

LAS MIL CARAS DEL MITO: DE LA "ODISEA" A "LAS MOÇEDADES DE ULISES" DE ALVARO CUNQUEIRO

Ana-Sofía PEREZ-BUSTAMANTE MOURIER
Universidad de Cádiz

Las mocedades de Ulises (1960), tercera novela de Alvaro Cunqueiro⁽¹⁾, es un caso claro de "Bildungsroman": es la historia de una iniciación, o, como dice el autor en las "Palabras liminares" del libro, "la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio de hombre— sin duda difícil" (p. 62).

De todos los focos de interés que ofrece la novela⁽²⁾, escogemos en esta ocasión el de sus relaciones con la *Odisea*. Se trata de unas relaciones complejas. Cunqueiro rompe deliberadamente la historia de Odiseo⁽³⁾ pero sin renunciar a ella: la inventa, la descompone, fragmenta sus motivos, los hibrida con otros a través de múltiples y divertidas asociaciones, y, sin embargo, reconstruye lo fundamental en un movimiento de mitificación que incluye, paradójicamente, todos los registros del humor y la parodia. Bajo el entramado de la novela vemos palpitar los mitos con la frescura de Galicia, de lo popular, del más exquisito lirismo y del más inteligente,

-
- (1) Utilizamos la edición prologada por Diego Martínez Torrón, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Colección Austral). A partir de ahora abreviaremos el título y hablaremos del *Ulises*.
 - (2) Desde otros puntos de vista, cf. nuestro artículo "Alvaro Cunqueiro: el eterno retorno del chamán (De la antropología a la literatura)", en *Draco* (Revista de literatura de la Universidad de Cádiz), número 1, 1989.
 - (3) Distinguimos entre Ulises, el héroe de la novela de A. Conquerio, y Odiseo, el modelo homérico previo.

burlón y melancólico humor, con una naturalidad y un poder imaginativo que encubren la fuerte y delicada erudición de un autor todavía insuficientemente conocido y valorado⁽⁴⁾.

1. La estructura de enmarque, el narrador Aedo y el Héroe Fabulador.

La estructura del *Ulises* es la de enmarque, la del relato dentro del relato, lo que nos remite ya desde el principio, de una manera genérica, a la *Odisea*. Su fábula primordial podría sintetizarse con la fórmula "Vida de Ulises", y en ella distinguimos dos niveles fabulísticos⁽⁵⁾: el de la fábula marco y el de las fábulas enmarcadas. La fábula marco se corresponde con la dimensión histórica, con la realidad de la vida del protagonista en un mundo idílico pero normal, ordinario. Las fábulas enmarcadas son historias que normalmente proceden de los recuerdos y fantasías de los personajes, historias que pertenecen a una dimensión extraordinaria, maravillosa.

La fábula marco es vehiculada por un narrador externo de primer nivel (NE1) del que depende la totalidad del texto, un NE1 que se manifiesta como un "Yo" en el que se proyecta discretamente el autor, un autor que, a semejanza del "yo" homérico, se presenta a sí mismo como un aedo que canta y cuenta "con la feble caña de mi hexámetro" (p. 62). El narrador autorial se homologa, por tanto, al mítico Homero, y gusta de "disfrazar" su discurso con abundantes helenismos y latinismos⁽⁶⁾.

Este narrador aedo cede con muchísima frecuencia la palabra a los personajes, que son los encargados de referir en estilo directo las fábulas enmarcadas. La importancia de los personajes se mide por la frecuencia de su actividad fabuladora. Estamos en el dominio de los hombres-relato de los que habla T. Todorov: cada personaje es potencialmente una histo-

(4) Dentro de la escasa bibliografía crítica sobre la narrativa A. Cunqueiro hasta el momento hay sólo seis monografías: la de Diego Martínez Torrón: *La fantasía lúdica de A.C.*, Sada (La Coruña), Edición do Castro, 1980; la de Cristina de la Torre: *La narrativa de Alvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos, 1988; la de Anxo Tarrío Varela: *A.C. ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1989; la de César Carlos Morán Fraga: *O mundo narrativo de A.C.*, La Coruña, AGAL, 1990; la de Xan González Millán: *A.C.: Os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991; y la de Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier: *Las siete vidas de A.C.*, Cádiz, Universidad, 1991.

(5) Para los conceptos narratológicos que empleamos, véase el espléndido manual de Mieke Bal: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

(6) El único estudio sobre este aspecto, y magnífico, es el artículo de María Cruz Herrero Ingelmo y Enrique Montero Cartelle: "Ya salen vespertinas las Pléyades", en el *Homenaxe a A.C.*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pp. 127-140.

ria, la historia de su vida⁽⁷⁾. El personaje que más fabula es Ulises, del que emana, aproximadamente, un tercio de las fábulas contadas. Ulises predomina porque es el héroe, pero no avasalla porque es un Ulises aprendiz de Odiseo.

Los narradores personajes, y singularmente el héroe fabulador, nos remiten a la *Odisea*, y es de destacar el hecho de que nuestro Ulises tienda de manera tan evidente a inventarse vidas e identidades, lo que le homologa a Odiseo. A este respecto destacan las historias en que Ulises se hace pasar por Amadís de Gaula (pp. 180-187) y por un bastardo soberbio, shakespeariano, llamado Dionís de Albania (pp. 216-224).

2. El arquetipo heroico odiseico: el valor, la astucia, la elocuencia, la sabiduría: la palabra.

El protagonista de la novela de Alvaro Cunqueiro no se identifica con el homérico Odiseo, pues por una parte es cronológicamente posterior (a Odiseo se le cita como a un "ilustre homónimo", p. 194) y por otra parte es experiencialmente anterior: Ulises no es un viajero adulto sino un adolescente, como Telémaco, y de ahí que se caracterice no por la paciencia del héroe maduro sino por la impaciencia juvenil (cf. p. 288: Ulises "Lo había aprendido todo, menos a esperar"). Nuestro héroe es claramente una simbiosis del padre y del hijo. En general, a Cunqueiro siempre le gustó fabular sobre las lagunas de los mitos, al estilo de lo que hiciera Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid*.

Con todo, aunque Ulises no sea Odiseo, sí es la reencarnación del modelo mítico y arquetípico que Odiseo patrocina: el del héroe viajero en busca del centro de plenitud, el de la vida como viaje en que se consagra el héroe. Asimismo, nuestro Ulises responde al ideal homérico más perfecto⁽⁸⁾: es no sólo valeroso sino también sabio, astuto y elocuente. Por otra parte, este Ulises simboliza al hombre genérico en su aventura vital, como el autor se encarga de explicitar en el prólogo.

Toda la novela es una hermosísima y poética estilización de la aventura de la iniciación vital en un marco temporal completamente ahistórico, en un mundo rural y marítimo que se mide por los ciclos estacionales de las faenas agrícolas y marineras y por las edades de los hombres. Un mundo, en fin, perfectamente intrahistórico e históricamente atemporal, un mundo pacífico, una idealizada estilización del mundo gallego rural y ancestral, visible e invisible, cuyo corazón mágico e itinerante es el Camino de Santiago. En este contexto referencial es muy significativo el

(7) Cf. Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 1978².

(8) Cf. Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), México, FCE, 1976, 2 vols.

hecho de que el patrono de Ulises no sea directamente Odiseo sino un intermediario cristianizado, un “sui generis” San Ulises “si precoz en santidad, también en astucia” (p. 82). En este mundo no hace al caso un Ulises troyanocida, pero sí un Ulises viajero, que viene a ser como peregrino, y un Ulises fabulador. La adaptación del héroe a las nuevas circunstancias 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 herrada punta encuentra la diana. La palabra reveladora toma por alas las plumas coloradas del timón” (p. 118).

La palabra, la fabulación, que en sí se corresponde con la sabiduría y la elocuencia, se proyecta hacia el valor y se identifica con él. Y es que la palabra no sólo es diversión y belleza, sino también riesgo: hablar es osar⁽⁹⁾. Así nos encontramos con que Ulises, el héroe, es el único personaje que osa hablar de su muerte, imaginarse heroicamente muerto, frente al temor supersticioso de los demás (cf. pp. 119, 161). Tras el comportamiento de Ulises subyace el hecho de que el héroe se define precisamente por su comportamiento ante la muerte, por su muerte “diferente” a la de los demás mortales, por traspasar las fronteras fúnebres y, en algunos casos (como el de Odiseo), “volver”⁽¹⁰⁾.

La palabra, además, se identifica con el viaje, de manera que nos encontramos con dos tipos de viaje: el real, material, por los espacios físicos, un viaje hermoso pero ordinario, y el imaginario, oral, por los espacios de la memoria y de la fantasía, un viaje espiritual extraordinario, como Ulises aprende muy pronto:

—¿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, alegremente empujada mi nave por Bóreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece...” Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena” (p. 109).

(9) Cf. T. Todorov, op. cit.

(10) Cf. Mircea Eliade: *Historia de las ideas y las creencias religiosas*, Madrid, Cristiandad, 1978 (vol. I).

Se viaja soñando y fabulando. En este sentido Ulises no hace más que viajar y es mucho más viajero que Odiseo: no hay límites para la imaginación. Las aventuras de la *Odisea* se proyectan aquí fragmentadas en innumerables motivos y elementos puntuales que se ubican bien en la fábula marco, bien en las enmarcadas. Así, por ejemplo, Ulises no viaja físicamente al país de los feacios ni a los mares de cíclopes y sirenas, pero sí lo hace espiritualmente cuando escucha historias donde aparecen estos seres. De esta manera se va recomponiendo la *Odisea* dentro de un relato autónomo, de un universo ficticio diferente. Es interesante señalar que lo puramente maravilloso de la *Odisea* se ubica en el *Ulises* en el segundo nivel fabulístico, lo cual se corresponde con la distribución del material en la propia *Odisea*, donde lo maravilloso se localiza fundamentalmente en los relatos del héroe.

Todo descansa, en fin, en 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 narrador y los 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: "Hay que tener cuidado en los bautizos" (p. 122), "Hay nombres que son señales" (p. 130). El relato tiene dos dimensiones: la estética-aédica y la activa-mágica (cf. T. Todorov, op. cit.: distinción entre la palabra-relato y la palabra-acción), y esto se refleja en el discurso del narrador, quien afirma en las "Palabras liminares":

"Cuento como a mí me parece que sería hermoso [palabra estética, aédica] 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 (...) 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 [palabra mágica, activa]" (pp. 61-62).

El aprendizaje vital de Ulises pasa necesariamente por estas fábulas enmarcadas que cuentan sobre él y que él cuenta o escucha, fábulas que se pueden agrupar en cinco grandes grupos temáticos que coinciden con temas axiales de la *Odisea*: el tema de la sabiduría elocuente, donde se condensan la astucia, el don de la palabra y las cuestiones literarias; el tema del viaje aventurero, que incluye la superación de la muerte en repetidas ocasiones; el tema de la patria, de la nostalgia de la patria; el tema de la "virtus" heroica, del valor guerrero, de las luchas por el poder; y el tema del amor y los amoríos. Estos cinco temas suelen converger a

menudo en las fábulas, y es curioso el hecho de que, si en la fábula marco apenas tenemos acción, en las fábulas enmarcadas predomina lo relacionado con la lucha, las armas, el poder. Entre los dos niveles fabulísticos se establece un juego de equilibrio y de compensación. 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.

3. La peripecia total de héroe: valor simbólico y arquetípico.

Si Ulises responde al arquetipo heroico del viajero y más concretamente al canon odiseico, su peripecia tiene un claro valor mítico, arquetípico y simbólico que el propio autor anticipa en el prólogo:

“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 Itaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Itaca es otra creación del mundo” (p. 61).

La fábula primordial del relato transcurre en siete etapas básicas. La primera fase, F.I., es la del nacimiento de Ulises en Itaca. Se respeta la onomástica familiar del héroe: su padre se llama Laertes, su madre Euriclea (que en la *Odisea* es el nombre de la vieja esclava: la madre de Odiseo es Anticlea⁽¹¹⁾), tienen un perro llamado Argos que al final morirá como su homónimo odiseico (es el gusto de Cunqueiro por los pequeños detalles sugestivos). Aquí el mayor protagonismo es de Laertes, que vive una auténtica apoteosis paternal, que alcanza su plenitud humana en una Itaca que se convierte para él en un auténtico centro, como explícitamente declara en un pasaje preñado de simbolismo:

“Claro que Itaca es pequeña, vista desde un gran navío o desde un rápido avión, pero medida con el paso de mis bueyes es un gran reino. Y le nace un hijo a Laertes, una noche cualquiera, y ese día para Laertes la pequeña Itaca es inmensa, redonda como la Tierra, más ancha y rica que la Hélade toda, como seis Indias unidas unas con otras por puentes dobles de mil arcos gemelos” (p. 68).

(11) El cambio de Anticlea por Euriclea puede deberse a una comprensible confusión, pero también a una especie de justicia poética hacia la vieja esclava y al hecho de que Anticlea sólo aparece en la *Odisea* en la escalofriante y poco doméstica escena de la libación de sangre de las ánimas.

F.I. se corresponde textualmente con el "Pórtico" y la primera parte de la novela, "Casa real de Itaca". El protagonismo de Ulises se da aquí a nivel de historias contadas por los personajes sobre el pasado (el modelo San Ulises) y un futuro hipotético (análogo al de Odiseo). Tras esta primera fase vienen ya las que tienen a Ulises como protagonista activo de la fábula marco.

En la segunda fase, F.II, se nos muestra el aprendizaje de Ulises en Itaca entre sus familiares, criados y amigos. F.II se corresponde con el segundo apartado del texto. El aprendizaje se produce fundamentalmente a través de las historias que le cuentan otros personajes, historias de claro valor didáctico. Parece que apenas pasa nada, no pasan más que, precisamente, como reza el título de este apartado, "Los días y las fábulas", en una clara alusión a *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Pero sí pasan cosas: Ulises se inicia en la lucha y simultáneamente en el amor con una victoria en el cuerpo a cuerpo y una tremenda desilusión erótico-amorosa (cap. 3). De resultados de esta primera crisis, de esta primera muerte simbólica, Ulises comienza a soñar, a imaginar, y la maduración que deriva de este episodio da sus frutos en el capítulo siguiente, el cuarto, donde Ulises, de pronto, siguiendo los pasos de su mentor Poliades, se lanza a fabular con asombrosos resultados. Tiempo después (cap. 5), Ulises entabla su primer contacto real con la muerte a raíz del naufragio de Foción, y de esta segunda crisis se sigue su decisión de navegar (cap. 6). Se abre así la tercera fase de la fábula, que coincide con la tercera parte del texto, "La nave y los compañeros", con la exclusión del colofón en cursiva, que pertenece a F.IV.

En F.III se muestra el aprendizaje de Ulises en el viaje marítimo de Itaca a Paros. En cuanto que viaje, estamos ya en los dominios más puramente odiseicos, aunque el itinerario se parece más al del joven Telémaco cuando salió en busca de noticias de su padre.

La cuarta fase, que en el texto ocupa el colofón en cursiva de la III Parte más el cuarto apartado íntegro, "Encuentros, discursos y retratos imaginarios", muestra la etapa patriota del viaje. Aquí entra el juego el amor, con el encuentro de la hechicera Penélope, y la tentación, que procede siempre, directa o indirectamente, del dionisiaco mendigo Zenón. Se reproduce, además, de una manera velada, la maldición del hado poseidónico. Esto último se deduce de una serie de relaciones no directamente causales pero sí consecutivas, según el razonamiento mágico del "post hoc, ergo propter hoc". Así resulta que, tras conocer a Penélope, enamorarse y prometerse con ella, Ulises siente que pesa sobre él una especie de tabú de veracidad: ya no puede mentir sobre su propia identidad. Pero la tentación surge poderosa y Ulises sucumbe:

"[Habla Zenón] Ayer llegaron los cómicos. (...) Les dije que eras de la familia del rey Lear (...)

—¿Eres de esa sangre, señor Ulises? —preguntaba Pretextos quitándose el redondo sombrero de paja—. ¿Eres de esos mortales sagrados?

El amor a Penélope le imponía a Ulises una natural veracidad en todo lo que ahora había de decir de sí (...) Tenía que ser verdadero, a pesar suyo y por amor. Pero la ocasión de pecar estaba allí, en la asombrada mirada de Pretextos (...)

—Sí, de éstos soy, por una abuela mía que parió de Ricardo Corazón de León” (pp. 248-249).

A esto le sigue el asesinato de Pericles, a quien el mendigo Dionisio mata por error (en vez de matar a Ulises, de quien quería vengarse) cuando se halla representado al Lear de una historia que le ha contado Ulises. Luego, el juez Teotiscos quiere aprovecharse de las circunstancias y acusar y prender a Ulises para cobrar un rescate, por lo que el laértida se ve forzado a huir abandonando a su prometida, a Penélope.

El rey Lear de la tragedia shakespeareana deriva de un dios celta del mar, Llwer o Llwyer de nombre, y esto lo saben los personajes:

“—El rey Lear, dice el coro en la función que vi en Samos, venía del mar, era del mar. En las barbas del que hacía de rey habían puesto conchas marinas y estrellas de mar. Por eso, por ser marítimo, al llegar a la ancianidad repartió tan fácilmente las tierras entre las hijas. Un rey de labranzas no lo hubiera hecho” (p. 255).

Si Lear es dios del mar, es entonces intercambiable con Poseidón, por lo que resulta que una historia relacionada con Poseidón, una historia que al ser contada supone la infracción de un tabú, y una historia en la que se inserta una venganza (la del mendigo Dionisio —y los mendigos son en el marco homérico “divinos”, sagrados—), es la que conduce a Ulises al viaje marítimo de Paros a Itaca alejándole de Penélope, del mismo modo que en la *Odisea* Poseidón condena a Odiseo a navegar indefinidamente sin poder regresar a su hogar por haber cegado a su hijo, el cíclope Polifemo.

Tras esta fase viene la quinta, F.V., que se desarrolla en los dos primeros párrafos del “Final”. Aquí se alude muy someramente a las aventuras de Ulises en el viaje de Paros a Itaca, itinerario que guarda una cierta relación con el odiseico, siquiera sea por el sentido geográfico de Troya a Itaca. Esta fase se presenta muy resumida en el texto, y de manera alusiva-elusiva remite a la *Odisea*. Se dice que Ulises “cumplió largas jornadas en el mar” (p. 264), que navegó por Fenicia y las Sirtes (supuesta ubicación del país de los lotófagos); se habla de sus naufragios y de que “las olas del mar lo llevaron a desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas tuyas”, lo que evoca la aventura de Odiseo en el país de los feacios. Luego se alude a “solemnes

batallas en las que cayeron grandes reyes de los bien ensillados caballos" y a que "príncipes adultos le cedieron paso, aceptando su arco infalible y la moral de sus discursos", lo que, con orden cambiado, es un claro juego alusivo sobre la guerra de Troya. Todas las aventuras de Odiseo con féminas (Calipso, Circe, Nausícaa y las sirenas) se entremezclan en el pasaje siguiente:

"Oyó voces misteriosas en la tierra y en el mar [cf. sirenas], y le fueron ofrecidas sidras perfumadas que daban al que bebiese eterna juventud, perpetua vida [cf. Calipso y su elixir]. Enamoradas bocas femeninas florecían junto a sus rodillas [cf. Nausícaa], y los días eran todos de sol, y el mundo un gran palacio que se le ofrecía con todas las puertas abiertas [cf. solicitud de las diversas enamoradas de Odiseo] y en los jardines el dulce verano [cf. Circe]" (pp. 264-265).

Hasta que Ulises emprende el regreso con el deseo fijo de encontrarse en Itaca con su amada Penélope. La sexta fase, F.VI, corresponde al regreso de Ulises a Itaca. Aquí se produce el aprendizaje final del héroe jugando con dos motivos: se invierte la situación de la *Odisea* de modo que Penélope no está en Itaca y el que espera es Ulises, y esta espera se asocia al motivo del Hades, de manera que Ulises, figuradamente, "muere" en la espera, baja a los infiernos de la soledad, la desesperación, el dolor. El léxico escogido por el autor es muy explícito:

"La espera le pesaba a Ulises en el corazón. Se le ponía la impaciencia a temblar en la boca, y decía palabras vanas y en la soledad lamentos. El mar que rodea la tierra era cada vez más ancho y más profundo.

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).

La espera de Ulises cuenta con su precedente en la *Odisea*, claro está, pues no hay que olvidar que allí doce de los veinticuatro cantos, justo la mitad, están consagrados a la relación de las aventuras de Odiseo a su regreso, cuando disfrazado aguarda el momento de la venganza sobre los pretendientes.

Nuestro Ulises, pues, figuradamente, muere. Pero de pronto llega Penélope y en el momento en que aparece ella entramos en la séptima y

última fase de la fábula, F.VII, en la que Ulises figuradamente “resucita” y se produce la apoteosis amorosa en un instante sublime que en el texto se representa con una alegoría cosmogénica ya anticipada en el prólogo. Esta última fase, instantánea, es la consecución del centro del héroe en su tierra. El texto se carga de resonancias míticas y simbólicas. Penélope aparece primero como una voz que nombra a Ulises en un acto de creación, de resurrección, que evoca simultáneamente el Génesis (Dios crea nombrando) y el episodio evangélico de la resurrección de Lázaro:

“cuando la voz, aquella tan fácilmente vecina al grito, dijo lentamente su nombre. Vinieron a sus oídos las sílabas rodando, como a la quilla de la nave arrastrada en invierno a la arena, llegan tres olas ya vencidas y solamente espuma, cuando sube el mar” (p. 266).

Lo que sigue evoca quizá vagamente la escena de la creación de Adán pintada por Miguel Angel en la Capilla Sixtina, con el Adán que alza blandamente un brazo y en él el índice extendido hacia Dios:

“Los dedos reconocieron los ojos y la boca antes de que pudieran hacerlo los ojos y la boca” (p. 266).

El momento de esta figurada resurrección es, muy coherentemente con el arquetipo iniciático, un momento doloroso de despertar de la conciencia al saber, de reconocimiento, de revelación:

“Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro.
—¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!” (p. 266).

Al final de la historia se vuelve mediante el recuerdo al principio: en su tránsito de la muerte a la vida Ulises recuerda su primer bautismo (=nacimiento) marino e identifica el mar y la mujer: el final es, anularmente, análogo al principio. Por fin, tras este instantáneo tránsito doloroso, viene la cosmogénesis del héroe, vertida en un párrafo de enorme belleza y asombrosamente ajustado a los cánones simbólicos:

“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).

Si el arco odiseico era la palabra, ahora lo es la mujer, el amor, ese amor que impone la veracidad y que supone la muerte del héroe embaucador, la muerte del héroe en definitiva. El final es melancólico, como el propio autor manifestó⁽¹²⁾. La última oración de la novela presenta a Pretextos, el personaje que ha traído a Penélope desde Paros, como un fiel perro:

"Pretextos, el labio roto alegre, imitó el perro que en la ribera guarda una barca pescadora, y saluda al amo que se acerca y le trae en la mano un hueso que rebosa dulce tuétano" (p. 267).

El perro es símbolo tradicional de la paz doméstica, pero recordamos la figura mítica del Can Cerbero, el valor simbólico del perro custodio de los límites del más allá, guardián de los infiernos. Este final con perro es, simbólicamente, la muerte del héroe en el hogar, en el seno sagrado de su tierra. Es el enterramiento del remo odiseico y la disolución del héroe en su nombre definitivo: "Yo me llamo Nadie"⁽¹²⁾.

Resumiendo en un esquema todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora, tenemos lo siguiente:

ESTRUCTURA FABULISTICA

F: "Vida de Ulises"

F.I. Itaca. Nacimiento de Ulises

Apoteosis paternal de Laertes. Itaca = CENTRO de Laertes

F.II. Itaca. Aprendizaje de Ulises:

Primera crisis (muerte) amorosa → Fabulación

Segunda crisis = muerte de Foción → Viaje

F. III. No Itaca. Viaje por mar de Itaca a Paros (cf. viaje de Telémaco en *Odisea*)

Aprendizaje de Ulises

F. IV. No Itaca: Paros, viaje por tierra

Aprendizaje de Ulises: Penélope; hado poseidónico

F.V. No Itaca: Viaje por mar de Paros a Itaca (cf. regresos de Odiseo y Telémaco)

Aprendizaje de Ulises

F.VI. Itaca. Regreso. Aprendizaje final de Ulises:

Espera = muerte simbólica, descenso al Hades

F.VII. Itaca. Reencuentro con Penélope = renacimiento

Adquisición del conocimiento, de la plena madurez

Apoteosis de Ulises → Cosmogénesis

Itaca = CENTRO de Ulises (inmediatamente seguido de su muerte).

(12) Cf. A.C.: "Retorno de Ulises", en *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 174.

Como se puede apreciar, la simetría es, dentro de la circularidad, absolutamente perfecta. El principio, con Itaca como centro del padre (F.I.), es idéntico al final, con Itaca como centro del hijo (F.VII). Al nacimiento del principio le corresponde el renacimiento y cosmogénesis del final. F.II se corresponde con F.VI: ambas son fases localizadas en Itaca y ambas con peripecia de muerte simbólica del héroe. F.III se corresponde con F.V, fases las dos de aprendizaje en el viaje marítimo. Entre ellas se sitúa F.IV, que se incluye en el viaje global pero con la particularidad de transcurrir sólo en la tierra. Su singularidad en el esquema enfatiza el acontecimiento central del hallazgo del amor. En fin, la acción, su valor alegórico y el factor espacial se complementan a la perfección: el mensaje es el del “eterno retorno”: el final es como el principio, la vida y la muerte se enlazan, la muerte se eufemiza. El régimen imaginístico es el nocturno sintético circular de que habla G. Durand^(12bis): el régimen de la reconciliación por excelencia, el régimen que se corresponde con la ideosincracia gallega tradicional.

4. Algunos motivos odiseicos en el “Ulises” cunqueiriano: diferentes formas de proyección y asociación. El sentido del juego intertextual con los mitos.

Las aventuras de Odiseo se proyectan en el *Ulises* en un sinfín de motivos y de múltiples maneras. Entramos en los complejos dominios de la asociación mental, un proceso que se propone como un sabroso juego al lector, al decodificador. En lo que sigue no pretendemos agotar las relaciones intertextuales, en absoluto, sino apuntar algunos procedimientos y ejemplos significativos que estimulen la participación de otros lectores.

Un mecanismo intertextual básico consiste en la fragmentación; la *Odisea* se fragmenta en nombres propios (Helena, Paris, Menelao, Patroclo...), en nombres comunes (sirenas, cíclopes, remo, compañeros...), en atributos (astuto, elocuente, valeroso, mentiroso...), en acciones (regreso, melancolía, olvido, infracción de un tabú...): un enorme caudal de elementos que pueden encarnar en otros elementos inesperados y combinarse de libérrima manera con la fantasía del autor. Una breve relación sirve para dar cuenta de la frecuencia de este mecanismo.

—La guerra de Troya se proyecta en varias historias muy fragmentarias, impresionistas, que pertenecen siempre a la imaginación de Ulises (Ulises parece tener una comprensible exclusiva sobre el tema): la historia de la casa de Leda y Helena, donde Ulises recompone vagamente la imagen de Odiseo pretendiente de Helena y donde se alude a los amores

(12bis) Cf. Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1963), Madrid, Taurus, 1981.

de Leda y el Cisne olímpico (pp. 118-119); la historia de cómo cuenta Ulises la historia de Helena, Menelao, Paris, la guerra de Troya y Agamenón (pp. 156-160).

—El nombre de Helena se transfiere a una niña que supone una inversión irónica del modelo: una niña paralítica, deforme y retrasada (pp. 180-188, 190). Posteriormente se compara a la Helena fabulosa con una tal Lucrecia, mujer por la que era justo matar y morir (pp. 190-193), con lo que entramos en una paradoja intertextual, pues si la Helena tindárea es un prototipo de adúltera, la Lucrecia romana es el prototipo de la casada fiel hasta el extremo de evitar su violación adulterina con el suicidio.

—La aventura odiseica de Eolo se proyecta fragmentada en varias historias de vientos: la historia de los vientos y el amor (p. 133), la de Alción y su relación con los vientos (p. 139), la del piloto Lisardo y la piel de cocodrilo (cf. odre de los vientos) (pp. 162-166), la de San Teógenes y el viento tabaísta (pp. 197-198), y la del juego de Ulises con el viento en el palomar (pp. 227-228).

—El episodio del país de los lotófagos tiene un vago eco en la historia del viajero amnésico, el desconocido de Iolcos (pp. 131-132).

—Los cíclopes se proyectan en alusiones varias (cf.: la familia de Penélope desciende de cíclopes sudorosos, p. 242); y en la historia de Admeto el jorobado, el colibrí púrpura y el cíclope dormido (pp. 116-117).

—Las sirenas homéricas aparecen en varios relatos: la historia de San Ulises (pp. 69, 82-84), el sueño de Basílides borracho (p. 150), Andrea y la sirena (pp. 167-169), las sirenas memorantes (p. 169), y Ulises como víctima de las sirenas (p. 169).

—El descenso al Hades tiene, entre otros equivalentes, el de una escena en que Ulises se imagina víctima decapitada del tirano Alejandro de Zante y ejecuta teatralmente un gesto ritual con vino que recuerda a las libaciones de sangre de Odiseo (pp. 124-125).

—La lucha de Odiseo con el mendigo Iro se proyecta en la lucha de Ulises con los mendigos Cimón y Dionisio (pp. 230-231).

—La aventura de Odiseo en el país de los feacios se refleja en las historias que relata Foción sobre las costumbres de Tartesos (una de las ubicaciones supuestas de los feacios) y de los feacios (pp. 105-109). También podemos ver una clara alusión a ellos cuando se habla de un desconocido país, rico en ágoras, y de unas enamoradas oyentes de Ulises (p. 264).

—Una semiequivalente de Nausícaa es la señora Alicia, seducida por un relato de Ulises (pp. 215-225).

La fragmentación puede complicarse con la hibridación de fragmentos que confluyen en un personaje sincrético: la Ofelia cunqueiriana es monócula como el cíclope; tiene una voz hermosísima y turbadora como las

sirenas; es comparada con una sibila, como magas y adivinas son las divinidades (fúnebres) Circe y Calipso; y se enamora de Ulises, como Circe, Calipso y Nausícaa se prendaron de Odiseo.

La fragmentación se suma a la trasposición analógica, antonomásica, metonímica; la analogía se combina con la antítesis, la inversión y la paradoja.

Un tipo de analogía es la homología cultural: el griego Poseidón se proyecta en el mundo cunqueiriano como Poseidón y como Lear, dios celta del mar; Odiseo se transforma en Ulises y también en Amadís de Gaula⁽¹³⁾; la isla patria perdida y añorada no es sólo Itaca sino que puede ser Irlanda, o incluso una isla gallega más o menos disfrazada; la bella Helena es como la no menos bella reina Ginebra. En otros casos la analogía es menos perfecta: las míticas enamoradas a las que abandona Odiseo (Circe, Calipso, Nausícaa) son como la mítica Ofelia infaustamente enamorada de Hamlet. La analogía se combina con el contraste, con la inversión antitética: la bellísima Ofelia shakespeareana es una monstruosa mendiga en el *Ulises*. La inversión antitética se neutraliza: la horrible Ofelia es un ser tierno y amoroso con una preciosa voz. Las homologías se pueden hacer extensibles a los autores literarios, lo que desencadena a su vez un rico cruce asociativo entre las respectivas obras; de esta manera se pueden asociar todos los clásicos universales: Homero, los trágicos griegos, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes...

Luego tenemos la equivalencia genérica, caso de la relación de antonomasia entre lo humano normal y genérico y lo mítico o paradigmático: todo esforzado navegante es (como) Odiseo, toda bella adúltera que genera violencias es (como) Helena, todo tutor y maestro es (como) Mentor (identidad que asume Atenea para estar junto a Telémaco sin ser reconocida), etc. Otro tipo de analogía genérica es la que se da entre diversas mitologías: la grecorromana, la cristiana (los maravillosos santos), la bretona, la bíblica (Leviatán)... En un mismo contexto mítico se puede dar la analogía basada en una coincidencia parcial: así, la historia de Admeto y Alcestes (mencionada por Políades en pp. 76-77) es parcialmente afín a la *Odisea* en lo que al Hades se refiere.

Abundan asimismo las relaciones metonímicas. Esto explica que el mundo odiseico de Cunqueiro se pueble con otros mitos griegos extraordinarios (caso de Edipo, por ejemplo), con otras criaturas míticas afines, aunque no aparezcan en la *Odisea* (sátiros, centauros), con otros elementos de la cultura griega clásica (literarios: la tragedia, Eurípides, la come-

(13) Las hibridaciones cunqueirianas entre lo mediterráneo y lo atlántico no carecen de precedentes. Así, desde la época helenística se amplió considerablemente la geografía del "nostos" de Ulises, cuyo nombre se ha asociado a "Olisipo" (Lisboa), escrito intencionalmente "Ulissipo" por Pomponio Mela, ya en época Latina. Cf. Julio Caro Baroja: *Ensayos sobre la cultura popular española*, Madrid, Dosbe, 1979, 104-105.

dia nueva..., o históricos: el nombre de Pericles), de la cultura greco-bizantina (los basileos, el fulgor de Constantinopla), de la cultura clásica romana (Virgilio, Lucrecia), de la cultura clásica cristianizada (San Ulises). Las posibilidades de asociación son infinitas: de Grecia a Bizancio, de Bizancio a un autor como Valle-Inclán, prendado de tan lejana belleza (cf. p. 272).

Los juegos asociativos pueden basarse en relaciones metafóricas y/o simbólicas. Así, los viajes nocturnos que emprende Ulises en sueños a raíz de su primer desengaño amoroso (pp. 119-120) nos remiten simbólicamente al descenso al Hades, puesto que el viaje nocturno, sobre todo en dirección a Oriente (que es además nuestro caso), tiene el valor simbólico del viaje a los infiernos⁽¹⁴⁾, lo que se aviene bien con una crisis amorosa de pubertad. Igualmente, la muerte figurada de Ulises cuando espera a Penélope (p. 266) tiene el mismo valor que el descenso al Hades.

También la historia puede mezclarse con el mito, y así tenemos que Cunqueiro juega con la identidad entre los feacios y los tartesios, juega con la helenización de Argantonio. En el mismo orden de cosas, el eclipse de sol que parece deducirse de la descripción homérica de la llegada de Odiseo a Itaca, aparece en una breve historia sobre un eclipse (pp. 71-72) y se relaciona con el final cosmogénico de la novela, donde se dice que Ulises lanza la flecha recobrada de la sonrisa contra las tinieblas, reintentando la luz (p. 226)⁽¹⁵⁾.

Claro que lo más impresionante se produce cuando vemos converger un vértigo de distintas asociaciones en torno a un personaje o a una historia. Unos cuantos ejemplos de estos conglomerados nos servirán para dar una idea sobre lo que sucede en la novela.

En la historia de San Ulises (pp. 82-84) nos encontramos con la cristianización y parodia del modelo odiseico cruzado con una parodia de los relatos hagiográficos al estilo del *Flos sanctorum*. El padre de San Ulises, el escultor "ciego" Amintas, que se enamora de la sirena que le hace de modelo, evidencia un cruce con la fábula de Pigmalión y Galatea, especialmente curioso porque Pigmalión está emparentado, en la abstrusa mitología griega, con Laertes. Amintas está esculpiendo una sirena para el mascarón de proa de una nave, y concibe una pecaminosa pasión carnal por la modelo (a la que no puede ver, pero sí palpa). Aquí vemos cómo convergen el mito y la historia: la mujer fatal (la modelo) se asocia a un mascarón de proa que nos remite a la interpretación histórica del caballo de Troya, fruto de la astucia de Odiseo. La intervención de San Ulises es

(14) Cf. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos* (1958), Barcelona, Lábor, 1985.

(15) A. Cunqueiro alude al eclipse en un artículo de 1954, "Ulises regresa a Itaca", recogido en la antología *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 170: "Todo lector de Homero recuerda que el regreso de Ulises a Itaca fue acompañado por un eclipse de sol, "tiniebla súbitamente fatal y fría".

tremendamente paródica: cura los ardores del padre poniéndole en la mano una manzana de hierro al rojo vivo: “similia similibus curantur”: el fuego real cura el fuego figurado de la pasión, el hierro candente sofoca la ardentía de la carne; la manzana (inversión de la manzana bíblica e incluso de la manzana de la Discordia), símbolo de la tentación y la caída por culpa de la mujer, sirve para neutralizar la tentación. Convergen aquí, en fin, la fragmentación, la analogía, la metonimia, la hibridación con la historia y la parodia.

Otro ejemplo valioso lo ofrece el episodio de la fiesta de las espigas. Aquí se mezcla lo cristiano con lo pagano: una romería en una festividad cristiana, un paraje de aspecto razonablemente gallego, se mezclan con vagos ecos eleusinos: el desfile de las espigas, la invocación de Euriclea a la Santa Señora que bajo la tierra mueve sus alas de oro (p. 110), los “rezos de la piedad antigua y cereal, extrañamente cristianizados, de los que cada palabra era una llamada a una divinidad eterna y siempre fecunda” (p. 112). En la romería es tradición que luchen los mozos cuerpo a cuerpo, como en fiestas campesinas tradicionales de Galicia y del resto de la Península Ibérica⁽¹⁶⁾. La lucha de Ulises es comparada con la guerra de Troya: “es el golpe del troyano contra la presa aquea” (p. 112). El premio que se lleva el vencedor es una manzana, una manzana que es costumbre arrojar hacia la mujer amada o deseada para que ella la recoja (asociación con el certamen de belleza de las tres diosas, Afrodita, Atenea y Hera). Ulises la lanza pensando en una rubia que allí ha visto, pero nadie recoge su manzana. Luego se entera de que la rubia es una prostituta que ha estado yaciendo, previo pago, con su criado Alpestor, y sobreviene una tremenda desilusión, una gran amargura. La manzana pasa así a convertirse en el equivalente, en el trasunto de la manzana de la Discordia. Si a partir de la manzana de la Discordia se desencadena la guerra de Troya, a partir de la manzana de la fiesta de las espigas Ulises conoce el primer desengaño, la primera pequeña muerte del corazón, y si de Troya se sigue la *Odisea*, de la fiesta de las espigas se siguen las ensueñas, las imaginaciones, los viajes nocturnos de Ulises, de los que saldrá el Ulises fabulador, luego el Ulises espiritualmente viajero.

La *Odisea* se relaciona metonímica y analógicamente, en cuanto que navegación, con el viaje de los Argonautas, en el que además participó Laertes. De aquí que aparezca en la novela cunqueriana un criado de Laertes que se llama Jasón y que estaba enamorado de una tal Medea. En otro lugar reaparece el mito de otra manera: el fundador de la casa de Laertes vino de Argos, se llamaba Hipobotes, tuvo descendencia de una yegua y casó con una mujer barbuda llamada Circea. El nombre de Circea (cf. Medea), proviene de Circe, de la *Odisea*; el hecho de que tenga

(16) Cf. J. Caro Baroja, op. cit.

barba dorada la relaciona, metafóricamente, con el "vellocino de oro" y con la viril (cf. barbuda) Medea; el Hipobotes que vino de Argos encontró en ella su vellocino de oro. Por otra parte, el antepasado de nombre equino y su yegua nos remiten a los caballos poseidónicos y en última instancia a Poseidón, origen divino de la estirpe de Odiseo.

Otro sincretismo múltiple lo tenemos en la figura de Penélope, hija de Icario. A Penélope se la presenta en Paros en un entorno puramente gallego: su casa es de granito, está cubierta de lúpulo, su tierra es la verde y jugosa tierra del trébol, su padre habla de que la hija casada que vive en su casa es la que la heredará (régimen típicamente gallego del casado en casa) (pp. 234-246). A Penélope se la presenta como tejedora, lo cual entra en el ámbito odiseico (el paño de Penélope) y la homologa a las Parcas, con las que comparte además la palidez, lo mismo que Euriclea. El final de la novela ratifica esta simbólica identificación: Penélope le da la vida a Ulises, le resucita, y a la vez supone la muerte del viajero, del héroe. Penélope se homologa a las deidades femeninas de las islas, diosas funerarias como Circe y Calipso. Pero no sólo hilan y tejen las Parcas, sino también las hadas y otros seres femeninos mágicos gallegos. En este sentido nos encontramos con que Penélope aparece por primera vez ante Ulises peinándose, como las hadas y las "mouras"; éstas gastan largas cabelleras de oro, pero en nuestro caso el pelo de Penélope, corto y negro, es todo lo contrario. Por otra parte, esta Penélope es la menor de siete hermanas, lo que en Galicia es condición de meiga. El mundo mágico gallego reaparece cuando Ulises le dice a Penélope que viaja en busca de hierbas medicinales y cuando su boda se acuerda para el San Juan. Lo mágico en torno al personaje refuerza su conexión y su equivalencia con Circe y Calipso. También es especial la voz de Penélope, "vecina al grito", lo que la emparenta con las sirenas (las sirenas odiseicas son híbridos de mujer y pájaro: cf. grito). En las descripciones de Penélope vuelca Cunqueiro toda una simbología acuática y telúrica que la opone a la simbología solar que caracteriza a Ulises. Y en este episodio recoge el autor dos anécdotas del complejo mítico odiseico que no figuran en la *Odisea*: Ulises le dice a Icario que su dote incluye cama de matrimonio, lo que nos remite a la celeberrima cama que Odiseo se hizo construir a su regreso para paliar tan larga ausencia de la esposa, cama que fue la primera de matrimonio de la Antigüedad (según la leyenda, al menos). Penélope se ruboriza cuando Ulises pide su mano, lo que nos remite al episodio en que Penélope se tapó con su velo dando a entender así a su padre que optaba por las obligaciones de esposa antes de que por las de hija y se iba con Odiseo a Itaca en vez de permanecer en la casa de su padre. De nuevo el gusto, tan cunqueiriano, por las reboticas anecdóticas del mito.

Dejamos aquí los ejemplos y nos preguntamos a dónde conducen, qué son y significan todos estos juegos asociativos. Evidentemente, no sirven

para “reconstruir” la *Odisea*, que no es sólo un conjunto de elementos sino un conjunto de haces de relaciones⁽¹⁷⁾. La *Odisea* se reencarna, arquetípicamente, en los valores míticos y simbólicos de la fábula primordial, como ya vimos. Los juegos asociativos refuerzan la conexión intertextual añadiendo a la novela un valor culturalista a partir de una actitud subjetiva que se modula contrastivamente en el lirismo y el humor. Pero no se trata de desmitificación: es un humor como el que describe Mijail Bajtin como propio de la cosmovisión popular, un humor como el rabelaisiano: positivo, jocosos, que complementa e invierte la idealización⁽¹⁸⁾; es un humor de fruición y de arraigo con un fuerte componente de romántica ironía.

El juego intertextual con los mitos significa y simboliza la Edad dorada, el centro:

“Hai, no abrirse dos momentos imaxinadores, como un poder de centro, que é a posibilidade da comunicación total e chea do imaxinado. (...) Toda “realidade” pode ser vulnerada, ferida nos mesmos rís pola imaxinación creadora, que si o é verdadeiramente, é máxica, i entón sinala que aquela realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares, convoca ó sol e máila lúa a un tempo, e sigue sendo unha realidade que o home habita. E decir, o mundo real no que nasce, vive e morre o home esencial (...) a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro i un Paradiso Perdido”⁽¹⁹⁾.

La fuerte y delicada, lírica y humorística gimnasia de la imaginación cunqueiriana con los mitos crea precisamente esto: un centro ritualmente repetido por la palabra, una reminiscencia ritual de la Edad de Oro “hecha de cien siglos y lugares” simultaneados, con libertad paradisíaca, en el presente eterno del discurso creador. Las mil caras del mito reflejadas en las novelas cunqueirianas son el sol y la luna a un tiempo, y la memoria “deformante”, la memoria imaginativa es, para el autor, una forma de eternidad: la memoria y la creación son las únicas armas del hombre para luchar contra la muerte y el olvido. De ahí el entusiasmo y de ahí la inevitable melancolía que rezuma la narrativa cunqueiriana.

(17) Cf. Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural* (1958), Buenos Aires, Eudeba, 1973.

(18) Cf. Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais*, Madrid, Alianza, 1989.

(19) A. Cunqueiro: “Imaxinación e creación. (Notas pra unha conferencia)”, en *Grial*, vol. I, n. 2, octubre/noviembre/diciembre de 1963, pp. 179-184.