memoria es un vago recuerdo de amigos perdidos, *de nombres* que significan gestos de unas palabras: a veces, esos nombres se superponen sobre una misma sombra, como si varios corazones buscasen una sola voz» (84-85, el subrayado es mío). Claro que esta insistencia no extrañará a los habituales de la literatura cunqueiriana, que conocen bien el poder de la palabra, y con ella del nombre, para nuestro autor.

tiempo que evoca la posible no identificación entre algunos de los personajes y sus supuestos modelos:

Ora ben, ¿é que en ámbolos casos falamos das mesmas personaxes? [...] se a miúdo os nomes de persoas e lugares coinciden cos das súas fontes, os actores que sinalan non sempre responden ás características dos que actúan naquelas. Así, vemos a Ulises procedendo dunha familia de carboeiros de Itaca falando da *Odisea* e referíndose nela ó seu ilustre homónimo (Cap. VIII) No que respecta a Sinbad, Ignacio Soldevila, por exemplo, no seu libro *La novela desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1980), pregúntase se non será outro Sinbad diferente do de *As mil e unha noites*, que por se chamar da mesma maneira e vivir no porto de Basora soña as aventuras que cre ter vivido.²¹⁴

Muy a menudo resulta evidente la «operación de vaciado de significado» a la que se refiere Martínez Torrón (1980: 81), aunque otras de sus consideraciones resulten menos atinadas por su tendencia a generalizar, sin tener en cuenta que las novelas cunqueirianas presentan muchas similitudes pero también importantes diferencias que responden a una clara evolución de planteamientos a lo largo de todo el ciclo novelístico; así, pensando en los rasgos grotescos que aparecen en las últimas novelas, no podemos compartir otros comentarios del crítico. La imagen amable, cotidiana, humanizada, que describe Martínez Torrón (1980: 80-81) como propia de las figuras cunqueirianas no se corresponde en absoluto con lo que conocemos en ciertos textos. Es evidente la transformación desmitificadora de los personajes míticos que entran a formar parte del universo del mindoniense, sobre todo cuando son tratados con una técnica que podríamos calificar

²¹⁴ «Si el Simbad de Cunqueiro es incapaz de hazañas correspondientes a su reputación mítica, no es porque el narrador desmitifique al Simbad legendario, sino porque su Simbad es una víctima de la confusión de niveles en que vive, hasta el punto de no saber, como el lector, si es el verdadero Simbad o es una víctima de sus lecturas, un Alonso Quijano de las *Mil y una noches*» (Soldevila Durante 1980: 146).

de esperpéntica, y que nos llevaría a hablar más de deshumanización que de humanización (Spitzmesser 1995: 55).²¹⁵

En *Cometa* el predominio de las técnicas de deshumanización lleva en ocasiones a lo grotesco –como en el caso de Arturo–²¹⁶ y

²¹⁵ Para Ana María Spitzmesser la deshumanización es evidente, coincido pues en gran medida con su lectura; habría, sin embargo, que matizar sus afirmaciones, en exceso generalizadoras, aunque hay que tener en cuenta que sus propósitos no se refieren en concreto a los mitos sino a los personajes cunqueirianos, entre los que podemos contar a aquellos de claro referente mitológico. Esta matización no alcanzaría sin embargo al vanguardismo del autor, ni a la «deshumanización de su arte», considero que la utilización de ambos términos está plenamente justificada. López Mourelle no comparte la lectura de Ana María Spitzmesser ya que entiende que negaría a la prosa de Cunqueiro valores humanos, la cita pertenece a la conclusión de su trabajo: «considero desacertada la afirmación de A.M. Spitzmesser [...] A pesar de permanecer a veces un tanto ocultos bajo el velo de los juegos intertextuales y metanarrativos del autor, o de encontrarse sostenidos por hilos de historias paralelas que llevan a otros personajes y otras vidas, no se halla deshumanización en los héroes del corpus. Quizá sí deba reconocerse cierta frialdad en todos esos juegos y referencias culturales, en todo ese barroquismo en clave paródica que, por otro lado, tan sólo es un aspecto más de la obra cunqueiriana. Mi trabajo ha consistido precisamente en rescatar las personalidades de sus héroes de la maraña de historias y textos que se entrecruzan en las páginas analizadas, y creo haber hallado, como he expuesto, más de un signo de humanitarismo y valores con los que fácilmente podría identificarse el lector» (López Mourelle 2004: 144).

²¹⁶ La aparición de Arturo no necesita comentarios: «Estaba [Arturo] echado panza abajo, con la cabeza ladeada, y se le había caído hacia atrás el gorro de dormir, que era blanco con un pompón amarillo. En la cabeza calva y huesuda aparecía una como cinta, tirando a morado, que Paulos pensó bien que sería la marca del uso cotidiano de la corona. Las mantas lo tapaban hasta el borde mismo del labio inferior. La cara flaca y amarillenta, la nariz aguileña, los largos bigotes enebados... Paulos examinó con detenimiento el rostro del gran rey. El enano bajaba el embozo de una sábana sucia, roto aquí y allá, para que Paulos pudiese admirar el rostro de Arturo. / -¿Tiene la barba verde? –dijo Paulos admirado./ -¡Es teñido!» (*Cometa*: 192). Recordemos que poco después el propio Paulos

dibuja unas figuras míticas en absoluto simpáticas y / u ordinarias – pensemos en César. Ana María Spitzmesser (1995: 146) resume así el tratamiento de la cuestión en *Cometa*:

El desengaño se ejemplifica, sobre todo, en la destrucción de los arquetipos que han sido los pilares del mundo narrativo de Cunqueiro. El protagonista va al encuentro con el mito materializado en la presencia de los reyes. Sus figuras encarnan cuatro mundos: David, el «vetero-testamentario», como lo denomina el autor con fino humor; Arturo, la tradición caballeresca medieval; César, la Antigüedad clásica; Asad II, de Tiro, el mundo oriental de *Sinbad*, asociado tradicionalmente con el esplendor milyunanochesco y la tortuosa molicie. El viejo arquetipo del individuo eminente queda destruido por la grotesca degeneración de dichas figuras paradigmáticas. Nada épico puede salvarse del desastre y, en este sentido, el *Cometa* es un auténtico «Götterdämmerung».

Es la misma Spitzmesser (1995: 139) quien señala un posible modelo para el protagonista de *Cometa*: la evolución que sufre Paulos en la novela podría relacionarse con la del Pablo bíblico. No olvidemos además que otro personaje bíblico, José, particular paradigma de soñador, planea sobre Paulos desde la cita que precede al texto.²¹⁷

Cunqueiro afirmaba: «el mito para mí tiene su gran dimensión como explicación del alma humana, cuyos motivos esenciales revela» (en Nicolás 1994: 206) o «el mito da siempre el hombre esencial» (en Nicolás 1994: 206). El hombre esencial que le interesa a Cunqueiro es el soñador, fabulador, el creador que lucha por integrarse en su comunidad y que sufre por no conseguirlo. En su última novela crea el mindoniense el perfecto mito de este soñador, en una síntesis y superación de todos los esbozos anteriores. Y ello gracias a que el mito cunqueiriano no remite únicamente a una serie de figuras que, a estas alturas, se han convertido en otras tantas referencias culturales, sino que incluye toda una concepción del tiempo, de la existencia, de la palabra, que conoce como nadie nuestro autor. Luis Gómez Canseco (1994: 15) distingue entre: «la literatura que utiliza

tendrá que untar al monarca la pomada para las hemorroides (*Cometa*: 193-194).

²¹⁷ Ver «II», punto 4.3 de la Segunda parte.

la mitología como un recurso decorativo o erudito y aquella otra que hace del mito algo propio», sin duda la literatura de nuestro autor pertenece a este último grupo.

2.2. *El año del Cometa*, historia de los orígenes

El mundo bíblico adquiere una singular importancia en la última novela de Cunqueiro en comparación con novelas anteriores. La referencia se hace explícita desde la nota del *Génesis*. La novela comienza pues con una voluntad expresa de vincularse con una historia de los orígenes: la «vieja crónica» comienza «con el relato de la creación del mundo» (*Cometa*: 11), lo cual recuerda más al relato mítico que al histórico. Hemos de esperar unas treinta páginas, las de los prólogos, para que el relato de una creación comience, y para sentirnos decepcionados por el mismo, pues en la abundancia de versiones sobre el origen de la ciudad se dan la mano el discurso histórico y el mítico:

El puente, decían los cronistas titulados, había sido construido por los romanos, destruido por los suevos, reconstruido por el Diablo y volado por los franceses [...]. Los eruditos discutían la fecha de fundación de la ciudad, y qué había sido primero, si el puente o la ciudad. Había un tercer partido, el que sostenía que primero había sido la fuente, es decir, el culto a las aguas de la gran fuente que brota en la falda de la colina (*Cometa*: 37).

Querría asimismo llamar la atención sobre el significado metaficcional de ese mito de los orígenes, en una lectura complementaria de la que acabo de hacer. En su estudio de *Fragmentos de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester, Marco Kunz nos recuerda que «todo comienzo de libro puede entenderse como una repetición simbólica de la creación del mundo [así como] todo final es un pequeño apocalipsis figurado» (Kunz 1997: 352):

La relación entre el *Génesis* y una metanovela de la escritura como *Fragmentos de Apocalipsis* es evidente, pues el parentesco se funda claramente en el tema común a ambos relatos: la creación (de nuestro planeta, por un lado, y por otro de un texto que evoca en la mente del lector la imagen de un mundo de invención). La asociación de la meta-ficción con el apocalipsis, en cambio, radica en un procedimiento

compartido: el apocalipsis es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, la metaficción es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de textos y universos ficticios (Kunz 1997: 354).²¹⁸

Como bien dice la voz autorial, la novela no comienza con el relato de una creación, comienza con la creación del mundo. Lo que parece un lamento inicial del narrador, insatisfecho al no haber logrado sus objetivos, puede entonces ser leído como la expresión de la conciencia de la naturaleza epilógica del prólogo, a la vez inicio y final. Recordemos además que la imagen de apocalipsis aparece con frecuencia asociada a la novela que nos ocupa. Así, «Apocalipsis», titula Antonio Gil González (2006) el apartado que dedica a *Cometa*, y Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991b: 16) califica la novela de «un magnífico apocalipsis».

Acronía

Mito e historia se oponen, sobre todo en su concepción del tiempo. Según Meletinski (2001: 279), la literatura del siglo pasado adapta a sus formas el tiempo mítico: «Con su utilización relativista del espacio y del tiempo, el mitologismo ha logrado superar los tradicionales límites histórico-sociales y espacio-temporales [...]. En la novela del siglo XX, el tiempo mitológico suplanta al tiempo histórico, objetivo».

Hay un verdadero intento de superar esos límites en las novelas de Cunqueiro y de él depende en gran parte la dimensión mítica de las mismas. Podemos entender la acronía característica de la narrativa cunqueiriana, de dos maneras: por un lado como la imposibilidad de situar los acontecimientos de la historia con respecto a la Historia, por otro lado, como la imposibilidad de situar unos acontecimientos con respecto a otros. En algunos momentos del texto somos incapaces de asegurar si asistimos a acontecimientos que se sitúan en un único segmento temporal o en varios:

²¹⁸ En *Littérature et mythe*, Catherine Huet-Brichard (2001: 70) insiste en cuestiones parecidas.

Paulos había encontrado a María, pero ella no lo recordaba. Tomó su propia cara entre las manos, e intentó hacer memoria. Los ojos azules miraban lejos, por encima de la cabeza de Paulos.

-Tú estabas entre la criada morena y yo, del lado de acá del pozo.

-No recuerdo nada. Ni a Fagildo. Solamente sus palabras [...].

María deshacía las doradas trenzas, dejaba que la ondulada cabellera rubia le cayese por la espalda. Ponía el cuenco de sus manos bajo el chorro de todas las fuentes.

La primera vez que fue a casa de Paulos tuvo miedo.

-Dicen que dentro del autómata negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo [...].

María tuvo miedo y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine (*Cometa*: 65).

Los saltos temporales se producen sin que haya ningún tipo de transición. Pocas veces se nos sitúa temporalmente, y si deducimos los cambios de tiempo es por las diferentes escenas que vemos representadas. Así el capítulo VI se abre con una nueva conversación entre Paulos y María. Si suponemos esta escena posterior a la que ambos habían protagonizado es sólo por la posterior situación que ocupa en el texto y porque se ha producido una nueva ausencia de Paulos: «-¡No estabas, Paulos! ¿Llegaste muy tarde? / -¡Muy tarde, María!» (*Cometa*: 75).

Los artificios que persiguen la ilusión de anulación del tiempo resultan coherentes con la evidente inquietud por el paso del mismo. En *Cometa* se hacen visibles y se intentan combatir los más elementales estragos causados por el tiempo: los físicos, así la manzana de Fetuccine actúa como un objeto mágico capaz de borrar esas marcas:

Se frotaba las mejillas con el carozo, y se le borraban al instante las profundas arrugas que surcaban su rostro aniñado, y que le habían ido naciendo desde el septiembre anterior. El perro siguió haciendo su trabajo cuando lo heredó Felisa, y se corrió por la ciudad que ésta solamente comía un poco de la manzana, lo que bastaba para explicar su longevidad, y que el resto de la fruta de la juventud la vendía, la mitad

secretamente a una rica señora, y la otra a una pupila de la Calabresa que llamaban la Joya, que [...] no daba envejecido (*Cometa*: 45).²¹⁹

Curiosamente la fruta mágica se malogra cuando Paulos se convierte en dueño de la casa. El que pronto será joven astrólogo no necesita objetos mágicos: él es el héroe y el soñador; pronto veremos cómo atraviesa espacios y tiempos, su sola presencia parece llevar consigo algo del tiempo primigenio, lo cual explica que reaccione a la destrucción con tal ligereza:

A poco de comprar la casa Paulos, quien no tuvo temor alguno en habitarla, murieron a la misma hora Felisa y «Tristán». Aquel año la manzana no se logró, que pudrió en el árbol mismo, comiéndole la color rosa y lozana una mancha oscura. Paulos, en lugar de la manzana podrida, colgó en la rama una naranja, que comenzaba a colorear. «Hay que ayudar a la vida a continuar», se dijo (*Cometa*: 45-46).

Rito

En *Cometa*, si no podemos situar ni siquiera aproximadamente la historia del astrólogo lucernés, tampoco podemos situar el momento que corresponde a la fundación de la ciudad. A la discusión sobre los orígenes de ésta se superponen los ritos que las diferentes teorías han ido generando, las celebraciones rituales que permanezcan serán precisamente aquéllas que se remontan al origen de la ciudad. «Los acontecimientos de la época mítica, las aventuras de los héroes míticos se repiten en los ritos y, en parte, *en los sueños <ritualizados>*», nos recuerda Meletinsky (2001: 167, la cursiva es mía), subrayando la importancia del sueño –motivo fundamental dentro de la novela cunqueiriana– para conectar con ese tiempo mítico.

El rito es celebración y reactualización del mito, y contribuye a marcar el tiempo de una manera muy especial. No sabemos en qué época histórica se sitúa la acción de la novela, pero sí que cada quin-

²¹⁹ Como casi todo en la novela el motivo se repite, en Camelot se encuentra un caballo que «pese a sus cincuenta se conserva lozano, porque en un descuido de Lanzarote se comió unas pastas cosméticas que el caballero traía para doña Ginebra, y que eran rejuvenecedoras para el cutis» (*Cometa*: 183).

ce de marzo y cada seis de diciembre se celebra el paso por el puente de Julio César y de San Goar Alpino respectivamente (*Cometa*: 40, 41). Y si hay ritos que desaparecen, otros se instauran, como el que repiten cada veintiuno de septiembre el mago Fetuccine y su perro (45).

Los ritos marcan la vivencia del tiempo de muchos habitantes de la ciudad. Recordemos que el ermitaño Fagildo lleva un ritmo marcado por su reloj, de manera que la vida del ermitaño y del pequeño Paulos se instala en la repetición de un eterno ritual. No es Fagildo el único personaje que instaura su propia cronología contradiciendo a la de los relojes más clásicos, la duquesa Malatesta: «a las cinco de la tarde decidía que era de noche, y se retiraba a su dormitorio, un enorme salón cuadrangular, con las ventanas siempre cerradas» (*Cometa*: 72).

Será precisamente el reloj de su tutor el que presida el salón de Paulos, testigo de escenas fundamentales en la historia del astrólogo, convirtiéndose en una figura que reivindica y a la vez denuncia un tiempo ritual opuesto al cronológico. El reloj pasa de ritmar los rezos de Fagildo a ritmar las fabulaciones del astrólogo y curiosamente parece en algún momento compincharse con el narrador extradiegético, que hace uso de su función metanarrativa, coincidiendo con el momento en el que: «El péndulo del reloj se detuvo, un péndulo de bronce dorado que figuraba una enredadera de rosas coloradas, y en su parte inferior terminaba en un óvalo de porcelana en el que una anciana, al amor del fuego hilaba. Hilaba los siglos y los destinos» (*Cometa*: 70).²²⁰

Siguen las páginas en las que se nos ofrecen diferentes cuadros de la ciudad, con una expresa voluntad de simultaneidad:

²²⁰ El reloj del salón, el reloj de Fagildo, vuelve a pararse en la segunda parte, y ello provoca las lágrimas de Melusina. El episodio se convierte en una ocasión para que Paulos se presente como señor del tiempo: «¡Tranquilízate, diligente Melusina! Esta noche, en el silencio de la casa, yo hablaré con el reloj. ¡Conozco las palabras mágicas que le obligan a reemprender camino! [...] / -¿Volverá a haber tiempo? –preguntó Melusina, conteniendo los sollozos. / -¡Volverá! –dijo Paulos» (*Cometa*: 118-119).

Las gentes en calles y plazas, saludándose, entrando en las tiendas a comprar zapatos, mermelada de naranja, cartuchos de escopeta, agua de colonia, vino dulce, papel y sobres [...] y todo lo demás; los cónsules en el salón de sesiones, inclinados sobre los informes, discutiendo la conveniencia de abrir una nueva puerta en las murallas de la ciudad; el comisario de forasteros interrogando a un viajante de cuchillos. [...].

En la escuela de Mayores, el profesor de Historia explicaba la invención del tonel por los galos [...].

La mujer que vendía puntillas y entredoses conversaba con el viejo melero (*Cometa*: 70-71).

Es evidente una añoranza de totalidad —«Aquel día hacía calor. Pero otros días hacía frío, otros llovía o hacía viento. La campana «Genoveva» de la basílica tocaba a parto, a bautizo, a agonía, a muerte» (*Cometa*: 72)— que consigue su forma más acabada al final del capítulo, en el que se recrea un ideal de sincretismo más allá del temporal: la fusión alcanza a los espacios, a las materias (*Cometa*: 74).

Intento poner en evidencia las diferentes maneras con las que nuestro texto se rebela contra la imparable carrera del tiempo que tanto preocupa a toda la narrativa cunqueiriana. La última parte de la novela parece sin embargo empeñada en mostrarnos el triunfo del tiempo destructor. A la momentánea victoria del recuerdo y la imaginación se impone la definitiva lejanía de la infancia, que se contempla con nostalgia. La visita a Camelot es desesperanzadora, si hay algo ahora perpetuo es el déficit del reino, la hermosura, la energía, son fugaces:

Las dos ancianas [...] volvieron el arrugado rostro, un rostro carcomido y amarillento, de madera vieja comida de polilla, hacia Paulos, y éste, *por un instante*, las vio muy hermosas, el cabello trigueño, la tez reluciente y sin arrugas, los largos y blancos cuellos de garza curvándose en el lloro del paladín. *Sólo por un instante*. Se marchitaron nuevamente, y en silencio volvieron a la reconstrucción de Galaor (*Cometa*: 188, la cursiva es mía).

Por un instante los ojos del rey se encendieron, brillaron estrellas en la pulida superficie azul, estrellas doradas, plateadas, rojizas (*Cometa*: 195, la cursiva es mía).

Pero es también esa parte la que mejor revela la capacidad de Paulos para moverse en tiempos y espacios, aunque al fin el astrólogo ya no sea capaz de «volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros» (*Cometa*: 237): está muerto. Sólo cuando comprendamos la trascendencia de la circularidad del texto cobrará sentido la idea de resurrección que atraviesa la novela encarnada en diferentes personajes: en Julio César, ya lo hemos visto, en la Dama del Lago; también Camelot espera su resurrección:

Aquel otro, que es negro, [...] lo trajeron de un circo que se disolvió en las Galias, para probar a los visitantes de Camelot que el reino de Arturo llega hasta California. Cuando entran forasteros o embajadores, se desnuda de cintura para arriba, y se enjabona, y lava, y aun se friega con un cepillo de esparto, y así está una hora larga, probando que es negro verdadero y no teñido. Antes hacía toda la maniobra espontáneo, pero ahora, por el reuma que tiene, solamente cuando la visita que recibimos decide la Tabla que es de futuro, se le ordena.

-¿Qué es de futuro?

-¡De resurrección, como cuando rebrotó el reino del Pescador! (*Cometa*: 184, la cursiva es mía).

Tiempo cíclico, atemporalidad, tiempo original, la evidente nostalgia de un tiempo mítico no agota sin embargo la fundamental preocupación temporal de la novela, tendré ocasión de profundizar en este aspecto más adelante.²²¹

2.3. Paulos, héroe mítico

Con su último protagonista el autor gallego nos ofrece una de sus figuras míticas más conseguidas, superando la parodia de la que se sirve en el dibujo del personaje. Para construir su personal mito del soñador el autor se sirve del modelo clásico del héroe mítico. Al utilizar el término de héroe soy consciente de sus dos acepciones, utilizado muy a menudo como simple sinónimo de protagonista, no es este significado el que me interesa. En *Novela española actual: La desaparición del héroe* (1990) Ángeles Encinar describe al héroe por su «excepcionalidad». El héroe sería un líder, un redentor de la so-

²²¹ En el punto 3.2 de esta parte: «La victoria sobre el tiempo».

ciudad, que «Posee unas características que le separan y definen del resto de los hombres. Quizás de entre todas ellas, las que más se destaquen son la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven» (Encinar 1990: 27).

Coincido básicamente en mi lectura con López Mourelle, quien señala la relación del personaje con el modelo del héroe clásico y al mismo tiempo su absoluta modernidad. Incluyo sus reflexiones como introducción sintética a las páginas que siguen:

La diégesis de [*Cometa*] sigue una estructura lineal en la que destacar los habituales puntos cardinales de la peripecia del héroe clásico: la separación del ámbito paterno y la educación fuera de éste con sus correspondientes ritos de iniciación, una segunda separación en busca de nuevos aprendizajes, el regreso a la ciudad natal para iniciar una nueva vida, la llamada de la aventura, la partida y el regreso. La intención del autor no es, sin embargo, la de mantenerse fiel a unos postulados clásicos —aunque presentes conscientemente o de manera residual en gran parte de la novela moderna—, sino más bien la de jugar con esos mitemas y motivos persiguiendo otros intereses narrativos y creando, al fin y al cabo, su propio concepto de novela (López Mourelle 2004: 125).²²²

²²² Por ello, pese a la utilización de esos modelos, López Mourelle considera a Paulos «un héroe típico de la novela moderna» (López Mourelle 2004: 124), con lo que coincido igualmente. Creo sin embargo menos afortunados otros argumentos del crítico, ya que según él, el protagonista de *Cometa* tiene: «unas preocupaciones típicas de cualquier joven de nuestros días aunque, lógicamente, adaptadas al cuadro social creado por el autor» (López Mourelle 2004: 124); entre esas preocupaciones señala la que Paulos expresaría por el trabajo. Resulta difícil imaginar a Paulos como a un joven cualquiera de nuestros días. La contemporaneidad es evidente más bien en el tratamiento del tema identitario y en las connotaciones metaficcionales que éste adquiere. Se insiste en la riqueza de Paulos, su deseo de ser astrólogo parece obedecer a un deseo de realizarse a través de la acumulación de poder, más que a una verdadera necesidad material.

Rasgos del héroe mítico

La presencia del tutor, la ausencia de una familia directa, emparentan a Paulos con la figura del héroe mítico, en palabras de García Peinado (1998: 79):

Digamos que no existe héroe mítico, conquistador legendario o profeta religioso que no tenga un nacimiento, de algún modo, anormal, oscuro o milagroso, fabuloso o divino; no hay personaje predestinado que viva sus años infantiles junto a sus padres en el calor de un común amor. Todos vienen al mundo, en cierto modo, oblicuamente. Y en ello precisamente consiste su vocación. Parece como si el héroe no quisiera deber la vida a otra persona o se considerase ajeno a las leyes naturales, siendo hijo de sí mismo o autoengendrándose.

El nacimiento de Fanto se nos presenta como paradigma de un nacimiento mítico en lo que tiene de extraordinaria su llegada al mundo acompañada por un rayo y seguida por la muerte de sus progenitores. Pero es Paulos quien parece no deber la vida a nadie, ni siquiera él recuerda gran cosa de sus padres, aparte de la sonrisa y la mirada de su madre, hecho que extraña a su tutor y que no creo que carezca de importancia, ya que regularmente aparecerán en la novela las figuras paternas, siempre relacionadas con la memoria y siempre en momentos cruciales de la evolución del personaje.

Si seguimos con las reflexiones de García Peinado (1998: 79-84) sobre el héroe mítico, en su capítulo dedicado a la evolución del héroe novelesco, extraemos otros rasgos que pueden ser aplicados de un modo u otro a nuestro protagonista:

- la nobleza de sus padres
- la doble paternidad
- el redoblamiento del nombre del héroe
- la actitud hostil del héroe hacia sus progenitores, especialmente hacia el padre

El héroe es, normalmente, hijo de un rey. No es el caso de Paulos, pero ya hemos visto que la novela, como buen mito, comienza con la historia de una creación, la fundación de la ciudad, en ese relato de orígenes se nos dice que Paulos «venía de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes» (*Cometa*: 46). Aunque Paulos no

tenga sangre real sí tiene un reino, su reino, lejano y opuesto a la realidad inmediata del protagonista:

-¿Tengo yo naves? –preguntaba Paulos, que nunca había visto ninguna.

-¡Tienes! ¡*En eso eres como un rey!*

Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, *soñando con su reino remoto* (52, la cursiva es mía).

Fagildo insistirá para que su sobrino reciba la educación que corresponde a alguien de su posición, fijémonos en cómo el narrador llama la atención acerca de las palabras utilizadas por el tutor: «Desde la taberna de Marcos le mandaron una carta a un músico de Milán, para que le buscase *al joven señor –ésta fue la expresión empleada por Fagildo–* una plaza en un colegio aristocrático, en el que fuese obligatorio el uso del uniforme» (53, el subrayado es mío).

Como doble paternidad entiendo la del padre ausente y la del tutor, que se ocupa de la verdadera educación del niño. El texto establece conexiones entre ambas figuras, recordemos que Paulos será el único heredero de sus padres y de su tío-tutor. Durante el sueño con el unicornio se oye una voz: «Era una voz antigua y *paternal*, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor *Fagildo*» (*Cometa*: 154, la cursiva es mía).

He mencionado la hostilidad hacia la figura paterna pensando en la incapacidad de Paulos de recordar el mínimo detalle que concierna a su padre. Resulta extraño que sí recuerde la sonrisa y la mirada de su madre, muerta dos años antes que el padre, cuando el niño, por tanto, era todavía más pequeño. No pretendo entrar en disquisiciones freudianas, simplemente señalar aspectos que parecen desempeñar funciones importantes y que se hallan, al fin, bien explícitos en el texto.

Considero también si no la hostilidad, sí la aparente falta de afecto de Paulos hacia su tutor. Estamos lejos de la admiración que Ulises muestra hacia Foción y del cariño que el griego profesa a éste y al propio Laertes. Se anuncia el que será uno de los rasgos caracte-

rísticos de nuestro soñador, y del que ya me he ocupado más arriba: su impasibilidad.²²³

La función social del héroe

Llegamos así a la función social del héroe, Ángeles Encinar (1990: 27) habla del carácter de «redentor o salvador de la sociedad en que vive». El héroe es líder y redentor, en eso quiere convertirse Paulos salvando a su ciudad de los efectos nefastos del cometa. Tras ser elegido astrólogo oficial colaborará con las autoridades de su ciudad para combatir el peligro:

-¡La ciudad! ¡Nuestra ciudad !
[...].

-Por lo que a mi ciencia toca, las señales de la influencia del cometa son evidentes. Si me permiten decirlo, terribles para la ciudad. Pero he de añadir inmediatamente, para que no os habite el desasosiego, no prenda en vuestro espíritu la inquietud, que la ciudad saldrá triunfante de la prueba, de las pruebas, gracias al heroísmo de sus hijos. ¡Podemos prevenir para no tener que lamentar, señor regidor primero! (*Cometa*: 117).

En Paulos encontramos la tensión entre lo individual y lo social que caracteriza al héroe: ha de asumir una función social, pero también es un ser excepcional, que se distingue de los demás. Y si por un lado asume los valores de la sociedad que representa, tampoco es extraño que se exprese en «la afirmación de un ideal ético propio, sublevándose contra la norma genérica e inventando las suyas propias» (García Peinado 1998: 89),²²⁴ reconozco ese ideal en las siguientes frases que, a través de la voz del narrador, transmiten la voluntad del personaje, su deseo de: «[...] un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades» (*Cometa*: 83).

²²³ «Erotismo y ficción», punto 2.3 de la tercera parte.

²²⁴ Ángeles Encinar expresa asimismo esta idea: «A pesar de la importancia del ambiente social, el héroe como individuo posee unas características personales que le separan y definen del resto de los hombres» (27).

Los códigos de la aventura heroica son invertidos; entre ellos reconocemos el esquema del viaje, que señala el comienzo de la aventura y de claro contenido simbólico y mítico. El viajero por excelencia es Ulises, en *La Odisea* el viaje es la forma de asumir su compromiso social, igual que sucede con Paulos, que sale a buscar ayuda para defender a su ciudad del peligro de destrucción.²²⁵ A diferencia de los héroes viajeros que conocemos, en este caso ha sido el propio Paulos quien ha inventado la necesidad de socorrer a la ciudad de un peligro que sólo existe en su imaginación y nada más comenzar su viaje lo lamentará:

Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto [...] con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices [...]. Pero ahora, se veía obligado al camino, a largas jornadas viajeras [...]. Sí, mejor hubiese sido darle a la influencia del cometa un feliz final, y estar ahora mismo en casa, viendo a Claudina y Melusina desgranar el maíz amarillo, escuchando las horas en el reloj del salón, esperando a que María apareciese con la taza de leche recién ordeñada... (*Cometa*: 166).

Hasta el final no se renuncia al modelo clásico. La vuelta a la ciudad de Paulos aparece como el reflejo paródico del retorno del héroe, que ha renunciado a sus objetivos iniciales, a su misión de salvación, a sus ideales. Son interesantes a este respecto las reflexiones de Ana María Spitzmesser, quien aplica igualmente a Paulos el apelativo de héroe, la autora (1995: 134) insiste en la parodia del modelo de héroe que encontramos en esta novela, destacando motivos que contrastan con la imagen del héroe clásico, así:

La pared, motivo tradicional de los obstáculos a superar por el héroe, aparece rebajada al nivel de «paredilla». Es sintomático de las fallas

²²⁵ «[...] las historias de héroes, recibidas de la tradición, son, a diferencia de las de los dioses, historias de desastres y de sufrimientos a veces superados, las más soportados. No hablan de la fundación de las ciudades, sino de su destrucción» (García Peinado 1998: 91). *Cometa* comienza narrando la creación de la ciudad y concibe más tarde su posible destrucción.

del protagonista que no sea capaz de saltarla ni de esquivar la muerte que le acecha.

El prólogo desmiente igualmente la idea romántica de la perennidad de la figura recumbente del héroe, inmortalizado en su pose clásica, y que se supone reproduce una personalidad diferenciada y autónoma. Mientras yace muerto, cada uno que se acerca lo ve de una manera diferente.

El viaje del héroe mítico, la salvación de la ciudad, se ha convertido en un viaje por la conciencia del protagonista, y ha puesto en evidencia todas sus deficiencias (Spitzmesser 1995: 132).

2.4. Vuelta a la infancia

El pretendido héroe se ha vuelto niño. El retorno a la ermita supone una regresión que no puede ser insignificante, y anuncia una involución que defrauda las expectativas de ver al héroe comenzar su viaje. Paulos está en el lugar en que aprendió a soñar con Fagildo. Las naves y las Indias se habían convertido allí en el mundo en el que se refugiaba de las limitaciones de la ermita. No olvidemos que ésta se halla situada en la Garganta, nombre que redundaba en los semas de oscuridad y concavidad que acompañan el *regressus ad uterum* que representa este espacio. En la tercera parte de la novela, el texto asume estas características, la ermita se convierte en cueva y «una luz lechosa bañaba las altas rocas del borde de la garganta» (*Cometa*: 178).²²⁶

El regreso a la infancia es total, y evidente en algo tan esencial como la percepción de la realidad por parte del personaje. Llega un momento en que Paulos es incapaz de distinguir entre los diferentes planos de realidad, algo que puede ser considerado como propio de una mente infantil:²²⁷

²²⁶ Para López Mourelle: «La ermita, como nuevo útero o burbuja, simboliza el contraste entre el héroe y la sociedad (en la medida en que ésta supone una exigencia continua de veracidad al soñador), la oposición entre el niño y las exigencias del mundo de los adultos, entre el juego y la realidad» (López Mourelle 2004: 126).

²²⁷ «[...] un même contexte culturel non seulement admet l'existence des discours non vraisemblables –cela est normal et provient de la logique

Aunque quería evitarlo, se le metían entre las figuras cotidianas las antiguas y lejanas, o simplemente de ficción, y si pensaba invitar al señor Calamatti a su boda, se preguntaba por qué no también al hondero David con Micol, o a Mr. Grig, que ya habría sacado de la prisión de la Torre de Londres a lady Catalina Percy (*Cometa*: 232).

Ya antes había pensado utilizar sus recuerdos infantiles para convencer al rey judío. Pero todo será en vano. El astrólogo, capaz de convencer a los cónsules, seguro de su capacidad de persuasión, ha de reconocer ahora su incapacidad para convencer a sus propias creaciones: «Paulos no había sido capaz de soñarle al rey de Jerusalén motivos que le obligasen a comparecer en la hora de la batalla [...]. ¡No haber recordado que era músico! Con los otros reyes amigos debería ser más suasorio» (*Cometa*: 178).

Paulos ha vuelto a una infancia que tal vez nunca abandonó del todo; el fracaso del personaje parece contradecir la opinión de una parte de la crítica que considera la infancia como la Edad de Oro añorada por la narrativa cunqueiriana. Me interesa por ello profundizar en la presencia en nuestra novela de un tema que se ha considerado crucial en la literatura del mindoniense.

Figuras de la infancia

Acabo de afirmar que en cierto modo Paulos puede ser considerado como representante de la infancia en el texto, a ella vuelve al final de su recorrido, es la meta de su involución. Ya lo habíamos conocido como niño al comienzo de la novela, se dibuja así otra figura circular dentro de la circularidad mayor y englobante determinada por los

naturelle implicite –et des discours qui ne sont ni vraisemblables ni invraisemblables –des discours scientifiques, par exemple–, mais considère que le jugement sur le caractère vraisemblable du discours ne peut être convenablement formulé que par la classe des adultes et présuppose de ce fait un certain degré de développement de l'intelligence. En effet, les psychologues nous disent que les enfants, jusqu'à un certain âge, en regardant la télévision, n'arrivent pas à distinguer les personnages qui existent «réellement» des êtres imaginaires, les actions et les histoires «réelles» des pures fantaisies» (Greimas 1983: 103).

prólogos.²²⁸ De manera significativa el texto insistía al comienzo de la novela en que el pequeño Paulos había olvidado a sus progenitores. Mircea Eliade (1959), en su estudio sobre los ritos iniciáticos, señala cómo el olvido, que puede ser símbolo de la muerte, lo es también en ciertas comunidades de la primera infancia. El olvido de los orígenes, real o fingido, tiene el objeto de «proclamer devant la communauté toute entière que les novices sont des êtres nouveaux» (Eliade 1959: 80). El comienzo del capítulo V de la primera parte, nos remite al comienzo del capítulo II, a aquellas líneas en las que Fagildo intentaba estimular la memoria de su pupilo:

Paulos había quedado muy niño huérfano de madre. *Sólo recordaba* una mirada y una sonrisa dulces que venían hacia él desde la puerta de la habitación, y que estaban allí, meciéndose en el aire, hasta que por fin se dormía.

De su padre, que murió un par de años después, *no recordaba nada*.

-Pero —le preguntaba su tutor Fagildo—, *¿no recuerdas nada?* ¿Un hombre de bigote negro, con una escopeta de dos cañones silbándole al pointer «Mistral»? ¿Para dónde estabas mirando? (47, la cursiva es mía).

Ahora es María quien no recuerda:

Paulos había encontrado a María, pero ella *no lo recordaba*. Tomó su propia cara entre las manos, e intentó *hacer memoria*. Los ojos azules miraban lejos, por encima de la cabeza de Paulos.

-Tú estabas entre la criada morena y yo, del lado de acá del pozo.

-*No recuerdo nada*. Ni a Fagildo. Solamente sus palabras: «¡Tendrás todo cuanto sueñes! ¡Tendrás todo lo que sueñes, María! (65, la cursiva es mía).

Si volvemos a la interpretación del olvido de Mircea Eliade, María aparece como ese ser infantil y nuevo, que se entrega a Paulos sin condiciones. En el caso de Paulos, esa carencia se solventará, cómo no, a su vuelta a la ciudad. La primera escena que presenta a Paulos y a María juntos, tras el regreso del joven a la ciudad, sigue al momento en que éste recobra la memoria de su madre. Una vez instalado en

²²⁸ Ver nota 60.

su casa, en una atmósfera onírica y de exaltación del ambiente que lo rodea: «por primera vez recordó cómo su madre lo bañaba, canturreando. La voz venía con la lluvia, de la tierra mojada, de las raíces de los árboles, del viejo nogal» (*Cometa*: 63-64). Similar es la forma en que recuerda a su padre: «[...] la voz paterna... Sí, paterna. Nunca, hasta aquel momento, había recordado la voz de su padre. No recordaba nada de su padre, y ahora, sin embargo, reconocía su voz.» (*Cometa*: 158).

Si todos los ritos de iniciación se basan en el alejamiento de la madre, en Paulos su entrada en la vida adulta coincide con la recuperación del recuerdo de sus progenitores, y es solamente ilusoria, tiene todavía que «vivir» su infancia para poder a continuación deshacerse de ella. De ahí la vuelta a la ermita, precisamente después de haber recuperado el recuerdo paterno. Los momentos en que Paulos recupera la memoria se sitúan como demarcadores de diferentes etapas en el recorrido narrativo del protagonista. Si el recuerdo de su madre coincide con su llegada a la ciudad, etapa previa a la asunción de un rol social por parte del protagonista, el del padre antecede a su salida de ésta.

Frente al joven, María se perfila como representante de la mirada infantil positivamente valorizada en otras novelas del autor. Ya en 1988 Cristina de la Torre señalaba que:

La perspectiva del niño es muy importante en la obra cunqueiriana. Es esa «mirada infantil a la que nada sorprende» (*Ulises*, pág. 31), dotada de una curiosidad insaciable y capaz de aceptar lo nuevo sin necesidad de hacer juicios morales que descubre con facilidad las riquezas de Cunqueiro (*Cometa*: 39).

Aunque tenga que contradecir al cura que pronuncia en *Ulises* esa frase acerca de la mirada infantil (pg. 34 en mi edición), estimo que precisamente el niño cunqueiriano tiene la mirada del que se deja sorprender, del que quiere ser sorprendido continuamente. El paradigmático representante de la infancia en las novelas cunqueirianas es Felipe, el niño que llega a casa de Merlín en el primero de los textos novelísticos. El responsable de la narración es un Felipe bien

maduro, nostálgico de esos años infantiles ya lejanos.²²⁹ El narrador se esfuerza para recrear las emociones de la infancia, que se caracterizan por ser más intensas, el propio Felipe nos dice que «por aquella edad mía me ponía [colorado] por un nada» (*Merlín*: 29). Nada se escapa a su mirada, y todo en ella es excepcional, incluso las luces de Belvís y del Villar que ve desde su ventana (*Merlín*: 14-15); cada personaje deja en el niño una fuerte impresión. En el prólogo nos ha advertido de que la memoria se confunde con la imaginación, sea del tipo que sea esa memoria, las fórmulas que utiliza el narrador para dar cuenta de su pasado son muy vivas, el recuerdo (o el recuerdo imaginado) le permite elaborar muy expresivas descripciones:

Me acuerdo como si lo estuviese viendo, de sus ojos chispos, vivos y habladores, de la acaballada nariz colorada, de la boca de finos labios muy franca de corte, cuantimás que era risueña, y de los largos brazos y las grandes manos, que chocaban en hombre de tan pocas medras como aquél, que por ahí se andaría por la talla de quintas (*Merlín*: 60).

La sorpresa acompaña todo el periodo infantil, se debe en gran parte a los extraordinarios sucesos que Felipe contempla o en los que participa, pero si esos sucesos son extraordinarios, no lo es menos el

²²⁹ Una nostalgia que nos remite a la fundamental melancolía cunqueiriana (ver «Soledad y melancolía», punto 2.1 de la tercera parte). Fernando Cabo Aseguinolaza (2001: 99) establece la fundamental relación que existe entre infancia y melancolía: «La relación con lo real entendida como representación evidencia numerosas conexiones con la conceptualización de lo infantil: su entendimiento como resultado de una postulación más que como presencias concretas, la tendencia a introducir una pauta regresiva a la hora de plantearlas o, sencillamente, el hecho de fijar en la infancia el modelo de aprehensión efectiva y plena de lo real. Todo lo cual sugiere, casi fuerza, una conexión a medio camino entre lo psicológico y lo epistemológico con la noción de melancolía». El autor explica el nexo refiriéndose a trabajos de Freud, Kristeva o Agamben, precisamente a través de las reflexiones del último, Cabo Aseguinolaza (2001: 102) comprende «la posibilidad de fundar [...] una teoría de la ficción, o, más generalmente, una teoría de la creación artística y cultural, ligada de manera inextricable al referente infantil».

niño que asiste a ellos. Lo que se evidencia al fin es la fineza y la sensibilidad del observador:

Yo, cabe el atril [...] *seguía atento el dedo de don Merlín*, que iba por las hojas de los libros secretos, renglón a renglón, deletreando los milagros del mundo (*Merlín*: 21-22).

[...] en hombre de tanta guinda [José del Cairo] *pasmaban las manos pequeñas y amadamadas que tenía* (*Merlín*: 29).

Pasmé contemplando las cuatro copas coloradas, y aquel letrero que les pone don Heraclio en Vitoria y que dice «Clase opaca» (*Merlín*: 62, en las tres citas la cursiva es mía).²³⁰

La concepción de la infancia representada por María en *Cometa* se corresponde con la que encarna Felipe y se opone al infantilismo negativo que reconocemos en Paulos y en otros personajes y que tampoco es nuevo en el mundo cunqueiriano. Los motivos que acompañan las apariciones de la joven la señalan además como imagen de la Edad de Oro añorada por Cunqueiro:²³¹ ella será el mejor ejemplo de lo que dice Cristina de la Torre (1988: 39), que «Para Cunqueiro la niñez no es un período finito de la vida sino un estado de gracia y libertad que debe ser cultivado».²³²

²³⁰ «Daba gloria ver subir aquel golpe por la cuesta que venía a la portallada» (*Merlín*: 23), «Me sorprendió que tuviese encendidos todos los candelabros, y que se hubiese echado por los hombros la esclavina de raso» (*Merlín*: 26), «lo que pasmaba eran los grandes ojos azules que tenía y como tristemente te miraba» (*Merlín*: 43). Se podrían incluir todavía muchas otras citas, sobre todo de los primeros años, los que Felipe pasó con el mago.

²³¹ «[...] la imaginación sabe que hubo una Edad de Oro y un Paraíso Perdido» (Cunqueiro 1996: 202).

²³² La aparición de motivos relacionados normalmente con la infancia se convierte en los textos cunqueirianos en ocasiones en símbolos negativos de involución, lo cual es una prueba de que la identificación de la niñez con valores positivos no es inmediata, elijo un fragmento de *Orestes* que se refiere a la reina Clitemnestra y en el que los motivos infantiles parecen rebajar en más de un punto al personaje: «Le dificultaba

Se diría que María no ha dejado nunca de ser niña. La conocemos como «una niña *rubia*, vestida con ricas ropas. Una niña de la ciudad» (48). Cuando se despiden «Paulos volvió varias veces la cabeza, para verla, vestida de rosa, enredomada *en oro*.» (50, el subrayado es mío). Su cabello dorado y su ser niña son los rasgos distintivos de María. Recién llegado a la ciudad Paulos había preguntado a Marcos: «¿Y la niña rubia?» (62). Los párrafos que siguen insisten en el carácter infantil de María al traer ecos de capítulos anteriores: «María deshacía las *doradas trenzas*, dejaba que la ondulada *cabellera rubia* le cayese por la espalda» (65, el subrayado es mío). Es por ello muy significativo que en el momento en que se escenifica el mito de la Edad de Oro no sea María la que acompañe a Paulos sino su reflejo degradado: Melusina.

La Edad de Oro

Como María, Melusina aparece asociada a la imagen del oro. Melusina es una niña, protagoniza junto a Paulos la aventura del unicornio, en la que la alusión al texto bíblico es clara:

Melusina se detuvo debajo del manzano, cogió la manzana más hermosa, verde, rosa y se la ofreció a Paulos. Era tanta la inocencia del mundo en aquel instante, que haciendo sol, volando pájaros cantores, deslizándose por el aire peces y delfines, niños jugando en los manza-

ahora el embarque el elegir el traje que más la favorecería, y dudando entre uno blanco, de piqué, o una bata a rayas rojas y amarillas, regoldó y se durmió con el agrio de un buchizo de leche que le había subido a la boca, como a niño que acaba de mamar» (*Orestes*: 133).

Fernando Cabo Aseguinolaza comienza su estudio *Infancia y modernidad literaria* (2001) llamando la atención acerca de «la extraordinaria abundancia de niños y niñas en la literatura moderna» (7), un poco más abajo reconoce la importancia más bien simbólica de la infancia, algo que se corresponde con la manera en que este motivo aparece en las novelas cunqueirianas: «los hombres viven cada vez en mayor grado insertos en un mundo de símbolos que ellos mismos han elaborado y que acaban por adquirir una apariencia de autonomía enorme. Sin duda la niñez es uno de ellos. / Más que hablar de niños, entonces, habría que hacerlo de la infancia en cuanto concepto cultural» (Cabo Aseguinolaza 2001: 8).

nos saltando de rama en rama, comenzó a nevar y se encendieron hogueras en el agua misma de las fuentes.

-¡No la toques!

Era una voz antigua y paternal, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor Fagildo, pero saliendo de otra boca, de una bocina acabada de agujerear y a la que todavía no se le han conseguido los tonos. Un letrado se interpuso entre él y Melusina. Decía lo mismo que la voz: «No la toques». Las grandes letras negras se unían y separaban, como fuelle de acordeón (*Cometa*: 154).²³³

La recurrencia al motivo bíblico permite una identificación inmediata y manifiesta una voluntad de generalización y de trascendencia. La recreación que se hace del mito evidencia un deseo de totalidad y de unidad inherente al mismo y en el cual, a su manera, ha indagado siempre la obra del mindoniense. La cita corresponde a la escena en la que asistimos a la «transformación» de Paulos en unicornio, la suya es una «desnudez animal» (153): al tiempo inocente, anterior al momento en que el hombre cobra conciencia de la diferencia entre bien y mal. Reconocemos el intertexto bíblico, pero la novela de Cunqueiro favorece la presencia simultánea de un nuevo mito que se superpone y va más allá del edénico: el de la Edad de Oro,²³⁴ que incorpora el mito por excelencia al recrear el momento original, donde conviven héroes, mortales y dioses.

Además de la belleza, inocencia y armonía que reinan en el espacio soñado, la unión de contrarios simboliza el ideal de totalidad y

²³³ Huet-Brichard (2001: 6) recuerda a Freud para señalar el paralelismo entre el sueño, que se refiere a la infancia del sujeto y al inconsciente individual, y el mito, que se refiere a la infancia de un pueblo y a un inconsciente colectivo.

²³⁴ «Edad de Oro. La Edad de Oro es el «cualquier tiempo pasado fue mejor» de Griegos y Romanos. Desde Hesíodo los poetas han rivalizado en pintar con deslumbrantes colores una etapa maravillosa coincidente con el reinado celestial de Crono. En esta época los hombres constituían también una Raza de Oro, en la que imperaba la justicia: no se robaba, no se mataba... La felicidad reinaba por doquier, no había enfermedades, la muerte era un dulce sueño, no existía la vejez, etc. No era necesario el trabajo, las tierras producían por sí solas» (Falcón Martínez 1999: 187).

unidad del que hablaba arriba²³⁵ y cuya desaparición provocará el estado de carencia melancólica en el que tantas veces encontramos a nuestro personaje. En el sueño, las gentes van vestidas de oro, Paulos ve a «la mujer de oro» (153), y tras el sueño puede recoger una «escama de oro» (155) de la mancha que ha dejado el unicornio. La presencia de Melusina, de la que se destacan su juventud e inocencia, acabaría de completar esa imagen idílica. Cuando vemos al unicornio y a la virgen, ambos están acompañados, ya lo he dicho, por la continua presencia del halo dorado, simbolizando la unión de una mitología cristiana y otra pagana, pero ésta se halla devaluada por todo el contexto.

Resulta llamativo que la recreación del mito edénico evoque el momento de la Caída. Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991: 116) cita a Cristina de la Torre para reflexionar acerca de la moralidad del mundo cunqueiriano:

Cristina de la Torre ha visto muy bien la relación entre mito y amoralidad en Cunqueiro: el mito se caracteriza por su amoralidad fundamental, por la ausencia total de juicio ético. Nos parece exacto hablar de amoralidad en cuanto que el mundo puramente mítico de la Edad Dorada es preternatural, y en el estado preternatural no hay distinción entre bien y mal porque, idealmente, no hay mal, todo es armonía. Piénsese en el mito del Génesis: Adán y Eva no descubren el mal hasta probar del fruto del árbol prohibido, que es el árbol de la ciencia. En el estado edénico, no existiendo la categoría del mal, no tiene sentido hablar de la categoría del bien: hay cosas, hechos, todo es perfecto por el hecho de ser: no hay escisión dicotómica del mundo según la moral, porque la moral no existe, no es necesaria. En el mundo paradisiaco del Gran Tiempo hay fruición, libertad, placer.

La imagen que Sofía Pérez-Bustamante dibuja del mundo paradisiaco no se corresponde con el Edén que recrea *Cometa*. No llegaré a afirmar, como hace la crítica que «el sentido último de los textos cunqueirianos no es amoral, sino moral, y con una moral cristiana, galaicocristiana» (117). Con su regresión Paulos se aleja de una sexualidad que al menos parecía sugerida con María. La voz paterna

²³⁵ Ver «Rito» en el punto 2.2 de esta parte.

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

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

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

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

3. TODO ES LITERATURA

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

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

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