

**Relato especular y espectacular:
«LAS MOCEDADES DE ULISES», de Álvaro Cunqueiro**

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER

Las mocedades de Ulises (1960), tercera novela de Álvaro Cunqueiro, es un exponente perfecto de una obra literaria muy peculiar, dos de cuyos rasgos característicos son la especularidad y la espectacularidad en el uso de la fabulación, de la palabra.

Se trata, en primer lugar, de la historia de una iniciación, o, como dice el autor en las «Palabras liminares», es «la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje –el aprendizaje del oficio de hombre– sin duda difícil» ⁽¹⁾. El protagonista, Ulises, no se identifica con el homérico Odiseo, pues es cronológicamente posterior y, a la vez, experimentalmente anterior: Ulises no es un viajero adulto, como Odiseo, sino un viajero adolescente, como Telémaco. Pero, aunque Ulises no sea Odiseo, sí es la reencarnación del modelo mítico y arquetípico que Odiseo patrocina, y así resulta que en él concurren los atributos básicos del héroe: Ulises es valeroso y, sobre todo, Ulises es sabio, astuto y elocuente. El universo narrativo del *Ulises* no es el mismo que el de los héroes que fueron a Troya, sino un mundo pacífico, una muy idealizada estilización del mundo gallego rural y ancestral, visible e invisible, en el mágico corazón itinerario del Camino de Santiago. En este contexto referencial, es muy significativo el hecho de que el patrono de Ulises no sea directamente Odiseo, sino un intermediario cristianizado, un divertido San Ulises «si precoz en santi-

(1) Para abreviar, nos referiremos a la novela de ahora en adelante como *Ulises*, y citaremos el texto por la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1985, Col. «Austral» nº 1652, que lleva un estudio preliminar de Diego Martínez Torró.

dad, también en astucia» (p. 82). En este mundo no hace al caso un Ulises troyanicida, pero sí un Ulises viajero, que viene a ser como peregrino, y un Ulises fabulador. La adaptación del héroe se refleja en la sintomática reconversión del celeberrimo arco odiseico en metáfora de la palabra y la fabulación, como se desprende de la primera fábula que cuenta Ulises:

«Aquí vive Hierón, arquero tan noble como Coblianto. (...) Todas las mañanas baja a enseñarme a tender el arco. (...) Medimos el viento que hiera la flecha por dáctilos y espondeos. (...) Disparo: catorce, quince, dieciséis versos, y al final del viaje de la flecha, al final del canto, la herada punta encuentra la diana. La palabra reveladora toma por alas las plumas coloradas del timón» (p. 118).

Además de valeroso y elocuente, nuestro Ulises es, como Odiseo, viajero.

En este punto, hemos de introducir el estudio de la novela en los planos de fábula, historia y texto. La estructura del *Ulises* es, a todos los niveles, una estructura de enmarque, de relato dentro del relato, estructura espectral que nos remite a la de la *Odisea*. Hay, en primera instancia, un Narrador Externo de primer nivel (NE1) del que depende la totalidad del texto, un NE1 que es un «Yo» en el que se proyecta discretamente el narrador autorial Cunqueiro. Este NE1(Yo) también se da en la *Odisea*, y, de hecho, el mítico Homero es el modelo en el que se inscribe Cunqueiro expresamente al aludir a sí mismo como a un aedo que canta y cuenta «con la feble caña de su hexámetro» (p. 62). La fábula primordial, F, que subyace en la novela se puede sintetizar en la fórmula «vida de Ulises», y consta de dos niveles fabulísticos. El primer nivel fabulístico desarrolla la vida «real» del actor-sujeto, es decir, sus peripecias y experiencias dentro de las coordenadas espacio-temporales que en el universo narrativo se definen como «históricas». Este primer nivel fabulístico se desarrolla en seis etapas cuya sucesión ordenada y progresiva se respeta en el texto:

Etapas de la fábula primordial F.

F.I: Nacimiento de Ulises en Ítaca y—
Apoteosis paternal de Laertes.

**Correspondencia con la
división externa del texto.**

«Pórtico»
I Parte: «Casa real de Ítaca» (5
capítulos)

F.II: Aprendizaje de Ulises en—
Ítaca. Primera crisis.

II Parte: «Los días y las fábulas»
(Introducción + 6 capítulos).

F.III: Aprendizaje de Ulises—
en el viaje: de Ítaca a
Paros

III Parte: «La nave y los compañeros»
(Introducción + 8 capítulos)

F.IV: Aprendizaje de— Final en cursiva de la III Parte.
 Ulises en el viaje: IV Parte: «Encuentros, discursos y
 en Paros. Penélope. retratos imaginarios» (5 cap.)

F.V: Aprendizaje de Ulises «Final»
 en el viaje: de Paros a
 Ítaca.

F.VI: Aprendizaje final de Ulises— «Final»
 en Ítaca: regreso, muerte
 simbólica de Ulises esperan-
 do a Penélope.

F.VII: Renacimiento simbólico de— «Final»
 Ulises y apoteosis amorosa:
 reencuentro con Penélope y
 cosmogénesis.

Como se puede apreciar, la estructura fabulística, respetada por la historia, es perfectamente circular, especular, y empieza y termina en Ítaca en dos momentos de plenitud creadora; el nacimiento de un hijo, que es la apoteosis paternal de Laertes, y la creación del mundo, que es la apoteosis amorosa de Ulises.

Este primer nivel fabulístico se corresponde, cualitativamente, con lo que se podría denominar una realidad «histórica», cotidiana. Dicho de otro modo, no ocurre aquí nada que sea extraordinario, en el sentido de maravilloso (cf. T. Todorov). Los sucesos son puramente normales y hay muy poca acción. A los personajes, quitando los momentos de apoteosis (que son estados de tipo simbólico); no les pasa casi nada, pero, sin embargo, hay algo que constantemente hacen: fabular. Aquí tenemos el segundo nivel fabulístico, compuesto por todas las fábulas que se intercambian los personajes, casi todas las cuales son maravillosas. El NE1 ve-hicula el primer nivel fabulístico, y es, a la vez, Focalizador Externo de primer nivel (FE1). Para el segundo nivel fabulístico, el NE1 delega en los personajes, que son quienes refieren en estilo directo maravillosas, y se constituyen por tanto en Narradores Personajes de segundo nivel (NP2), así como en Focalizadores Personajes de segundo nivel (FP2). El tiempo básico de la fábula primordial es el pasado, un pasado prospectivo referencialmente anacrónico, que no se identifica con un tiempo histórico extratextual determinado y que mezcla los datos cronológicos más dispares. El ritmo esencial en que se presenta la fábula primordial es el de la escena. La escena transcurre en un espacio casi siempre exterior y público, bien fijo (por ejemplo, una taberna), bien móvil (por ejemplo, el trayecto de un paseo). Transcurre durante un tiempo más o menos breve (un rato), y en ella se presenta a una serie limitada de personajes cuya interacción

fundamental es la del diálogo.⁽²⁾ En cada capítulo hay una, dos o tres escenas más o menos discontinuamente sucesivas, y siempre hay un personaje que actúa de conductor: primero Laertes (en el «Pórtico» y I Parte) y después Ulises (en el resto de la novela). Las escenas están narrativamente deceleradas, sobre todo por material descriptivo. Lo más importante en ellas es la fabulación de los personajes en estilo directo. Las historias maravillosas que refieren los NP2 suponen pausas dentro del tiempo de la fábula primordial en la que se inscriben. Mientras los personajes cuentan estas historias maravillosas, el tiempo histórico del fabulador y sus oyentes parece suspenderse, y de una realidad cotidiana se accede a una realidad maravillosa, de una realidad casi exenta de acción se accede a un universo trepidante, intenso en peripecia y en emoción. En una escena cuyo tiempo transcurre deceleradamente se introduce, en el breve lapso de la enunciación, un tiempo sincopado, el de la fábula maravillosa, que sustituye al primero. Los tiempos de los niveles fabulísticos y narrativos son distintos cualitativa y cuantitativamente: cualitativamente, a nivel de enunciado, porque uno es cotidiano y el otro maravilloso; cuantitativamente, a nivel de enunciación, porque las escenas que refiere el NE1 son tiempos parciales, fragmentarios, de F, mientras que los NP2 sincopan en su enunciación tiempos totales. Estamos, en definitiva, ante un proceso y ante una idiosincrasia que describió perfectamente Mircea Eliade: el proceso de abolición del tiempo histórico y de apertura al Gran Tiempo mítico, proceso que corresponde a una mentalidad arcaica y tradicional para la que la historia es una realidad desacralizada, contingente, asignificativa, perecedera, y para la que los únicos valores positivos, trascendentes, residen en los modelos míticos, en la historia ahistórica, del «*illud tempus*», de los dioses y los héroes creadores, fundadores, paradigmáticos. La fabulación, en el *Ulises* (y en toda la narrativa cunqueiriana), es un rito de abolición del tiempo histórico y de apertura al Tiempo Primordial del Paraíso Perdido de la Edad Dorada, cuyo presente eterno reconstruye Cunqueiro valiéndose de los presentes similiernos de los mitos, de la gran literatura universal, de los símbolos, de las experiencias humanas más sublimes: el amor, la belleza, la aventura.⁽³⁾ La selección narrativa operada por el NE1 apunta precisamente a estos momentos especiales de apertura, a estas escenas que hacen de bisagra entre lo cotidiano y lo maravilloso, fuera de las cuales lo que hay o bien se resume (y el resumen se utiliza normalmente al comienzo y/o al final de los grandes apartados)

(2) La técnica escenográfica y la viveza y poeticidad del diálogo emparentan claramente a Cunqueiro con Valle-Inclán.

(3) cf. a este respecto, el «*sui generis*» tratado de estética de Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*.

o bien se elide (y, de hecho, entre escena y escena media la elipsis, más o menos amplia).

La fabulación especular es, en suma, el núcleo estructural y significativo de la novela, o, en otros términos, todo descansa en el uso de la palabra, atributo primordial de Odiseo. La concepción de la palabra que se da en el *Ulises* pertenece de lleno a la mentalidad tradicional y primitiva: la palabra es tan importante porque es mágica, y este conocimiento es compartido por el NE1 y sus personajes. Es mágico el nombre propio porque convoca el destino y la naturaleza del modelo onomástico, porque «fada» al nombrado, como fadado está Ulises e impelido por su nombre al destino odiseico, y así dicen los personajes que «Hay que tener cuidado en los bautizos» (p. 122) y que «Hay nombres que son señales» (p. 130). El relato tiene dos dimensiones: la estética-aédica y la activa-mágica (lo que T. Todorov denomina respectivamente palabra-relato, propia del aedo, y palabra-acción, propia del jefe de la tribu), y ambas son asumidas conscientemente por NE1, quien dice en las «Palabras liminares»:

«Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquéllas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas. // (Hasta aquí, palabra estética-aédica) // (...) Canto, y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro» (Hasta aquí, palabra activa, mágica) (pp. 61-62).

Esta cita nos sirve para definir los valores ilocutivo y perlocutivo de la fabulación. El valor ilocutivo más genérico, que relaciona al sujeto de la enunciación con el enunciado, es una relación de proyección amorosa de sueños, deseos, ilusiones, imaginaciones, nostalgias. El fabulador, al fabular, predica de sí mismo que es un soñador. En otros términos, el fabulador es un focalizador que produce un objeto interno, (su fábula), constituido por elementos individuales (sus deseos, su experiencia,...) y por elementos colectivos (todos los mitos y elementos culturales). El valor perlocutivo más general es la transformación del mundo, la sustitución, siquiera sea efímera y ritual, de una realidad limitada por una realidad ilimitada en la que todo es posible. El juego de la fabulación descansa en dos normas básicas que lo legitiman. La primera norma establece que la relación de verificación no se establece necesariamente entre la fábula y la realidad referencial externa, sino entre la realidad interna del sujeto enunciador y la fábula. Esto lo encontramos condensado en un diálogo entre Ulises y Poliades:

*«—Poliades, ¿qué es lo que es mentira? (...)
—Quizá todo lo que no se sueña, principio.» (p. 116).*

La segunda norma establece que la intención y el resultado de la fabulación han de ser beneficiosos, o al menos no perjudiciales, para los oyentes, o, en otras palabras, la transformación del mundo que se opera con la fabulación ha de ser ennoblecadora, acorde con una moral que es, implícitamente, la cristiana. Esto se ve claramente, por ejemplo, en una conversación entre Poliades y Laertes que ilustra las funciones y los límites de la fabulación:

«Hermías se ha olvidado de mi calva sudorosa, de mi sucio mandilón, de los garbanzos de Fuentesaúco. Se retira turbada. (...) No es que la doncella me vaya a ofrecer su cama, Laertes. Es otro sentimiento más profundo y espiritual el mío. Suponte que una noche cualquiera, llevada por esas palabras me dijo, Hermías sueñe conmigo. En su sueño yo puedo ser un héroe perfumado. Yo no lo sabré nunca, ni me importa no saberlo» (p. 77).

Esta cita condena lo que es la estructura actancial básica del *Ulises*: los personajes desean transformar el mundo y transformarse, serlo todo y serse en todas sus posibilidades, y lo consiguen ritualmente por medio de la fabulación. La palabra, es un ejercicio de libertad, y un ejercicio con dimensión social, porque no se sueña a solas sino que se socializa el sueño en la fabulación. Dado que la fabulación es un rito colectivo, tiene unas pautas de idoneidad, unas pautas que se rigen por el teatro. Como dice Poliades, «La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia» (p. 77). Esto significa que el fabulador ha de ser, simultáneamente, un consumado histrión. Estamos en los dominios de la literatura oral tradicional, de la literatura dramática y, además, en los muy odiseicos dominios de la «máscara».

El aprendizaje de Ulises es, en gran medida, un aprendizaje de la palabra, exactamente igual que el de Telémaco, a quien Atenea impele al viaje para que adquiera fama «hablando», preguntando por su padre, emulando al héroe. Entre las primeras cosas que aprende Ulises está, precisamente, el poder de la palabra:

*«—¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
—De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar: «Navegaba, alegramente en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar: «Navegaba, alegramente empujada mi nave por Bóreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anocchece...» Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena»* (p. 109).

Se viaja, pues, fabulando, lo que quiere decir que Ulises efectúa dos tipos de viajes: los reales y los imaginarios, los físicos y los orales, los del primer y los del segundo nivel fabulístico, niveles en los que se proyecta, fragmentada, la *Odisea*. Así, por poner un ejemplo, tenemos que nuestro Ulises no ve sirenas ni cíclopes, pero por un lado escucha fábulas en las que aparecen y, por otro lado, conoce una Ofelia monócula cuya voz de soprano es tan turbadora como la de las sirenas. Se trata como vemos de curiosas correspondencias que van recomponiendo la imagen de la *Odisea*, de manera que lo puramente maravilloso pertenece al segundo nivel fabulístico, y lo humano (por raro, inverosímil y extraordinario que sea) pertenece al primero; y en la confluencia de ambos, en la fábula total F, se produce el sentido y se reconstruye la fábula arquetípica odiseica.

Ulises aprende primero escuchando fábulas, pero no empezará a fabular más que a raíz de su primera desilusión, de la primera crisis de pubertad (cf. cap. 3 de la II parte), en la que hallamos ecos del episodio mítico de la manzana de la Discordia y de la guerra de Troya dentro de un contexto cristiano-eleusino. Esto evidencia una gran finura psicológica por parte de Cunqueiro: la fabulación surge para sustituir una realidad deficitaria, y el héroe no entra activamente en el juego de la fabulación hasta que no ha experimentado realmente la dolorosa limitación de la realidad. Simultáneamente, se relaciona el origen de la guerra de Troya y la guerra misma con el origen de los viajes imaginarios de Ulises: los dispersos trozos del mito reflejado se aúnan para recomponer una imagen coherente mítica y psicológicamente. Y cuando Ulises se inicia en la fabulación, en el capítulo 4 de la II parte, asimila con éxito las dos condiciones fundamentales que ha de cumplir el buen fabulador histríónico, a saber: 1) que la fabulación parte de la situación real, de cualquiera de las circunstancias co-presentes, y que vuelve a ella para transformarla; y 2) que la fabulación es un ritual colectivo, que el histrión debe contar con la participación del público y ser un maestro en «feedback», en retroalimentación de la fábula en función de la índole, las expectativas y las intrusiones de los oyentes. Así, vemos en esta escena (cap. 4, II parte) cómo Poliades empieza a fabular convirtiendo lo que es un espacio real vacío, las casas deshabitadas de Ítaca, en un espacio imaginativa y maravillosamente lleno, poblado de ficticias gentes y sus respectivas historias; y cuando Poliades ha terminado, le releva Ulises:

«—¿Quién vive ahí?
 —Nadie. Ya hace muchos años que no vive nadie.
 —No, Poliades; ahí vive gente. Yo la conozco. Soy discípulo tuyo. Te digo ahora mismo, siquieres, su nombre y condición. (...) Aquí vive Hierón, arquero tan noble como Cobrianto» (pp. 117-118).

Ulises acaba de aprender a transformar un espacio real vacío en un espacio maravilloso lleno, o, en términos antropológicos, a convertir un espacio profano asignificativo en un espacio consagrado, en un «centro» de acceso ritual al mundo mítico. Está Ulises contando su primera historia cuando Poliades le interrumpe:

«—(...) viene con él una hija que tiene, quizá un año o dos más joven que yo. Todavía no le ciñeron los pechos.
—¿Cómo se llama? El embustero tiene que tener halcones en la lengua.
—Se llama Leo.
—Has tenido mucho tiempo para pensarla» (p. 118).

Se trata, como vemos, de la segunda condición histriónica, el «feedback». Y, siguiendo con esta misma escena, cuando Ulises ha acabado de contar su segunda historia, Poliades le exige que aduzca «pruebas» (p. 119), que demuestre que ahí vive Leda, la amada del cisne; Ulises, entonces, busca y esgrime, como trasunto metonímico de Leda, una lechuza, un ave, luego un objeto asociado al cisne olímpico. Esto entra en la primera condición histriónica: la vinculación de la historia que se cuenta a la escena real en la que se inscribe el fabulador, de manera que el espacio real se convierte en escenario maravilloso; el histrión establece baudelairianas correspondencias entre lo visible y lo invisible que refuerzan la transformación del espacio real en «centro» consagrado.

Estas dos enseñanzas será perfeccionadas por Ulises sucesivamente, y el héroe llegará a realizar auténticos prodigios en lo que se refiere tanto a la vinculación del espacio real con la fábula como en lo que afecta al «feedback», al relato participativo y participado. Pondremos dos soberbios ejemplos del arte único de Ulises. El primero procede del capítulo 6 de la II parte, donde Ulises se lanza a fabular partiendo del nombre propio de un personaje real, Edipo, y remontándolo al modelo mítico; luego vincula un espacio mítico, los ojos ensangrentados del trágico rey, con el espacio real presente, en un prodigo de sincronización que transforma el espacio real en espacio simbólico; Ulises no sólo habla: gesticula (código teatral gestual) y utiliza efectos especiales sonoros que Poliades interpreta en clave simbólica teatral:

«—Llevamos este pandero a un cantor ciego. Antaño fue rey en Tebas. Por lo menos, allá reinó su nombre. En la mañana del día fatal todavía tenía los ojos verdes de las colinas nativas posados en los claros ojos, pero al atardecer ya se habían aposentado en las vacías cuencas poderosas nubes rojas.

Dijo Ulises, y señaló con el pandero antiguo hacia poniente, y en aquel mismo instante surgieron del mar amplias nubes encendidas, y quietas permanecieron sobre el abismo por donde el sol, con sus soberbios rayos, había rodado.

—Se llamaba Edipo —dijo Ulises, y golpeó por tres veces el pandero. Poliades palmeaba en el basto granito de la columna.

—¡Ulises, te obedecen los meteoros! ¡Como en el teatro!» (pp. 125-126).

El segundo ejemplo lo extraemos del capítulo 3 de la III parte, donde Ulises riza el rizo. Primero, partiendo de una moneda que Ulises dice que muestra la efigie de Menelao, cuenta a un sorprendido auditorio la historia de cómo cuenta Ulises la historia de Menelao, y en su relato convierte Ulises en narración todo un texto acotacional, espectacular, que incluye la evocación del público ideal en que se apoya el histrión. El relato es un espejo de un relato teatral: ⁽⁴⁾ el momento de las bodas de Menelao y Helena surge arropado por signos de casi todos los códigos mencionados por T. Kowzan: palabra, tono, gesto, mimética, movimiento, vestido, peinado, accesorios, decorado, sonido, luz. De pronto, sin avisar, cambia Ulises de historia, juega con sus oyentes reales y refiere que la moneda de la que surgió el primer relato trae pegado el sudor de la peste y se la contagia al tabernero. Ulises agrede a un auditorio que le ha caído gordo, el público está a punto de dejarlo solo, y Ulises retoma el relato inicial. Tras éste, el tabernero y otro personaje refieren la verídica historia de un desconocido que decía venir a Troya, y Ulises realiza el prodigo su retrato en otra moneda. Ya a solas con Alción, Ulises le revela los secretos de su arte:

«—Lástima que el discurso no fuera en la plaza, con mujeres —comentaba Alción—. Eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia, eso, Ulises, me gusta. ¿Quién te lo enseñó?

—Poliades. Lo tenía del teatro. /(...)/

—¿Y cómo reconociste a Agamenón?

—Mis maestros me han puesto en el corazón el eco de los cantos antiguos. Alción, no hay tiempo ni lugar, solamente hay música» (p. 161).

Como tan claramente se ve, Ulises esboza aquí la teoría quasi-mística de las correspondencias, refiere explícitamente la apertura al «*illud tempus*» mítico que persigue y obra la fabulación. El texto, discursivo, reflexiona es-pecularmente sobre el ideologema productivo del texto.

(4) Cómo no ves aquí una reelaboración narrativa en torno a la acotación valleinclanesca, dentro de la reflexividad metaliteraria que caracteriza a la novela contemporánea.

Pero la palabra mágica no sólo es hermosa, sino también peligrosa. Hablar, como explica T. Todorov, es osar, y, en este sentido, la palabra que osa es la que le corresponde al jefe. En el *Ulises* es el joven protagonista el que capitaliza la palabra peligrosa, cosa lógica porque para eso es el héroe. Así, por ejemplo, Ulises se atreve a nombrar la peste, para espanto del tabernero. De hecho, Ulises no deja de fabular sobre su futura e hipotética muerte, lo que consterna a sus interlocutores. Si muchas de las peripecias de Odiseo, así como su viaje total, se interpretan como triunfos sobre la muerte, Ulises, émulo del modelo, desea morir y sobrevivir a la muerte para ser verdaderamente un héroe, y así sucederá, en definitiva, porque el *Ulises* reproduce el modelo arquetípico del viaje odiseico. La desgracia le sobreviene a Ulises precisamente a través de la fabulación, y por la ruptura de un tabú. En efecto, se nos dice que, tras conocer a Penélope y comprometerse con ella, Ulises siente que «tenía que ser verdadero, a pesar suyo y por amor. Pero la ocasión de pecar estaba allí, en la asombrada mirada de *Pretextos*» (p. 248). Ulises cae en la tentación, que procede del dionisíaco mendigo Zenón, y fabula. Fabula reincidientemente sobre su parentesco con el rey Lear, y mientras otro personaje le enmienda la recitación de la fábula, se produce un asesinato. En lo que vendría a ser la visita oral de la causa, Ulises persiste en su fabulación y le cae gordo al traidor juez, de manera que tiene que huir de Paros dejándose a Penélope. Nótese que, a través de la ruptura del tabú de sinceridad y de la fábula sobre Lear se reconstruye vagamente el adverso hado que persiguió a Odiseo por su enemistad con Poseidón, dios griego del mar lo mismo que Lear lo era entre los celtas, como saben y dicen los personajes. Después de esto, Ulises efectúa una serie de viajes que el NE1 resume y refiere evasiva–alusivamente, viajes que bien podrían coincidir con los del «nosotros» de Odiseo. Hasta que un día, tras mucho desearlo, Ulises regresa a Ítaca y descubre que Penélope, en contra de sus previsiones, no está allí esperándole. Entonces, esperando a Penélope, sin haber aprendido a esperar, Ulises, figuradamente, muere:

«No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo. Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano,...» (p. 266).

No es éste, evidentemente, el Odiseo que esperó pacientemente en Ítaca, disfrazado de mendigo, la hora de la venganza, pero sí es éste un Ulises trasunto de Odiseo en el Hades. Se muere, pues, Ulises, y Ulises resucita, o, con más propiedad, es resucitado por Penélope. Y continuamos con la cita textual anterior:

«... cuando la voz aquélla tan fácilmente vecina del grito, dijo lentamente su nombre.» (p. 266).

La re-creación de Ulises es un acto de nominación. Y la resurrección es dolorosa, entraña un acceso a un conocimiento de dolorosa lucidez: Ulises descubre que Penélope es amarga, amarga como el agua del mar; descubre, en términos mucho más arquetípicos, la otra cara de la divinidad lunar femenina: no ya la casta faz de la doncella virgen –Diana, Coré, Penélope ruborosa–, ni la tentadora faz de la mujer sensual –Selene, Afrodita, Penélope carnal–, sino la cara de la vieja hilandera infernal –luna nueva, Hécate, las Párcas, Penélope amarga tejedora como el mar–. Y luego, casi simultáneamente, tras la resurrección, la cosmogénesis:

«Nacieron en un instante abriles en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas» (pp. 266-267).

El *Ulises* es un perfecto y nítido espejo del arquetipo odiseico, y lo es explícita, reflexivamente, pues el NE1, asimilándose las prospecciones omniscientes de los rapsodas y los dioses, revela ya en las «Palabras liminares» el final del relato y el valor arquetípico del mismo:

«Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días poblados de naves, palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo» (p. 61).

Pero tras la apoteosis del héroe se esconde la decadencia, la destrucción inexorable que opera el tiempo, la muerte. Si todo en el *Ulises* gira en torno a la palabra –el destino, el viaje, la creación, la resurrección– también la muerte es la muerte de la palabra: si el arco de Ulises era la palabra, ahora su arco es Penélope, y Penélope es el tabú de veracidad, es Átrote del hilo vital de las historias maravillosas. Tras la cosmogénesis está el silencio de Ulises, lo mismo que el silencio del NE1, el final del texto. El héroe cunqueiriano es un héroe del tipo del chamán volador en busca de la Edad Dorada, del chamán taumaturgo y mago, viajero iluminado y fabulador espectacular.⁽⁵⁾ Su fin inexorable, como hombre que es, es la muerte, pero como indica un Álvaro Cunqueiro esperanzado y providencialista:

(5) Es curioso observar cómo este prototipo de narrador y/o protagonista recurre en algunas obras recientes. Piénsese, por ejemplo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en *El cuento de nunca acabar*, de Carmen Martín Gaite, en *Eva Luna* (y su continuación *Los cuentos de Eva Luna*) de Isabel Allende, etc.

«Para llegar al final de la soledad y la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora, tocado las cosas visibles e invisibles, habitado el misterio con vivacidad, ejercido poderes mágicos como ensueños» (Del prólogo que A. Cunqueiro escribió para la monografía de Diego Martínez Torrón titulada *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro, 1980, p. 6).

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

ARMESTO FAGINAS, Xosé F.: *Cunqueiro: Unha biografía*. Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1987.

BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. en Madrid, Cátedra, 1985.

BOBES NAVES, M^a Carmen: *Semiotología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1987.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, et. al.: *El discurso de la mentira*. Madrid, Alianza, 1988.

CUNQUEIRO, Álvaro: *Las mocedades de Ulises*. (1960). Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

«Imaxinación e creación. Notas pra unha conferencia», en GRIAL, nº 1, 1963, pp. 179-184.

ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*. (1951). Madrid, Alianza, 1984.

Imágenes y símbolos. (1955). Madrid, Taurus, 1979.

Mito y realidad. (1963). Barcelona, Lábor, 1985.

El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. (1951). México, F.C.E., 1982.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. (1979). Madrid, Akal, 1983.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada -La Coruña-, Edición de Castro, 1980.

MORAN FRAGA, César C.: «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», en el *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro* de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Universidad de S. de C., 1982, pp. 371-387.

REIS, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981.

TORRES QUEIRUGA, Andrés: «Álvaro Cunqueiro: da utopía á esperanza», en GRIAL, nº 72 –«Homenaxe a Álvaro Cunqueiro, abril–mayo–junio de 1981, pp. 157–170.

TODOROV, Tzvetan: ¿Qué es el estructuralismo?: Poética. (1968). Buenos Aires, Losada, 1975.

Poétique de la prose.

París, Seuil, 1971.

Introduction á la littérature fantastique (1968).

París, Seuil, 1970.

RESUMEN

Las mocedades de Ulises (1960), de Álvaro Cunqueiro, es una novela de iniciación que descansa sobre una concepción mágica de la palabra: el arco odisíaco se convierte aquí en metáfora de la palabra creadora. El relato deviene así especular y espectacular. Especular porque el discurso no cesa de reflexionar sobre las relaciones entre el lenguaje, los sueños y la realidad, y porque el relato es un espejo que se refleja a sí mismo en las estructuras narrativas. Espectacular porque la palabra del héroe es histrónica, teatral y mágica.

SUMMARY

Las mocedades de Ulises (1960), by Alvaro Cunqueiro, is a novel of initiation which leans upon a magical conception of word: Ulysses' arch becomes here a metaphor of creative word, and the tale becomes mirrorlike and spectacular. It becomes mirrorlike because the discourse is always talking about the relationships among language, dreams and reality, and because the tale is a mirror which reflects it self in the narrative structures. The tale become spectacular because the hero's word is histrionic, theatrical and magical.

RÉSUMÉ

Las mocedades de Ulises (1960) d'Alvaro Cunqueiro magique de la parole: l'arc odysséique se transforme ici en une métaphore de la parole creative. Le récit devient ainsi spéculaire et spectaculaire. Spéculaire parce que le discours ne cesse de réfléchir sur les relations entre le langage les rêves et la réalité. *Le récit est également miroir parce qu'il se réflète lui-même dans le structures narratives.* Spectaculaire parce que la parole du héros est histrionique, théâtral et magique.