

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

**Artikel:** Álvaro Cunqueiro : la aventura del contar  
**Autor:** Álvarez, Marta  
**Kapitel:** 3.: Modelos de lector  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-840915>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

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

### 3. MODELOS DE LECTOR

Martine Roux (2001) se refiere a la importancia que la representación de la lectura tiene en *Merlín*. En *Cometa* también se lee: en el primer prólogo el hombre muerto, en una de sus transmutaciones, aparece sosteniendo «un libro cerrado, en el que un puñal, la cruceta adornada con piedras preciosas, marcaba el lugar en que iba leyendo cuando durmió. O murió» (*Cometa*: 23). Extraño comienzo, anuncio del tratamiento sutil y complejo que recibe la cuestión de la recepción literaria en esta novela, constituyendo un nuevo aspecto de la preocupación metaficcional que inunda el texto. La lectura de *La Cartuja de Parma* (*Cometa*: 60) se convierte en una verdadera representación. En otra ocasión el motivo de la lectura sirve para burla de vanidosos eruditos y está en directa relación con la muerte (es la segunda vez). Se trata de una de las aventuras de Paulos: un dragón, al que el pueblo entrega una joven ciega como presente para calmar su ira, ha de vérselas con:

[...] un papel de dos varas cuadradas en el que estaban escritas las capitulaciones matrimoniales, y bienes separados, todo en la prosa misma de Justiniano. Y la bestia tenía que leer el documento de pe a pa. [...] La bestia, por demostrar que era culta helénica, se puso a *leer el documento en voz alta*, sacando en lo posible voz humana, y ceceando, que es moda en la Hélade desde que bajó, por el verano, una cantaora gaditana [...] Y cuando la bestia estaba en las que llaman cláusulas de estilo y citas de leyes, apareció Jorge galopando, lanza en ristre, y antes de que *el lector* se diese cuenta, ya le entraba el hierro en la boca por la K de un <kyrie>, metiéndole la K dentro de la boca abierta al decirlo, y en llegándole la lanzada a las amígdalas, que las desgarró, sin más expiró la bestia. [...] La envolvieron en las capitulaciones matrimoniales, y después la enterraron (*Cometa*: 77-78, la cursiva es mía).

En *Lucerna* se ha leído mucho, hay continuas referencias a libros y a autores que influyen en las actuaciones de los personajes: *I promessi sposi* (*Cometa*: 59), la *Farsalia* (*Cometa*: 90), *Geórgicas* (*Cometa*: 91), etc. Me interesa sin embargo una concepción más amplia de lectura, que permite describir los diferentes tipos de lector que se hallan representados en la novela.

### 3.1. Lectura, lectores

La crítica ya ha puesto en evidencia en otras ocasiones la posibilidad de comprender al protagonista de *Cometa* como imagen del autor, pero todavía no ha señalado que Paulos puede ser entendido igualmente como imagen del lector. La tematización de las estrategias narrativas en el nivel diegético hace que estén representados en la historia emisores, pero también receptores de ficciones: a cada narrador le corresponde un narratario intradiegético, he ido señalando algunos a lo largo de estas páginas, en este apartado les dedicaré una atención especial.

No parece muy descabellado considerar a esos receptores de historias como imágenes de lector. En su estudio sobre la función de «El curioso impertinente» en el marco de la inmortal novela cervantina, Georges Güntert (1993: 76) equipara metafóricamente «tres posibles actitudes frente a la verdad de la vida» a tres posibles actitudes frente a la literatura. Me parece acertado el paralelismo que establece el cervantista suizo, del mismo modo resulta fácil establecer una ecuación similar en el caso de las novelas cunqueirianas, pues en ellas los personajes se enfrentan en ocasiones a ficciones que se reivindican abiertamente como tal.

La lectura literaria es una experiencia interpretativa, que combina a partes iguales adhesión y distancia a la ficción propuesta. No debemos olvidar los paralelismos existentes entre el juego y el pacto ficcional<sup>156</sup> ya que los dos coinciden en la suspensión del descreimiento y en la aceptación de determinadas convenciones. Como dice Pozuelo Yvancos (1993: 145): «la palabra perro no muerde, pero el lector ríe, llora, siente miedo, realiza como experiencia propia las vicisitudes puestas en juego por el texto». En el mismo sentido afirma Georges Güntert (1993: 73) que es «la influencia de las pasiones la que <realifica> el acto intelectual de la lectura».

A partir de estas premisas se dibujan dos modelos opuestos de lector. Uno correspondería a un receptor hostil, que se niega a aceptar las reglas y a entrar en el juego, siendo su grado de distancia con respecto a la ficción propuesta máximo. Podemos hablar de *anti-lector*, para referirnos a ese caso en el que la adhesión resulta impo-

---

<sup>156</sup> Ver «Puro juego literario», punto 4.1 de la Primera parte.

sible. En el otro extremo estarían aquellos receptores cuya adhesión a la ficción, al texto, es tan incondicional que supone la ausencia del más mínimo distanciamiento. Este *lector inocente* no distingue entre su realidad y la realidad ficcional que le es propuesta, está, como el primero, alejado de todo sentido lúdico, pero en este caso porque acepta la ficción como parte de su realidad referencial: los acontecimientos ficcionales lo afectan de la misma manera que aquéllos que, por derecho propio, forman parte de ésta.

Entre los dos extremos se situaría el *lector ideal*, que consigue el justo y difícil equilibrio entre distancia e identificación, que acepta la naturaleza lúdica del hecho literario, que ríe, llora, siente miedo, como decía Pozuelo Yvancos, pero que sabe que la verdad de la literatura pertenece a otra realidad, que no coincide con su propia realidad referencial.<sup>157</sup>

Pasemos a ver cómo estos diferentes tipos de lector son representados en el texto cunqueiriano.

Una escena de la novela es especialmente interesante por ofrecernos una panoplia de diferentes actitudes en una similar situación comunicativa. Se trata del encuentro de Paulos, recién nombrado astrólogo oficial, con los padres de María. En la conversación entre

---

<sup>157</sup> Georges Güntert (1993: 15) distingue por su parte entre un «lector acrítico, identificado por completo con el mundo de la ficción» y «una lectura diferente que exija las aportaciones tanto de la reflexión crítica como del sentimiento partícipe». Carlos Javier García (1994: 22, nota a pie de página) señala que «es preciso distinguir al lector crédulo del que finge creer: el primero, absorbido por el texto, cree y acepta el mundo representado como real; el segundo, sabe que todo es ficción (realidad imaginada), pero finge creerlo». No está sin embargo muy claro en qué consiste la figura del lector incrédulo, parece que se correspondería con la del lector ideal, ya que coincide con sus pretensiones: «La lectura que me propongo realizar, se desarrolla en un proceso dialéctico: pasando de un nivel a otro (de la credulidad al fingimiento) establecerá una síntesis interpretativa», aunque al insistir en que el «lector se resiste a ser absorbido por el texto» nos recuerda más al que hemos llamado anti-lector. En cualquier caso el teórico y crítico es consciente de que la «dialéctica entre la ilusión referencial y su cuestionamiento por la conciencia crítica es distintiva del discurso ficticio» (García 1994: 21).

el astrólogo y su futura familia política se dibujan dos universos totalmente opuestos: si el mundo de los padres de María, representantes de un discurso mercantilista, se define por su relación con el dinero y en términos de apariencia, en el de Paulos, Romeo no necesita más de veintisiete palabras para enamorar a Julieta y una sonrisa «se queda en el aire, visible, iluminando» (*Cometa*: 104). Las reacciones de los interlocutores a las fantasías del astrólogo son de lo más variadas, y nos permiten establecer una lista de los participantes en esta escena, yendo de menos a más en el grado de adhesión podemos distinguir entre:

1. Padre de María, rechazo.
2. Madre de María, emoción.
3. María, participación.
4. Eudoxia, adhesión total.

He aquí el final de la escena:

María, como siempre que Paulos le contaba historias en las que entraba la dulzura alegre de su amor, se descalzaba nerviosa, dejaba caer al suelo los zapatos de charol, se quitaba los calcetines, entregaba los pies desnudos a las manos de Paulos, quien había inventado que las princesas de Chipre recibían así a sus amantes, cuando regresaban de sus navegaciones a las Fortunatae Insulae. Y se besaron.

-¡El éxtasis! –exclamó la voz emocionada de Eudoxia desde el pasillo. El padre de María puso sus dos manos sobre el mantelillo que tapaba la dote, y la madre se echó a llorar.

Paulos tomó en sus brazos a María, y Eudoxia sostendría hasta el final de sus días que salieron por la ventana, en vuelo, y no por la puerta, andando. La madre de María, resucitando en su corazón algún sueño de juventud, entremezclaba risas con su lloro.

-¡Serán muy felices! –dijo al fin, más suspiro que voz. Y se desmayó. El padre recogía la dote en una caja de lata que había contenido la jalea de membrillo.

-¡No tendrá la desfachatez de pedir la dote después de esta broma! (*Cometa*: 108).<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> No deja de resultar llamativo que para un episodio tan onírico como el del vuelo de los amantes, Cunqueiro reivindique un origen autobiográfico-

El padre de María mantiene una extrema distancia ante las fabulaciones a las que da vida Paulos, muy diferente es la actitud de la tía Eudoxia, quien llega a cambiar su percepción referencial llevada por las historias del astrólogo.<sup>159</sup> Ya en 1991 González Millán se refería a los diferentes tipos de narratario que aparecen en las novelas cunqueirianas, su análisis sin embargo no refleja la complejidad del fenómeno, el crítico cunqueiriano resume los modelos de narratarios a dos: aquéllos que a imagen de los capadores son «personaxes cunha capacidade imaxinativa que parece estar totalmente reprimida; e como tales, exemplifican o modelo de antinarratario» (González Millán, 1991a: 97), el modelo opuesto sería el del narratario ideal que encarnan, para el crítico, por supuesto María, pero también Melusina, la criadita de Paulos y la tía Eudoxia «personaxe imaxinativo e narratario ideal, como a súa sobriña María» (*Cometa*: 63).

---

co. En la entrevista con Morán Fraga (1982: 382), éste indaga en la influencia de los irlandeses del Teatro Abbey sobre el mindoniense: «P.- Hay, desde logo, pasaxes nos que se ven ese tipo de coincidencias, concretamente no «Ano do cometa», sin ir mais lonxe, ese párrafo tan precioso que é cando María e Paulos saen pola... / C.- ¡Se van polo aire! Sí. É curioso que iso corresponde case a unha realidade. A min gustábame moito unha rapaza de Mondoñedo e os pais non me podían ver, e eu non podía ver ó pai. O pai unha vez saíu á rúa e rompeume –eu fixera un aro pra xogar, dun cerco de madeiro dunha barrica daquelas que chegaban con louza–, e o pai saíu e ¡pum, pum!: rompeume o aro. Eu non o podía ver, e a rapaza gustábame moito... e eu soñaba entrar na casa, colle-la rapaza e saír como Supermán pola ventana con ela, e tal..., sí, é curioso. E eu véxoo coma un soño de infancia, coma case de infancia, eu tería trece anos. Eu o que sei é que me quedou a min na cabeza... O pai era un avaro, un avaro tremendo..., ¡malo!, e como me romperá o aro a min, pensaba roubarlle a filla e saír polo aire diante dos fuciños deles».

<sup>159</sup> López Mourelle resalta un interesante aspecto de esta escena: «Es significativo que los progenitores de la amada, como postal de costumbres de una época, como oponentes del héroe y sus sueños, no reciban un nombre por parte del autor, mientras la tía, cuya autoridad y credibilidad están eclipsadas por la figura del pater familias, sí recibe el nombre de Eudoxia, por su carácter romántico y fantasioso» (López Mourelle 2004: 120).

### 3.2. María: el lector ideal

En toda la novela sólo un personaje responde al modelo que he dibujado de lector ideal: María, ya que ella escucha, pero no se limita a eso, participa. La joven es consciente de la ficcionalidad de las historias contadas por Paulos:

Otras veces Paulos se escondía y no lo encontraba en la casa. *María sabía que estaba allí, a su lado*, pero no alcanzaba a saber dónde. [...] Paulos le había dicho más de una vez que no lo buscara, *que andaría vagabundo por los países otros*, más allá de los montes, más acá de los mares (17, la cursiva es mía).

Pero ello no impide que viva la narración, la suya es una lectura en la que están presentes tanto la lucidez como la entrega, y así se nos brinda la oportunidad de asistir a las reacciones emotivas de la joven a las historias de su amado:

-Dicen que dentro del autómatas negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez?

-En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones.

María *tuvo miedo* y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa (65, la cursiva es mía).

-¿La tenía prisionera? ¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera?

Paulos *creyó que iba a echarse a llorar* (66, la cursiva es mía).

Interrumpe al joven con preguntas que no lo incomodan, todo lo contrario, permiten avanzar el relato:<sup>160</sup>

-¿Hay mujeres adúlteras?

[...]

---

<sup>160</sup> «Os códigos hermenéuticos, textualizados como preguntas que os narradores [...] fan aos seus narradores correspondentes, son especialmente apropiados para un tipo de novelística como a de Cunqueiro, que se move progresivamente coa adición de novas historias: suscitadas por unha curiosidade inagotable, as preguntas prolongan o acto narrativo» (González-Millán 1991a: 62).

-¿Había escalera?  
 [...]  
 -¿La más hermosa?  
 [...]  
 -¿Cómo se llamaba?  
 [...]  
 -¿Logró entrar en la torre? (*Cometa*: 67-68).

Con el espíritu lúdico que despliega en sus encuentros con Paulos, la joven representa el doble contrario de Melusina. Me distancio pues con estas reflexiones del análisis de González Millán por considerar que no contempla la complejidad de la reflexión sobre la recepción que contiene el texto. El crítico cunqueiriano identifica a los dos personajes femeninos con el narratario ideal, cuando cada uno encarna un modelo de lectura y actitud frente al texto.

De Melusina se destaca desde el comienzo su inocencia, y que su grado de identificación excesiva la lleva a las lágrimas en más de una ocasión,<sup>161</sup> las dos comparten momentos de fabulación con Paulos y las dos tienen miedo, al miedo paralizador de Melusina se opone el lúdico de María. La tía Claudina resume perfectamente la situación: «Tiene el susto y nada más» (156). Mientras que a María el miedo no le impide disfrutar del momento con Paulos, cuyos relatos también despiertan sus emociones, pero en este caso se trata de una identificación lúdica,<sup>162</sup> que hace que prime el placer del juego y del grado de aceptación voluntaria.

---

<sup>161</sup> «Melusina se secaba los ojos con la punta del delantal a rayas rojas y blancas. La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina» (*Cometa*: 119). «Paulos no había querido que Melusina fuese interrogada por los cónsules y los astrólogos. La confundirían con sus preguntas. Tímida e inocente, miraba a Paulos con sus grandes ojos vacunos, y se estiraba la falda» (*Cometa*: 151).

<sup>162</sup> También siente miedo el pequeño Felipe contemplando las luces que van por el camino (*Merlín*: 15), es un miedo lúdico como el que siente María. Así reflexiona en el momento en que escribe la historia: «ahora se me ocurre pensar que tales miedos me gustaban», muy diferente, en la misma novela, del miedo que se señala a propósito del jeque Rufás, quien: «todas las noches soñaba que le sacaban los ojos con la punta de una espada, y despertaba a gritos, y ya tenía entrado el miedo al cuerpo,



Melusina es un reflejo degradado de la amada de Paulos. El texto potencia ese paralelismo, ya el nombre de la amada de Paulos remite a una virginidad con la que es relacionada Melusina en cada una de sus apariciones:<sup>163</sup> la primera vez la asociación se hace por

---

y moría de pavor, y con el miedo se hiciera cruel tirano y mandaba que le cortasen la cabeza a todo quisque que lo mirase a hurto» (*Merlín*: 80). El miedo paralizador y nada lúdico invade la ciudad de Orestes: «el tal miedo lo provoca la certeza de que un día Orestes, hijo de Agamenón, va a aparecer en la ciudad nocturno, armado de larga espada» (*Orestes*: 45), aunque la connotación metaficcional de la figura del joven príncipe, que despierta las expectativas de todo Argos y de los lectores, permite sospechar la posibilidad de una lectura más sutil del motivo, de hecho en seguida éste se mezcla con fabulación y juego: «No se vivía en la ciudad con el miedo, y para distraer a las gentes, y para que el miedo no se hiciese política, siguiendo en esto el talento del secretario florentino, se corrió la voz de que lo que se esperaba no era a Orestes, que andaba perdido por Oriente, sino un león rabioso. De ahí el juego que te contó Tadeo» (*Orestes*: 46). En *Ulises* se pone en evidencia el placer que siente el narrador provocando miedo a su destinatario, Ulises está vestido con esas calzas rojas que tanta importancia tendrán en *Cometa*, la cita es además un bello ejemplo de la importancia y la especial naturaleza del gesto: «Las manos del laértida se mostraban hermosas, vivas, sobre el rojo encendido de las calzas. Supo que los ojos de la señora Alicia hacían posada en aquella gran palabra de sus manos, diez sílabas concertadas, crispó lentamente los dedos, fingiendo terror y desesperación; le divertía angustiar a aquella manzana madura de la que venía tan cálido perfume de claveles» (*Ulises*: 206).

<sup>163</sup> Creo pertinente, teniendo en cuenta la importancia del intertexto bíblico en la novela, el paralelismo que establece González-Millán entre María y la virgen (González-Millán 1991a: 76). El crítico incluye estas reflexiones estableciendo relaciones dentro del macrotexto de las novelas cunqueirianas entre la pareja de *Cometa* y la formada por Pablo y Virginia de *Merlín* (González Millán 1991: 75-76): «Un caso interesante deste tipo de lectura [macrotextual] é o da semellanza existente entre Paulos e María de *EAC* e outra parella, Pablo e Virxinia, que Cunqueiro incorpora en *MeF*. O lector, consciente dos paralelismos temáticos entre ámbalas dúas parellas non tén máis que someter un dos nomes a unha simple transformación, apoiada e documentada na diéxese mesma: / a) A identidade Pablo = Paulos mantense [...] / b) María, o segundo nome,

contigüidad textual, aunque la narración no se refiera directamente a la criada:

Bajo el arco de la Infanta, se cruzó con la solterona de «La Valenciana», por segunda vez en el día.

«¿Será virgen?», se preguntaba.

Al entrar en casa, se encontró sentada en las escaleras a la criada Claudina y a su sobrina Melusina. Ésta lloraba desconsoladamente (*Cometa*: 118).

Los ejemplos se amplían si consideramos que virginidad e inocencia pueden funcionar como sinónimos: «La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina» (*Cometa*: 119). Melusina será la inocente por excelencia en la novela, elegida para representar el papel de virgen en la historia del unicornio, como tal se la conocerá, y como tal despertará el interés de algún cónsul: «-¡Que pase la testigo! –ordenó Paulos. / -¿La virgen? –preguntó subitamente, entusiasmado, el Cónsul de Especies y Vinagres» (*Cometa*: 147).

El propio Paulos sugiere una conexión entre María y Melusina, al relacionar a la primera con la aventura del unicornio: «La niña era rubia, y vestía de azul celeste. Las largas faldas no permitían ver sus pies. Paulos, cuando preparaba la lámina para la demostración ante los cónsules, le encontró a la virgen un parecido con María» (*Cometa*: 136). Los paralelismos entre los dos personajes no hacen más que poner en evidencia un contraste cuyas dimensiones todavía no están

---

require unha traducción intertextual, para transformarse en Virxinia: María→Virxe→Virxinia; unha lectura apoiada, non só no texto dos Evanxeos, senón tamén na novela de Saint-Pierre que Cunqueiro incorpora en *MeF*». Es Sofía Pérez-Bustamante quien resalta las evocaciones del nombre de Melusina: «Melusina se relaciona por su nombre con el hada serpiente de la leyenda de los Lusignan, y en cuanto que serpiente con el demonio bíblico. Por otra parte, la Mer Luisine, La Madre Luisina, es una gran diosa madre acuática, para C.G. Jung el símbolo ambiguo del subconsciente. Podemos por tanto establecer la analogía entre nuestra Melusina, las sirenas y la Dama del Lago» (Pérez-Bustamante 1991a: 226), pero es en el texto donde hemos de buscar el significado del personaje, y no hay duda de que éste potencia el paralelismo con María

agotadas, y que volverá a aparecer cuando se trate de definir la llamada Edad de Oro de la literatura cunqueiriana: la infancia.<sup>164</sup>

### **3.3. La obsesión de la inocencia**

El del receptor cuya identificación le lleva a confundir los planos de la realidad y la ficción es un motivo recurrente en la obra cunqueiriana y, en particular, en la novela que nos ocupa: recordemos que ya desde la primera página se nos advierte del peligro de una adhesión excesiva a través de la identificación de la Joya, la prostituta cuya historia se cuenta en el primer prólogo.<sup>165</sup>

Son muchos (muchísimos) los receptores de las historias de Paulos que se caracterizan por su adhesión excesiva, por su tendencia a confundir verosimilitud y verdad referencial, por no ser capaces de comprender que toda ficción es un juego. Se trata en todos los casos de personajes que se entregan a la ficción sin condiciones, que no son conscientes de la naturaleza lúdica de todo acto ficcional.

Resulta curioso observar que si bien se pone normalmente en evidencia la credulidad de ciertos personajes, el texto se muestra indulgente con los lectores inocentes que pasan por sus páginas, todos obtienen un «regalo», compensación por el sufrimiento que supone su identificación excesiva:

- La Joya, recibe una flor del actor que comienza imprecándole groseramente desde el escenario.
- La tabernera del segundo prólogo: el sombrero verde que el extranjero le deja para su hijo.
- Melusina, un vestido azul.

La figura del lector inocente aparece en los dos niveles diegéticos que encontramos en la novela, en la historia del cometa y en las historias que cuenta el astrólogo, y en ambos casos encontramos la misma generosidad, con pocas, y significativas, excepciones. En una ocasión la inocencia llega a salvar del diluvio. Recordemos la historia que cuenta el rey David a Paulos:

---

<sup>164</sup> Ver «Vuelta a la infancia», punto 2.4 de la Cuarta parte.

<sup>165</sup> Ver punto 4.2 de la Segunda parte: «I».

-¿Cómo se salvaron vuestros padres del diluvio?

-Había entre las gentes de poniente, que entonces vivían pastoreando grandes rebaños de caballos de crin plateada y capa color de miel, un hombre y una mujer cuyas almas rebotaban inocencia, como de niños en la víspera de decir la primera palabra y dar el primer paso. Desde la creación, todavía no había llegado ningún malvís a la isla hasta aquella misma mañana. Su inocencia les permitía escuchar pájaros a siete leguas de distancia. Cada uno las recorrió por su camino por ver en una rama de camelia a aquel nuevo y feliz trovador. Se cogieron de las manos para escucharlo a mediodía, porque así se lo pidió el ave, y les cantó una soledad, y después les pidió que entre los dos abrazasen el árbol, y les cantó una vidalita, y tan hermoso era el canto, y puedo decirte que los hechizaba, que no se dieron cuenta de que comenzaba a llover. La isla se inclinó de estribor, y toda la gente que la poblaba cayó al mar, menos el hombre y la mujer inocentes, quienes abrazados a la camelia estuvieron los cuarenta días y las cuarenta noches del diluvio. La isla se elevó sobre las aguas los codos suficientes para que bajo ella pudieran pasar Leviatán y las otras ballenas (*Cometa*: 173).

Claro que, como los otros inocentes del texto, los antepasados de David no se libran de una burla, así contesta el monarca a la pregunta de Paulos «¿Y se casaron y tuvieron hijos?»: «Sí, tuvieron hijos, pero tuvo que venir el ángel Rafael a enseñarles cómo hacerlos, porque ellos, en su inocencia, y entre escuchar el malvís y cuidar del fuego, nunca hubieran caído en la cosa» (*Cometa*: 173-174). Sólo dos lectores inocentes son privados de premio y hasta de compasión, incluso reciben un castigo: Paulos y lady Catalina Percy, la esposa de míster Grig, el inglés de los puzzles.

### **Paulos, un lector inocente particular**

La tematización del motivo de la inocencia va más allá de la presencia de esos destinatarios de Paulos: el propio astrólogo acaba convirtiéndose en un lector inocente, termina sufriendo de la «ingenua confrontación ficción / realidad, falso / verdadero» (Pozuel Yvancos 1993: 17).<sup>166</sup> El último de los héroes cunqueirianos aparece así como

---

<sup>166</sup> No tiene en cuenta el personaje que «La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la rea-

el más ambicioso de todos, imagen del autor, del creador, pero también del lector. La manipulación que ejerce sobre sus narratarios, acabará volviéndose contra él. Sin embargo, a diferencia de los otros lectores inocentes, Paulos no recibe un premio, sino un castigo: paga de ese modo el haber desvirtuado el sentido del sueño y olvidado el carácter lúdico que las novelas cunqueirianas siempre han valorizado positivamente. Estoy de acuerdo con la disyuntiva que Antonio Gil González ofrece a su explicación de la muerte del personaje:

[...] la muerte le llega a Paulos porque éste deja de habitar la realidad efímera de las imaginaciones que sustentan todo el universo narrativo. Muere porque deja de imaginar historias; *o porque ha creído en exceso en la realidad de las mismas, y la realidad exterior a ellas no le interesa lo suficiente* (Gil González 2001: 162, la cursiva es mía).

Su deseo de control fracasa cuando se ve envuelto en su propia fábula, termina por no ser capaz de distinguir realidad y ficción, lo cual convierte a Paulos en imagen de un lector incapaz de mantener la distancia necesaria con ésta última. Su identificación con los mundos por él creados es extrema. El Paulos creador que hemos conocido, consciente de sus fabulaciones, parecía en un momento contentarse con respetar el criterio de verosimilitud, ajeno a la categoría de realidad y que se relaciona con «la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo» (Pozuelo Yvancos 1993:18).

Ya con los cónsules, Paulos pretende lo imposible: convencer de la referencialidad de lo que es producto de su imaginación.<sup>167</sup> En su

---

lidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad / falsedad y responden a la lógica del como o del como si; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna» (Garrido Domínguez 1996: 30).

<sup>167</sup> Es también Garrido Domínguez (1996), siguiendo a Martínez Bonati (1992), quien nos recuerda la naturaleza de los objetos ficticios: «no proceden de un engaño o ilusión sensorial sino de una voluntad creadora plenamente consciente de que está dando forma a un objeto que no es real (aunque lo parezca). Así, pues, en la obra de ficción todo es ficticio:

condición de creador y narrador traspasa los límites permitidos, lo pagará cuando, solo, acabe cayendo en su propia trampa.

La aventura del unicornio es un demarcador fundamental en la transformación del personaje en lector inocente de sus propias fabulaciones, no trata de convencer a los demás de la veracidad de lo que cuenta, él mismo se muestra extrañado de «lo real» de su aventura:

¡Paulos como unicornio! La mancha probaba *la realidad* de la presencia unicórnica en su casa. Esto suponía, en primer lugar, *la firme creencia* de Paulos en la existencia del unicornio. No había caído en que tuviera tal *convicción* (*Cometa*: 155).

Paulos se sentía como *prisionero de la veracidad de su aventura*, a la que no osaba denominar sueño (*Cometa*: 157).

[...] no le cabía duda de que, fuera de lo imaginado, soñado, fabulado, en un momento dado se había producido *una misteriosa realidad*, su transformación en unicornio. [...] Paulos como unicornio –se decía a sí mismo: «*como unicornio verdadero*»–, había tenido una experiencia que solamente a él afectaba [...] (*Cometa*: 158, la cursiva es mía).

Estas citas muestran igualmente una capacidad de distancia ausente de los otros lectores inocentes; el texto dice que «no le cabía duda», cuando parece más bien que el personaje trata de convencerse. Podemos poner esto en relación con la desarrollada capacidad de reflexión de la que ha hecho gala el personaje a lo largo de la novela. Paulos nunca se abandona, la pasión se relaciona con él sólo en momentos de fabulación y / o representación.<sup>168</sup>

---

seres, lugares, sentimientos, etc., menos la propia obra en cuanto imagen o modelo del mundo. El fundamento de la experiencia artística reside en que no buscamos ninguna verificación empírica para el objeto que la obra contiene; éste tiene sus puntos de anclaje en el ámbito de la imaginación. De esa desvinculación de la realidad efectiva procede precisamente la riqueza (y ambigüedad) del objeto ficticio» (37).

<sup>168</sup> Interesante resulta releer estas líneas de Cristina de la Torre (1988: 50): «En las novelas de Álvaro Cunqueiro destaca el factor humano por encima de todo [...] Sus personajes se caracterizan por la cualidad irreducible de su espíritu, manifiesta en su capacidad de asombro, en su imaginación que hacen que su vida se desenvuelva en constante contacto con la dimensión afectiva». Es difícil identificar a Paulos con el contenido

Ante esta diferencia entre Paulos y los otros lectores inocentes, parece claro que la indulgencia que el texto ofrece normalmente hacia las lecturas basadas en una excesiva identificación no opera con él porque la pasión que justifica en los otros casos la lectura excesiva está ausente de un personaje que se excede a lo largo de todo el texto en su capacidad de reflexión y distancia.<sup>169</sup>

### El juego egoísta

En Paulos se encarna la síntesis imposible entre excesiva reflexión y excesiva inmersión en la ficción, ello lo lleva a olvidar un ludismo que se revela vital. El juego está presente en la vida del astrólogo, la salida de la ciudad se ve presidida por su imagen, el joven se dice: «*...ludum esse necessarium ad conservandam vitam*. Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es.» (*Cometa*: 168, en cursiva en el texto), pero si ha de recordarlo es precisamente porque está muy lejos del espíritu lúdico. Un poco antes, vestido «medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago» se avergüenza al encontrarse con unos pastores: «*Pero pudo más en él el espíritu de sorprender, el ansiá perpetua de jugar, y solicitó del caballo un galope, y éste se lo concedió, quizás ayudado por el aire vivificante de las alturas, por una mano de viento en la cumbre*» (*Cometa*: 167, en cursiva en el texto).

Paulos juega, pero es egoísta, es el suyo un juego «de los sueños, con los sueños», que «lo apartaba de la comunidad humana»,

---

de estas reflexiones, sí sin embargo resultan pertinentes para referirnos al personaje las que García Sabell hace en el prólogo a *Escola de menciñeiros*, y los comentarios a éstas de Cristina de la Torre, por quien cito. La autora considera que los personajes cunqueirianos son bien contrarios al perfil que dibuja García Sabell, para el cual «el hombre, mientras más racional es, menos humano, lo cual, a primera vista, parece un tanto contradictorio. Lo que quiere decir García Sabell, a mi entender, es que cualquier enfoque objetivo aspira a controlar, con lo cual nuestra relación con el mundo se torna puramente funcional» (51).

<sup>169</sup> En uno de sus artículos de *El envés* Cunqueiro se refería a un tipo de persona al que bien podría corresponder su personaje: «El incrédulo, que por racionalista resulta después que es el máximo crédulo» (Cunqueiro 1986: 28).

cuando el juego implica a los otros. Se avergüenza al ver a los pastores, ya que si el juego supone la existencia de reglas voluntariamente aceptadas, éstas han de serlo en un contexto social; el personaje se pierde en el mundo de sus creaciones, que nunca llegarán a su supuesto destinatario, la ciudad. Insisto en que resulta tentador considerarlo como la imagen de un texto excesivamente volcado sobre sí mismo, autorreflexivo como el propio personaje, en efecto, ambos corren el mismo riesgo de alejarse de la emoción y de la pasión para convertirse en pura y estéril ilusión de juego.

Nathalie Piégay-Gros (2002: 37), en su introducción a la antología que dedica a la figura del lector, relaciona la melancolía, cuya fuerza creadora he subrayado hasta ahora, con la experiencia lectora:

La mélancolie n'est pas loin, constitutive sans doute de la lecture à laquelle engage la fiction: le monde dans lequel on pénètre est un monde de cadavres, peuplé de fantômes, déserté par la voix vive qui l'a vu naître, ni tout à fait vrai ni tout à fait faux, ni présent ni absent; la langue même qui le constitue peut être lointaine, solennelle, dépaysante; et celui qui lit n'est ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre.

La misma autora advierte de los peligros de la lectura, entre los que se encuentra la confusión entre la realidad y la ficción, propia de personajes habitados por el furor de leer, cuyo paradigma sería don Quijote (Piégay-Gros 2002: 32). Para comprender mejor al último protagonista cunqueriano, y las relaciones que mantiene con la ficción, dedicaré unas páginas al más quijotesco de todos los personajes del ciclo novelístico, un fabulador y un lector inocente que ha perdido la distancia con respecto a los mundos por él creados, pero no su capacidad ni sus ganas de comunicar: Sinbad.

### **Un motivo cunqueriano: Sinbad, un Paulos en ciernes**

El motivo de la inocencia se convierte en obsesivo a lo largo de todo el ciclo novelístico; muchas veces está encarnado en personajes episódicos o secundarios. En el caso de Sinbad y de Paulos, sin embargo, se trata de dos protagonistas que coinciden en querer vivir su sueño, en querer hacer una sola de su realidad referencial y de su realidad soñada, y los dos pagarán por ello. A diferencia de lo que sucede en otras novelas en las que encontramos representantes de



esta figura, *Sinbad* y *Cometa* podrían resumirse a la aventura de un lector inocente, de manera que el tema y motivo decide tanto el argumento como la estructura de las novelas. Sinbad anuncia la tragedia de Paulos, por ello resulta útil comparar a ambos personajes. También López Mourelle (2004: 123) señala que la aventura de Paulos «presenta algunas analogías con la dispuesta por Sinbad al viajar a Basora para buscar sus naves», según el crítico: «la sociedad también puede significar una traba para el héroe [...] Los héroes más representativos de esta tensa o «conflictiva» relación son Sinbad y Paulos, los protagonistas del mindoniense que más acusan la huella del Quijote» (López Mourelle 2004: 142).

En *Sinbad* encontramos una estructura un tanto similar a la de *Cometa* si atendemos a la evolución del héroe:

1. La novela comienza con una escena que desvela el carácter fabulador del personaje y presenta a su narratario privilegiado: Sari.

En el caso de *Sinbad* no se trata de un prólogo que reciba ese nombre, aunque podamos considerarlo como tal. De hecho esa escena ocupa las páginas en cursiva con las que comienza la primera parte, «Retrato del dicho Sinbad el marino».

Desde la primera página, Sinbad se enfrenta a un narratario adverso. Ante la incredulidad, el marino no intentará, como Paulos, demostrar una imposible realidad referencial, es consciente de que se mueve en un terreno en el que todo depende de la voluntad de colaboración de su receptor, se limita por ello a pedir su adhesión a cada rechazo y a seguir contando.<sup>170</sup> La insistencia de Sinbad termina dando sus frutos, Sari se va interesando por la historia, incluso inter-

---

<sup>170</sup> «¡No hay tales islas, Sinbad! Dijo Adalí que al Sur no había nada. / - ¡Hay, hay! ¡Están las islas de las Cotovías como siete naranjas! / [...]. - ¡Sari, escúchame, hombre! ¡Te lo pido por favor! / - ¡No hay Cotovías, Sinbad! / Sari se volvía para Sinbad, riendo. / - ¡No hay nada! ¡No hay nada! –gritaba. / [...]. - ¡Sinbad, mi señor amigo no hay nada! Te beso las rodillas, pero no hay nada más que agua, y después agua» (*Sinbad*: 11). Y más adelante, en medio de la historia: «Sí, Sari querido, tienes que creerme [...] Sari, tienes que creerme. ¿Qué te cuesta, hombre?» (*Sinbad*: 12-13, en cursiva en el texto).

viene contribuyendo a enriquecer el relato: «-¿Vive todavía?» (*Sinbad*: 12). Más adelante nos lo muestra así el narrador extradiegético: «Sari callaba atento, con el encanto del relato» (*Sinbad*: 14), ya no es importante si sigue creyendo que no hay Cotovías, funciona igual la fascinación de la narración; Sari ha entrado en el juego, por eso Sinbad se permite mostrarle sus cartas:

*Ahora todas las novedades son por mapa y aguja, y los pilotos no salen de cuarta levantada, que es como andar con bastón por las calles de Basora, y no encontrarás entre los pilotos de Bagdad uno que sepa navegar por sueños y memorias, y así no logran ver nada de lo que hay, de lo que es milagro y hermosura de los mares. ¡Fácil es decir que no hay Cotovías!*

*Sacudió una babucha Sinbad, en la que se le metiera una arena, y se despidió del pequeño Sari.*

*-Tengo que ir a remojar, imitando que llueve, el perejil que traje de la Costa de los Dos Estandartes (*Sinbad*: 16, en cursiva en el texto, el subrayado es mío).<sup>171</sup>*

2. El fabulador ejerce como tal, asistimos a varias escenas en las que recrea historias para su público:

En la tertulia se pone Sinbad en dos almohadas, en el medio y medio de la rueda [...], entonces Sinbad aprieta las rodillas con las manos, y repite en voz alta el nombre lejano, y ya saben todos que va a hablar el piloto de un viaje suyo, de una descubierta famosa, de una rara aventura, de costumbres no usadas (*Sinbad*: 27).

---

<sup>171</sup> No puedo resistirme a incluir otro ejemplo que pone en evidencia el ludismo que reina en la actitud de Sinbad y su paje, y la concepción que el primero tiene de la ficción: «Y Sari deja la piedra a cuarta de Borneo y va hacia la ventana, y entonces Sinbad de una copa que tiene con agua en el brazo del sillón, le echa con la mano una ráfaga de gotas en la cara, y Sari se vuelve sonriendo, y con malicia y con inocencia a un tiempo, con alegría del juego, le dice al patrón. / -¡Nostramo, llueve menudo! / Sinbad le da vuelta a la capa corta que viste aquel día, porque no se le moje, si resulta que sin darse cuenta lleva damasco, una prenda de mérito, y le dice a su Sari, criado paje de mareas y refrescos a bordo: / -¡Ya puedes decir en cualquier juzgado que llegaste a Borneo!» (*Sinbad*: 79).

Sinbad es la estrella de la tertulia de Mansur y le gusta esa popularidad, por eso se molesta cuando Gamal Barsadí de las Sospechas le roba el puesto y recurre a sus mejores trucos para recuperar el protagonismo perdido (*Sinbad*: 40-49).

### 3. Intento de combinar sueño y realidad.

En un momento de su historia, Sinbad, como Paulos, no se contenta con su vida de fabulador, y sale en busca de sueño, exigiéndole de esa manera a la ficción que tome forma en una realidad con la que es incompatible. También Sofía Pérez-Bustamante equipara en este sentido a los dos soñadores: «Paulos esboza la historia de la batalla de los cuatro reyes, sueño que será su laberinto mortal, una trampa que él mismo, fatalmente, ha urdido, ni más ni menos que Sinbad» (Pérez-Bustamante 1991a: 227).

Puede que, en la más explícitamente quijotesca de las novelas cunqueirianas,<sup>172</sup> la salida fuera previsible, pero el hecho es que nos

---

<sup>172</sup> Muchas son las razones para emparentar a Cunqueiro con Cervantes y la crítica ha sido siempre consciente de ello, Xoán González-Millán (1991c) dedica un artículo al tema: «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición». Múltiples detalles hacen pensar en el ilustre manchego, desde esa primera escena pensamos en el caballero y en su escudero. Incluso la tan corriente incapacidad amatoria de los personajes cunqueirianos es fácilmente identificable aquí con el «sacerdocio caballeresco» del hidalgo, el de Sinbad es el del mar: «Sinbad nunca fuera casado, y no se sabía si por falta de tiempo entre sus famosos viajes, o porque no encontrara aderezo de gusto [...] o por filosofía, como él enseñó una vez a los pilotos de Calicut, alabando la hermosa castidad que piden las descubiertas del mar y el andar con la amistad de los grandes vientos» (*Sinbad*: 51). Los vientos son amigos de Sinbad, y los molinos de viento aparecen en varias partes de la novela, en las historias que cuenta Sinbad y en la historia de Sinbad. Algunas líneas parecen sacadas de un Quijote marino: «Y en estas conversaciones llegaron al muelle, llevados por el viento de posta» (*Sinbad*: 74). ¡Pero si incluso tenemos a nuestro Benengeli cunqueiriano!: Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, que tiene la ventaja sobre el cervantino de dominar la «lengua latino romana», no en vano hizo «examen en Toledo de traductor» (*Sinbad*: 109, en cursiva en el texto). Donde más evidente es la enseñanza cervantina es en tematizar los diferentes estatutos de realidad, en la oposición individuo /

sorprende sobremanera. Sinbad no sufre de la insatisfacción ni de la ambición que habitan al personaje de *Cometa*; sereno, es consciente de su carácter fabulador, lejos de las divisiones esquizofrénicas que hacen sufrir a Paulos. –En el marino todo parece combinarse de manera armónica, por eso, como hemos visto, no le importa admitir delante de sus narratarios (eso sí, una vez que han sido seducidos), los trucos de los que se ha servido. Antes citaba un ejemplo con Sari, en otro momento explica a Monsaide el secreto del limón volador:

-Era nada más que la piel de un limón, Monsaide amigo, con una golondrina dentro.

-¿Y cómo sabrías que vendría al caso?

-Lo hice por si al perderse Reino Doncel salía que fuese por el aire, poner este verbigracia volador de punto final.

-¡Quién sueña, sueña! –comentaba para sí Monsaide, golpeándose el pecho y la frente (*Sinbad*: 48-49).

A veces la realidad, sin embargo, choca con el sueño. El siguiente ejemplo nos muestra a Sinbad enriqueciendo la realidad por medio de sus fantasías:

También le gustaba ponerse a andar detrás de una que iba calle arriba, [...] Sinbad hacía por adelantarla en diez pasos, y se arrimaba a la pared de un huerto, y miraba para ella haciéndose el sorprendido de tanta

---

sociedad, y, sobre todo en la comprensión, humanidad que destilan los personajes, así como en la ambigüedad. Éste último rasgo es inherente a la poética cunqueiriana, lo he repetido hasta la saciedad, pero aquí además adopta la misma forma, en lo que se refiere al personaje, que en la célebre novela de Cervantes. ¿Cree Sinbad en la historia del Farfistán? Si semejante pregunta se puede plantear a propósito de Paulos y del cometa, creo que en este caso el texto marca más claramente la dirección en el nivel de la historia. Y, ¿cómo entender que, en efecto, «Venadita» estaba ahí, antes de la llegada de Sinbad?: «-¿Dónde va «Venadita», mi nave? –preguntaba llorando Sinbad. / -¡Y yo qué sé! ¡La hubo! / -¿Quién la llevó? ¿Por qué no me esperó? –gritaba Sinbad, loco. / -¡Quién lo sabe! ¡Eres bien terco, coño! / Dijo el turco, y cerró la puerta en las narices de nuestro señor Sinbad, piloto mayor que fuera del príncipe califa de Bagdad» (*Sinbad*: 125).

hermosura [...], porque había un punto en que el caso dejaba de ser verdad para ser hechura gozosa de la imaginación, y sorprenderse era parte del juego, y si no había sorpresa, después no podía haber inquieta memoria cuando Sinbad iba por el mar y en la noche subía al puente, sin otra compañía que el farol de borda. Y Sinbad le añadía a estas rondas y encuentros fantasías muy suyas (*Sinbad*: 52).

A estas rondas y encuentros imaginativos se opone cruelmente el episodio con una mujer en las calles de Cochín:

[...] una que llevaba en la mano una linterna de papel encendida, se metió en un patio, después de una de estas muestras de amor de Sinbad, y le hizo una seña al piloto y éste acudió, y cuando tembloroso le bajaba el velo con una mano para besarla, y con la otra levantaba la de ella [...], la fulana, que era una cuarentona regordeta, comenzó a gritar que la forzaba un marinero. Sinbad casi lloraba con la vergüenza, y echó sobre el rostro la pelerina bermeja para no ser reconocido de la gente que se reuniera (*Sinbad*: 53).

#### 4. Desengaño.

En algunas ocasiones pues, sufre el soñador. El desengaño definitivo llegará con la salida que ya he anunciado: supuestamente el príncipe de Farfistán fleta una nave que quiere poner al mando de Sinbad y éste organiza una tripulación, que estará compuesta por Sari y que llevará como vigía al ciego Abdalá, toda una muestra de amistad, pero también una declaración de principios del marino bagdadí.

El asunto de la nave se equipara al del cometa en la última novela de Cunqueiro. Al igual que en ésta, el lector sabe de antemano que se avecina una catástrofe. El texto es más benévolo con su protagonista que el de *Cometa*, la preparación de la salida no supone para Sinbad el sufrimiento que había supuesto para Paulos el convencer a los cónsules. Los dos desarrollan una intensa actividad, pero Sinbad lo hace rodeado por sus colaboradores y en su entorno natural; mientras que Paulos se encierra, empieza a aislarse:

Baja Sinbad todas las tardes al muelle cuando termina la tertulia en la fonda, y mira en el cartel cuántos marineros se apuntaron ya, y no son muchos, y *se sienta con Sari* a la puerta del estancado de la sal, o entra en la taberna del Cangrejo de Oro, refresca con agua de canela azuca-

rada agasajado por el patrón y *trata con éste* de víveres que comprará (*Sinbad*: 75, la cursiva es mía).

¡Las señales! Paulos *corría detrás de sí* en busca de las señales de la influencia del cometa, de aquéllas que imaginaba y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad. Hacía viajes matutinos hasta más allá de la Selva, y *regresaba a casa* al mediodía, con un brazado de hierbas y ramas (*Cometa*: 120, la cursiva es mía).<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Me interesa continuar las citas para insistir en el carácter comunicativo de Sinbad: «[...] y dice que quizá precise tantas varas de las de pulgada y otras tantas de cabo morisco, que después de cocido éste es el mejor que hay para las navegaciones al sureste, que no suda sal, y aunque se moje en una tormenta al secar no entiesa. Y los presentes [...] pasman de tanta ciencia, y pasados dos días, si vais por el bazar, veis que el cordelero Mustará ya anuncia en su tenderete: «Cabo morisco cocido. Lo mejor para el mar y para pozos»» (*Sinbad*: 75), frente a la cerrazón de Paulos, cuyos vecinos intentan adivinar, hacen conjeturas, sobre los ires y venires del astrólogo: «Se había corrido por la ciudad que Paulos estaba aclarando las tendencias del cometa, y las gentes lo veían pasar sospechando en las hierbas y ramas, en las miradas que Paulos dirigía a las palomas que volaban, en el oído que ponía a los ladridos de los canes, en los cristales ahumados que ponía ante sus ojos para contemplar el sol, el esfuerzo del joven astrólogo en descubrir y en prevenir los supuestos males que venían por los cielos con el majestuoso navegar del cometa» (*Cometa*: 120).

En algún momento, Sinbad abandona sus costumbres y parece aislarse: «El que esto escribe, vuestro criado Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, seguía por la villa las idas y vueltas de Sinbad en las vísperas de su viaje. Dejara de ir el señor piloto alguna tarde que otra a la tertulia de Mansur [...] se le pusiera a Sinbad el Marino un súbito gusto de mirar para el mar» (*Sinbad*: 89), pero ni siquiera en esos momentos pierde Sinbad su ansia comunicativa: «aseguran que era entonces cuando hablaba con el mar» (*Sinbad*: 91), y después, cómo no, estará encantado de contar a los otros lo que éste le ha dicho: «lo estaban esperando el viejo Monsaide y Arfe el Viejo, distraídos escuchando la parla de los pájaros chinos. / -¿Qué dice hoy el mar? -le preguntaba Monsaide. / -¡Que los tiempos pasados eran gloria!» (*Sinbad*: 91).

Hay más diferencias significativas entre ambos. En cuanto se mete a fondo en el asunto del cometa, Paulos olvida el principio de placer que han guiado hasta entonces sus intercambios comunicativos; todos sus encuentros con María tienen una finalidad bien práctica: ensayar sus discursos ante los cónsules, no disfrutar del intercambio con su amada. Sinbad, por el contrario sigue contando sus historias y disfrutando con sus oyentes.

Pero cuando el marino constata que no hay una nave para él en Basora, se viene completamente abajo, literalmente, el texto juega entonces con la simbología del espacio y con las categorías alto / bajo: tras salir de la ciudad, Sinbad sube y baja, y sube de nuevo, ya antes de salir «nuestro Sinbad echó una mirada por encima del mundo» (*Sinbad*: 111):

[...] tan pronto como abrieron la Puerta de Tierra, que tiene puente levadizo y cadenas cruzadas, y la guardia la ponen los tenderos del bazar, salió Sinbad con su vigía y su paje camino de Basora, y *montó* en la burra *para subir la cuesta* que hay hasta donde dicen *Pozos Altos* [...] y *cuando llegaron a lo alto* se apeó Sinbad y contempló la villa natal (*Sinbad*: 112, la cursiva es mía).

Aquella vuelta del camino era *el fin de la subida*. Desde allí se veían Basora y el mar.

[...] *Bajaron despacio*, que no tenía prisa Sinbad (*Sinbad*: 117, la cursiva es mía).

No dejan de bajar: «Dieron la vuelta por la salida del bazar y *bajaron* al muelle de las atarazanas del Malik» (*Sinbad*: 119, el subrayado es mío). Ya solo queda una subida, «el castillo de tablas» (*Sinbad*: 120), reproducción degradada de las altas cumbres que encontraron al comienzo de su viaje. El fracaso del piloto es más evidente acompañado por la descripción humillante que lo acompaña:

Sinbad [...] se dispuso a *subir* al castillo de tablas, que no era fácil, que estaban igualadas al trinquete. Le estorbaba a Sinbad la barriga, pero calzando allí e impulsándose allá, sin más daño que un chinchón en la frente y un rasgado en la blusa, *llegó a la cumbre*, y cuando estuvo allí se dio cuenta de que dejara el antejo abajo, y tuvo que desenfajarse para que el soldado lo atase en la punta de la faja roja y así izarlo. Alcanzando el antejo, Sinbad se enfajó, *que le caían bragas y zaragüe-*

lles, y sopladados los cristales se puso a mirar. Y en un nada estuvo que llorase, que delante de él, y por encima de los muelles, iba una muralla, torreada cada veinte pasos [...] ¡Dios sabe dónde estarían las naves que mandara labrar el señor del Farfistán!

*Bajó Sinbad* más entristecido que irritado (*Sinbad*: 120, la cursiva es mía).

Sinbad se encuentra a continuación en una situación parecida a la de Paulos, llegado el fin éste había dejado de soñar, en cuanto al piloto: «por dentro del magín estaba vacío de todo, sin nombres, sin fábulas, sin vientos, sin recuerdos. No podía sacar ni dos palabras juntas del porrón suyo, otrora tan fácil vertedor. ¡Ay, mi Sinbad, *qué bajo caíste!*» (*Sinbad*: 122, la cursiva es mía).<sup>174</sup>

No ha terminado de caer, más adelante, cuando el turco «le cerró la puerta en las narices»: «*Sinbad* cayó. Cayó al suelo. Ahora sí que le estallara de verdad la cabeza. le estallara por la parte más débil: por los ojos: por las rendijas que año tras año le fueran abriendo en los ojos los resplandores del mar» (*Sinbad*: 126, la cursiva es mía).

De vuelta al pueblo: « El ciego Abdalá guía al ciego Sinbad desde la casa del señor piloto hasta la fonda. Porque Sinbad no sabe subir, cegato, por la escalera de mano, la tertulia se hace ahora abajo, en la solana de las mujeres» (*Sinbad*: 127, en cursiva en el original, el subrayado es mío).

Tras todo esto puede que sorprenda el que considere a Sinbad como ejemplo de personaje que goza de la indulgencia del texto, a

---

<sup>174</sup> Es en este momento cuando aparecen los reproches al sueño, incluso el juego adquiere connotaciones negativas: «¿Qué dice el Libro, señor Alá, profeta Mahoma, de los sueños que se escurren cada día del corazón del hombre? ¿Entraremos en el Paraíso con nuestros sueños? ¿Para qué se nos dan si no son vida? ¿No podremos siquiera dormir en el Paraíso, vacíos, la alforja vacía, la boca vacía? Aquellos grumos calientes volvían a la cabeza de Sinbad, y golpeaban en ella por dentro, como si alguien estuviese jugando al cuarenta y tres con dados y tirado presto» (*Sinbad*: 125).



diferencia de Paulos. Está claro que el final de Sinbad es triste,<sup>175</sup> la sanción que recibe el personaje no es, sin embargo, tan extrema como la que recibe Paulos, la muerte.<sup>176</sup> En el caso de Sinbad, su sufrimiento se transforma en una especie de pasividad acompañada por la falta de memoria, pero dentro de la cual todavía aparecen momentos agradables:

Sinbad se olvidó de las voces y de los nombres de los pilotos amigos suyos, y para él todos son forasteros que vienen a hacerle una visita. Se habla del mar delante de él por ver cómo va de memoria y si vuelve del parálisis que debió tener en la cabeza, y Sinbad no dice nada. Lo que más le distrae es que le traigan telas variadas y las pongan a su lado, y las va acariciando [...] También le distrae mucho el oír pájaros. A veces, cuando parece que está más tranquilo, se levanta y pregunta a gritos si oyeron el cañón (Sinbad: 127, en cursiva en el texto, el subrayado es mío).

El final del personaje confirma la importancia de su tarea de narrador. Los otros bolandeses cuidan al que fue su más querido contador, incluso el narrador extradiegético lamenta su silencio al tiempo que proclama la pervivencia de la voz del marino:

Bolanda sigue siendo la ribera del cantor Iadid. Digo yo, el relator, que en Bolanda había tres aguas que agradecer a Dios: el río, las lluvias calientes del monzón y las palabras fantásticas del señor Sinbad el Marino. Éstas aún las escucho verter de jarro a vaso, de fuente a jarro, en la memoria mía. En el muelle, en el soportal del Congrio, nadie osó qui-

---

<sup>175</sup> No hay finales alegres en las novelas, en ninguna de ellas, ni felices. La melancolía domina desde la primera hasta la última, en la que se recrudece y donde llega a su paroxismo, pero es evidente que podemos señalar grados y escalas a lo largo del ciclo novelístico.

<sup>176</sup> En el análisis de los prólogos me refiero a esta muerte como simbólica, lo cual parece contradecir lo que digo ahora. En Cometa una serie de estrategias textuales permiten que trascendamos el sentido de esa muerte, pero hay muerte, y es además necesaria para que se reafirme el poder de la ficción que termina independizándose de su creador. La ambigüedad del texto de Cunqueiro permite que convivan interpretaciones como éstas, que pudieran parecer paradójicas.

tar el aviso de Sinbad (128, en cursiva en el texto, el subrayado es mío).<sup>177</sup>

Su nave, «Venadita», llega al mar, pilotada por Arfe el mozo. Aunque el viejo Monsaide impide que éste se lo cuente a Sinbad, la presencia de esa nave en el mar es la prueba del éxito del famoso piloto. De nuevo en una novela de Cunqueiro lo que permanece, lo que vence, es la ficción, simbolizada en esa nave, aunque a estas alturas del ciclo esa permanencia no necesitará de la inmolación del creador, como sucederá en *Cometa*.

A lo que podemos considerar cuerpo de la novela siguen los consabidos «Apéndices», el primero, la «Plática de mares arábigos que hizo Sinbad el Marino en Chipre a los pilotos griegos, según fue recogida por Teotikes Papadópulos de Esmirna» (*Sinbad*: 131-137), nos devuelve al soñador en todo su esplendor, al narrador lúcido, consciente de los mecanismos de la ficción, que se atreve a hacer (¡en público!) afirmaciones que nunca oiríamos en boca del lucernés delante de un auditorio: «Otro país que no hay es la isla Novena, que cae en el mar de China, al naciente» (*Sinbad*: 136).<sup>178</sup>

Antes de abandonar a Sinbad querría todavía recordar un momento anterior en el que parecía que se convertiría en Paulos, con un

<sup>177</sup> Ya cuando Sinbad planeaba su salida, se lamentaba la ausencia del marino: «Y Mansur tiene un pronto de salir corriendo para el muelle y apuntarse en el «Aviso» de Sinbad, que ya sabe que serán muy tristes los días en Bolanda cuando el viejo piloto ande lejos. ¡Ay, todos seremos algo más pobres!» (*Sinbad*: 88).

<sup>178</sup> En *Cometa* encontramos frases que muestran una misma conciencia ficcional, cito una del narrador (en la que se insiste en la obsesión referencial de Paulos) y otra del personaje (quien se la permite sabiéndose solo) que corresponden a la misma secuencia: «Perezoso, [Paulos] no salía apenas de casa en toda una semana, durmiendo siestas de mañana y tarde, ensoñando viajes, recibiendo visitas de gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real que el extraño visitante le había regalado, o había dejado olvidado en la mesa del vestíbulo, y que era la prueba fehaciente de la visita» (*Cometa*: 81). «Me asomo por esta ventana que no hay, y doy nombres y pensamientos a figuras que sólo yo veo» (*Cometa*: 82).

ambicioso objeto comparable al de éste, el ciego Abdalá le insiste al piloto para que lo tome como vigía: «*Sinbad escuchaba en la voz del ciego que no era burla el pedido. ¿No despertará él con la carta del señor farfistani? ¿Uno que despierta no despertará a todos? ¿No vendría una nueva primavera al mundo?»* (*Sinbad*: 68, en cursiva en el texto)

El contraste entre los dos protagonistas cunqueirianos es, sin embargo, evidente. Las citas que he incluido hasta ahora muestran de manera clara que Sinbad posee una competencia y una preocupación social desconocidas para Paulos. En la última, el personaje reflexiona sobre la dimensión social de su sueño, pero no llevado por el narcisismo, como en el caso de Paulos, o no únicamente.<sup>179</sup> A diferencia del astrólogo, Sinbad cuenta con un entorno social favorable, está rodeado continuamente por sus amigos, con los que comparte la tertulia, asistimos, además, a ejemplos de generosidad, como el confiar en Abdalá; cuando Mansur va a pedirle un favor, su respuesta es clara: «¡Un verdadero amigo es como un espejo, Mansur!» (*Sinbad*:

---

<sup>179</sup> Es evidente el punto de vanidad del personaje de Sinbad, ya hemos visto más arriba que le encanta ser el centro de atención de la tertulia de Mansur. La salida intensifica las ocasiones en las que Sinbad muestra su necesidad de ser reconocido, al sentir la desconfianza de Sari, cifra en su fama todo su consuelo: «Imaginaba Sinbad que en la posada habría algún señor, y él se acercaría a tener tertulia, daría noticias que nadie esperaba y sería acogido con gran respeto, porque no dejaría de haber allí quien oyera de Sinbad el Marino, la historia del Ave Roc o el viaje, llevado por la ballena, a las nieves marinas. Ya se dolía Sinbad de haberle dado tantas confianzas a su paje, al fin hijo de una pescantina negra» (*Sinbad*: 113). Ya hemos visto que ésta es la novela de Cunqueiro que acepta de manera más explícita el modelo cervantino, que planea incluso en la figura del pequeño paje, escudero, ¿no debe convivir igualmente don Quijote en múltiples ocasiones con la desconfianza de Sancho? También la necesidad de ser reconocido obedece al modelo cervantino: «y por como levantaron todos las cabezas y miraron para él se complació en ver que era conocido su nombre» (*Sinbad*: 114). Incluso la manera de arborar su nombre con arrogancia delata al Caballero de la Triste Figura: «-Yo, señor lancero real, soy el que fue piloto mayor del Califa de Bagdad, conocido por Sinbad el Marino, y tú eres muy joven y de tierra adentro para que mi nombre famoso te diga algo» (*Sinbad*: 119).

100), como ese espejo en el que el astrólogo no encontrará más que su propio reflejo. Sinbad está lejos de la impasibilidad de Paulos, también para él, como para casi todos los protagonistas de las novelas, el amor y el sexo siguen siendo un problema, que no le impide sin embargo establecer con los demás unas relaciones humanas de intercambio como no las conoce el último héroe cunqueiriano.

### Más inocentes

El motivo de la inocencia está presente en el macrotexto novelístico cunqueiriano desde *Merlín*, la primera «*Bildungsroman* de narrador» de las muchas que van a seguir. La inocencia es una de esas constantes de claro contenido metaficcional que aparecen desde el texto inaugural, pero la hallamos ahí en germen, podemos incluso decir que de manera rudimentaria. ¿Haría la misma lectura de ese motivo presente en *Merlín* sin el desarrollo que alcanza en obras posteriores? Tal vez me arriesgara a exponer esa hipótesis apoyándome en la relativa libertad de margen que toda labor de interpretación concede, y más si nos referimos a una lectura metafórica. En cualquier caso, si volvemos a *Merlín* después de haber leído *Cometa* resulta inevitable reconocer en ella un prototipo del protagonista de ésta última: me refiero a Pablo, el personaje de «una novela titulada «Pablo y Virginia», que la escribió uno que me suena que fuese clérigo tonsurado, llamado don Bernardino de Saint-Pierre» (*Merlín*: 155).<sup>180</sup> Casi podríamos confundir a Paulos y a Pablo en esta cita:

---

<sup>180</sup> La inclusión de esta novelita en los «Apéndices» de *Merlín* es una muestra de cómo la autorreflexividad del texto está también presente desde la primera novela. Felipe nos dice que «El algaribo Elimas, en uno de sus viajes, se la vendió a las niñas de Belvís» (*Merlín*: 155). El algaribo Elimas ya ha aparecido en la novela, precisamente en el capítulo titulado «Las historias del algaribo», el único capítulo que contiene subtítulos: «La bañera y el demonio», «El heredero de la China», «El lobo que se ahorcó», los títulos de los relatos que Elimas vende en versión escrita, aunque también se gana la vida «contando historias por las posadas» (*Merlín*: 52). Se hace así una clara diferencia entre los relatos de los que llegan a Miranda y aquéllos que pertenecen a otro orden, que puede ser el de la literatura. Elimas da consejos a Felipe: «Te digo que por mucho que saques de ti una historia, siempre pones cuatro o cinco kilos de ver-

-Este Pablo que viene titulando la novela, fue desde muy niño *grande amigo de mirar la soledad* del mar, y se ponía en la ribera a *imaginarle caminos con grande melancolía*, y los seguía de memoria largo trecho, poniéndoles a su sabor aquí la posada de una isla, más allá el encuentro con un bergatín y una niña diciéndole adiós con el pañuelo [...] y finalizando el viaje siempre encontraba *un país inocente*, en el que hablaban los animales, no había tuyo ni mío [...]. *Todo este imaginar y memorar, que vienen a ser la misma cosa, se le volvieron desasosiego y acedia* (*Merlín*: 158, la cursiva es mía).

La inocencia de ese país hace que Pablo se pase de «confianzado» (*Merlín*: 162), y esa será a la postre la razón de la separación de los amantes. El texto merliniano se llena de inocentes, como Virginia, el propio Pablo o doña Florinda, la viuda que cae en las garras del demonio (*Merlín*: 149-153).<sup>181</sup> Como ocurrirá más adelante con Paulos, nos sorprenderá conocer al próximo inocente: el propio Merlín.

*Merlín e familia* y *Merlín y familia* son dos textos muy diferentes, no sólo por estar escritos en dos lenguas, sino por su extensión y contenido. La novela se publica en 1957 con apéndices adicionales al texto publicado en gallego en 1955: la novela de Pablo y Virginia y las «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña».

---

dad, que quizá sin darte cuenta llevas en la memoria» (*Merlín*: 52). Felipe se lo aplicará de algún modo, la consecuencia es que se pierden las fronteras de qué es y qué no es ficción, da lo mismo: «Verdad o mentira, 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 la primera novela de Cunqueiro prima el placer, el gusto por oír historias que se transformará en hastío en *Sochantre*.

<sup>181</sup> Se trata de la otra novela que cuenta Felipe en estos «Apéndices»: «La novela de mosiú Tabarie» contiene la historia, narrada por Felipe, de la ««Novela del Pedo del Diablo» que me regaló el moro Alsir» (*Merlín*: 149), otro algaribo que trae historias a Felipe, no creo que sea casualidad que sea precisamente este personaje, que vende «libros de historia», el que acerca a Miranda la historia del espejo de Merlín (ver «La trastienda de la creación», punto 2 de la tercera parte y «Desdoblamiento», punto 2.4 de esa misma parte») ese espejo que «comenzó a enhebrar con el verdadero futuro cosas que él mismo inventaba» (*Merlín*: 83).

Este último texto rompe con el esquema narrativo con el que habíamos contado hasta entonces: se introduce ahora un narrador heterodiegético y extradiegético con respecto a Felipe de Amancia, voz principal de la novela, a la que se subordinaba la enorme cantidad de narradores intradieгéticos que habían ido apareciendo. La razón para la existencia de este texto es evidente: introducir un contraste a la mirada todavía maravillada de Felipe hacia sus años de infancia, a la nostalgia que el barquero siempre ha sentido por esa época y a la devoción que profesaba hacia su amo. En el nuevo apéndice un caballero inglés llega a Miranda *«por establecer si don Merlín, en sus vacaciones gallegas, había tenido descendencia»* (Merlín: 167, en cursiva en el texto), Felipe justifica la continencia de su amo y se refiere al amor platónico que supuestamente Merlín sentía hacia doña Ginebra, la reacción del inglés echa por tierra la idílica imagen pintada por Felipe y nos muestra un nuevo Merlín, bien distinto al que ha sido descrito hasta ahora:

*No pareció muy convencido el inglés, y dijo que él trabajaba con el método de las escuelas superiores, y que había que echar un vistazo a los libros de bautismo de la provincia, y, si podía ser, otro a los papeles de don Merlín.*

*-Y eso de la continencia por filósofo sería ahora de viejo, que de mozo y en las cortes, tu amo desenvainaba fácil* (Merlín: 169, en cursiva en el texto).

También es verdad que si bien Felipe confesaba su admiración por su amo, el lector no podía evitar en ocasiones preguntarse por qué merecía éste el título de mago y no el de artesano.<sup>182</sup> Al término de la novela había quedado clara cuál era la magia de Merlín: el encanto con el que supo llenar la infancia de Felipe, su capacidad para hacer-

---

<sup>182</sup> Paragüero, por ejemplo: «Y mientras yo servía a los visitantes algo de vino y jamón, como si fuera paragüero de Orense, trebejó mi amo en los paraguas, y en un amén los dio por arreglados, que según él, sólo tenían una varilla floja y otra salteada. Los abrió y cerró, diciendo no sé qué le-tanías» (Merlín: 27).

le ver el mundo de azul.<sup>183</sup> Las noticias que el inglés da sobre el mago rebajan su dignidad al menos un punto, el relato de Felipe ya lo había humanizado con respecto al Merlín artúrico, pero está bien claro que, pese a esa humanidad, Felipe sigue considerando a Merlín el dios de un mundo que ha desaparecido para siempre, era necesario que el inglés llegara para mostrarle que la magia no pertenece a un único mago, de hecho: «*Felipe se alegró con tanta novedad, que le parecía volver a los buenos tiempos mirandeses, cuando estaba de paje con Merlín y había variedad de visitas raras y cosas curiosas*» (*Merlín*: 171, en cursiva en el texto).<sup>184</sup> Como en *Cometa* la ficción se libera de su creador, aquí se libera el encanto, la magia.

A través del relato de míster Craven conocemos a Merlín como hijo de mujer barbuda, como un pedante desde su más tierna infancia. Cuando era un niño: «pasmaba a todos ver a aquel arrapiezo, espigadillo, el pelo a lo mendicante, los ojos vivaces, discutir con los maestros, y en vez de ir a soltar la cometa o jugar a la rana, pasaba las horas libres en imponerse en hebreo, trasmutación, arte de la guerra y Homero» (*Merlín*: 179). Un poco más tarde: «solía andar vestido con el doble ropón colorado de los maestros reales, por un nada sacaba de la funda los cristales de aumento, muy dictaminante, y no

---

<sup>183</sup> «A veces, por hacer fiesta, el señor Merlín salía a la era, y en una copa de cristal llena de agua vertía dos o tres gotas del licor que él llamaba «de los países», y sonriendo, con aquella abierta sonrisa que le llenaba el franco rostro como llena el sol la mañana, nos preguntaba de qué color queríamos ver el mundo, y siempre que a mí me tocaba responder, yo decía que de azul, y entonces don Merlín echaba aquella agua al aire, y por un segundo el mundo todo [...] era una larga nube azul que lentamente se desvanecía» (*Merlín*: 16).

<sup>184</sup> De hecho el inglés va vestido de mago, o prestidigitador: «*El macferlán es de transformista. Poniéndose de pie en el centro de la barca, míster Craven tiró de un cordoncillo que asomaba bajo el cuello, y se resumió la esclavina en el cuerpo de la prenda. Tiró ahora por un botón, y cambió la tela de color, poniéndose a rayas grises y coloradas. / -Y el bombín no es de menos mérito. Mira, aprieto la cinta, y ya lo ves: negro [...]. Aprieto más, y sorpréndete: blanco [...]. Aflojo, y vuelvo al crema, que es el propio para viajes, por el polvo del camino*» (*Merlín*: 170, en cursiva en el texto).

daba paso sin sentencia griega o latina, *por pavonearse de textos y saberes*» (*Merlín*: 180, la cursiva es mía).<sup>185</sup>

Los dos capítulos que siguen a los de su nacimiento y formación son los titulados: «Merlín en Toledo» y «El viaje a Roma» (*Merlín*: 183-192). En el primero Merlín, de incógnito, es encargado de llevar unas cartas al duque de Lerma. El comienzo del capítulo se burla abiertamente del personaje:

Determinó el joven Merlín pasar de Madrid a Toledo, e iba muy seguro yendo a ciudad tan atareada de demonios, judíos, brujería y ciencias ocultas, porque en una posada, en Medina del Campo, había comprado a Isaac Zifar el nombre secreto de Toledo [...] Y dicen que el tal Zifar se hizo rico vendiendo esta noticia a muchos, que por creerse los únicos dueños de ella, no propalaban el hallazgo (*Merlín*: 183).

Merlín entra vestido de buhonero en Toledo, donde es confundido con don Pánfilo, el hombre que le hiciera el encargo. Merlín se convierte en don Pánfilo para sus interlocutores (y para el lector), hará honor a ese nombre colaborando involuntariamente con el demonio, quien gracias a su ayuda dará muerte a un hombre.

El último capítulo muestra la incapacidad del mago para entender el asunto en el que se ve envuelto: compra una sortija a un mendigo a la entrada de Roma, y la guarda en un bolsillo de su capilla corta, de donde tres noches seguidas ve salir: «una figura femenina, vestida de vagos paños verdes, y el tal fantasma, que lo era, se asomaba a la ventana por una media hora, volviendo paso pasito a su escondite» (*Merlín*: 189). Las tres noches necesita el mago para llegar a la conclusión de que la sortija está encantada, ¿para qué sirven entonces los tan proclamados siete saberes de Merlín? El sabio termina llevando a la mujer fantasma a una nueva muerte, por inadvertencia. El narrador no tiene piedad de Merlín, melancólico tras lo que ha ocurrido por culpa suya, estamos lejos del tratamiento del tema en *Cometa*, en otros textos e incluso en otros lugares del propio *Merlín*:

---

<sup>185</sup> Creo necesario recordar que mister Craven no cuenta esto a Felipe, se lo lee, y las marcas del texto leído se encuentran en el nuestro a través de la inclusión de títulos separados tipográficamente, como ya antes en alguna ocasión.



al mago se lo compara con Micer Orlandini, un médico romano que solía ponerse melancólico:

Y si se le preguntaba qué le entristecía, solía responder:  
-Estaba soñando con «carciofi alla giudia» y con «spaghetti alla carretiera», y que remojaba la comida con una botella de Marino, que de los vinos dei Castelli Romani, es el de mi gusto (*Merlín*: 189).

El añadido al texto original en gallego contribuye pues a rebajar la altura de la más clara figura autorial de la novela: Merlín, y en ese sentido estamos muy cerca de *Cometa*. A partir de esa primera novela los lectores inocentes no harán más que multiplicarse. De algunos de ellos, casi siempre lectoras, nos ofrece Cunqueiro un retrato especialmente conseguido, inolvidables resultan la niña que asiste a la representación de «Romeo y Julieta, famosos enamorados» de *Sochantre* y doña Inés, la soberana del Vado de la Torre<sup>186</sup> que tanta curiosidad y admiración despierta en algunos sólo de oídas. Las conocemos a las dos esencialmente a través del modo dramático, responsable este artificio en gran parte del patetismo que caracteriza a ambos personajes femeninos.<sup>187</sup> Pero tendremos que esperar a *Sinbad* para que una lectura inocente se convierta en un motor de la tragedia, al igual de lo que sucede con Paulos.

En el caso de doña Inés, la «hermosa delirante» (*Orestes*: 189), le invade una «incansable ensoñación amorosa» (*Orestes*: 189). Doña Inés se entrega por completo a sus ensoñaciones y a sus sentimientos, su historia adopta, como ya he señalado, el modo dramático, reproducción de la obra de teatro que escribe Filón el mozo, pero también narrativo, creando una desorientación en el lector precursora de la que hallaremos en *Cometa*. Encontramos también ahí un interesante juego de niveles que crea esa impresión de cajas chinas característica de las novelas cunqueirianas: dentro de la historia de doña Inés se incluye la del pianista, cuya percepción de la realidad está

<sup>186</sup> Recordemos que el episodio de doña Inés reproduce las situaciones de la obra de teatro de Cunqueiro: *A noite vai como un rio*.

<sup>187</sup> Ninfa Criado Martínez dedica en su libro *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática* un capítulo a cada una de estas obras, así como a la pieza teatral inscrita en el *Sinbad* (Criado Martínez 2004: 73-104).

transformada por su obsesión con la idea de que le cortarían las manos:

Eso dijo doña Inés, y se acercó al búcaro de los jazmines, en la repisa de la chimenea. Con dos jazmines en cada mano se acerca al músico, e intenta golpearle en los dedos. El músico la mira aterrado.

-¡No, no me cortes las manos! ¡Quiero que vivan! ¡No me mates las manos! ¡No me mates!

Y corre hacia la puerta, gritando. Y huye en la noche, con las manos delante de los ojos, luminosas como lámparas en las tinieblas.

Y doña Inés se queda sola, deja caer los jazmines al suelo, y sólo sabe decir:

-¡Pero si el jazmín no corta! ¡Pero si el jazmín ni siquiera araña!  
(*Orestes*: 208).

Son menos a lo largo del ciclo novelístico los ejemplos de aquéllos que mantienen una justa relación con la ficción, en cualquier caso no hallamos en todas las páginas cunqueirianas a ningún personaje capaz de encarnar tan precisamente al lector ideal como María.

### 3.4. El placer de caer en la trampa

¿Pero cómo es el lector que construye *Cometa*? Me refiero ahora al enunciatario, la previsión que el texto ha hecho de su destinatario, y que corre el riesgo de ser confundido con el enunciador y con el texto mismo. De las distintas figurativizaciones del lector, la lectura ideal que representa María es la positivamente valorizada por el texto, aunque su actitud no pueda equipararse con la que el texto va exigiendo de su propio interlocutor.

Las técnicas desrealizadoras y esperpénticas que se extienden a lo largo de la novela impiden la identificación y casi la construcción de una coherencia diegética, se favorece así que el destinatario, como el astrólogo lucernés, se pregunte continuamente qué es «real» y qué no lo es, atrapado en la misma obsesión del verdadero / falso, tan contraria al ludismo que exige la lectura participativa. El texto exige una distancia de su destinatario, como se pregunta Vincent Jouve (1993: 12):

[...] ne peut-on pas dire que *l'Ulysse* de Joyce, en multipliant, au sein d'un même paragraphe, obscurités et ambigüités, en glissant d'un

point de vue a l'autre sans toujours le marquer clairement, oblige le lecteur a remettre en cause sa capacité de déchiffrement? La visée illocutoire serait, dans ce cas, d'amener le lecteur a s'interroger sur sa façon de concevoir le sens.

La novela lleva sin duda a su lector a interrogarse sobre su manera de concebir el sentido del texto, ya que si favorece la distancia, se termina burlando de una actitud excesivamente distante, preocupada por identificar con exactitud los niveles de realidad que le son propuestos. Paulos muere, pero (¡sorpresa!) sus personajes le sobreviven, y al cadáver del astrólogo: «Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes» (*Cometa*: 237). La trayectoria de Paulos coincide pues con la del enunciatario de *Cometa*, aunque la sanción recibida por el protagonista desacredite ese tipo de lectura, lo que será evidente al fin es el fracaso de los intentos del lector por escapar a la manipulación del texto.

Es pues posible leer la novela como un manual para lectores, que nos ofrece un modelo de lector ideal y ejemplos de lecturas más o menos malas, y aboga al fin por una lectura participativa, prefiriendo el exceso del lado de la identificación que del de la reflexión. Se muestra al mismo tiempo la eficacia de una instancia enunciativa que realiza los deseos frustrados de Paulos: controlar y manipular incluso al (que se cree) más avisado.