



TESE DE DOUTORAMENTO

**A REESCRITURA DO MITO NA  
NOVELÍSTICA DE MATERIA CLÁSICA  
DE ÁLVARO CUNQUEIRO**

Marta Mariño Mexuto

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANO 2021





## DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

[A reescritura do mito na novelística de materia clásica  
de Álvaro Cunqueiro]

Dna. MARTA MARIÑO MEXUTO

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

*En Santiago, 9 de febreiro de 2021*

Asdo. Marta Mariño Mexuto

D./Dna. **Helena de Carlos Villamarín**

En condición de: **Titor/a e director/a**

Título da tese: **A reescritura do mito na novelística de materia clásica de Álvaro Cunqueiro**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Marta Mariño Mexuto, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En



## RESUMO / RESUMEN / ABSTRACT

### *A reescritura do mito na novelística de materia clásica de Álvaro Cunqueiro*

A presenza de tramas e personaxes mitolóxicos na obra, tanto narrativa como poética, de Álvaro Cunqueiro, é constante e non se reduce só ao ámbito clásico, do que se ocupa este traballo, senón que aparecen importantes manifestacións dos mitos artúricos, celtas e mesmo da tradición árabe *d'As mil e unha noites*. De isto dan conta moitos dos títulos das súas novelas *Las mocedades de Ulises*, *Merlín e familia*, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* e *Un hombre que se parecía a Orestes*, unha das novelas nas que se centrará este traballo de investigación, xunto coa protagonizada por Ulises, por ser as que máis claramente se basean na temática clásica.

Ademais, unha obra non se circunscribe a un único mito, pois Cunqueiro mestura a miúdo diferentes tradicións mitolóxicas e estas dúas obras non son unha excepción. Nestas novelas, o autor reinterpreta tamén dende o seu particular punto de vista elementos da novela amorosa bizantina, da novela de cabalarías ou da novela de formación (*Bildungsroman*), entre outros. Porén, este traballo terá como fin analizar de que forma reinterpreta Cunqueiro o mito clásico e, para isto, sinalaranse as diferenzas que existen con respecto ao tratamento do mito, fundamentalmente na traxedia grega, pero tamén noutras manifestacións literarias que contribuíron ao establecemento das distintas fábulas nas súas versións máis coñecidas. Teranse en conta aspectos cruciais na transformación do mito, como o peculiar uso que Cunqueiro fai do humor nas súas novelas, que non necesariamente supón unha desvalorización do trágico, como xa se afirmou noutras ocasións, senón que as relaciona con manifestacións literarias máis antigas nas que estaban presentes o humor e o realismo. Tratarase tamén a súa visión dos xéneros literarios como un *continuum*, de forma que, nunha mesma obra, se suceden e mesturan distintos xéneros segundo o autor cre conveniente para canalizar a súa historia.

### *La reescritura del mito en la novelística de materia clásica de Álvaro Cunqueiro*

La presencia de tramas y personajes mitológicos en la obra, tanto narrativa como poética, de Álvaro Cunqueiro, es constante y no se reduce sólo al ámbito clásico, del que se ocupa este trabajo, sino que aparecen importantes manifestaciones de los mitos artúricos, celtas e incluso de la tradición árabe de *Las mil y una noches*. De ello dan cuenta muchos de los títulos de sus novelas *Las mocedades de Ulises*, *Merlín e familia*, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* y *Un hombre que se parecía a Orestes*, una de las novelas en las que se centrará este trabajo de investigación, junto con la protagonizada por Ulises, por ser las que más claramente se basan en la temática clásica.

Además, una obra no se circunscribe a un único mito, pues Cunqueiro mezcla a menudo diferentes tradiciones mitológicas y estas dos obras no son una excepción. En estas novelas, el autor reinterpreta también desde su particular punto de vista elementos de la novela amorosa bizantina, de la novela de caballerías o de la novela de formación (*Bildungsroman*), entre otros. Sin embargo, este trabajo tendrá como fin analizar de qué forma reinterpreta Cunqueiro el mito clásico y, para ello, se señalarán las diferencias

que existen con respecto al tratamiento del mito fundamentalmente en la tragedia griega, pero también en otras manifestaciones literarias que contribuyeron al establecimiento de las distintas fábulas en sus versiones más conocidas. Se tendrán en cuenta aspectos cruciales en la transformación del mito, como el peculiar uso que Cunqueiro hace del humor en sus novelas, que no necesariamente supone una devaluación de lo trágico como se ha afirmado en varias ocasiones, sino que las relaciona con manifestaciones literarias más antiguas en las que estaban presentes el humor y el realismo. Se tratará también su visión de los géneros literarios como un *continuum*, de forma que, en una misma obra, se suceden y entremezclan distintos géneros según el autor cree conveniente para encauzar su historia.

### *The Rewriting of the Myth in Álvaro Cunqueiro's Classical-themed Novels*

The presence of mythological plots and characters in the narrative and poetic works of Álvaro Cunqueiro is constant and it does not confine itself to the classical world — which we will study in this research paper— but there are also important manifestations of the Arthurian and Celtic myths, and even of the tradition of the Arabian Nights. This is proven by many of his novels' titles, such as *Las mocedades de Ulises*, *Merlín e familia*, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* and *Un hombre que se parecía a Orestes*, one of the novels which will receive special attention in this essay, as well as the one that revolves around Ulysses, because these are the works in which the classical themes are the most prominent.

Also, one of Cunqueiro's literary works does not feature one myth exclusively, because he used to combine different mythological traditions and these two novels are no exception. The writer reinterprets in them some elements from the Byzantine romantic novel, the chivalric romance or the *Bildungsroman* among others, from his peculiar point of view. However, the purpose of this research paper is analysing how Cunqueiro re-writes the classical myth. In order to do so, we will point out the differences regarding the treatment of the myth, mainly in the Greek tragedy but also in other literary forms which contributed to the configuration of the stories in their most well-known versions. We will take into account crucial aspects in the transformation of the myth, such as the peculiar sense of humour that Cunqueiro uses in his novels, which does not necessarily imply a devaluation of the tragic elements, as it has been noted on former occasions, but instead it links those novels to earlier literary manifestations in which there was humour and realism. These elements, however, weren't enough to take the story away from the tragic sphere. We will also address his vision of the literary genres as a *continuum*, so that in only one work several different genres may concur and blend themselves together if the author believes it is the right way to tell his story.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
1. O CONTEXTO E O AUTOR .....	9
2. O MITO .....	19
3. O XÉNERO: ENTRE A TRAXEDIA, A NOVELA E A PARODIA .....	31
4. O REALISMO; O MARABILLOSO E A MULTIPLICIDADE DE PERSPECTIVAS .....	61
5. O PARATEXTO .....	77
6. OS COMPOÑENTES DO RELATO .....	85
6. 1. INSPIRACIÓN, FONTES E MODIFICACIÓNS .....	85
6. 2. O TEMPO .....	91
6. 3. O ESPAZO .....	103
6. 4. OS PERSONAXES .....	108
6. 4. 1. <b>Os personaxes de Un hombre que se parecía a Orestes</b> .....	111
6. 4. 1. 1. Electra .....	111
6. 4. 1. 2. Ifigenia .....	118
6. 4. 1. 3. Agamenón .....	123
6. 4. 1. 4. Clitemnestra .....	126
6. 4. 1. 5. Egisto .....	135
6. 4. 1. 6. Doña Inés .....	143
6. 4. 1. 7. Orestes .....	153
6. 4. 1. 8. Don León .....	169
6. 4. 1. 9. Eumón e Eusebio .....	173
6. 4. 1. 10. Filón el Mozo .....	176
6. 4. 2. <b>Os personaxes de Las mocedades de Ulises</b> .....	178
6. 4. 2. 1. Laertes e Euriclea .....	179
6. 4. 2. 2. Ulises .....	184
6. 4. 2. 3. Penélope .....	196
6. 4. 2. 4. Helena .....	201
7. CONCLUSIÓNS .....	209
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	219



## INTRODUCCIÓN

A presenza da mitoloxía na obra, tanto narrativa como poética, de Álvaro Cunqueiro é constante e non se reduce só ao ámbito clásico, do que se ocupa este traballo, senón que hai unha presenza importante dos mitos artúricos, celtas e mesmo da tradición árabe de *As mil e unha noites*. Disto dan conta moitos dos títulos das súas novelas (*Las mocedades de Ulises*, *Merlín e familia* ou *Si o vello Sinbad<sup>1</sup> volvese ás illas*). En palabras do propio autor mindoniense,

“Mi obra”, dice Cunqueiro, “es esencialmente fabuladora. He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo”. (De la Torre 1988: 201)

Declaracións como a seguinte mostran a súa admiración polos mitos:

Es evidente que en los mitos de los clásicos están [*sic*] el hombre eterno y las pasiones humanas son las mismas. El hombre, desde entonces, no tuvo ninguna pasión nueva. Todo está en los clásicos griegos. (Nicolás, 1994: 133)

Ademais, unha obra non se circunscribe a un único mito, pois Cunqueiro mestura a miúdo diferentes tradicións mitolóxicas e as dúas novelas de materia clásica, *Un hombre que se parecía a Orestes* e *Las mocedades de Ulises* non son excepcións. O noso traballo céntrase nestas novelas, en especial, na primeira, coa fin de analizar de que forma reinterpreta Cunqueiro o mito de Orestes. Para isto, sinaláranse as diferenzas que existen con respecto ao tratamento do mito na traxedia grega e, principalmente, na *Orestíada*<sup>2</sup> de Esquilo. Non esqueceremos, porén, as peculiaridades de *Las mocedades de Ulises*, por tratarse da outra novela que sigue unha temática principalmente de orixe clásica. Moitos dos recursos que utiliza Cunqueiro para reescribir o mito grego xa están presentes nesa obra, publicada varios anos antes, pero a elección de dedicarlle unha maior atención a *Un hombre que se parecía a Orestes* parecía máis natural para o noso propósito, xa que efectivamente recrea o mito, mentres que en *Las mocedades de Ulises* Cunqueiro se limita a imaxinar a infancia e xuventude do heroe, sen un vínculo tan estreito coa tradición. O tempo e o espazo na novela nesta última obra non presentan tantas peculiaridades como a dedicada a Orestes, e tampouco o mito no que se basea parte de tantas versións distintas, dado

---

<sup>1</sup> A pesar da estrañeza que poida causar a grafía *Sinbad*, o termo aparece así en tódalas edicións da novela, tanto en galego como en castelán.

<sup>2</sup> A triloxía da *Orestíada* está formada polas obras *Agamenón*, *Coéforas* e *Euménides*. A primeira garda máis relación con *Un hombre que se parecía a Orestes*, dado que os feitos que se narran en *Coéforas* e *Euménides* non teñen lugar na novela de Cunqueiro.

que Cunqueiro noveliza un episodio non recollido na tradición. Si se analizarán, porén, os personaxes principais, xa que as súas personalidades, especialmente a de Ulises, teñen máis peso na obra que a acción. Por último e, aínda que ningunha das novelas de Cunqueiro pode considerarse sinxela no que atinxe ao xénero, *Un hombre que se parecía a Orestes* presenta un maior grao de complexidade e de hibridación xenérica.

O propósito de Orestes de levar a cabo a vinganza é o que ocupa a maior parte de *Un hombre que se parecía a Orestes*, polo que constitúe o seu tema central. Nas traxedias tamén se trata amplamente, narrando de maneira detallada o plan de Orestes e a súa irmá Electra e como conseguen realizalo: así ocorre nas traxedias de Eurípides *Orestes* e *Electra*, e na *Electra* de Sófocles, aínda que aparece de forma máis superficial noutras moitas obras (*Ifixenia en Táuride* e *Ifixenia en Áulide*, de Eurípides). É importante sinalar que o de Orestes, como a maior parte dos mitos, conta con numerosas variantes e que a súa presenza non se limita á traxedia, senón que aparece xa na *Odisea* e tamén en Píndaro. Ademais, coñecemos a existencia de obras que o trataban pero que non se conservan: é o caso da *Orestíada* de Estesícoro, da que quedan uns breves fragmentos.

Durante os séculos XVIII e XIX<sup>3</sup>, os personaxes principais do mito de Orestes inspiraron diversas obras que, na súa maioría, non incluían grandes cambios, senón que se limitaban a basearse nas obras antigas, incorporando elementos propios do gusto da época. *Oreste* (1750), de Voltaire, influíu moito en obras posteriores, como a homónima de Alfieri (1786), autor tamén de *Agamemnone* (1776). Na época actual, o mito de Orestes inspirou numerosas pezas contemporáneas, especialmente no período de entreguerras ou durante a Segunda Guerra Mundial. Exemplos disto son o ciclo teatral *Mourning Becomes Electra* (1931), de Eugene O'Neill, *Electre* (1937), de Jean Giraudoux ou *Les Mouches* (1943), de Jean-Paul Sartre, moi relacionada coa ocupación nazi en Francia nesa época<sup>4</sup>. Non trataremos de facer unha comparación exhaustiva de *Un hombre que se parecía a Orestes* coas obras contemporáneas que tamén se ocuparon deste tema, nin sequera coas que se acaban de nomear, pero si as traeremos a colación cando sexa necesario, nos casos nos que esteamos a falar dunha relación ou paralelismo digno de mención.

O obxectivo deste traballo é facer unha análise dos elementos mitolóxicos presentes en *Un hombre que se parecía a Orestes*, –e, en menor medida, en *Las mocedades de Ulises*– tanto de forma individual como vistos no seu conxunto, para chegar a confirmar a hipótese de que o autor non fai unha desvalorización do mito ou unha desmitificación, senón que a súa visión constitúe simplemente unha reescritura máis do mito, que mostra a súa plasticidade e capacidade para ser infinitamente reinterpretado.

---

<sup>3</sup> Para un percorrido máis detallado polas obras sobre este tema, cf. Frenzel (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, s. v. “Orestes” e “Agamenón”.

<sup>4</sup> Curiosamente, a pesar diso, logrou escapar da censura nazi, chegando a ser representada en París en 1943.

En canto ao estado da cuestión, é necesario mencionar que existen artigos dedicados ao mito clásico en Cunqueiro, incluso uns poucos centrados nesta novela en concreto; a maioría deles son citados ao longo deste estudo cando é pertinente. Non obstante, non se coñecen monografías dedicadas con amplitude ao mito na obra cunqueirá (estudo que, por outra parte, tería que ser moi extenso aínda sen ser exhaustivo) nin en *Un hombre que se parecía a Orestes*, novela que tampouco acapara, nin moito menos, a atención dos críticos. As monografías que, especialmente dende os anos oitenta, se veñen centrando nun aspecto en concreto da obra de Cunqueiro, resultaron en xeral de gran axuda: é preciso destacar *La narrativa de Álvaro Cunqueiro* (1988), de Cristina de la Torre; varios dos traballos de Ana Sofía Pérez-Bustamante, como *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro* (1990) ou o seu artigo “*Un hombre que se parecía a Orestes de Álvaro Cunqueiro: El replanteamiento moderno del mito y la tragedia*” (1991).

Con respecto á metodoloxía, o enfoque adoptado é multidisciplinar. Utilízanse, en primeiro lugar, termos da antropoloxía, sobre todo no que ten que ver coa definición do mito e as súas funcións nas distintas culturas, seguindo neste campo a autoridades como Mircea Eliade, que axudaron a configurar a imaxe cunqueirá do mito. Para a visión do mito inserido na literatura, é indispensable acudir a Pierre Brunel, aínda que ao longo do traballo se toman conceptos de diversas correntes da teoría literaria, entre as que destaca o estruturalismo: de Genette resulta imposible ignorar a utilidade de conceptos como o de *paratexto* ou *intertextualidade*. Recórrese tamén a Bajtín no tocante ao humor e, para discernir que papel xoga o fantástico na narrativa cunqueirá, empezamos necesariamente coa definición de Todorov, pero, evidentemente, nos baseamos tamén en estudos máis recentes, como o completo e conciso *El fantástico literario* (1999), de Pampa O. Arán. De especial utilidade foi a perspectiva sobre a parodia de Linda Hutcheon e Margaret Rose, sobre todo tendo en conta as constantes alusións da crítica cunqueirá á mesma, a miúdo sen pararse a definir o concepto. Pero non se pode abordar o mito exclusivamente dende a antropoloxía e a literatura comparada: na elaboración desta análise foi imprescindible a aportación da filoloxía clásica e, en especial, os magníficos estudos sobre a traxedia de José Alsina, Albin Lesky e Ann Pippin-Burnett, o de M. S. Silk sobre a comedia aristofánica, entre outros; sen esquecer *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos* (2011) de Walter Burkert, obra que ofrece interesantísimas propostas sobre a orixe dos mitos helenos.

O presente traballo estrutúrase en distintos apartados que irán afondando progresivamente na análise da novela. En primeiro lugar, ocuparémonos das distintas definicións de mito e do concepto que deste tiña o autor, para pasar a continuación a discernir os trazos xenéricos de *Un hombre que se parecía a Orestes*, o que liga a obra coa traxedia, coa comedia e coa parodia, así como os xéneros polos que pasou o mito de Orestes ata chegar á reinterpretación cunqueirá. Despois, coméntanse os vínculos que a narrativa do mindoniense ten co Realismo máxico, e o complexo lugar que ocupa con respecto aos conceptos do realista e do fantástico. Por último, antes de analizar os aspectos estruturais, cómpre ter

en conta o paratexto e a súa aportación ao significado da obra en conxunto. Dentro dos compoñentes do relato propiamente ditos, comezaremos ocupándonos da inspiración, fontes e modificacións con respecto á fábula orixinal para, seguidamente, pasar ao peculiar tratamento do tempo e do espazo na novela, un aspecto que resulta fundamental para comprendela. Logo examinaráanse os principais personaxes, as numerosas referencias culturais e literarias que os constitúen, facendo especial fincapé nos que proceden directamente do mito grego e, por tanto, son o froito dunha extensa tradición literaria. Un apartado estará dedicado aos personaxes de *Las mocedades de Ulises*. Remata o traballo –como non pode ser doutro xeito– coas conclusións inferidas ao longo do mesmo.



## 1. O CONTEXTO E O AUTOR

En 1967, ano de publicación de *Un hombre que se parecía a Orestes*, Álvaro Cunqueiro era xa un autor cunha considerable traxectoria e que comezaba a obter o recoñecemento do público e as institucións: en 1963 foi admitido na Real Academia Galega e dous anos máis tarde obtivo o título de fillo predilecto da súa vila natal, Mondoñedo. Neses anos, compaxinaba a narrativa coa dirección do xornal *El Faro de Vigo*, que asumira dende 1964 e que abandonaría en 1970.

As súas primeiras incursións no mundo literario foron cunha poesía de carácter vangardista, con trazos surrealistas e creacionistas: estas tendencias están claramente presentes en *Mar ao norde* (1932) e *Poemas do si e non* (1933). A publicación de *Cantiga nova que se chama riveira* (1933) marca, xunto con *Nao senlleira*, poemario escrito por Fermín Bouza Brey e aparecido no mesmo ano, o nacemento do neotrobadorismo, un movemento poético xenuinamente galego inspirado na lírica galego-portuguesa medieval. Esta acababa de ser redescoberta gracias ao profesor luso José Joaquim Nunes, que, entre 1926 e 1932, publicara varios volumes comentados de cantigas de amigo e de amor, datadas principalmente nos séculos XIII e XIV. A esta corrente pertence tamén *Dona do corpo delgado* (1950), que, pese á súa tardía data de publicación, contén poemas compostos antes de 1936. As obras encadradas no neotrobadorismo caracterízanse por unha orixinal combinación de recursos vangardistas e técnicas tomadas das cantigas medievais, como o leixaprén ou o uso do refrán. Non obstante, trala publicación sucesiva das súas novelas, a poesía do mindoniense, que nunca gozou de moita repercusión, tendeu a ser considerada parte da súa obra menor.

Foi a partir dos anos 40 cando a vocación creativa de Cunqueiro empezou a orientarse cara á narrativa: *Merlín e familia i outras historias* (1955) e *As crónicas do sochantre* (1956), pese a non acadar moita popularidade –ao que contribuíu, sen dúbida, o feito de que estivesen escritas en galego–, sorprendéron pola súa técnica fragmentaria, máis parecida a un conxunto de breves relatos que a unha novela propiamente dita, e o seu recurso á maxia e aos personaxes doutras épocas. Isto contrastaba vivamente co Realismo social, predominante na época, tanto no ámbito estatal como galego, e que perduraría ata ben entrados os anos 60.

O contexto histórico da posguerra é indispensable na configuración do Realismo social, co ambiente de pobreza xeneralizada provocada pola guerra, sen esquecer a censura e o baleiro cultural ao que deu lugar a morte ou o exilio de numerosos escritores e intelectuais españois<sup>5</sup>. Aínda que a situación de miseria e falta de expectativas podía ter xerado, como sucedeu

---

<sup>5</sup> Os efectos da victoria franquista foron especialmente duros para a literatura galega, que coñecera un gran desenvolvemento nos anos previos á Guerra Civil: abonda con recordar como exemplos ben notorios o exilio de Castelao ou as represalias tomadas contra Otero Pedrayo.

noutros países e épocas, unha literatura fantástica e de evasión da dura realidade, o que aconteceu foi o contrario, ata o punto de que reflectir a penuria cotiá se convertiu nunha obriga do escritor:

También en *Acento cultural*, el dramaturgo Alfonso Sastre escribió acerca de estas cuestiones en su conocido manifiesto “Arte como construcción”. En cuanto a la función que el arte tenía que desempeñar, Sastre evidenciaba la urgente necesidad de ocuparse de las injusticias, junto con el compromiso y la responsabilidad de los artistas con respecto a la sociedad, independientemente de su afiliación o no, a un partido político. Al principio del artículo se remite a la utilidad de esta corriente en la época en la que comienza a desarrollarse. [...]. De este modo, el dramaturgo apunta que la modalidad realista es, a su vez, social e integradora, por lo que atiende a aspectos como la libertad, la culpa o el arrepentimiento. (Larraz e Suárez Toledano, 2017: 75-76)

A mención a estes últimos temas é de especial relevancia, tendo en conta que son fundamentais en *Un hombre que se parecía a Orestes*. Resulta algo inxenuo formular a idea de que o Realismo social é a corrente máis axeitada para reflectir estes aspectos, que levan estando presentes na literatura dende que esta existe, ou a de que o texto debe aludir denotativamente a estas cuestións para facelas máis patentes, de forma que unha escritura afastada do estritamente real non podería facelo. Non obstante, é comprensible que o esgotamento das tendencias artísticas anteriores e a situación sociopolítica leven a un cambio radical que foi xustificado teóricamente dese xeito.

Larraz e Suárez poñen de manifesto a relación entre a censura e o movemento artístico, afirmando que

los escritores, aunque sometidos a la censura impuesta por el Régimen franquista, habían encontrado, gracias al Realismo social, un nuevo método para llegar a los lectores y hacerles partícipes de la oposición al sistema dictatorial. El surgimiento de este paradigma literario no se basaba en la simple aplicación de unas nuevas técnicas narrativas, sino que iba más allá y se relacionaba directamente con la obligación ética de los escritores para, sorteando la falta de libertad impuesta por la administración, transmitir sus ideas al público. (Larraz e Suárez Toledano, 2017: 76).

Os mesmos autores recordan as palabras de Juan Goytisolo no seu artigo “La literatura perseguida por la política”, quen

deja entrever la necesidad de que la literatura española actúe como una solución a la coacción comunicativa impuesta por el Estado. Dado que los medios oficiales impedían la libertad, tanto política como de prensa, el novelista denuncia que las producciones literarias se vieran obligadas a politizarse para tratar de combatir contra la persecución. (Larraz e Suárez Toledano, 2017: 77)

Un aspecto fundamental que xa estaba presente no Realismo decimonónico é o determinismo xenético e de clase social, que anula a liberdade do individuo. Así o describe Carballeda:

En el naturalismo y el realismo, los hombres no son libres, están determinados por el entorno y su herencia genética. Una nueva forma de atadura los contiene, esta como un manto invisible, deberá ser visualizada por una mano experta y fundamentalmente externa que propondrá las formas de resolución del problema. Esa falta de libertad es justificada a través de las ideas de evolución social [...]. (Carballeda, 2011: 2)

Deste xeito, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, o heroe homónimo tería que estar determinado polas regras da traxedia e o destino ao logro dun obxectivo, que é, neste caso, o matricidio e o asasinato do usurpador ao trono, de forma moi similar a como esta concepción determinista fraguaba o futuro dos personaxes das novelas realistas. Para Orestes, esta predeterminación faría a súa vida moito máis sinxela, pero o autor o dota de liberdade, e niso precisamente reside o conflito co que se atopa na novela.

Algo máis tarde, nos anos que van de 1957 a 1962, a posición dos censores endureceuse, e os escritores

viraron hacia posiciones más radicales, en lo que se ha llamado “Realismo crítico”, que no es sino una forma hispánica y rudimentaria de ensayo del Realismo socialista practicada bajo un régimen dictatorial: se produjo un aumento de la carga en las narraciones, se denunciaron con mayor fuerza las precarias condiciones de trabajo del campesinado y el proletariado, se pusieron de manifiesto los excesos de la burguesía y se escenificó una realidad social de lucha de clases. (Larraz e Suárez Toledano, 2017: 80-81)

Así pois, nada máis lonxe da temática predominante na novelística cunqueirá. Xa se ten sinalada a marcada idealización da que é obxecto o campesiñado na obra cunqueirá: a pesar de tratarse dun mundo coñecido polo escritor, non existe ningún trazo de loita de clases e, por suposto, o proletariado urbano non está nunca presente. Aínda que a preferencia de Cunqueiro por certos temas moi específicos e a súa completa omisión doutros é innegable, a actitude predominante no seo do Realismo social (segundo a cal a literatura ten necesariamente que ter unha vocación crítica co seu contexto histórico) resulta bastante intransixente. Tamén o é a idea de que a narrativa fantástica está totalmente desligada da contorna e as circunstancias políticas e sociais nas que foi escrita. Como sinala Sergio Vergara Alarcón,

Se ben a actualización e a evocación de mundos en Cunqueiro opera en contraposición coa realidade histórica, iso non significa que a súa obra non teña outra función que a de

entreter ou sustraer ó lector dos parámetros da realidade actuáis; dito doutro xeito, a súa literatura non oculta nin despraza unha problemática vital, senón que a fai patente a través de códigos diversos e inhabituais. (Vergara Alarcón, 1991: 192)

O paradigma comezou cambiar en 1962, coa publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, obra que, pese a ter pouco que ver cos textos de Cunqueiro, evidencia un distanciamento das premisas do Realismo social e un afán renovador, sobre todo no tocante á linguaxe. Algúns escritores que xa levaban anos publicando, xunto con outros máis novos, influenciados polos novelistas experimentais de fóra do país comezaron a reaccionar contra o árido panorama da novela social: durante a década dos 60 aparecen *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé; *Señas de identidad* (1966), obra de Juan Goytisolo, xa superada a súa etapa de denuncia social máis explícita, e *Volverás a Región* (1967), de Juan Benet.

Un feito importante que preparou o camiño para a apreciación de Cunqueiro foi a descuberta da narrativa do “Boom” hispanoamericano. É de sobra coñecido que a explosión do “Boom” non foi tan repentina como puido parecer para o lector español da época. Nas décadas anteriores, Juan Rulfo, Alejo Carpentier –autor ao que Cunqueiro se sentía máis achegado, dentro da tendencia do “real maravilloso”–, Miguel Ángel Asturias ou mesmo Borges xa publicaran novelas e relatos nos que o fantástico e o maravilloso tiñan un papel central. Porén, foi a partir dos 60 cando se sucederon as publicacións de *La ciudad y los perros* (1962), de Vargas Llosa; *Rayuela* (1963), de Cortázar e, especialmente, *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, que acadou ao momento un increíble éxito e recoñecemento internacionais.

Non obstante, non se pode esquecer que non foi unicamente no ámbito hispanoamericano no que se apreciaban importantes cambios. A partir dos anos 50, en Galicia comezou a renovación literaria<sup>6</sup> representada, entre outros, por Xosé Luís Méndez Ferrín, Xohana Torres, Carlos Casares ou María Xosé Queizán: trátase da Nova narrativa galega. Estes autores combinaban a inspiración vangardista e experimental, coa influencia dos grandes escritores estranxeiros, como Joyce, Faulkner e Kafka, cun afastamento da estética do Realismo social. Trátase dun movemento con numerosas fontes de inspiración común ao que se producía, de xeito paralelo, ao outro lado do Atlántico.

Tendo en conta todos estes factores, pero sobre todo o “Boom”, máis relevante a nivel estatal, non resulta casual o feito de que, en 1968, o prestixioso Premio Nadal de novela, o máis antigo deste tipo en España, lle fose concedido a Cunqueiro por *Un hombre que se parecía a Orestes*. De feito, a lista dos libros galardoados dende 1944 é moi esclarecedora das

---

<sup>6</sup> Á marxe da Nova narrativa, Silvia Gaspar afirma que “os anos 50 supoñen o inicio da recuperación cultural en Galicia, e que este vén representado en literatura por dúas obras especialmente significativas: *Á lus do candil* (1953) e *Merlín e familia* (1955)” (Gaspar, 1997: 317).

distintas tendencias literarias que se foron sucedendo ao longo dos anos. A primeira novela premiada foi *Nada*, de Carmen Laforet e, nas dúas primeiras décadas da existencia do galardón, lle foi entregado a obras tan representativas da literatura da posguerra como, en 1947, *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes; en 1955, *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio ou, dous anos máis tarde, *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. Nos anos inmediatamente anteriores a 1968, a elección tamén recaeu en obras de corte realista, polo que a elección de *Un hombre que se parecía a Orestes* chama aínda máis a atención. Francisco Umbral, citado por Carlos G. Reigosa, resumía así a situación de Cunqueiro nesa época: “Non interesou a súa novelística, nos corenta / cincuenta, porque non era realista, ou mellor socialrealista. Pero despois veu García Márquez arrasando con algo moi próximo a Cunqueiro. E Borges. É dicir, a fantasía literaria, a invención dun outro mundo, o milagre da prosa e os beneficios da imaxinación” (González Reigosa, 2013: 73).

Álvaro Cunqueiro era consciente de que a incorporación desa nova corrente literaria lle beneficiou, ao tempo que expresaba, como consta nas seguintes declaracións, unha certa perplexidade ante o feito de que el xa utilizaba anos antes recursos moi similares aos dos hispanoamericanos:

El premio Nadal de novela es a una obra de creación, y de imaginación, es, en fin, al Álvaro Cunqueiro escritor con todas sus consecuencias, al escritor que durante muchos años ha escrito, ha publicado a contrapelo de lo que se estaba haciendo, eso que se llama la novela social y, en fin, una forma de realismo que a mí no me va ni me interesa. Y yo seguía haciendo lo mismo, lo mío, una novela, una literatura de pura creación, de fantasía; yo estaba haciendo esto que hicieron luego los del “boom” de la narrativa hispanoamericana, esto es lo que ha hecho García Márquez y lo que ha hecho el cubano Carpentier, que es, quizá, con García Márquez, el más importante de éstos, ya lo estaba haciendo yo por ejemplo, pues el año cuarenta y dos o cuarenta y tres cuando publiqué *El caballero, la muerte y el diablo* y demás. (cit. en Gil, 2001: 104-105)

Algo parecido aconteceu co teatro de Cunqueiro, poucas veces representado en razón do seu vangardismo e, unha vez máis, do feito de estar escrito en galego:

En Galicia la actividad teatral estuvo postergada y el tipo de teatro que yo hacía no estaba muy de acuerdo con las corrientes de tipo social. (cit. en PIALORSI, 2013: 155-156)

No panorama galego, o Realismo social e a literatura desvencellada dos acontecementos, fundamentalmente políticos, da época, tiveron como representantes máis sobranceiros, respectivamente, as figuras de Celso Emilio Ferreiro e Álvaro Cunqueiro. Ambos escritores coñecíanse dende o ano 1932, cando o segundo xa tiña publicado o poemario *Mar ao Norde*. Consta a admiración que o autor de Celanova lle profesaba ao de

Mondoñedo, mais os anos da guerra os separaron e a amizade trocouse, primeiro en discrepancia e máis tarde en ruptura e xenreira, a partir, principalmente, da escritura, por parte de Celso Emilio, dunha “Carta a Cunqueiro” (1969), e dalgún poema anterior do seu libro *Viaxe ao país dos ananos* (1968) –máis concretamente, o titulado “El hermoso rostro del país”, que era tamén o título dunha sección do diario *Faro de Vigo*, que dirixía Cunqueiro naquel momento–, textos ambos onde se critica, abertamente ou de xeito solapado, ao autor de Mondoñedo (cf. Armesto Faginas, 1987: 255-262)<sup>7</sup>. Non se pode esquecer que, daquela, tamén era a novela social a tendencia en boga na literatura galega.

No artigo de Ramón Piñeiro, publicado en *Grial* en 1951, que leva por título “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, dende a ladeira dun castro lugués”, o autor establece unha división de conceptos, na que os de liberdade, imaxinación, arte e individualismo se opoñen aos de lei, razón, ciencia e socialismo. Mentres que Europa encarnaría os primeiros, a Galicia corresponderíanlle os últimos. Para Manuel Forcadela, esta contraposición anuncia a que se produciría máis tarde entre a tendencia que identifica como Realismo máximo galego e a Nova narrativa galega:

Cando, finalmente, a controversia ten lugar en Galicia, a súa razón de ser, a súa verdadeira entidade, non é outra que a denunciada nestas páxinas por Piñeiro. Esta anticipación, contra os modelos da literatura existencialista e obxectalista, herdeira de Kafka, resulta dun enorme interese dende o punto de vista histórico-literario. E permítenos formular a conxectura de que o realismo máximo é unha oposición á NNG, mesmo antes de que esta, a Nova Narrativa Galega, existise. (Forcadela, 2006: 14)

Cunqueiro, porén, era moi consciente de que o tipo de literatura que escribía non se axustaba aos cánones do momento:

Yo sabía que cuando se escribía “El Merlín”, “As crónicas do Sochantre”, etc., eso no se llevaba, sino que la moda era la

---

<sup>7</sup> Este enfrontamento por causas políticas de dous escritores, en principio próximos, non deixa de lembrarnos o caso dos irmáns Thomas e Heinrich Mann, que, por mor dos acontecementos relacionados coa chegada de Hitler ao poder e as distintas consideracións deste feito e os que lle seguiron, deron pé a un afastamento, tanto familiar como intelectual, que se plasmou en escritos críticos por parte de ambos, dos que o máis famoso é, sen dúbida o do irmán menor, Thomas, titulado *Consideracións dun apolítico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918), que contestaba a un outro do seu irmán, o titulado *Zola* (1915), construído sobre a formulación do *j'accuse*. Thomas pretende solucionar a polémica sobre se o escritor debe ser comprometido (posición de Heinrich fronte ao “escapismo” de Thomas) ou non, postulando que habería dous tipos de autores na Alemaña de entón: o que chama “literato de civilización”, vencellado ao contexto social que vive; e o máis puramente estético, unido ao carácter burgués alemán. Heinrich Mann, por tanto, representaría a literatura comprometida, e Thomas, aquela outra centrada unicamente na beleza artística, que sería a máis propiamente alemá.

novela social y realista, de la que ya apenas queda nada. Yo sabía que escribía a contracorriente y que aquello interesaba a pocos, pero nunca me importó. (Nicolás, 1994: 104)

Preguntado polas razóns de escribir, mesmo a contracorrente da estética predominante, respondía:

Me motivaba la baja calidad de lo que se estaba haciendo y que pienso que tanta importancia como la vida cotidiana del hombre, la tiene sus sueños, aunque no suelen coincidir. La parte de los sueños del hombre es tan decisiva e importante como las otras parcelas de la vida humana. Reivindico el derecho del hombre a soñar e inventarse sus peripecias. (Nicolás, 1994: 104)

Massimilla Pialorsi resume así as aportacións cunqueirás á narrativa do momento:

A las técnicas novelísticas coevas de su producción, sean los recursos decimonónicos del tremendismo o las nuevas modalidades del conductivismo del *nouveau roman*, o bien del behaviorismo de la novela social, Cunqueiro opone una producción abierta e inestable, dialógica y polifónica, donde las fuerzas centrífugas y centrípetas desestabilizan la prosa y la hacen rondar el límite del género de la novela. (Pialorsi, 2013: 15)

É preciso falar da cuestión da lingua, xa que o propio Cunqueiro sabía que a elección de publicar unha obra en galego ou en castelán non era casual. O autor recordaba o seu suposto primeiro traballo de ficción, do que non queda rastro; unha novela ambientada no oeste americano, na que os nativos falaban galego, como forma de diferenciación:

Eu xa sei que non hai ninguén bilingüe, sempre hai unha lingua de fondo, pero falabamos galego constantemente. E como eu quería que os indios falasen unha fala diferente á dos brancos pois, naturalmente como tampouco sabía ningún outro idioma, tiven á forza que facelos falar en galego. (Nicolás, 1994: 121)

E, noutra entrevista, realizaba declaracións moi similares, aínda que sen explicar de forma explícita a súa motivación á hora de escribir en castelán:

P: A veces, cuando renuncias a escribir en gallego y escribes en castellano, ¿por qué lo haces? ¿Obedece a algún tipo de razón?

R: No, no, no, realmente no hay una gran conciencia, es decir, yo no me pongo nunca a decir “voy a escribir este libro en gallego” o “voy a escribir este libro en castellano” [...]

Yo no creo en el bilingüismo. Siempre hay una lengua de fondo y la mía es la lengua gallega, lo cual tampoco quiere

decir que yo me traduzca cuando escribo en castellano. No; el castellano es para mí otra lengua que tiene el sabor de algo que me es propio. (cit. en Gil, 2001: 106)

As súas primeiras obras poéticas foron escritas en galego, coincidindo no tempo coa súa pertenza ao Partido Galeguista<sup>8</sup>, abandonada pouco despois, ao comezar a Guerra Civil. Escolleu tamén este idioma para a súa primeira novela, *Merlín e familia*, pero a partir dese momento alternaría o galego e o castelán na súa narrativa. A explicación da súa escolla era económica: considerábase un escritor profesional en castelán, pero “como escritor en gallego no tengo otra alternativa que ser un aficionado. Nos pasa a todos...”<sup>9</sup> Con obras en gallego se pierde dinero” (Nicolás, 1994: 121-122). Tamén declarou:

Quizá muchos de los grandes prosistas de nuestro tiempo empezaron por poetas, aun aquellos prosistas más prosistas como André Gide o Jorge Luis Borges. En mi caso el hecho es que yo no podía vivir naturalmente de mis escritos en gallego. Tenía forzosamente que escribir en castellano. (Nicolás, 1994: 122)

Á marxe da desvantaxe económica evidente que supoñía a escritura exclusivamente en galego, confirmada polo propio autor, resulta obvio que, especialmente na época franquista –aínda que tamén na actualidade–, a publicación de traballos en galego non recibe a mesma publicidade nin repercusión crítica que a de obras en castelán.

Unha parte importante do recoñecemento de Cunqueiro provén do feito de que a súa obra constitúe unha renovación indiscutible na narrativa galega, incorporando novedosos recursos literarios sen perder a espontaneidade (ou máis ben, a aparencia de espontaneidade) do narrador de historias. Desafortunadamente, o lugar que ocupa no sistema literario español é menos prominente, aínda que a relación co Realismo máxico favorecese a súa apreciación, así como a viraxe do paradigma literario durante os anos 70 e 80, que produciu propostas menos realistas. Non obstante, Cunqueiro continúa sendo un autor ás veces pasado por alto de xeito inmerecido no panorama español, que non debería necesitar da comparación coa narrativa hispanoamericana para ser xustamente valorado. Sergio Vergara dá algunhas claves sobre as posibles razóns deste “esquecemento” da crítica:

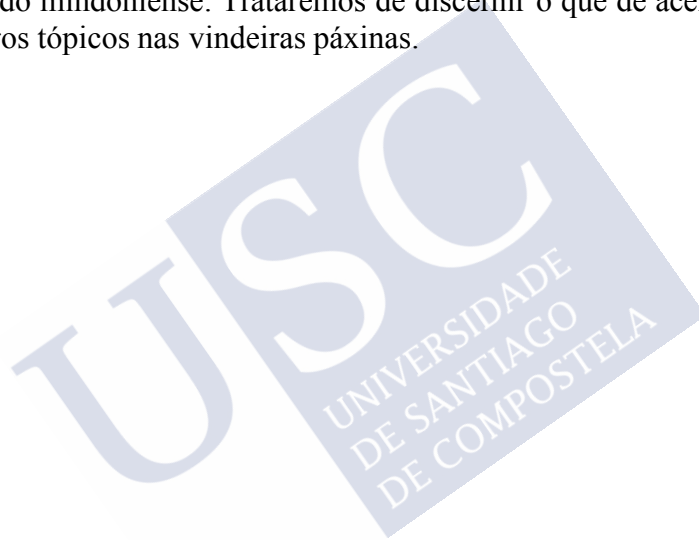
---

<sup>8</sup> A ideoloxía de Cunqueiro sempre foi o motivo de moita especulación e controversia. Aínda que non se pode dubidar da súa constante defensa da idiosincrasia e a lingua galegas, é coñecida a súa colaboración co réxime franquista xusto despois da Guerra Civil, traballando para o semanario falanxista *Era Azul*, editado en Ortigueira, onde o autor residiu durante unha breve tempada. Porén, nas épocas posteriores rexeitou falar claramente das súas ideas políticas, afirmando que o seu único compromiso era o que tiña coa lingua galega. É coñecido tamén o seu fervente anticomunismo.

<sup>9</sup> Sobre o feito de ser un escritor profesional en galego, cf. Carballo Calero, 1982: 295-297, onde se fala explicitamente de Cunqueiro.

Percíbese, en definitiva, unha actitude de claro e aberto desdén por parte dos estudosos –sobre todo por parte dos historiadores da literatura española– cara a obra de Cunqueiro, por considerala tan só unha obra de evasión, que crea realidades substitutorias do presente histórico. Este é, quizais, o tópico en virtude do que se produce o distanciamento e a diverxencia entre a obra do noso autor e o traballo do especialista, tópico que orixinou que se subestimase o valor e a significación da creación de Cunqueiro e que a reduce a conceptos máis ou menos difusos, descoidando a tarefa dun estudio riguroso e serio, á vez que xustificando a devandita desatención. (Vergara Alarcón, 1991: 191)

O tópico da “literatura de evasión” de Álvaro Cunqueiro, estreitamente unido ao da “literatura fantástica”, é un dos máis extendidos que concirnen á obra do mindoniense. Trataremos de discernir o que de acertado pode haber noutros tópicos nas vindeiras páxinas.





## 2. O MITO

Antes de nada, é preciso citar a definición de mito proposta por Brunel, sobre a que se basearán as reflexións posteriores:

le mythe est un *ensemble*, qui ne saurait se réduire ni à une situation simple (ce que R. Trousson appelle un « thème de situation ») ni à un type (ce que R. Trousson appelle un « thème de héros »). (Brunel, 1992: 29)

Podemos tamén incluír a definición de Ricoeur citada e comentada por Fátima Gutiérrez, interesante porque introduce factores (o relato, o tempo e o espazo) que analizaremos máis tarde en *Un hombre que se parecía a Orestes* dende a perspectiva da súa relación co mito:

Como primer acercamiento a la noción, Paul Ricoeur distinguirá el mito del símbolo diciendo: *entenderé siempre por símbolo (...) las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que dan inmediatamente un sentido (...). Consideraré el mito como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en forma de relato, y articulado en un tiempo y un espacio que no sigue las coordenadas de la historia y la geografía.*

De esta primera definición ya podemos destacar dos puntos fundamentales que delimitarán el concepto: la noción de relato y la aparición de una coordenada espacio/temporal que se escapa absolutamente de la linealidad geográfico / histórica. (Gutiérrez, 2012: 51)

Volvendo a Brunel, o teórico –para exemplificar que o mito non se reduce a unha determinada situación nin ao nome do heroe protagonista (e refutar así a visión de Trousson)– sérvese precisamente do exemplo de Orestes:

En effet le mythe [selon la terminologie de Trousson, qui assimile « mythe » et « thème »] subit une doublé réduction : réduction au nom du héros mythique principal ; réduction à une « situation particulière ». Comme exemple simple, on peut prendre le mythe d'Oreste dont les deux composantes seraient : le nom d'Oreste ; l'obligation où il se trouve de tuer sa mère pour venger son père. Or il existe des parricides par vengeance qui ne s'appellent pas Oreste (Alcméon et, sous une forme indirecte, Hamlet) et des Oreste qui ne sont pas de parricides (à commencer par le plus ancien des Oreste connus, celui d'Homère). (Brunel, 1992: 29)

Segundo este punto de vista, o heroe da novela de Cunqueiro cumpre os dous requisitos: o nome e a obriga da vinganza, aínda que o matricidio nunca chega a ter lugar; é só a intención de levar a cabo o asasinato o que

constitúe practicamente o argumento da novela. Pero tamén forma parte dese “ensemble” antes mencionado, pois, a pesar da misión que lle encomenda o destino ou a súa ligazón á traxedia que leva o seu nome, o Orestes cunqueirán nunca se convirte nun asasino e non por iso debería deixar de ser considerado unha figura mítica. É innegable, ademais, que estes personaxes forman parte dunha tradición literaria que, no que atinxe a este traballo, é máis importante que a súa orixe dentro, probablemente, dun contexto relixioso ou ritual, que é practicamente imposible de rastrexar. Brunel, porén, non esquece isto e sinala que

Par le statut même d’antériorité qui les caractérise, les mythes se situent en dehors du texte. « Appelés tôt ou tard à une carrière littéraire propre », comme l’écrit Georges Dumézil, connus de nous grâce à des « textes mythologiques », ils sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes. En effet, le rapport originel qu’ils entretiennent n’est pas avec l’écrit, mais avec la vie des hommes qui les racontent et avec leurs croyances religieuses. (Brunel, 1992: 59)

Aínda que non sexa o noso obxectivo ocuparnos desta cuestión, Cunqueiro tiña presente a existencia do mito antes e fóra do texto, como un ente que sobrepasa o que se poida escribir del, do que dan conta declaracións coma estas:

“Yo creo en los mitos –Merlín, Hamlet, Ulises– y sé que poseen todavía energía reveladora [...]. No hay nada que tenga mayor actualidad que los mitos. Son siempre noticias de última hora” [...] (Arbona y Navío, 8)

Das palabras anteriores despréndese o feito de que Cunqueiro asimila as figuras procedentes das mitoloxías antigas aos mitos literarios, e estes elementos de distinta procedencia reciben un mesmo tratamento na súa obra. Por iso, non se fará distinción tampouco neste traballo entre os mitos de diferente orixe.

A importancia que lles concede aos mitos segue a liña de Brunel, cando este último afirma que:

On considère souvent avec une certaine condescendance la présence d’éléments mythiques dans le texte : on les réduit volontiers à des traces mythologiques (la mythologie étant elle-même considérée comme une forma dégradée, parce que figée, de mythes qui furent peut-être autrefois vivants), on les admet, mais comme fioritures, comme survivances nostalgiques ou au contraire comme objets de dérision.<sup>10</sup> (Brunel, 1992: 81-82)

---

<sup>10</sup> A cita, interesante tamén para o enfoque deste traballo, continúa así: “ L’hypothèse fondamentale de la mythocritique, son principe même, s’oppose radicalement à ce scepticisme dédaigneux. La présence d’un élément mythique dans un texte sera considéré

En efecto, esta concepción errónea do mito como elemento case decorativo no texto é especialmente aplicable ao caso de Cunqueiro, no que a miúdo se tende a considerar a súa obra como acumulación de elementos puramente estéticos, provenientes de distintas épocas e tradicións literarias, o que contradí tódalas declaracións do autor e dificulta innecesariamente a interpretación das novelas. *Un hombre que se parecía a Orestes* é unha obra na que o mito ocupa o papel central de maneira indiscutible pero, no resto das novelas de Cunqueiro nas que introduce elementos mitolóxicos, estes non poden considerarse adicións anecdóticas e baleiras de significado. Por iso, a nosa visión da profunda relevancia que adquire o mito en Cunqueiro encóntrase nas antípodas de autores como Manuel Gregorio González, quen sostén que

Sin embargo, leída en la distancia, la evocación mitológica de Cunqueiro es más una taxonomía, una investigación, un vademécum, que incluye todos los mitos de Occidente, desde las milenarias leyendas indoeuropeas, vivas aún en su Galicia agraria, hasta los héroes soleados de la antigua Grecia o las sagas artúricas e hiperbóreas. En esto, como en otros asuntos, Cunqueiro está muy cercano a Borges, pues en ambos escritores hay un distanciamiento analítico, una reserva irónica que comprende el mito desde fuera, con el interés y la pericia del investigador, pero no con la fe cándida, berroqueña, del creyente. (González, 2007: 69)

Tras ler isto, alguén que non sexa lector de Cunqueiro pode pensar, guiándose polas palabras anteriores, que este se propuxo redactar por medio da súa narrativa unha especie de enciclopedia de mitoloxía, na que englobar a de tódalas culturas que se lle ocorresen; e non só iso, senón que, ademais,

Cunqueiro recoge diversas tradiciones, la céltica de Merlín, la helénica de Ulises y de Orestes, y las infiltra con la imaginaria católica, con el temblor ingenuo del Medievo (también la leyenda del Preste Juan, los viajes de Sinbad y Marco Polo, el mundo mediterráneo y fabuloso de las Cruzadas y *Las mil y una noches*), porque de lo que se trata es de anudar el inmenso tapiz ideológico, la herencia cultural que ha hecho posible a Occidente. Y el lugar exacto donde concurren todos estos hechos es, lógicamente, el Camino de Santiago. Tienen razón los glosadores y comentaristas de Cunqueiro al decir que la Grecia de sus obras es una Hélade galaica, una Grecia pasada por Mondoñedo y la botica de su padre. Lo que quizá no queda tan claro es que Cunqueiro parece apropiarse de estos mitos como una forma de adensar, de anudar el monstruo

---

comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organiserait l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera que la conséquence de cette irradiation même" (Brunel, 1992: 81-82).

polimorfo de lo occidental (*La cocina cristiana de Occidente*, como él decía), en torno del mito Jacobeo y el milagro peregrino de los siglos medios. (González, 2007: 72)

Que a Grecia ou a Normandía que recrea Cunqueiro son galaicas é innegable, pero isto non quere dicir en absoluto que o autor tivese en mente reproducir e mesturar os mitos das culturas que nalgún momento converxeron no Camiño de Santiago. A lectura das súas obras non ofrece ningunha evidencia desta visión. Non obstante, aínda afastándonos de calquera posible esforzo enciclopédico, é clara a necesidade, por parte do lector, de coñecer o mito. As novelas de Cunqueiro

reclaman también de ese lector una gran competencia macrotextual si desea penetrar la profunda red de alusiones entrecruzadas, de motivos compartidos, de personajes metamorfoseados, de textos ajenos o propios embebidos en cada nuevo paso de su escritura. (Gil González, 2001: 188)

A concepción de Manuel Gregorio González sobre as intencións de Cunqueiro non resulta moi acertada, ademais, porque, a pesar da gran influencia que puideran ter *As mil e unha noites* na cultura occidental, non forman parte da nosa tradición ao mesmo nivel que a mitoloxía grecorromana ou céltica, como é evidente, nin moito menos gardan relación co Camiño de Santiago, polo que non tería sentido que o mindoniense as incluíse para “anudar el monstruo polimorfo de lo occidental” (González, 2007: 72). Tampouco estamos enteiramente de acordo coa opinión de Vicente Risco, favorable ao seu amigo pero non moi comprensiva cos demais autores que empregaban o mito na mesma época na súa literatura:

Esos años atrás, había, fuera de España, escritores, principalmente dramaturgos, que cogían los mitos clásicos y vaciaban en ellos lo que querían decir al público. La más favorecida, como se sabe, fué [*sic*] la familia de Edipo, el del complejo. Esto fué [*sic*] lo que se llamó “mensaje”, pero resultó que, ahora, cualquier chiquilicuatro tiene un “mensaje”. Cunqueiro procede de una manera enteramente diversa. En primer lugar, si tiene “mensaje”, tiene el buen gusto de no llamarle así. Toma los mitos y los rehace a su modo, con variaciones sorprendentes, que les comunican sentidos nuevos, o revelan lo que quedaba oculto en la versión conocida, como hizo con Don Merlín y con Don Hamlet. Y además, crea mitos, a cuenta de los personajes que andan por las literaturas, o de otros inventados por él, con extraordinario estilo mitopoyético, como el de Chrétien de Troyes o el de Wolfram von Eschenbach. (Risco, *ca.* 1958: 1-2)

Nin tódolos autores que se valían do mito falaban explicitamente da “mensaxe” que este contiña, nin Cunqueiro foi o único en refacer os mitos con “variacións sorprendentes”. A súa peculiaridade depende da combinación de toda unha serie de elementos, pero non se pode caer na

crenza de que estes recursos fosen unha invención súa. A formulación do mito por Cunqueiro con respecto a outras recreacións é distinta, pero non se pode negar a variedade no que a estas se refire. Rebecca Bushnell repasa algunhas das preocupacións modernas ás que moitos autores fan referencia nas súas reescrituras míticas:

Writers have nevertheless sought to transform classical tragic themes to reflect contemporary politics, philosophy, and aesthetics. Some have believed that tragedy might live again through Freud's and Jung's conversion of its themes into psychoanalytic or spiritual paradigms, such that classical plays and their attendant mythologies become templates for familial tragic drama. Eugene O'Neill's *Mourning becomes Electra* (1931) set the essential plot and themes of the Oresteia as a tangled web of sexual betrayal, incest, and repression in 19<sup>th</sup> century America. In a very different way, T. S. Eliot experimented with the formal conventions of Greek tragedy to shape Christian tragedies. [...] in *The Family Reunion* (1935), a retelling of the Orestes myth, the reintroduction of a chorus in the setting of a modern living room typically unsettles the audience. (Bushnell, 2010: 947)

Así mesmo, no que respecta aos mitos concretos nos que se inspira o mindoniense, Risco afirma que

[...] Cunqueiro apenas roza los mitos clásicos, grecorromanos, ni aun los de la India. Echará mano de los de los chinos, o de los baluba, pero no de los de Homero y Hesiodo. Sus mitos son los de la Cristiandad, los de los libros de Caballerías, y cuando inventa mitos nuevos, los inventa al estilo del Tristán, de la Demanda del Santo Graal, del Lanzarote del Lago [...]. (Risco, ca. 1958: 2)

Por una banda, é certo que Vicente Risco morreu en 1963, cinco anos antes da aparición de *Un hombre que se parecía a Orestes* (probablemente, a novela máis impregnada de mitoloxía clásica, incluso máis que *As mocedades de Ulises*, na nosa opinión) e once anos antes de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, na que o mundo clásico tamén está presente. Por outra, descoñecemos a data exacta no que o artigo de Risco foi escrito<sup>11</sup>, pero o máis lóxico sería pensar que foi despois de 1960, ano da publicación de *As mocedades de Ulises* (a non ser que a lese antes de que fose publicada), personaxe do que fala explicitamente<sup>12</sup> e, sobre todo tendo

---

<sup>11</sup> Segundo a Real Academia Galega, en cuxa páxina web se encontra este pequeno ensaio, “Malia non estar datada a súa entrada, as referencias cronolóxicas que aparecen no texto permiten situalo nunha data posterior a 1958, momento da publicación de *O incerto señor Don Hamlet*, e, por razóns obvias, anterior a 1963, ano da morte de Vicente Risco”.

<sup>12</sup> Sinala acertadamente que “No parece Cunqueiro un clasicista. Hasta de Ulises hizo un personaje a su manera, que a veces, hasta parece un santo cristiano, y transfiguró sus aventuras como quiso” (Risco, ca. 1958: 3).

isto en conta, resulta ousado afirmar que “apenas roza los mitos clásicos”. Ademais, aínda que non é xusto supoñerlle a Risco un coñecemento exhaustivo da obra cunqueirá, nas novelas publicadas naquela época e nos seus artigos xornalísticos e guións radiofónicos xa daban conta do seu constante interese no mundo clásico.

Contrastando coas opinións de González e Risco, a visión que Cunqueiro tiña dos mitos era moito máis unitaria e non se limitaba ao occidental:

No hay tal mitología clásica; ni celta, ni africana... Cualquier mito clásico es una interpretación unitaria de un momento que sorprende en la inteligencia del hombre. Hay formas de mitología, pero no mitología. (cit. en Pjalorsi, 2013: 132).

Non só tiña unha concepción dos distintos sistemas mitolóxicos que non contemplaban as xerarquías senón que, como se desprende da súa obra e das súas declaracións, tódalas versións dun mito eran igualmente válidas. Este problema da validez é sintetizado por Brunel así:

En fait, les difficultés ne cessent de surgir. Pour certains, il existe des versions privilégiées d'un mythe- André Green, psychanalyste, considère l'*Orestie* d'Eschyle comme la plus authentique parce qu'elle est « structurellement vraie » et qu'elle fait apparaître dans toute sa clarté la double relation, positive et négative, du fils à la mère. Au contraire, Pour Lévi-Strauss, toutes les versions d'un mythe sont également vraies, puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes, littéraires ou non. Le danger de la première conception est qu'elle peut présenter comme origine du mythe l'interprétation du mythe fixée par le chercheur. Le danger de la seconde est qu'elle invite à une somme tout aussi impossible que la somme historique, les « dénombrements entiers » souhaités par Raymond Trousson. (Brunel, 1992 : 34)

Ás veces resulta doado esquecer que as versións dun mito que hoxe se consideran canónicas non son máis ca iso precisamente: versións. Se unha en concreto é escollida como aquela na que se basean tódalas demais, normalmente ten que ver coa súa antigüidade, calidade ou o feito de que se conserve completa. Algúns dos mitos que temos por fixados nas traxedias dos grandes dramaturgos introducían, en realidade, innovacións importantes con respecto ás obras anteriores ou ás narracións orais. Por iso non parece axeitada a división que establece Carvalho Calero entre a materia, obxectiva –entre a que conta pezas literarias e tradicionais–, e a forma, subxectiva:

A materia que manipula Cunqueiro é cáseque sempre ouxetiva; está tomada da cultura recibida, dos mitos colectivos, das creacións literarias coñecidas, dos acontecementos ou xeitos de vida pretéritos. A forma é o propiamente suxeitivo, e consiste na combinación libre de

todo ese material conforme a unha norma puramente estética, creando relación e dependencias novas, independentes do espacio, do tempo e da causalidade particulares en que se deron orixinariamente, un a un, eses diversos elementos que agora se combinan. [...] Mais Cunqueiro inxire na súa composición tamén un elemento realista. O seu tempo, o seu país, a mentalidade e as circunstancias de hoxe do aquí entran tamén na combinación como un elemento de gravitación que corrixe a tendencia evasiva das forzas centrífugas dominantes. (Carballo Calero, 1982: 282)

En cambio, as súas declaracións sobre o realismo en Cunqueiro, que se acaban de reproducir, si nos parecen moi pertinentes, e hánse tratar máis adiante polo miúdo. Sobre a distinción entre o obxectivo e o subxectivo, somos da mesma opinión que Käte Hamburger, quen defende que

en el ámbito de la ficción la narración nunca es objetiva o subjetiva. Pues entre el narrador y lo narrado no existe ninguna relación de sujeto y objeto, ninguna relación y por tanto tampoco correlación. [...] En todos los casos se crea un campo de ficción, un mundo ficticio de personas y situaciones. (Hamburger, 1995: 105)

As sucesivas reinterpretacións dun mito iban adquirindo ou perdendo elementos ata chegar á forma que consideramos canónica: por exemplo, no mito de Edipo, esta sería, sen dúbida, a narrada por Sófocles en *Edipo Rei* e *Edipo en Colono*. Como a transformación é continua, na época actual algúns elementos foron practicamente abandonados, mentres que outros gañaron importancia: no caso da *Orestíada*, a relación enfermiza ou mesmo incestuosa de Electra con Orestes ou co seu pai, Agamenón. Estes cambios orgánicos, na súa orixe, víanse favorecidos pola tradición oral, que Cunqueiro sempre tratou de recrear nos seus textos:

El mito primigenio, el de la oralidad, precisaba de un gran cúmulo de años para llegar a su forma “definitiva”. Durante esos siglos de transmisión oral, el relato ganaba y perdía componentes de sus tópicos centrales. Y la literatura, cuando se ocupó de grabar tales relatos, los fijó en determinados puntos, en ciertos temas y motivos que recuperan y se proyectan bajo el artificio de un nuevo mito. En la obra de Cunqueiro están vinculados magistralmente el sentido oral del mito y las cualidades literarias de la recreación narrativa.

En efecto, el novelista español elaboró un entramado mediante el cual los hechos se narran desde la perspectiva de quien reconstruye un mito, una y otra vez, en los oídos de los receptores, de tal manera que la lectura total de la novela es, a su vez, la restauración de las diversas voces que conforman el significado de Orestes y el fondo en que está grabada su historia.

¿Qué explicación cabe dar a la evolución y a la transmutación de un mito cuando no se puede atestiguar el deliberado deseo de cambiarlo? (Pérez García, 2013: 73-74)

Luis Gil Fernández fala tamén da distinta relevancia duns ou doutros elementos que forman o que se coñece como mito no seu conxunto. A maior capacidade de cada constituínte de relacionarse con máis narracións míticas e de adquirir novos significados é, segundo o autor,

lo que vamos a llamar carga mitopoiética. Los diversos elementos que integran la carga narrativa de un relato mítico – los personajes, el argumento, las situaciones– no todos se encuentran en el mismo plano, ni todos tienen la misma importancia dentro del conjunto... Pues bien, la carga mitopoiética se define no sólo por la función que desempeña cada elemento en el relato, por los hilos de la urdimbre narrativa que en él se anudan o por los simbolismos que en él convergen, sino por las posibilidades que ofrece de ampliar el número de funciones, de relacionarse con otros mitos existentes y contraer nuevos valores simbólicos. (Gil Fernández, 1975: 20-21)

A concepción cunqueirá do mito e do seu contido indica a influencia da paleopsicoloxía cultivada polos integrantes de Eranos, así como a lectura de Lévi-Strauss, Joseph Campbell, Mircea Eliade ou o seu amigo Vicente Risco. Massimilla PIALORSI danos máis información sobre as súas fontes:

O recoñecemento da limitación humana, a dolor pola continxencia do home e o seu mundo, a concepción dunha realidade sacralizada e a busca dunha dimensión máxica na que todo é posible e na que se reflecte modelicamente a Idade de Ouro, todo iso correspóndese punto por punto coa mentalidade máxica arcaica tal e como a describe M. Eliade. Non andamos desencamiñados ó respecto porque xa Vicente Risco e Francisco Fernández del Riego advirtiron que Cunqueiro entrou de cheo nunha corrente do pensamento europeo contemporáneo que valora as doutrinas arcaicas e orientais, corrente na que destacan figuras como R. Guenon, M. Eliade, M. Schneider, R. de Renneville e A. Breton. (Pérez-Bustamante Mourier, 1992: 20)

Non é este o lugar onde extenderse ao respecto, pero unha cuestión que certamente non se pode deixar de lado é a discutida relación entre mito e rito, así como entre este último e a literatura. En primeiro lugar, parece lóxico supoñer, como afirma Juan Antonio Prieto Pablos, que

Las ideas que transmite el ritual son las mismas que transmiten los mitos a los que el ritual se asocia, si no en su sentido literal, sí al menos en su sentido funcional. El carácter repetitivo o formulaico de lo que se dice y se hace durante el ritual contribuye a cimentar, mediante la repetición invariable, la

asimilación de dichas ideas por parte de quienes participan en él. (Prieto Pablos, 2002: 23)

Este carácter formulaico é o que enlaza o rito e a literatura, otorgándolle a esta unha función reguladora do individuo na sociedade:

Aquí reside quizás la relación más profunda entre literatura y rito; ambos fenómenos tienen como objetivos principales situar al individuo en el marco social al que pertenece y regular los mecanismos mediante los que esta pertenencia llega a tener efecto. La literatura, la función reguladora opera de una manera mucho más sutil; tanto, que pudiera parecer que no existe dicha función. No obstante, se ejerce a partir de una serie de obligaciones que quien lee va asimilando desde que aprendió a leer. (Prieto Pablos, 2002: 40)

Evidentemente, e como sinala o autor, este obxectivo desenvólvese de xeito moi sutil, e non debemos crer que só a literatura chamada “comprometida” aspira a tal tarefa. Ligada a esta cuestión, convén deterse agora na que se refire ás motivacións que levaron ao autor, bo coñecedor da mitoloxía, a interesarse por este mito en concreto ata o punto de dedicarlle unha novela. O propio escritor explicábao da seguinte forma:

En cuanto a Orestes, yo viví la guerra civil y los años siguientes y tuve una preocupación intelectual y moral sobre la inutilidad de la venganza. Este fue el motivo de *Un hombre que se parecía a Orestes*. (Nicolás, 1994: 133)

En efecto, determinados mitos chegaron a ser recorrentes nalgunhas épocas pola súa estreita relación cos acontecementos históricos do momento: un exemplo disto é a insistencia na figura de Antígona na literatura producida durante a Segunda Guerra Mundial ou nos anos posteriores<sup>13</sup>. Con respecto á literatura española, moitos autores reescribiron o mito de Ulises durante a Guerra Civil e a posguerra, aínda que o de Orestes tamén conta con varios exemplos<sup>14</sup>. Cunqueiro apenas alude na súa obra ao enfrontamento bélico,

---

<sup>13</sup> Desta época data a peza *Antigone* (1942), de Jean Anouilh, e a do mesmo nome obra de Bertolt Brecht (máis ben unha adaptación, que parte da tradución de Hölderlin), que data de 1947; así como a ópera *Antigona* (1949) de Carl Orff. No ámbito hispánico destaca a peza teatral en catalán *Antígona* (1939), de Salvador Espriu, que non foi publicada ata anos máis tarde pola estreita relación que suxire entre o mito e a Guerra Civil española –a fábula orixinal préstase especialmente para reflectir este conflito, ao centrarse nunha loita fratricida–. Porén, o teatro de ideoloxía franquista tamén fixo uso deste mito para as súas propias fins propagandísticas e de “reconciliación”: o exemplo máis representativo constitúeo *Antígona* (1945), de José María Pemán, a pesar de que “hoy resulta difícil concebir una Antígona que no supusiera un alegato rebelde contra la dictadura del momento; sin embargo, la tragedia [...] cobraba sentido dentro del marco ideológico y de la propuesta cultural del régimen de Franco” (Azcue, 2009: 35).

<sup>14</sup> Pódense citar *Electra* (1949), de J. M. Pemán ou *El pan de todos* (1957), de Alfonso Sastre que, xunto coa novela obxecto do noso análise e outras dúas obras

pois o que lle preocupaba especialmente eran as consecuencias posteriores a aqueles acontecementos: *Un hombre que se parecía a Orestes* finaliza cando o protagonista xa acadou a vellez (por tanto, e aínda que as referencias temporais non sexan claras, moitos anos despois da guerra de Troia) e a obra non foi escrita inmediatamente despois da Guerra Civil, senón arredor de 1968. Por iso cremos que, aínda que se poidan ver referencias á España da posguerra na novela, hai outros aspectos moito máis importantes que teñen que ver coas inquedanzas habituais de Cunqueiro que se aprecian no resto das súas novelas, como o paso do tempo, a viaxe e a nostalxia da patria, as expectativas respecto do heroe e como este trata de cumprilas. Por suposto, a vinganza como tema literario, ten sido amplamente utilizado en obras clásicas da literatura universal de formas moi diversas: de *Das Nibelungenlied* (s. XIII), *Hamlet* (1603) e *Le compte de Monte-Cristo* (1844-1846), a *Moby Dick* (1851) e as propias obras inspiradas por Inés de Castro, de quen falaremos máis adiante; mais hai que ter en conta que a vinganza tal como a entendemos nós ou incluso Shakespeare, pouco ten que ver co concepto que os gregos tiñan da mesma. Para eles supoñía o contrario da *charis* ou hospitalidade e, por tanto, unha forma de restaurar o equilibrio tras unha afrenta contra a *charis*:

In dealing with such plays, critics of our own time tend to ask, like Jebb, how a certain poet has treated the “problem of revenge”, but among early Greeks revenge was not a problem but a solution. It was a form of necessary repayment, the opposite twin to the gracious return of favors that was called *charis*. Repayment, moreover, was an outward expression of the regularity (*dike*) that supported both society and the cosmos. (Pippin Burnett, 1998: xvi)

Aínda así, xa o *Orestes* de Eurípides mostra unha nova concepción da vinganza menos apegada á tradición, e máis en liña co concepto de cidadanía vixente na súa época, onde castigos coma os das traxedias máis antigas supoñerían un grave obstáculo para a convivencia:

Con el *Orestes* [de Eurípides] estamos ya muy lejos de las concepciones rígidas de Esquilo, donde a un crimen solía seguir, como castigo reivindicatorio –en una línea genuinamente trágica y querida por los dioses–, otro crimen mucho más monstruoso. Los dioses –y las diosas– tienen soluciones sorprendentes e inesperadas. (Míguez, 1974: 83)

A idea da instauración dunha nova orde, non necesariamente mellor que a que precedía a vinganza, xa está presente na triloxía de Esquilo, segundo Scruton:

---

posteriores, aparecen no interesante artigo de B. Ortega Villaro, “La locura de Orestes en la literatura española contemporánea” (1999).

La *Orestíada* comienza a partir de una falta en el esquema divino del universo que lentamente se va revelando en el mundo humano, trayendo el miedo y la tragedia hasta que el odio se resuelve en un nuevo orden basado en la justicia (orden que a largo plazo demostrará ser tan fallido como el viejo orden basado en la venganza). (Scruton, 2019: 57)

Como se sabe, os gregos e, en especial, os atenienses, mostraban xa dende unha época anterior á de Esquilo unha profunda preocupación polas distintas formas de goberno e de organización social, polo que resulta lóxico que esa inquedanza se vexa reflectida nas obras tráxicas. As pezas que forman a *Orestíada* quizais sexan, xunto coa *Antígona* sofoclea, algunhas das máis políticas, e este interese non está ausente na novela de Cunqueiro, malia non constituír o tema principal.

Cunqueiro, en fin, fai a súa propia aportación ao mito, renóvao e enriquece e, malia o particular tratamento ao que o somete, o mantén presente na súa novela. Neste sentido, a pesar da innegable modernización do tema clásico, segue a liña dos autores da Antigüidade, que se propoñían tomar un mito xa existente e facelo seu, actualizándoo por medio de elementos de distintas fontes e tradicións. Trátase, en definitiva, dun recurso que aporta maior alcance á obra orixinaria, como o expresa Cristina de la Torre:

Finalmente, la mitología, marco de la cosmovisión del autor gallego, refuerza la intención totalizante del resto de su obra infundiéndole un mayor alcance y validez. Gran parte de su obra consiste en la elaboración de personajes y episodios previamente conocidos y acaso uno de sus grandes méritos radique en evitar que sus narraciones adquieran carácter de *déjà vu* literario. (De la Torre, 1988: 150)



### 3. O XÉNERO: ENTRE A TRAXEDIA, A NOVELA E A PARODIA

Non se pode pasar por alto o feito de que Cunqueiro recree nunha novela un tema que foi tradicionalmente tratado pola traxedia. Aínda que os mitos poden ser canalizados en calquera xénero, a elección do mesmo, como sinala Carlos García Gual, non é intranscendente:

La misma recreación del mito, es decir, del relato mítico en un determinado género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. La lírica propende a la alusión, la dramatización a la insistencia en los caracteres de sus personajes, la novela a lo descriptivo y a la narración más larga. El mito, como entramado memorable, está más allá de los géneros literarios. Podemos decir que los trasciende, como parece trascender todas sus realizaciones literarias concretas [...]. (García Gual 2008: 32)

Aínda que o xénero condiciona inevitablemente o resultado final, no caso dos mitos, o tema é o aspecto primordial:

Si bien son géneros poéticos distintos, la épica es el punto de partida para la casi totalidad de las historias expuestas en la tragedia, lo que indica, de primera intención, la primacía del tema sobre el género, pues la persistencia de los mitologemas acerca de los personajes aludidos [Electra y Orestes] es lo que determina su transmisión y sus relecturas. (García Pérez, 2013: 15)

A pesar de que non se pon en dúbida a calidade de novela desta obra, non constitúe unha novela ao uso<sup>15</sup> por, entre outros elementos, a inclusión nela dunha breve peza teatral, *A noite vai coma un río*<sup>16</sup>. De feito, Carvalho Calero escribiu, a propósito de *Un hombre que se parecía a Orestes*: “Neste libro de Cunqueiro hai unha novela e moitas cousas máis” (Carballo Calero, 1982: 289). Outras das novelas do autor son frecuentemente cuestionadas pola súa forma fragmentaria, estruturada en distintos relatos case

---

<sup>15</sup> Non obstante, aquí utilizaremos o termo “novela”, posto que a obra se presenta como tal: “Ya puede la novela conmovernos líricamente, tener el drama una acción sobradamente épica y ser el poema tan prosaico como se quiera, que no obstante en cada caso lo que dirige y marca toda nuestra vivencia de lectores sigue siendo un texto narrativo, un drama o un poema. Lo determinante, lo que regula nuestra vivencia, es la forma de presentación, exactamente por lo mismo que entendemos una obra histórica o científica de otro modo que una novela” (Hamburger, 1995: 11).

<sup>16</sup> Orixinalmente en galego, foi escrita varios anos antes de *Un hombre que se parecía a Orestes*, en 1960, como unha peza independente, a diferenza de outras que xa se concibiron para seren inseridas nunha novela.

independentes; en especial, *Merlín e familia*, pero tamén *As crónicas do sochantre* en menor medida, posto que esta obra, a pesar das frecuentes digresións, non resulta tan fragmentada. En canto a *Las mocedades de Ulises*<sup>17</sup>, as accións que se desenvolven son incluso menos importantes que na obra protagonizada por Orestes, e unha gran parte do texto está ocupada por breves narracións e anécdotas contadas por personaxes secundarios. Por outro lado, Cunqueiro era moi consciente do que levaba a cabo, pois, polo que sabemos do seu método, trataba de atopar o xénero que máis lle conviñese para encarrear a súa historia, aínda que moitas veces un só non resultase abondo. Ao marxe da novela que estivese escribindo nese momento, xurdía unha serie de obras paralelas que, como el mesmo explicaría posteriormente, acababan sendo incluídas a miúdo na obra “principal”:

Yo difícilmente escribo una novela si al mismo tiempo no escribo unos poemas que aparecen como hechos, como personajes, de la novela. Siempre he creado una poesía paralela. Esto prueba que no me basta la novela. (Nicolás, 1994: 81)

Todos esos poemas de ambiente árabe: *Os catro chefes da Casa de Gingiz* o *Os setenta pavillós*, nacieron cuando escribía *Cuando el viejo Sinbad regrese [sic] a las islas*. Es decir, al mismo tiempo que trabajo en prosa me van surgiendo poemas paralelamente. Lo mismo me sucedió cuando estaba escribiendo *Un hombre que se parecía a Orestes* o *Las mocedades de Ulises*. Son creaciones paralelas, que tienen ese ambiente, esa patética de la narración. Muchas veces esos poemas también se incorporaron a las novelas respectivas. (Nicolás, 1994: 82)

Así, en *Un hombre que se parecía a Orestes* inclúese a peza teatral antes mencionada, aparecen alusións á novela de cabalerías, á novela sentimental bizantina<sup>18</sup> e, constantemente, á traxedia que ten que ser escrita sobre o regreso de Orestes por un dos personaxes, Filón el Mozo, da que tamén se recrean algunhas escenas<sup>19</sup>. Neste sentido, podemos relacionar *Un hombre que se parecía a Orestes* coa hiper-novela, seguindo as características que lle atribúe Franca Sinopoli:

---

<sup>17</sup> De feito, Cunqueiro comeza *Las mocedades de Ulises* cun breve limiar, do que as primeiras palabras son: “Este libro no es una novela” (Cunqueiro, 1989: 7).

<sup>18</sup> Utilizaremos indistintamente os termos “novela sentimental grega” e “bizantina” porque, a pesar de seren dous xéneros distintos (a segunda tomou como modelo a primeira), os elementos que aparecen no texto cunqueirán son comúns a ambos: unha serie de increíbles aventuras separan á parella de namorados que, ao final, se reencontran felizmente.

<sup>19</sup> Isto, non obstante, non constitúe unha peculiaridade da novela que tratamos, senón que é un feito habitual na narrativa cunqueirán. En *As crónicas do sochantre*, por exemplo, inclúese a *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*.

[su] función modificadora anti-normativa actúa gracias a la puesta en evidencia de la regla o *contrainte* que guía el desarrollo de la narración y que hace que sea posible narrar historias. (Sinopoli, 2002: 189)

A presenza do mito non só permite enmarcar a historia que Cunqueiro se propón contar, senón que reforza esa función de *contrainte* que pon de relevo as modificacións levadas a cabo con respecto á tradición. Ademais, Sinopoli sinala a capacidade da hiper-novela, ou da novela posmoderna en xeral, para “sintetizar en sí a outros géneros literarios” (2002:191) e para parodiar “a través de la intertextualidad forzando los textos precedentes (o hipotextos) hipertextualizándolos” (2002: 191), trazos que encontramos nesta e moitas obras do autor. De feito, tódalas estratexias narrativas posmodernas incluídas na seguinte enumeración aparecen nas obras do autor:

D'autres traits des œuvres postmodernes comprennent l'hybridité (générique ou autre) une intertextualité très poussée, la parodie, les jeux temporels, un accent sur la multiplicité des petits récits et la déconstruction des oppositions binaires rigides (Aron, 2002: 378).

A definición anterior de hiper-novela como xénero capaz de abarcar en si mesma outros xéneros correspóndese coas consideracións sobre a traxedia de Naomi Weiss:

Tragedy, then, is a hybrid genre. We might, to borrow Richard Martin's influential term for epic, even call it a “super-genre”, one which includes and appropriates a wide variety of lyric sub-genres (and nonlyric too, such as oratory), integrating them within the dramatic narrative of a play. (Weiss, 2020: 168)

Así pois, a traxedia ou a épica tamén contiñan a posibilidade de asimilar ou integrar pequenas pezas de distintos xéneros ou subxéneros líricos desempeñando, entón, unha función similar á da novela posmoderna hoxe.

Xoán González-Millán, quen se ocupou dos trazos que manifestan os escritores pertencentes a literaturas periféricas con respecto á hexemónica, cre que esta hibridación xenérica, que inclúe o uso da parodia, é característica destes autores:

Como parte desta consciente estratexia de oposición á gramática discursiva hexemónica, que se traduce nunha explosión de formas discursivas híbridas, o escritor menor fai da parodia e subversión das formas discursivas canonizadas unha das súas estratexias fundamentais na formulación dunha resistencia simbólica; e ao mesmo tempo cuestiona o estatuto transhistórico das formas xenéricas, e os seus principios de organización discursiva, subvertendo as bases tópicas, os paradigmas temáticos, e os tabús ou censuras universais (o

indicible / impensable), que compoñen o tecido discursivo da hexemonía. (González-Millán, 1991:17-18)

Massimilla Píalorsi tamén concibe a novelística de Cunqueiro de forma parecida a Sinopoli, ao dicir que

Forjar la novela como una producción abierta, heterogénea y polimorfa implica, de parte de Cunqueiro una voluntad antidogmática de ruptura con los géneros serios y, por contra, un maridaje con los géneros carnales y con la noción de heteroglosia de Mijaíl Bajtín. (Píalorsi, 2013: 156)

Bajtín tamén pon de manifesto a inevitable –e, ás veces, conflictiva– relación da novela con outros xéneros e como esta se vale frecuentemente da parodia, feito que comentaremos polo miúdo máis adiante:

Como ya hemos dicho, la novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. (Bajtín, 1989b: 451)

Ademais, polo tratamento que fai o autor da ficción, chamando a atención sobre ela mesma e facendo aos personaxes conscientes do seu carácter ficticio (o que frecuentemente lles produce un conflito entre a súa verdadeira personalidade e as expectativas creadas sobre eles como caracteres tráxicos), estamos ante unha novela autorreferencial, como se pode comprobar segundo a definición, xa canónica, de Robert Alter:

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality. A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention. (Alter, 1978: XX-XXI).

Kronik afirma que o acto de creación literaria está tan presente nesta novela –algo igualmente certo no caso do resto da novelística cunqueirá–, que o mito antigo xa se converteu en mito para os personaxes:

To see this book as a new Orestes version illustrating man's ability to conquer fate is misguided, for the words “está escrito”, so often repeated in the work, must be read literally.

Cunqueiro's novel is literature about literature. The act of literary creation is everywhere present. The characters involved are not principals of a myth being retold for our benefit; the myth has already become myth for them, and their present story adds literature to literature. (Kronik, 1970: 152)

É especialmente significativo o caso da traxedia proxectada por Filón el Mozo, que espera a que os acontecementos teñan lugar para rematar de escribila: “Escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes” (Cunqueiro, 1987: 53). Narra feitos supostamente ocorridos, de modo que a súa versión é considerada a oficial e a máis fiable, desempeñando a función dun dramaturgo, pero con elementos de cronista; de feito, chámasele o “dramaturgo de la ciudad” (Cunqueiro, 1987: 236). Os personaxes aparecidos na traxedia decátanse da súa dobre existencia, figurando por un lado na ficción novelesca e na ficción dramática, dentro da primeira. Procedementos deste tipo, como xa se sinalou anteriormente, non son exclusivos de *Un hombre que se parecía a Orestes*. Como sintetiza Dolores Vilavedra, a obra cunqueirá adquire un carácter de macrotexto referencial

por medio da reiterada presenza de temas e estratexias redundantes, que compensan o carácter centrífugo dos seus textos, e que fan deles un universo autónomo e plenamente coherente [...], en boa medida responsábel da discutida e discutible definición xenérica dalgunhas das súas novelas como tales, (Vilavedra, 1999: 243-244)

Por outra banda, a novela é o xénero que máis posibilidades lle brinda ao autor de afondar na interioridade dos personaxes e nas súas motivacións, que son, neste caso, moito máis importantes que a acción, ao tratarse dunha historia na que o acto que todos esperan nunca chega a producirse. A novela permite, ademais, ofrecer varias versións dun mesmo acontecemento e describir amplamente tanto o ambiente como aos personaxes principais, aínda que para isto último o autor se valla, ademais, dos *Seis retratos* que figuran ao final do libro e que son basicamente descritivos. Estes cambios de perspectiva permíteos a elección do xénero e son fundamentais nesta obra:

Probablemente es en *Un hombre que se parecía a Orestes* donde la perspectiva cambiante se utiliza con mayor destreza y complejidad, no sólo en función irónica sino para el enriquecimiento de la narración. Así, sucesivamente, compartimos el punto de vista y la distinta incertidumbre del cronista del reino, de Egisto, y del propio Orestes en cada una de las tres partes de la novela. (De la Torre, 1988: 42)

De todas formas, a división entre os distintos xéneros, como di Ramón Nicolás, non constituía un problema para Cunqueiro á hora de escribir, xa que

máis dunha vez dubidou da existencia de fronteiras marcadas e estrictas entre os distintos xéneros nos que probou sorte; sempre foi espontáneo na interrelación daqueles confesando que lle custaba diferencialos entre si, restándolle importancia a esas divisións, segundo el, propias dos críticos e investigadores. (Nicolás, 1994: 76)

Esta flexibilidade xenérica permite ao narrador, por exemplo, poñer en boca de Egisto –a propósito de como el mesmo terminou por matar a Agamenón– expresións como “¡Parecía todo aquilo asunto de novela psicológica!” (Cunqueiro, 1987: 116), ou de Eumón, dirixíndose a Egisto, “[...] se me metió en la cabeza que tú y doña Clitemnestra quizás estéis viviendo una comedia de errores<sup>20</sup>”, facer que Egisto xogue a ser o protagonista dunha novela de cabalerías ou contar de maneira paródica o argumento dunha novela sentimental bizantina do lector Solotetes:

[...] la infeliz historia de Persílida y Trimalción, amantes desventurados, que ella parió en una playa, de un pirata, mientras él estaba en prisiones del tirano de Siracusa por negarse a vestir de mujer y hacerle los gustos al soberano. Al final de la novela se encontraban en una inundación, y Trimalción reconocía al niño en una lancha de salvamento. (Cunqueiro, 1987: 117)

Insercións coma estas relaciónanse, como se detallará máis adiante, co uso da parodia. Así o afirma Rexina Rodríguez Vega:

El procedimiento intertextual de la imitación, que Cunqueiro ejercita sobre subgéneros como la novela realista, la bizantina, la psicológica, la histórica... encuentra en muchos casos la clave de distanciamiento paródico al situarse en un nivel metadieético. (Rodríguez Vega, 1994: 263)

---

<sup>20</sup> Esta expresión, ademais, remítenos a *A Comedy of Errors*, a obra na que Shakespeare, xogando coas identidades dos personaxes, acabaría por darlle nome ás comedias que se valen deste tipo de recursos para provocar a risa. O célebre dramaturgo inglés está presente, dunha ou doutra forma, en case tódalas obras de Cunqueiro: existen xa algúns artigos que analizan a súa influencia; algúns deles son “Muerte, peste, hambre y miedo en una versión gallega de *Romeo y Julieta*” (2010), de Jarazo e Domínguez; “El discurso shakesperiano en la cultural popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en ‘El Envés’ (*Faro de Vigo* 1961-1981)” (2010) dos mesmos autores, así como “Breaking Boundaries and Dislocating Myths in Álvaro Cunqueiro’s ‘Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados’” (1956); “A Galician Adaptation of Shakespeare’s *Romeo and Juliet* in the 20th Century” (2011); “O teatro Elisabethiano de Cunqueiro como metadiscurso teatral. A personaxe dramática” (1991), de Herrero Figueroa, e a tese de Rubén Jarazo “La cultura de los países de habla inglesa en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro en el *Faro de Vigo* (1961-1981)” (2009).

É significativo que Cunqueiro, tan afeccionado ás narracións populares, elixa a novela para trasladar a ela moitos elementos relacionados coa tradición oral. Isto quizais ten que ver co que Mircea Eliade pensa con respecto á posición do xénero da novela na sociedade actual:

Lo que hay que subrayar es que la prosa narrativa, especialmente la novela, ha tomado en las sociedades modernas el lugar ocupado por la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. (Eliade, 1999: 182)

Aínda tendo isto en conta, Cunqueiro non esquece os contos: moitos deles intercálanse ao longo da narración principal, tanto na novela que nos ocupa como nas demais, e o prestixio de determinados personaxes depende da súa capacidade como narradores. Meletinski recórdanos a estreita relación entre o mito e o conto:

La semántica del cuento únicamente puede comprenderse a partir de los datos mitológicos, porque se trata de la misma semántica mitológica sólo que sometida a los dictados del código “social” [...]. Está fuera de toda duda que el cuento nació del mito. (Meletinski, 2001: 247)

Porén, non podemos esquecer que o mito antigo foi sempre tratado en distintos xéneros literarios: tanto no drama como na poesía épica ou mesmo na comedia. O feito de que relacionemos algúns mitos, como o da propia *Orestíada* ou os do ciclo tebano, coa traxedia probablemente ten máis que ver con que se conserven traxedias destes temas escritas polos máis importantes dramaturgos gregos. A traxedia e o mito comparten, ademais, unha antiga función ritual que, aínda que ás veces discutida, non pode ser pasada por alto:

Si estudiosos de la religión griega tan renombrados como Rose o Nilsson adoptan una posición de franco rechazo ante la consigna de *myth and ritual*, tienen razón en tanto que no vemos los mitos griegos cumpliendo una función ritual inmediata [...]. Por lo menos desde los tiempos de Homero, la poesía griega se había emancipado del culto, y los mitos quedaron en manos de los poetas. Pero esta observación no impide que los mitos se hayan originado a partir de los ritos, ni que el mito pueda incluso aclararnos el sentido de los ritos de modo más inmediato que las hipótesis de los estudiosos modernos. (Burkert, 2011: 118-119)

Como afirma Walter Burkert, a ausencia dunha función ritual inmediata non nos pode distraer dos vínculos da traxedia e dos mitos nela plasmados, co rito. A idea do sacrificio, por exemplo, está presente en moitas delas e, como veremos máis adiante, nas de Eurípides en particular:

Los poetas trágicos se inspiran ciertamente en la poesía épica, en Estesícoro, etc.; pero ellos ven este “material” a la luz de su propia experiencia de la vida religiosa griega, para la cual el héroe no era un personaje puramente literario. Nos llevaría demasiado lejos –aunque no sería imposible– rastrear el mito de destrucción, de “sacrificio”, en los casos de Eteocles y Polinices, de Ayante, Antígona o Edipo rey. Es significativo, sin embargo, que incluso aquellas piezas de Eurípides que parecen anticipar a Menandro culminen en un sacrificio. (Burkert, 2011: 75-6, nota)

A traxedia e o tráxico seguen moi presentes na novela. Xa falamos da obra que estaba a escribir Filón el Mozo, da que chegan a reproducirse algunhas escenas pero, a pesar dos toques humorísticos, a historia de Orestes resulta esencialmente tráxica. O protagonista decátase, ao final, da inutilidade da vinganza (que xorde, por outra banda, do paso do tempo, e non dun verdadeiro perdón), pero non hai reconciliación. E, aínda que a houbese, isto non convertería unha hipotética traxedia noutra cousa, porque, como nos recorda Lesky, poñendo tamén como exemplo a *Orestíada*,

La absoluta falta de solución del conflicto trágico ha sido puesta precisamente como centro por algunas teorías modernas y ha sido designada como el primer requisito esencial para el origen de la auténtica tragedia. Aquí nos encontramos con un escollo. Una de las más grandes creaciones de la tragedia griega es sin duda la *Orestíada* de Esquilo. Pero el fin de esta grandiosa composición no es el hundimiento del hombre ante lo irremediable de los contrastes, sino una reconciliación que en medida inaudita abarca no sólo a los hombres que sufren, sino también el mundo de los dioses. Nuestro conocimiento de las trilogías de Esquilo es escaso, pero es suficiente para que comprendamos que el caso de la *Orestíada* no era un caso aislado. [...]. Y en Eurípides encontramos obras como *Helena* o *Ión* en las que puede hablarse perfectamente de un *happy end*. Por consiguiente, el empleo que hacemos de los conceptos y de las delimitaciones de los mismos se encuentra en un embrollo, porque no queremos incurrir en la paradoja de decir que la *Orestíada* de Esquilo no es una tragedia [...]. (Lesky, 2001: 48-49)

Polo tanto, o final non é definitorio da traxedia<sup>21</sup>:

---

<sup>21</sup> Aristóteles marcará o posterior concepto de traxedia relacionándoo cun final desgraciado, pero certamente non era a única opinión na súa época. Cando considera que Eurípides é o poeta máis tráxico polos finais das súas obras, admite que moitos o rexeitaban precisamente por iso: “E por esta razón incorren no mesmo erro os que critican Eurípides por facer iso nas súas traxedias e que moitas delas rematen en desgraza, pois isto, como xa foi dito, é correcto” (Aristóteles, 2007: 127). O estaxirita non se mostra conforme cun final harmonioso por consideralo propio da comedia, na que “mesmo os que son máis inimigos

Si hemos de comprobar que no pocas tragedias áticas terminan de un modo feliz y con una reconciliación, o sea, que no son dramas tristes en el sentido de los autores más modernos, hemos de decirlo todo menos que en ellas no aparezca lo trágico en abundante medida. ¿Acaso puede concebirse algo más profundo que el caso de Orestes, que se ve obligado a dirigir las armas contra el pecho de su propia madre y luego es empujado a la locura por las Erinias? (Lesky, 2001: 51)

Para Elena González Quintas, o que fai que non podamos falar de traxedia en *Un hombre que se parecía a Orestes* é, en primeiro lugar, a liberdade que Cunqueiro lles da aos personaxes de escoller o seu destino, contraposta a

el absurdo de tener la vida orientada a la realización de una venganza, como sucede en la tragedia clásica. Esto supone estar fatídicamente determinado a un objetivo concreto, sin posibilidad de libertad. El fatal destino se sobrepone y anula la capacidad de decisión. Esto, que es un ingrediente fundamental en la tragedia clásica, no es compartido en absoluto por Álvaro Cunqueiro, para quien, como veremos, la vida tiene mil posibles trayectorias diferentes. (González Quintas, 2000: 328)

O outro factor, seguindo á autora, é a inutilidade da vinganza, pois xa a vida “se encarga de vengar, con la degradación biológica y con la muerte, los males realizados por el hombre” (González Quintas, 2000: 333). Porén, o destino fatal ao que se ve abocado Orestes existe, como lle recorda Electra. É a súa propia determinación de cumprir o papel que lle ven asignado por unha instancia superior; e constituiría, en termos freudianos, o *superego*. Pero, ao descubrir a posibilidade de non vingarse e levar unha vida normal, xorde o conflito. Massimilla Pialorsi pensa igualmente que o sentido da novela é oposto ao da traxedia clásica:

A todas luces el *Orestes* posee un sentido antitrágico, terminando sin anagnórisis ni purificación del espectador. El hijo de Agamenón no se reconoce en el actor del escenario interpretando el asesino de Egisto y Clitemnestra. No es él porque no ha ejecutado la venganza según los astros y, entonces, tampoco puede recibir la clemencia divina como sucede en *Las Euménides*. (Pialorsi, 2013: 566)

Aínda que non se poida falar dunha anagnórise *stricto sensu*, entendendo como tal o feito de que Orestes, ao regresar, fose recoñecido pola súa familia, é máis discutible dicir que existe ou non purificación do espectador ou, neste caso, lector. Nin sequera se produce a anagnórise en tódalas

---

na historia tradicional, como Orestes e Existo, saen ao final como amigos e ninguén morre ás mans de ninguén” (Aristóteles, 2007: 129).

traxedias que coñecemos, pois non en todas o argumento esixe o recoñecemento dalgún personaxe. É o caso, precisamente, de *As Euménides*, citada por Pjalorsi, que se limita a narrar o xuízo de Orestes polo asasinato da súa nai. Polo tanto, é certo que o final da novela se opón ao que cabería esperar, pero a situación na que remata Orestes, perdido na súa propia cidade e sendo realmente consciente por primeira vez dos efectos do paso do tempo, é certamente trágica: neste caso podería incluso dicirse que a ausencia de anagnórise aumenta o efecto trágico, pois xa non queda ninguén en Micenas que poida recoñecer ao vingador. A propósito de *Hamlet*, traxedia estreitamente ligada ao tema de Orestes, Braulio Fernández Briggs propón que é tamén unha variación na anagnórise o feito de que esta se produza ao principio da obra e non ao final, o que potencia o efecto dramático:

el problema de *Hamlet* de Shakespeare –Hamlet mismo y su complejidad como personaje–, puede deberse, en parte, al hecho de que la agnición del protagonista no ocurre hacia el final de la obra sino muy al principio, gracias a las revelaciones del fantasma de su padre. [...] Así las cosas, ¿es posible que esta “novedosa” disposición técnica o agnición “anticipada” pueda servir como una clave hermenéutica para mejor comprender las dificultades de esta tragedia? (Fernández Briggs, 2017: 7)

Na traxedia antiga cabían tanto o realista e cotián –xa o veremos máis adiante– como os finais felices. En moitas ocasións, a idea que temos da traxedia clásica está máis condicionada polos autores posteriores que teorizaron sobre a mesma, ou polos dramaturgos que escribiron traxedias baseadas nunhas regras estritas –que apenas chegaron a existir na práctica–, que polas auténticas obras clásicas. Aínda tendo en conta as obras que se nos conservan, hai que ter presente que só dispoñemos dunha pequena parte do corpus, e iso condiciona o coñecemento que temos delas:

‘Tragedy’ is today a concept that we deduce from the contemplation of a heap of tragedies. For the Greeks and the men of the Renaissance, it was something different partly because their range of examples was different. (Leech, 1989: 24)

Lesky formula o paradoxo de que algunhas pezas esquíleas non poidan considerarse traxedias se un se atén á definición de Goethe, e unha vez máis alude á situación trágica<sup>22</sup>:

---

<sup>22</sup> Lesky, no seu comentario do *Agamenón* de Esquilo destaca como este non se adapta aos preceptos aristotélicos, que máis tarde constituirían as regras inamovibles da traxedia, e como a súa ausencia non lle resta interese á obra: “Nos encontramos al final de la primera mitad del drama, y los críticos imbuidos de las categorías aristotélicas y modernas encontrarán a faltar hasta aquí la acción. Hemos conocido aquella forma del drama esquileo para la cual los hechos externos significan en medida tan escasa el todo que

Las obras como las trilogías de Esquilo con finales de reconciliación no se adaptan a la definición de lo trágico dada por Goethe<sup>23</sup>, porque esta definición sólo apunta hacia el conflicto absolutamente trágico. Sin embargo, si les damos el nombre de tragedias, no lo hacemos solamente para indicar que forman parte de un género de la literatura clásica, sino también a causa de su contenido trágico, que dentro de estas obras se presenta en su situación trágica. (Lesky, 2001: 53-54)

Guépin tamén formula o problema das asuncións modernas sobre o que é ou o que debe ser a traxedia:

Up to now it has been tacitly assumed that tragedy is a kind of play in which the hero dies or suffers tragically, and the end of which is, therefore, preferably sad. This also seems to have been the view of Aristotle, who had a decided predilection for unhappy endings, and who calls Euripides the most tragic poet, because so many of his plays end in disaster. But this statement is strangely in contradiction to the facts as we know them, for Euripides in particular seems to have written many plays which we hesitate to call tragedies. With their elaborate plots of foundlings refound, of girls abducted and miraculously saved, they seem to have more connection with the new comedy or even with the Hellenistic novel. (Guépin, 1968: 120)

Á súa vez, Anne Pippin-Burnett resalta tamén a concepción orixinal da traxedia como mestura de diferentes tradicións literarias, de partes cantadas e recitadas, e chea de contrastes, como sucede na obra de Cunqueiro. A traxedia grega tiña pouco que ver co bloque monolítico e inmutable constituído, por exemplo, pola traxedia francesa do século XVIII:

The sound of the tragedy that resulted was discordant, defined by a concatenation of Doric with Attic dialects, of sung with spoken tones, of multiple with single voices, and of religious meters with those of the secular world. And meanwhile for the eye there was the contrast of two kinds of movement, as cadenced symbolic gestures from the group were counterpoised against the fitful mimetic body-signs of a single

---

nunca se concede un espacio bastante grande a la interpretación de su sentido. ¡Y con qué extraordinaria maestría hace Esquilo que los negros nubarrones se condensan cada vez más sobre el palacio, preñado de maldición, de los Atridas!” (Lesky, 2001: 160). Non se trata aquí de facer una comparación exhaustiva de *Un hombre que se parecía a Orestes* coas regras aristotélicas pero, no que respecta á acción, moi escasa na novela, tampouco se cumpriría a premisa de que “Sen acción non habería traxedia, mais sen caracteres pode habela” (Aristóteles, 2007: 97).

<sup>23</sup> Refírese ás palabras dirixidas por Goethe ao chanceler Von Müller: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (cit. en Lesky, 2001: 42).

masker. A contrived and unresolved opposition among its parts was thus the original mark of the tragic genre. (Pippin Burnett, 1998: 102)

Outro dos elementos que aparentemente distancia esta novela do trágico é o humor. Este xoga un papel fundamental en toda a obra cunqueirá, pero non se debe pensar que isto propicie unha desvalorización do mito. Estamos de acordo con Pérez-Bustamante en que “el humor no destruye el mito” (1991: 128); non obstante, o propio Cunqueiro dicía, a propósito do tratamento dos personaxes nesta novela, que seguen unha liña de guiñol. Se ben parece excesivo falar de desmitificación ou destrución do mito (cf. Martínez Torrón, 1980: 90) polo toque humorístico que Cunqueiro lle confire, tampouco se poden desoír sen máis as palabras do autor. Os mitos, xa na Antigüidade clásica, podían admitir un tratamento cómico, e autores como Plauto (na comedia *Anfitrión*, por exemplo) recorreron a heroes e incluso deuses como personaxes cómicos. Este tipo de comedias convivía coas traxedias sen que se crease ningún tipo de conflito entre as distintas visións das figuras míticas. De feito,

(It is also clear that if more comedies had survived, especially from the early fourth-century BC period of the genre’s history, conventionally known as Middle Comedy, we would have many more examples of extended mythic plots.) (Dowden / Livingstone, 2011: 10)

Da mesma forma, ás triloxías de traxedias gregas lles seguía un drama satírico, feito importante que a miúdo se deixa de lado, e que pode mesmo resultar estraño para o espectador ou lector actual, pero que era necesario para a total comprensión do mito:

Este drama, que sigue a la trilogía trágica, abordaba, en la mayoría de los casos, los mismos motivos temático-mitológicos que la trilogía que le precedía. De esta manera, era la *contre-partie* especial, paródico-transformista, de la elaboración trágica del mito respectivo: presentaba el mismo mito bajo otro aspecto.

Esas contraelaboraciones paródico-transformistas de los grandes mitos nacionales estaban tan legitimadas y canonizadas como su elaboración trágica directa. Todos los trágicos –Frínico, Sófocles, Eurípides– eran también autores de dramas satíricos; y el más perseverante de ellos, Esquilo, epopte de los misterios eleusinos, era considerado por los griegos el mayor maestro del drama satírico. (Bajtín, 1989b: 422-423)

O feito de que o tema desta obra adoitase ser o mesmo que o das traxedias anteriores serve para reforzar a idea de que un personaxe non perde para sempre a súa faceta heroica ou trágica polo feito de aparecer nunha

situación cómica<sup>24</sup>. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro é capaz de combinar desta forma diferentes facetas dos personaxes sen que estes perdan a súa coherencia. Resúmeo ben Massimilla Pialorsi:

En resumen, el tono elevado y dramático choca con el tono vulgar dando vida al contraste humorístico, al puro estilo cunqueiriano. Además de los ejemplos vanguardistas y carnalescos, en este proceso de cotidianización del mito Cunqueiro tiene siempre la vista puesta en los Siglos de Oro, en especial, en las pinturas de Diego de Velázquez (1599-1660), que borra las marcas de una excesiva idealización mítica. (Pialorsi, 2013: 420)

Para o mindoniense, o humor chega ser mesmo un modo de obter a purificación ou catarse á que aspira o espectador da traxedia, unha idea na liña do drama satírico posterior ás traxedias:

Suponme un grande esforzo ver o lado tráxico das cousas e, aínda no momento máximo da traxedia, paréceme que, tanto ou máis cá purificación polo horror, hai unha purificación polo humor, tamén nun momento dado. (Risco e Soldevilla, 1989: 108)

Cunqueiro ten unha idea do humor coma unha forma de concibir o mundo<sup>25</sup>; moi similar á que describe Bajtín na mentalidade do home renacentista e que iría desaparecendo nos séculos posteriores:

La actitud del Renacimiento con respecto a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 1989a: 65)

---

<sup>24</sup> É certo que determinados personaxes se prestaban máis ca outros ao tratamento cómico. É o caso, por citar algúns exemplos, de Hércules ou Ulises. Deste último infórmanos Bajtín, falando a propósito do drama satírico de Esquilo “El coleccionista de huesos”, de que o “«Ulises cómico», que constitúe un transformismo paródico de su elevada figura épico-trágica, ha sido una de las imágenes más populares del drama satírico, de la farsa dórica antigua, de la comedia prearistofánica, de una serie de pequeñas epopeyas cómicas, discursos y disputas paródicas, en que tan rico era el arte cómico antiguo [...]” (Bajtín, 1989b: 423).

<sup>25</sup> E, porén, o autor chegou a afirmar: “Eu son calisquer cousa menos un humorista” (Cunqueiro, 1983: 55), no prefacio de *Escola de Menciñeiros*, quizais reivindicando as accións e palabras dos seus personaxes como propias deles, retratándose el mesmo coma un mero cronista.

Incluso no mundo clásico, que se tende a concibir coma serio e austero, o cómico non só tiña cabida, senón que era unha parte esencial da vida e da arte, como o proba o feito de que o drama satírico seguise sempre á triloxía trágica nos certames teatrais, ou que existisen, xa daquela, parodias da *Iliada*, a obra grega por antonomasia. Como explica Bajtin, o cómico é o contrapunto necesario á seriedade trágica, sen o cal ningún destes extremos tería sentido:

La cultura antigua produjo la *seriedad trágica*, que encontró su expresión más profunda en la tragedia griega antigua. La seriedad trágica es universalista (de allí que pueda hablarse de una concepción trágica del mundo) y se basa en la idea de la muerte "*fondée*". La seriedad trágica está totalmente exenta de dogmatismo. En todas sus formas y variedades, el dogmatismo aniquila igualmente la verdadera tragedia y la verdadera risa ambivalente. Pero en la cultura antigua la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario, los dos componentes coexistían. Detrás de la trilogía trágica venía el drama satírico que la completaba en el dominio de la risa. La seriedad antigua no temía a la risa ni las parodias, sino que incluso necesitaba un correctivo y un complemento cómicos. (Bajtin, 1989a: 111)

O contrapunto cómico ten, ademais, a importante función de rebaixar, cando é necesario, o mito nacional; algo equivalente á humildade que manifesta quen se ri de si mesmo. Un certo desprezo cómico do propio (o que se coñece en inglés como *self-deprecation*) non implica un rexeitamento serio do que se está a ridiculizar. Bajtin declara:

La realidad contemporánea, el presente inestable y efímero – “inferior”–, la “vida sin comienzo ni fin”, sólo era objeto de representación en los géneros inferiores. Pero, en primer lugar, era el principal objeto de representación en el amplísimo y rico dominio de la creación cómica popular. [...] Junto a la representación directa –de ridiculización de la contemporaneidad– florece la parodización y el transformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional. Ahí –la parodia y especialmente en las transformaciones– es donde se “contemporanza” el “pasado absoluto” de dioses, semidioses y héroes, es rebajado, representado a nivel de la contemporaneidad en su ambiente cotidiano, en su lenguaje de nivel inferior. (Bajtin, 1989b: 466)

Bajtin atribúe aos xéneros serio-cómicos un papel especialmente relevante na formación da novela e mostra que un dos recursos máis eficaces á hora de eliminar a distancia épica do mito é a incorporación da contemporaneidade:

Por primera vez, el objeto de una representación literaria seria (aunque, al mismo tiempo, cómica) es presentado sin distancia

alguna, a nivel de la contemporaneidad, en la zona de contacto simple y directo. Incluso en los casos en que el pasado y el mito sirven a estos géneros de objeto de representación, falta de distancia épica, porque el punto de vista lo proporciona la contemporaneidad. En este proceso de destrucción de distancias, tiene especial importancia el elemento cómico de los respectivos géneros, el elemento extraído del folclore (de la risa popular). La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). (Bajtín, 1989b: 467-468)

Do mesmo modo que a seriedade trágica vai unida á risa, a comedia grega non sempre se concibía como un mero entretemento, como demostra Silk, presentando tamén o tema da introdución da comedia en terreo trágico, do que nos ocuparemos despois máis detidamente:

Comedy has a sense of duty *too*? [*Telephus*, v. 500] is only worth saying because it contradicts a prejudice that comedy has *no* 'sense of duty' [...]. If 'comedy too' implies that comedy sometimes can or does occupy tragic ground, the more fundamental corollary is that comedy normally has its own territory. Aristophanes' consciousness of tragedy presupposes a sense of difference between tragedy and its own medium, such that any comic use of tragedy opens up the possibility of new modes of comedy itself. (Silk, 2000: 41)

O certo é que, dende a Antigüidade, o cómico ven sendo visto como algo degradante e de escaso valor; polo tanto, se os deuses e heroes míticos son introducidos na comedia, isto ten que resultar necesariamente nun descenso na dignidade destes personaxes. As seguintes liñas de Rafael Llopis condensan esta visión da comedia, que contrasta coa de Cunqueiro:

A este respecto cita unas famosas frases de Karl Marx: “La última fase de una forma histórica es la comedia. Los dioses de Grecia, ya trágicamente heridos de muerte en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, tuvieron que sufrir una segunda muerte cómica en los *Diálogos* de Luciano”. Un siglo antes que Marx, Charles Nodier ya había dicho que el instinto de cambio se ríe de los que mueren. (Llopis, 2013: 290)

Porén, non é tanto o humor como a inserción do mito na realidade cotiá o que o afasta en maior medida da idea codificada que se adoita ter deste. Por iso, a constante alusión aos detalles de carácter case naturalista contribúe decisivamente a que os personaxes de Egisto e Clitemnestra descendan da esfera trágica. En cambio, Orestes, Ifígenia e mesmo Agamenón mantéñense mellor na mesma, de igual maneira que Electra, cuxa determinación e entrega total á causa de Orestes manteñen o que nela hai de heroína, a pesar do seu degradante modo de vida. Ademais, ocórrelle algo parecido na *Electra* de Eurípides: casada cun campesiño, vese obrigada a desempeñar as duras tarefas domésticas, que ela mesma refire de forma

realista (cf. Eurípides, 1985: 300), como veremos máis polo miúdo na análise dos personaxes.

Na comedia de Aristófanes *As ras*, Esquilo e Eurípides protagonizan un enfrontamento no que o primeiro reprocha constantemente ao último a súa énfase nos detalles realistas (cf. Aristófanes, 2013: 365-371) e, anteriormente, Esquilo tamén censura ao seu rival a súa preferencia por retratar personaxes con algún defecto físico ou vestidos de forma farrapenta (coma Télefo, Belerofonte ou Filoctetes):

ESQUILO: “¿De verdad, hijo de la diosa agricultora?” Me dices tú a mi eso, coleccionador de insulseces, creador de cojos y remendador de harapos? No vas a repetirlo sin que te pase nada. (Aristófanes, 1995: 166)

Eurípides xustifica o seu realismo e sobriedade alegando que, antes de intervir el, a traxedia estaba saturada estilisticamente:

EURÍPIDES: ... sino que tan pronto como recibí de tus manos la tragedia, que estaba hinchada a fuerza de bravatas y palabras cargantes, la adelgacé lo primero y le hice perder peso con versitos y paseitos y con acelgas blancas, dándole una infusión de charlas filtrada de los libros. Y luego la nutrí con monodias. (Aristófanes, 1995: 171-172)

E máis tarde fala da inclusión de personaxes tradicionalmente marxidados:

Y después, desde los primeros versos, a ninguno dejé sin trabajo: hablaban la mujer y no menos el esclavo y el amo y la doncella y la vieja. (Aristófanes, 1995: 172)

Esquilo acusa a Eurípides de estragar as súas ensinanzas, “vistiendo a los reyes de harapos para que miserables / aparecieran a los espectadores” (Aristófanes, 1995: 180), co que pon de manifesto a función educadora da traxedia dentro da *polis*, dando a entender que as obras de Eurípides non son axeitadas para esta fin.

Convén determos na visión que Aristófanes mostra da traxedia e na relación que establece con ela nas súas comedias. Eurípides, aparte de en *As ras*, aparece como personaxe en *A asemblea das mulleres* e polo menos en dúas comedias que non se conservan. É evidente que o comediógrafo “has a specific, though not an exclusive, interest in Euripides” [...] (Silk, 2000: 50), pero, como experimentador que era, a traxedia non constituía a súa única fonte de inspiración:

Not all of Aristophanes’ diverse moods look to tragedy. Some are constructed within what one might reasonably see as the popular domain: low lyric, obscenity, abuse. Some, again, appropriate other media or genres besides the tragic [...]. Yet it is apparent that a high proportion of Aristophanes’ modal

experiments derive from tragic sources, just as it is clear that the outcomes of these experiments are usually humorous, irrespective of whether the source material seems in itself 'natural' for comedy (because popular, like abuse) or (like tragedy) not. (Silk, 2000: 356)

A traxedia, coma a poesía lírica ou satírica, formaba parte da bagaxe cultural dun ateniense, pero este xénero lle proporcionaba a Aristófanes máis material para experimentar coa comedia e experimentar coas súas posibilidades. Como sinala M. S. Silk, o autor "strives to define the limits and the scope of comedy and sees in tragedy an essential point of reference" (Silk, 2000: 41); e máis adiante di que "Aristophanes is concerned with tragedy because he is concerned with the possibilities of comedy" (Silk, 2000: 50). Pero Aristófanes non foi o único, senón que outros comediógrafos anteriores tamén mostraron interese nas formas tráxicas:

It is not, indeed, that explicit interest in tragedy was anything new for a comic writer. The admittedly meagre fragments and attestations of Aristophanes' predecessors still contains allusions to tragedy, to Aeschylus, to Sophocles and to Euripides, including –in a passage of Cratinus [...]– a barb aimed at Aristophanes himself, the (supposed) follower of Euripides. We find samples of paratragedy and at least one apparent instance of a tragedian –Euripides– as a character in a play. (Silk, 2000: 49)

Mediante a apropiación de elementos tráxicos, Aristófanes constrúe un tipo de comedia separada da traxedia como xénero, pero consciente do que toma prestado e que, en ocasións, utiliza o tráxico para definirse:

Aristophanes' perpetual agon with tragedy produces a multitude of allusions and recreations of material and form. Through it he achieves both a measure of self-definition and, ultimately, an assertion of his own independence. In the instances under review he shows the power to use disparate materials, including tragic originals, to create something hugely comic, yet also productive of pathos; and the pathos created is wholly distinct from anything associated with tragedy. (Silk, 2000: 401)

A relación coa traxedia prodúcese, na comedia de Aristófanes, con Eurípides como intermediario. Silk sinala que isto pode deberse, en parte, a que o dramaturgo proporciona o seu modelo no que respecta á experimentación:

His [Aristophanes'] relish for 'explaining' his comedy (in the parabasis and elsewhere), for depicting and appropriating Euripides, for so often proclaiming a relationship with tragedy by the use of tragic elements in new contexts and configurations: all this betokens an interest in self-definition, for which Euripides –paradigm of the self-conscious

experimenter– provides a model. And yet implicit in self-consciousness is dissociation, *therefore* this Euripidean model must be problematic, and *therefore* (if not for other reason) the rejection of Euripides in *Frogs*. (Silk, 2000: 417)

Non é difícil comprobar por que o teatro de Eurípides desconcertaba ou mesmo alporizaba aos atenienses ao ler o seu Orestes, porque o lector moderno seguramente experimente unha confusión similar ou incluso a impresión de estar ante un pastiche:

Until the moment that Helen is discovered on her way to her heavenly post, the spectator who watches *Orestes* is kept in a state of carefully manufactured confusion. The only thing this audience knows is that it has been promised a number of familiar theatrical pleasures, then given a pastiche of substitutes. Instead of an effective rescue-champion, there came a cowardly power-seeker who abandoned his young relatives. Instead of a tender sister and valorous friend, ready to die for the hero, two scheming figures appeared and offered the hero a bloody plan for survival, after which, instead of a slashed corpse, a dancing eunuch burst from behind the scenes. (Pippin Burnett, 1998: 266)

No seu estudo, Silk fai un interesante repaso dos principios atribuídos tradicionalmente á comedia, para tratar así de definila, aínda que moitos destes principios non sexan aplicables a tódalas comedias que coñecemos, ou non todos eles. Da mesma forma que Lesky (*vid. supra*, p. 38) cuestionaba o final triste da traxedia, obsérvase o contrario nas obrs cómicas:

Very obviously, then: *comedy has a happy ending, unlike tragedy*. This familiar Aristotelian principle is no doubt more often than not, as is the closely related idea that comedy is painless and tragedy painful. However, it is also true that many comedies, from Aristophanes' *Clouds* to Molière's *Misanthrope*, have sour triumphs which one would never identify as happy endings unless one thought one had to. [...]. In any case, all manner of non-comic works ancient and modern, end 'happily' –including some tragedies, like Aeschylus' *Eumenides*; some epics; many lyric poems; many novels [...]. (Silk, 2000: 59)

Por todo o anterior, non podemos considerar a comedia e a traxedia como xéneros opostos, senón como parte dun *continuum*, e as simplificacións acaban sempre por resultar máis problemáticas. Unha obra pode ser percibida polos espectadores como tráxica sen axustarse a tódolos parámetros do tráxico, nin moito menos; e o que parece máis difícil de discutir, como o final, resulta non ser o elemento definitorio do xénero. Ademais, cremos que existe unha gradación ao respecto, de maneira que unha peza pode ser máis ou menos tráxica ca outra, aínda considerándoas traxedias a ambas:

[...] comedy is not and cannot be a proper opposite of 'tragedy'. There is a full and fully perceptible measure of continuity between all the comic phenomena just listed. [...]. It follows that while we may distinguish between the various manifestations of comedy and the comic, we should distinguish them only as manifestations of this comic continuum. And that, on this basis, it is arbitrary to limit 'comedy' to the sphere of drama. The name might, with some plausibility, be applied to the whole continuum or to any part of it. (Silk, 2000: 60-61)

Certamente, o tratamento das historias e personaxes míticos que facía Eurípides afastábase da visión de Esquilo e Sófocles e aparece como censurable en *As ras*, así como o era para moitos atenienses<sup>26</sup>. Pero non por iso deixaron de considerarse as súas obras traxedias ou se lle acusou de desmitificación, da mesma forma que a existencia dunha comedia sobre Anfítrión non excluía na época unha traxedia dese tema. Por iso nos parece excesiva a “desintegración” ou “parodia” do mito da que fala González-Millán:

É tal a reconversión e dislocación do mito orixinal intertextualizado e do texto trágico, primeira formulación literaria canonizada, que debe falarse dunha consciente vontade de desmitificación, tan obvia neste texto, aínda que non menos explícita noutras novelas e aínda noutros momentos de *HPO* [*Un hombre que se parecía a Orestes*] (...). *HPO* reverte incesantemente ao modelo arquetípico da *Orestíada* para desintegrala mediante a parodia e, así, facer imposible a entrada da imaxe mítica do Orestes clásico na novela [...]. (González-Millán, 1991a: 144)

Ao mesmo tempo, é innegable que ás veces Cunqueiro aproveita “o recoñecemento e aceptación xeral ou ‘resonancia cultural’ do mito” (Tarrío, 1989: 114). Ana María Dotras tamén opina que “toma prestado el mito por el valor de arquetipo de sus figuras, por el gran poder evocador de los nombres míticos, y por su intemporalidad” (Dotras, 1991: 351-352), pero a utilización que fai do mesmo parte da actualidade que percibía nel, xa que “vía neles unha total vixencia para simbolizar mesmo a vida moderna” (Tarrío, 1989: 115). As seguintes declaracións do mindoniense así o admiten:

Simplemente creo que tanta importancia como tenga la realidad cotidiana, la tienen, por ejemplo, los mitos, que no son cuentos, aunque “mito” signifique cuento, sino respuestas

---

<sup>26</sup> Proba do pouco entusiasmo que suscitaban as súas traxedias é o feito de que só obtivera catro veces a vitoria nos concursos dramáticos, fronte ás trece de Esquilo e vinte, como mínimo, de Sófocles.

que están ahí. A mí me gusta tocarlos, reinventarlos. Creo que [sic] la necesidad de una literatura imaginativa, y en este sentido hago lo que puedo. (Nicolás, 1994: 208-9).

A cualquier situación humana actual [...] pues todos los mitos griegos tienen mucho que decir. Predican esencialmente del hombre, de las condiciones más elementales, de las más complejas, del ser... Cuando se ha querido señalar alguna situación límite de la condición humana se ha buscado en la tradición griega su representación. Tenéis los complejos de Edipo, de Electra, etc. (Nicolás, 1994: 207)

Así pois, os mitos están tan ligados á vida cotiá que a inserción desta nos primeiros non pode ser suficiente para destruílos:

A cotidianización do mito tampouco é desmitificadora: o mito ten pretensións de realidade “vívida”; o mito auténtico é un modelo “próximo”, “propio”, cun heroe que se “encarna”, do mesmo modo que os narradores populares relatan “familiarizando” as súas historias. O humor non é desmitificador, senón todo o contrario, hai un humor puramente mitolóxico que é expoñente da fruición da Idade de Ouro, distanciamento racional e proximidade afectiva con respecto o [sic] imposible desexo, tensión irresoluta en que conviven sen identificarse pero sen excluírse a realidade e o desexo. (Pérez-Bustamante Mourier, 1992: 29)

De feito, non foi Eurípides o primeiro en unir o mundo épico á realidade cotiá. Auerbach, poñendo como exemplo o episodio odiseico do recoñecemento de Ulises grazas á súa cicatriz, xa se decatou de que Homero

no teme en absoluto conjugar lo cotidiano realista con lo trágico-elevado, temor extraño e inconciliable con su estilo; en nuestro episodio de la cicatriz vemos cómo la escena casera del lavatorio, descrita apaciblemente, se entreteje con la grandiosa y significativa acción de la vuelta al hogar. Homero está muy lejos de aquella regla de separación estilística, que luego se impuso casi por todas partes, y a tenor de la cual la descripción realista de lo cotidiano no es compatible con lo sublime, y tan sólo encuentra su lugar adecuado en la comedia o, en todo caso, y cuidadosamente estilizada, en la égloga. (Auerbach, 1996: 28)

Aínda que non cremos que se poida cualificar o que fai Cunqueiro en *Un hombre que se parecía a Orestes* de “desmitificación”, “desintegración do mito” ou “parodia”, este último termo é problemático e, dependendo do que entendamos por el, poderíamos aplicalo neste caso ou non. Se admitimos o concepto de “parodia” de Linda Hutcheon, que non necesariamente inclúe o

cómico, é posible cualificar a novela de Cunqueiro de parodia da *Orestíada*<sup>27</sup>:

It will be clear by now that what I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions. [...] While the *Odyssey* is clearly the formally backgrounded or parodied text here [in Joyce's *Ulysses*], it is not one to be mocked or ridiculed; if anything, it is to be seen, as in the mock epic, as an ideal or at least as a norm from which the modern departs. (Hutcheon, 1986: 5)

E di, sobre a parodia de pezas musicais<sup>28</sup> xa existentes:

[...] parody as the transmuting and remodelling of existing musical forms. [...] without any specifying or ridiculing intent. This does not mean that ridicule is not possible. (Hutcheon, 1986: 67)

Fai tamén a importante puntualización de que “The parodied text today is often not at all under attack. It is often respected and used as a model –in other than artistic ways” (Hutcheon, 1986: 103). Rexeitando dende o principio, evidentemente, a idea de que haxa un ataque á *Orestíada* na novela, isto non quere dicir que o humor estea ausente de *Un hombre que se parecía a Orestes* (a súa presenza é evidente), pero se trata dun humor que non intenta ridiculizar o mito clásico. Con “ridiculizar” entendemos facer burla ou poñer de manifesto os aspectos grotescos, e non simplemente provocar o riso, o significado orixinal do latín *ridiculus*. Margaret A. Rose, no percorrido que fai polas diferentes definicións da parodia sinala o equívoco ao que pode levar o termo “ridículo”:

[...] his [Scaliger's *Poetices libri septem*] use of the Latin word ‘ridiculus’ to describe the comic aspects of parody may be said to have led some English critics at least to view the latter in a more negative light than was necessary because of the associations of the word ridicule with mockery in English, and to have thus made its eventual reduction to the burlesque more easy. (Rose, 1995: 9-10)

A moderna concepción da parodia, tal como a concibe Linda Hutcheon, non ten por que ridiculizar o hipotexto<sup>29</sup> e dá, así, cabida neste termo a obras

---

<sup>27</sup> Algo parecido pensa Ana M. Dotras ao cualificar a novela de “parodia moderna” do mito grego, seguindo a definición de Hutcheon, no seu artigo “*Un hombre que se parecía a Orestes*, parodia moderna del mito helénico” (1991).

<sup>28</sup> En *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon ocúpase non só de literatura, senón doutras formas artísticas como a música, a arquitectura, a pintura ou o cine.

<sup>29</sup> Utilizaremos, no que segue, os termos *hipotexto* e *hipertexto* cando sexa necesario, seguindo nisto a terminoloxía de Genette.

que, doutra maneira, serían dificilmente cualificables (e aínda o son, como a obra cunqueirá):

The modern use of parody, though, does not seem to aim at ridicule or destruction. Parody implies a distance between the backgrounded text being parodied and the new world, a distance usually signalled by irony. But irony is more playful than ridiculing, more critical than destructive. It is the combination of ‘homage’ and ‘thumbed nose’ that characterizes that peculiarly modern kind of parody. (Hutcheon, 1978: 202)

Así pois, a parodia consiste máis ben nunha reescritura, se seguimos as concepcións de Hutcheon e Rose:

By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. (Hutcheon, 1985: 37)

One other suggestion which can be made here is that the love of a parodist for the object of the parody need not exclude a desire to change and modernise it, and yet one more that the love of a work can help the parodist know and reproduce it better in the parody. Further to this, the desire of a parodist to change another text can lead to the production of something new from it, the love of which may lead the parodist to view the target text, and its contribution to the parody in question, with some sympathy. (Rose, 1995: 46-47)

Tamén seguimos a Hutcheon e Rose na súa categorización da parodia como interxénero e non como modalidade, que María Jesús García xustifica así, tras expoñer a visión moito máis redutora de Genette:

Ante la afirmación de que solo puede considerarse la parodia como una desviación de un texto breve nos preguntamos, ¿no pueden elaborarse, y de hecho se elaboran, obras íntegramente paródicas? Si consideramos la parodia exclusivamente como una figura literaria, esta quedaría relegada a un simple guiño dentro de un discurso mayor. Sin embargo, la relevancia que adquiere la parodia en la creación del *Quijote* –ejemplo cumbre de la literatura paródica universal– no puede explicarse simplemente como un recurso retórico. (García Rodríguez, 2015: 5)

E, ademais,

la parodia se define como un fenómeno que va más allá de una figura literaria y que, asimismo, atraviesa el concepto de género literario; se trata entonces de un intergénero que reúne una clase de obras que comparten unas características hipertextuales así como un objetivo común. Por lo tanto, la

noción de género que utilizamos con respecto a la parodia se distancia de aquella que se refiere a novela frente a teatro o poesía. Nos enfrentamos a un modo de creación textual, una actitud ante distintos textos y a un fenómeno intergenérico y, como ya advertimos al principio, interartístico. (García Rodríguez, 2015: 6)

Non se trata dunha figura, dunha modalidade ou dun recurso, senón que,volvendo a Hutcheon,

Modern parody, I have suggested, can be seen almost as an autonomous literary form in which a conscious distinction or contrast is brought about by the incorporating or synthesizing of elements from an already existing text (or set of conventions). (Hutcheon, 1978: 207)

Por último, García Rodríguez engade que, como vimos sinalando anteriormente, a parodia non necesariamente pretende ridiculizar, senón que, en moitos casos, xorde mesmo da admiración:

[...] la parodia es un texto que, además de su función lúdica, es capaz de criticar y destronar a su hipotexto y, por tanto, es un error considerarla un mero artefacto lúdico. (García Rodríguez, 2015: 7-8)

Nesta reescritura da que falamos inflúen, por unha banda, as expectativas do lector, especialmente no caso de que o obxecto da parodia sexa unha obra moi coñecida ou, coma neste caso, un mito:

The controlled evocation and destruction of audience expectations was also basic to the ancient parody in which quotation or imitation evoked other texts, and placed them in ironic conflict with the audience's perception of that which was happening in the parody as a whole. (Rose, 1995: 35-36)

Unha vez máis, a visión inicial do mito que poderían ter os lectores ou espectadores exercería a función de *contrainte* (vid. *supra*, p. 33), para poñer de manifesto aínda máis o afastamento do mito tradicional, como sucede en *Un hombre que se parecía a Orestes*. En termos xerais:

Jauss then goes on to suggest that the evocation of expectations means that the comic hero can be used to make conscious certain norms which can then be made fun of or made problematical, and that such parody can serve as a release from other authorities, or as a means of protesting against them, as well as a way of establishing new norms against the old. (Rose, 1995: 173)

Dotras, seguindo a Hutcheon, opina tamén que

No se ridiculiza el mito de Orestes sino que se incorpora en una recreación paródica que apunta hacia el contraste entre la situación trágica del Orestes mítico y la del Orestes moderno, personaje creado por medio de la inversión irónica de la figura mítica. (Dotras, 1991: 351)

E engade que “en Orestes no se encuentra un verdadero proceso de desmitificación en un sentido de desvalorización o destrucción de mitos” (Dotras, 1991: 351), declaración coa que estamos de acordo, malia non constituír a visión maioritaria con respecto á obra de Cunqueiro en xeral. O mesmo ocorre coas seguintes afirmacións:

En realidade, ni Orestes es una obra intrascendente, de “mero entretenimiento”, ni tampoco se halla en ella una voluntad de testimonio o compromiso serio con la realidad social española que puede encontrarse en la novela social. (Dotras, 1991: 350)

Juan Carlos Pueo vai máis alá e cre que, na parodia postmoderna, hipotexto e hipertexto chegan a fundirse nun só. Esta visión quizais resulte especialmente útil na análise da narrativa cunqueirá, na que resulta moi complicado discernir onde comezan ou acaban hipotexto e hipertexto:

En efecto, la parodia postmoderna no acepta distinciones de rango entre hipotexto e hipertexto (cosa que sí hace la parodia retórica, que se considera a sí misma un acto de rebajamiento), sino que sitúa el uno junto al otro, al mismo nivel. Puesto que el texto parodiado subsiste en la parodia bajo la forma de la alusión, puede decirse que ha sido asumido, fagocitado por la parodia, hasta el punto de que se ha convertido en parte de él. De esta manera, los dos textos se unen en un texto que, siendo uno solo, es a la vez hipotexto e hipertexto. La parodia postmoderna no destruye su hipotexto, ni lo sustituye, ni aun menos lo supera, sino que actúa junto a él, sin que se los pueda separar en ningún momento, aunque se sea consciente de la separación entre ambos. (Pueo, 2002: 45-46)

En *Un hombre que se parecía a Orestes*, así como noutras novelas do autor, o aspecto lúdico adoita ser o máis sinalado pola crítica, superando tódolos demais ou mesmo sendo, segundo algúns, o único obxectivo do mindoniense. Por outra banda, ás veces se ten buscado unha relación coa realidade política do momento que non deixa de ser tenue. Quizais o erro radique nesta multiplicidade de interpretacións parciais, como sinala Ana M. Dotras para introducir a súa propia:

*Un hombre que se parecía a Orestes* ha recibido diferentes lecturas e interpretaciones; desmitificación producida por el choque entre el mito y la realidad, entre lo real y lo prosaico (Spires, *La novela española de posguerra*), revitalización del mito antiguo (Thomas), narrativa autoconsciente y metateatro (Jacqueline E. Bixler) y novela autorreferencial (Spires,

*Beyond the Metafictional Mode*). Los estudios anteriores responden a interpretaciones parciales de la novela que son, en parte, consecuencia de que la obra no muestre en su estructura una visión unitaria de la trama. Una interpretación parcial más, que se une a la crítica ya realizada, ya sea complementaria o, en algunos casos, para contradecirla, ve en esta obra una parodia moderna del mito helénico de la venganza de Orestes. (Dotras, 1991: 350)

Nalgunhas ocasións, a parodia non logra producir todo o seu efecto no lector se este non identifica o hipotexto que o autor trata de parodiar, ou as convencións do xénero no que se basea. Este problema xa foi sinalado por Genette falando do pastiche:

Se trata sencillamente del hecho de que una imitación no identificada –lo que sucede todos los días– puede no hacer reír. [...] la primera [situación] es aquella en la que el modelo de un pastiche o de una imitación satírica, dejado anónimo, por una u otra razón, por el imitador, no es identificado por el lector; yo escribo un pastiche de Marivaux, os lo ofrezco, sin advertiros del hecho y, a falta de cultura (de competencia) suficiente, no reconoceréis allí a nadie; a menos que mi pastiche sea en sí mismo cómico o ridículo (esta reserva es importante), no hay motivo para reírse; y ningún hombre cuerdo, según dicen, ríe sin motivo. (Genette, 1989: 105)

Tamén Linda Hutcheon se ocupa da cuestión do lector ideal, que é capaz de identificar o texto parodiado, especialmente importante á hora de descifrar obras deste tipo:

Like all literary texts, a parody also requires a reader, a co-worker in actualizing or concretizing –bringing to life– the world of words. The task of the reader in completing the meaning of a parodic text is somewhat more complex than usual. In addition to the usual literary codes, the reader must recognize that what he is reading is a parody, and to what degree and of what type. He must also of course know the text being parodied if he is to read it as other than any piece of literature, that is, as any non-parodic work. In the optimal situation, naturally, the sophisticated reader would know the backgrounded work well and would bring about a superimposition of texts by the mediation of that parodied text upon the act of reading. This act parallels the parodist's own synthesis. (Hutcheon, 1978: 206)

É necesario subliñar o uso da palabra “sophisticated”, que aparece a miúdo nos textos de Hutcheon sobre a parodia. Non só o lector debe ser sofisticado, senón que a parodia mesma “is of necessity a sophisticated literary form. The author –and then the reader– effects a superimposition of texts, an incorporation of old into new” (Hutcheon, 1978: 202). Neste sentido, pode dicirse que toda a novelística de Cunqueiro, e en particular a

novela que se trata aquí, son sofisticadas, posto que inclúen un gran número de textos superpostos e, cando entran no terreo da parodia, requiren frecuentemente do lector que a recoñeza como tal e identifique a obra ou xénero. Un exemplo de parodia sofisticada en *Un hombre que se parecía a Orestes* consiste en aplicarlle a Clitemnestra o pouco poético epíteto de “ojos vacunos” (Cunqueiro, 1987: 93) Constitúe unha reminiscencia do epíteto homérico “βοῶπις”, xeralmente aplicado a Hera e co significado literal de “ollos de vaca” polo seu gran tamaño e largas pestañas, pero resulta chocante para o lector actual, que non adoita relacionar a beleza feminina con este animal.

A situación descrita por Genette non é exactamente susceptible de suceder en Cunqueiro. Nesta novela non se trata de imitar o estilo dun autor ou autores determinados (o que Genette chama pastiche, imitación satírica ou imitación seria), pero si que hai un xogo coas convencións de varios xéneros: da traxedia, principalmente, pero tamén, en certos momentos, da novela de cabalerías e da novela sentimental grega, e pode que non tódolos lectores sexan quen de identificar as referencias na súa totalidade. A maioría saberán dende o momento en que vexan o título que a acción ten algo que ver co mito de Orestes e, aínda que coñezan a historia en liñas xerais nalgunha das súas versións, é máis aventurado asegurar que terán lido varias das traxedias que tratan o tema. Isto anula algunhas das particularidades dos personaxes: é imposible distinguir, por exemplo, ata que punto contrasta a Clitemnestra de Cunqueiro coa de Esquilo que é, á súa vez, máis dura que a de Eurípides. Non obstante, sen dúbida poderán advertir o contraste entre a obra que están a ler e a idea da traxedia que tiñan de antemán: os personaxes nobres, o ambiente elevado ou as profecías que se compren indefectiblemente; aínda que, como se viu anteriormente, non todos estes tópicos tráxicos están realmente presentes nas obras orixinais. En cambio, será quizais máis difícil advertir as referencias á novela bizantina no argumento das historias que conta o anano Solotetes (porén, isto ocupa unha pequenísima parte da obra). Polo tanto, o efecto será distinto dependendo dos coñecementos cos que parta o lector, pero, neste caso, a novela seguirá sendo comprensible.

Fronte a Genette, que cre que non é moi frecuente a situación que describe anteriormente, na que o lector non recoñece a parodia, Bajtin opina que se trata da máis usual:

En general, la parodia, si no es grosera (es decir, precisamente donde está expresada en prosa artística), puede ser difícilmente descubierta si no se conoce su trasfondo verbal ajeno, su segundo contexto. En la literatura universal existen probablemente bastantes obras así, cuyo carácter paródico ni siquiera sospechamos ahora. Es posible que existan en la literatura universal pocas palabras dichas sin reservas y puramente monovocales. (Bajtin, 1989b: 189)

É probable que, na obra de Cunqueiro, se encontren tanto a parodia máis clara, que nunca tivo intención de pasar desapercibida, como a que describe Bajtin, que nin sequera sospeitamos, e que xorde das numerosísimas

lecturas do autor (moitas delas, bastante descoñecidas para o público), da súa curiosidade que non excluía case nada, e que pode facer que o lector se perda nun mar de referencias reais ou ficticias, e de imitacións máis ou menos obvias.

Na cita anterior de Genette aparece en varias ocasións a palabra “pastiche”. En efecto, trátase dun termo que aparece frecuentemente ao falar da parodia e pode resultar tentador cualificar así a obra cunqueirá, coa súa mestura de xéneros, épocas e personaxes de distintas tradicións literarias. Porén, neste punto é necesario recordar como os teóricos definen o pastiche:

Dice Jameson que la parodia exhibía, exagerándolas, las rarezas de la norma contra la que se enfrentaba; por el contrario, el pastiche, puesto que se opone a una norma que ya no es única, frustra las virtualidades de la primera, carece de humor y se transforma en una “parodia vacía” o en una “estatua ciega”. (Murcia Serrano, 2010: 225)

O *Ulysses* de Joyce é unha das novelas na que o seu carácter de parodia do mito clásico (ou ben da *Odisea* como obra literaria) é máis comentado. Por iso resulta interesante citar as palabras de Meletinski a propósito dela, pois ofrece unha visión algo distinta da habitual:

Ulises –el héroe que Joyce prefería– atrae por su fuerza vital, por su inventiva y multiplicidad de aspectos [...]. Joyce se inclinaba por subrayar los rasgos positivos de Bloom, lo cual nos permite ver en él no tanto una parodia de Ulises como una versión “reducida”, un pequeño Ulises del siglo XX. (Meletinski, 2001: 292)

Segundo Meletinski, Joyce ofrécelle a Ulises unha dignidade que non se adoita poñer de manifesto ao falar desta obra, senón que habitualmente se insiste sobre os aspectos grotescos de Leopold Bloom. Pero, nos mitos orixinais, os heroes tamén son obxecto de situacións grotescas ou, polo menos, non tan heroicas como cabería agardar: Aquiles disfrazándose de muller para non ir á guerra, Ulises facéndose pasar por tolo para evitar o mesmo... Ulises, ao igual que Hércules, era un dos personaxes míticos máis habituais en farsas e todo tipo de representacións cómicas populares.

Falando da parodia, resulta interesante relacionar o tratamento do mito cunqueirán co esperpento, aínda que cremos que a intención do autor estaba lonxe da do seu parente Valle-Inclán<sup>30</sup>. Porén, non resulta difícil advertir unha semellanza entre a coñecida definición do novo xénero formulada por Max Estrella en *Luces de bohemia* e o proceso de transformación ao que somete Cunqueiro os heroes das súas novelas:

---

<sup>30</sup> Os bisavós de Cunqueiro eran tíos avós de Valle-Inclán: a avoa materna de Álvaro, Carmen Montenegro Morfino, era curmá da nai de Ramón María, Dolores de la Peña Montenegro. Cunqueiro era coñecedor deste parentesco, referíndose ao autor de Vilanova de Arousa como o seu “curmán”.

*MAX. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.*  
(Valle-Inclán, 1999: 98)

O esperpento, ademais, mantén un estreito vínculo co trágico. Os termos da traxedia son subvertidos, pero o resultado non é unha comedia: os aspectos cómicos, que poden estar presentes, sempre aparecen tinguidos de amargor.

The world of the esperpentos in an unsettling world: there is tragedy and there is travesty, side by side, while man's anguish and man's blundering are constantly played off against each other. Compared with traditional tragedies and comedies, the esperpentos are neither a purging remedy nor a laughing matter. (Zahareas, 1966: 159)

O mindoniense mesmo utiliza o adxectivo “esperpéntico” cando explica que a maioría dos personaxes de *Un hombre que se parecía a Orestes* “están tratados en una línea de guiñol, esperpéntica...” (Landeira Yrago, 2011: 110). Tampouco é casual a comparación cos personaxes de guiñol, posto que “Uno de los elementos principales de la técnica de la deformación consiste en transformar a los animales en títeres, muñecos o fantoches” (Marín Calderón, 2016: 126). A cousificación, como se sabe, é, xunto coa animalización<sup>31</sup>, un dos recursos dos que se servía Valle-Inclán para deshumanizar aos seus personaxes.

Por último, outro elemento básico no paso progresivo da traxedia á novela é a eliminación de case calquera trazo relixioso. Isto non é unha cuestión banal, ao ter a traxedia unha profunda base relixiosa e ritual, pero xa se advirte a súa desaparición gradual na obra eurípidea, por exemplo. Sabidas son as críticas de Eurípides aos deuses e o conflito que parecía supoñerlle crer neles e, en concreto no *Orestes*, se observa o seguinte:

Es evidente que para “decir” algo nuevo sobre este tema bastaba con hacer precisamente lo que hace Eurípides, esto es, suprimir la importancia del elemento divino, fundamental en sus predecesores, y humanizar el drama: esto le ha llevado a su vez a dotarle de detalles más realistas y en definitiva de una mayor verosimilitud, haciendo a los personajes más cercanos a nosotros. [...]

---

<sup>31</sup> Curiosamente, Cunqueiro utiliza a miúdo a técnica oposta: a personificación de animais e obxectos. Moi frecuente nos seus relatos, onde aparecen corvos posuídos polo espírito dun morto, que os fai falar, ou zapatos con personalidade propia, por citar só un par de exemplos, o recurso tamén está presente nas novelas. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, o cabalo de Agamenón pensa e ve como un personaxe máis. Exemplo paradigmático do recurso da animalización, neste caso, para reforzar a crítica ao militarismo –e aos seus defensores, fundamentalmente, a prensa– que desembocou na Primeira Guerra Mundial, é o que utiliza de xeito reiterado Karl Kraus na súa peza dramática *Os derradeiros días da humanidade* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1918-1922).

En cuanto al mito, se suprimen los elementos más conspicuamente religiosos: los mismos personajes dudan que Apolo haya dado la orden; ya no hay rito funerario en la tumba de Agamenón; no hay sueño de Clitemnestra. Y se plantean situaciones más realistas [...]. (Calvo Martínez, 1985: 282)

Por outra banda, Roger Scruton sinala a escasa importancia que as crenzas dos dramaturgos teñen nas súas obras, comparadas co contexto relixioso no que se insertan e a súa función de manter a orden no dito contexto:

¿Quién puede decir si Esquilo o Sófocles creían realmente en los dioses a quienes sus personajes adoran y de cuya voluntad dependen? Lo que es seguro, en todo caso, es que los autores trágicos creían en la necesidad religiosa de su público y en la posibilidad de que el drama pueda apelar a esa necesidad y ofrecerle consuelo por nuestras culpas y nuestro sufrimiento. (Scruton, 2019: 18)

En efecto, a obriga que sinte o Orestes cunqueirán de levar a cabo o matricidio non vén imposta polos deuses, senón polas propias regras da traxedia como entidade literaria, e pola súa propia autoconciencia do mito, compartida, por exemplo, pola personaxe de doña Inés. Tan só algúns poucos elementos de orixe ritual son mencionados, sempre de xeito anecdótico e máis ben como forma de ambientación.

A pesar das constantes acusacións de desmitificación por parte do mindoniense e das comparacións que vimos facendo con respecto a Eurípides, é necesario afirmar, tendo en conta todo o anterior que, malia as moitas semellanzas nos seus procedementos<sup>32</sup>, Cunqueiro nunca chega ao grao de desmitificación que acada o dramaturgo grego no seu *Orestes*. Aínda que o heroe de *Un hombre que se parecía a Orestes* se mostre inseguro e desorientado, está moi lonxe do estraño protagonista da traxedia, un demente ao que só anima a idea dunha nova vinganza.

---

<sup>32</sup> “Eurípides había dejado huella en el gesto y en el lamento” (Cunqueiro, 1989: 161), dise, en *Las mocedades de Ulises*, a propósito do teatral encontro de Ulises coa nena Helena, pero está claro que o dramaturgo deixou moitas máis pegadas na obra cunqueirá.



#### 4. O REALISMO, O MARABILLOSO E A MULTIPLICIDADE DE PERSPECTIVAS

A cuestión de se Cunqueiro é ou pretendía ser realista non é nova, e tense tomado como un elemento indispensable para a construción dun discurso sobre a súa obra, igual que no caso doutros autores, como os pertencentes ao Realismo máxico, cos que tanto se compara ao mindoniense. Aínda comprendendo o problema, cremos que a súa importancia non é tan grande e que, quizais, non caiba facerse esa pregunta no universo literario do noso autor. Algo parecido é o que se formula con respecto aos supostos anacronismos: non é coherente consideralos tales se se admite a “ahistoricidade” da narrativa cunqueirá. O tempo e o espazo están estreitamente ligados ao realismo xa que, como resulta evidente, un elemento só pode ser considerado realista se coincide co momento e lugar nos que se pretende situar. Posto que a Cunqueiro non lle preocupa moito a delimitación de ningún destes dous aspectos, o concepto de realismo vese automaticamente afectado.

O seguinte comentario do autor, que tamén se trata no apartado deste traballo dedicado especificamente ao tempo, proporciona algunha resposta, pero non deixa de xerar preguntas:

Pero o curioso é, penso eu, que a utilización do anacronismo nos meus libros tende a dar máis verosimilitude ó relato e non inverosimilitude. Se eu, por exemplo, no *Orestes*, estou a falar de Clitemnestra, que a veñen a ver uns alemáns para que faga publicidade dun corsé, paréceme que isto dá un pouco máis de verosimilitude a aquel ambiente de decadencia e de pobreza na que unha cousa deste tipo é recibida como a solución para poder comprar patacas, pan e un pouco de viño. Non sei, paréceme que é contornear un pouco a acción humana, e iso obriga a facela incluso máis comprensible e verosímil. (Soldevilla e Risco, 1989: 111)

Non se debe caer no erro de tomar ao pé da letra as palabras do autor, que ás veces resultan contraditorias entre si, pero o principal á hora de interpretar a súa opinión é ter en conta que a verosimilitude non equivale ao realismo. Un acontecemento sobrenatural pode ser narrado de forma verosímil, e non por iso ser cualificado de realista. Así, o obxectivo de Cunqueiro non sería o realismo, xa que o mito, por descontado, está fóra de calquera pretensión realista<sup>33</sup>, senón incluír detalles que lle dean verosimilitude á historia. Neste

---

<sup>33</sup> Isto quere dicir que o mito, a fábula en si, non é realista, pero non exclúe o feito de que algúns detalles sobre os personaxes, a súa vida cotiá, etc., o sexan, co mesmo obxectivo

punto, non concordamos con Anxo Tarrío cando afirma que Cunqueiro “sempre pretendeu facer realismo, por máis que botase man, xa non tanto da súa fantasía, canto da súa potente imaxinación” (Tarrío, 1989: 39).

En primeiro lugar, con respecto ao realismo, en canto oposición ao fantástico, en Cunqueiro, é preciso establecer como é o que se aparta do verosímil na súa obra. Sen tratar de profundar aquí nun campo tan extenso como a definición do fantástico, estamos obrigados a esclarecer os límites do chamado “fantástico”, ás veces atribuído ao autor que, na nosa opinión, inclúe máis ben elementos de carácter marabilloso.

Aínda que moitas das afirmacións de Todorov se consideran superadas hoxe en día, a súa definición do fantástico segue sendo canónica. Ante un suceso no noso mundo que non se pode explicar polas leis deste que coñecemos,

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970: 29)

No marabilloso, en cambio, non existe a inquietude desta dúbida, porque o que se sae das regras naturais é narrado con naturalidade: “se confirma la existencia de fuerzas mágicas” (Arán, 1999: 68), polo que non se da esa perturbadora situación de que o que é absolutamente imposible se produza malia todo, característica do fantástico. Deste xeito, na obra cunqueirá se fala de feitos máxicos que, aínda que sorprenden aos personaxes, se aceptan e incorporan á realidade, polo que resulta máis adecuado falar do marabilloso na obra do mindoniense, que de fantástico, termo usado con excesiva ambigüidade pola crítica ao se referir a este autor<sup>34</sup>. Trátase do principal punto en común da tan comentada relación do Realismo máxico coa narrativa do mindoniense. Como o movemento hispanoamericano, as novelas de Cunqueiro xurdiron nun entorno dominado pola novela realista, en especial a novela social. Iso non quere dicir que non houbera manifestacións literarias que se afastaran do canon, nin que Álvaro Cunqueiro e Gabriel García Márquez (por citar ao escritor máis

---

co da novela de Cunqueiro: achegar a historia aos espectadores, sen que os personaxes necesariamente saian da esfera heroica. Xa falamos (*vid. supra*, p. 50) deste tipo de detalles en Eurípides, polo que non supoñen unha novidade na obra do galego.

<sup>34</sup> O que non implica, evidentemente, que o marabilloso sexa a única modalidade textual presente en Cunqueiro. Como sinala González-Millán (aínda que falando do fantástico): “A convivencia da discursividade fantástica con outras modalidades necesariamente determina e condiciona a súa propia configuración e o seu funcionamento no texto. A importancia desta observación só é plenamente recoñecida cando se constata a natureza das modalidades que, amais da fantástica, operan no mesmo espacio textual, e se comproba que en ningunha das súas novelas permite Cunqueiro que unha única modalidade textual controle todo o proceso discursivo. É este un dos rasgos definidores da súa poética narrativa” (González-Millán; 1991: 72-73).

frecuentemente comparado co primeiro) carecesen de precedentes, pero é certo que as similitudes son abundantes. Tamén é certo que ambos autores levaban un tempo escribindo obras destas características antes de que o seu mérito fose máis amplamente recoñecido, a finais da década dos sesenta.

Esta semellanza na forma de tratar o marabilloso é precisamente o que García Márquez lle atribuíu á súa avoa descendente de galegos, Tranquilina Iguarán. Nunha conversación con Plinio Apuleyo Mendoza, á pregunta de quen lle foi máis útil á hora de narrar, o colombiano contestou:

–Primeiramente, a miña avoa. Contábame as cousas máis atroces sen comoverse, como se fose unha cousa que acababa de ver. Descubrí que este xeito imperturbable e esa riqueza de imaxes era o que máis contribuía á verosimilitude das súas historias. Usando o mesmo método da miña avoa, escribí *Cien años de soledad*. (González Reigosa, 2013: 18)<sup>35</sup>

E engade que “Kafka, en alemán, contaba as cousas do mesmo modo que a miña avoa” (González Reigosa, 2013: 18)<sup>36</sup>. Por outra banda, ante a case acusación, nun diálogo con Carlos G. Reigosa, de que na súa obra non había nada de Galicia, o colombiano respondeu: “Si que hai. [...] O xeito de contar” (González Reigosa, 2013: 14).

Ao marxe da posible vinculación galega coa escritura de García Márquez, resulta indubidable que o Realismo máxico mostra unhas características xerais doadamente atribuíbles á obra de Cunqueiro. Pampa O. Arán recorda que

el término, forjado por el escritor latinoamericano [Alejo Carpentier] (aunque la denominación ya existía para otro fenómeno artístico europeo) sirve para expresar artísticamente un mundo geográficamente situado cuyas propiedades e individuos reflejan una concepción de la Naturaleza y de la Historia vinculadas a sustratos culturales y a formas de pensamiento que difieren de los patrones heredados y no pueden resolverse por tanto con estos paradigmas. Son mundos que proponen la recuperación de una dimensión histórico cultural que acepte sin conflicto racional la presencia de una coexistencia armoniosa de opuestos que, vistos en la

---

<sup>35</sup> Moi relacionado con estas declaracións de García Márquez, Ekaterina Volkova engade nunha nota ao pé do seu artigo que a retranscrición, unha característica intrínseca do humor galego, pode ser interpretada como acto de resistencia ou defensa que, ademais, permite “contar las historias más increíbles en un tono perfectamente serio, con impasibilidad absoluta” (cit. en Volkova, 2018: 278).

<sup>36</sup> Parece descoñecerse no noso eido cultural hispano, que no ámbito literario alemá, xa autores como E. T. A. Hoffmann (1776-1822) ou Adelbert von Chamisso (1781-1838), ambos pertencentes á derradeira escola romántica, o chamado Círculo de Berlín, facían unha literatura que hoxe adoita cualificarse de “realismo simbólico”, porque, malia utilizar elementos non verosímiles (animais que falan, persoas que venden a súa sombra...), reflecten as contradicións da sociedade da época, por tanto, a propia realidade social.

unidad del pensamiento mítico que los estructura, no son tales.  
(Arán, 1999: 39)

Ekaterina Volkova, pola súa banda, propón dúas esixencias para considerar un texto como pertencente ao movemento hispanoamericano:

Primero, por su técnica literaria, esto es, el componente estructural, la ficción mágicorealista entrelaza dos planos opuestos: el mundo físico, natural; y el mundo imaginario, sobrenatural. Estos dos ámbitos están presentes simultáneamente en una narración. Ambos planos deben estar suficientemente desarrollados y la presencia de los hechos sobrenaturales es esencial para el argumento. Estos dos mundos no se contradicen y la yuxtaposición de lo real y lo mágico es absolutamente natural. Segundo, por su contenido, es decir, el componente temático, las obras del realismo mágico reflejan la realidad social y transmiten una variedad de mensajes históricos, políticos y culturales, relacionados con un contexto específico. Estos mensajes frecuentemente presentan una visión alternativa o adicional de la versión oficial y, a menudo, son producidos por voces subalternas, excluidas del orden o de la tradición cultural dominante. (Volkova, 2018: 276)

Trátase dun concepto da natureza e da Historia que adoita relacionarse igualmente co mundo galego (da Galicia “ahistórica” proposta por Cunqueiro se falará máis adiante). Tamén o máxico e o misterioso –ao marxe de que se efectivamente están máis presentes ou non na vida cotiá galega que na doutras rexións– constitúen elementos moi a miúdo vinculados a Galicia. Isto pode influír en que un determinado feito sexa narrado e percibido como marabillioso e non como fantástico, pois a separación entre o posible e o imposible non é tan clara. O propio autor comentaba, nunha entrevista con Morán Fraga:

No ser galego hai unha verdadeira concepción dialéctica da existencia, onde xogan un principal papel o seu escepticismo perante a vida, a súa particular posición fronte ó absurdo (...) Galegos creadores, galegos máxicos, galegos que non se sorprenden do misterio, que non viven o misterio con vivacidade. (cit. en Tarrío, 1989: 36)

E Volkova confirma tamén que

la magia en Galicia se percibe como algo cotidiano y, a menudo, en la producción cultural no existe una frontera definida entre lo natural y lo sobrenatural, lo que perfectamente corresponde a la exigencia estructural del realismo mágico. (Volkova, 2018: 277)

Neste mesmo sentido, Cunqueiro aproveita a contorna galega como escenario da súa obra, pero tamén como lugar de recepción da mesma:

Descubindo, xa que logo, as estratexias realistas cunqueirianas, o profesor Tarrío (1989: 109-119) atopa que o mindoniense acudiu, para tal procura, a dúas vías esenciais: o feito de contar cunha comunidade interpretativa, a galega, non allea –ou, supostamente, non allea– ao misterio e á maxia e, en segunda instancia, a coherencia interna a partir das condicións propostas no interior mesmo da escrita. Engadiremos, da nosa parte, que o labor de Cunqueiro, por máis que, en efecto, partise da constancia de contar coa referida “comunidade interpretativa” próxima, veu artellarse así mesmo desde esoutra perspectiva de contar cunha comunidade interpretativa no conxunto español capaz de identificar a literatura galega –ou, mellor dito, a literatura proposta desde Galiza– nas claves do fantástico, do lúdico e do humorístico. (Pena, 2019: 250-251)

Para Forcadela, este Realismo máxico galego no que se pode encadrar Cunqueiro está directamente relacionado coa corrente literaria do Romanticismo:

o realismo máxico é a principal consecuencia literaria do modelo romántico, isto é, da peculiar maneira de interactuaren os imaxinarios nacional e literario ao longo dun período que vai desde mediados do s. XIX a mediados do s. XX. A súa xénese haina que buscar nos primeiros románticos para logo vermos medrar o movemento en Pondal (en Valle-Inclán), na Xeración Nós e, finalmente, na narrativa de posguerra. (Forcadela, 2006: 22)

Tanto Anxo Tarrío como María Xesús Nogueira falan da configuración, en toda a narrativa cunqueirán, dun “*lector modelo* debidamente inserido nunhas coordenadas socio-culturais galegas” (Nogueira Pereira, 2005: 303). Polo tanto, a concepción do que é “realista” non resulta nunca exactamente a mesma, dependendo da comunidade interpretativa, e por iso o Realismo máxico hispanoamericano e o dificilmente definible uso cunqueirán do marabilloso chaman máis a atención, pola súa transgresión das leis lóxicas e naturais, ás persoas alleas ás peculiaridades xeográficas e culturais da contorna na que xurdiron. Así, non todos coincidirán nas intencións realistas de Cunqueiro:

Digamos daquela, e chegados a este punto, que estamos de acordo con Anxo Tarrío (1989: 28-36) cando este investigador teima en advertir que Cunqueiro sempre pretendeu, sempre buscou facer literatura realista, e iso por máis que o noso autor botase man “xa non tanto da súa fantasía cando da súa potente imaxinación”. (Pena, 2019: 250-251)

Xoán González-Millán suxire a teoría de que o fantástico (no que, neste caso, incluiremos o marabilloso) ofrece un atractivo especial para os autores pertencentes a literaturas periféricas, xa que

todo texto literario, ao estar controlado por unha intensa economía simbólica (unha ideoloxía nacionalista, por exemplo), silencia dunha forma ou outra as contradicións sociais do espazo cultural ao que pertence, Este é un aspecto especialmente relevante para entender a potencial tentación escapista do discurso literario producido polos grupos marxinais, e para explicar algunhas das súas modalidades textuais máis significativas (fundamentalmente a mitolóxica, a fantástica e a simbólica). (González-Millán, 1991: 22)

O atractivo que a modalidade fantástica exerce sobre os narradores galegos reside principalmente na súa condición antidiscursiva, e na súa capacidade de subverter simbolicamente unha orde social e histórica experimentada como opresiva e ilexítima. (González-Millán, 1991: 60)

E propón: “¿Non habería que *reler* a Cunqueiro dende esta nova visión interpretativa?” (González-Millán, 1991: 17). Este é un camiño que non se pode explorar nestas páxinas, pero que posúe un gran interese para o estudo do escritor. Non obstante, cabe mencionar brevemente outros autores galegos que mostran indicios deste particular Realismo máxico autóctono. Un deles é precisamente Vicente Risco, amigo de Cunqueiro, a propósito do cal Manuel Forcadela di que

é un autor de enorme importancia na formación de A. C. pois foi dos fundadores-precursores do realismo máxico como ben podemos constatar apelando ao papel preponderante que a figura do demo ten en *O porco de pé* [...] en tanto que personaxe clave no desenvolvemento da historia, na súa apelación ao azar como elemento definitorio na sucesión de acontecementos, na consideración máxica da historia, como lle propuña Piñeiro a A. C. (Forcadela, 2006: 100-101)

Tamén Wenceslao Fernández Flórez mostra salientables paralelismos con Cunqueiro, non só na utilización do humor, senón na presentación de feitos maravillosos insertados de forma natural na vida cotiá. No seguinte fragmento de *El bosque animado* (1943), o bandido Malvís colle o hábito de falar cun espectro, da mesma maneira que o faría cun veciño calquera:

Sólo con asomarse a su cueva veía pasar la aparición, gimiendo y ululando, y aun sin asomarse, oía el ruido de las cadenas. Como lo habitual pierde emoción y Malvís era un hombre valiente, concluyó por familiarizarse con la presencia del fantasma. Muchas noches, sintiendo exacerbada en su soledad el ansia de echar un párrafo con alguien esperaba, sentado en las piedras musgosas, al espíritu de Fiz Cotobelo y le instaba a detenerse.

–¿Qué prisa llevas? –le preguntaba.

Y después:

–¿Cómo marcha el asunto? (Fernández Flórez, 1996: 69-70)

Trátase dunha situación moi similar ás que se poden ler en *Xente de aquí e acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979), obras nas que as fronteiras entre vivos e mortos son difusas e os sucesos maravillosos están á orde do día.

Outro exemplo constitúeo Manuel Rivas, que utiliza o maravilloso para relatar experiencias históricas traumáticas, como as vividas na época do franquismo. Frauke Bode parte no seu artigo “Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas” (2015) da hipótese de que “lo ‘real maravilloso gallego’ ofrece una estructura particularmente apta para hablar de la Guerra Civil”, e engade:

Ciertamente, el recurso a lo maravilloso se puede relacionar con esta tendencia a la mitificación, en el sentido de que la literatura puede proporcionar un espacio mítico en el que los muertos pueden volver y en el que una tentativa de reconciliación es posible –eso parece por lo menos en *En salvaje compañía* y en *El lápiz del carpintero*. En este sentido, lo maravilloso y lo fantástico pueden proporcionar un espacio de negociación más difícilmente realizable dentro del paradigma realista. (Bode, 2015: 9)

Volvendo a *Un hombre que se parecía a Orestes*, apréciase a aparente contradición entre a insistencia da crítica en xeral sobre o aspecto “fantástico”, “máxico” e mesmo “escapista” da obra cunqueirá e o realismo dos personaxes e situacións do mito nesta novela en concreto. María Xesús Nogueira reconece este primeiro tópicico sobre Cunqueiro, tal e como o comenta González Millán:

Os manuais de historia literaria que o inclúen, aínda que só sexa nominalmente, entre os centos de novelistas da posguerra, transmiten o eco da voz do autor, a dun Cunqueiro fabulador do maravilloso e do fantástico; un binomio que, a forza de repetilo, rematou transformado nun máis dos moitos tópicos que aínda circulan polas *parahistorias* da nosa literatura máis recente. (cit. en Nogueira, 2005: 73)

No caso desta novela, faise fincapé na realidade cotiá retratada ás veces chegando ao vulgar (por exemplo, o palacio de Micenas, convertido ao final da obra en cortello de porcos) como argumento en defensa da repetida desmitificación, pero, ao mesmo tempo, mantense o estereotipo de que Cunqueiro describe sempre un mundo campestre idílico, onde o negativo está completamente ausente:

Neste sentido, Fernández del Riego, bo coñecedor das entrañas da escritura de Cunqueiro, observou que *raramente* Cunqueiro descendía “ó nivel rastreiro da realidade vulgar [...], non pretende [...] reflexar coma un espello a miseria e a dor que atenzan o curso cotián da existencia humana”. [...] E, caso de apareceren carencias, veñen tinguidas de tanta

gratuidade e inocencia que o lector non as sente como tales penurias. (Tarrío Varela, 2011: 64)

É difícil pasar por alto a dor de Orestes ao chegar a Micenas, vello e estraño á cidade e, aínda que outras novelas teñan un desenlace menos dramático, ningunha ten algo parecido a un *happy ending*. En calquera caso, existe unha multitude de detalles que afastan o ambiente da especie de mundo feliz e fantástico que se lles supón ás veces a estas obras. Michael D. Thomas manifesta unha visión completamente distinta do significado da novela, que el percibe como a angustia do paso do tempo e do absurdo da existencia moderna:

The novel's universality lies primarily in its "existentialism", which is revealed by interiorized narrative technique: the complete uncertainty of existence; the way in which man's expectations are constantly deceived; the inability to face life's problems (past, present and future); and anguish at the passing of time, a force which speeds us toward old age, loneliness and death. The novel's tragicomic tone portrays Man as a prisoner of the absurdity of modern existence and a tragic pawn of the forces of time and death. (Thomas, 1978: 43-44)

Thomas volve facer fincapé no destino trágico dos personaxes, comentando que Cunqueiro retrata

characters who are thoroughly human and, by means of third-person interiorization, depicts equally human motivations; what happens to these beings is so plausible and realistic that their inevitable end is tragic and anti-climatic. (Thomas, 1978: 43)

Convén non esaxerar nin a vertente do marabilloso (que non necesariamente fai que a obra se desconecte da realidade, como ocorre no Realismo máxico), nin deducir da inclusión da vida cotiá nesta novela en concreto un rexeitamento do mito. En moitas ocasións, trátanse precisamente de detalles que pretenden darlle verosimilitude ao marabilloso. O seguinte exemplo é moi representativo do seu método. Un home que estaba "emparentado con un pozo" (Cunqueiro, 1987: 96), porque a súa bisavoa saíra dun pozo, contaba que

–Hubo que enseñarla a hablar –añadió el ayudante–, aunque ya pasaba de los dieciocho, y como mi bisabuelo había dicho que no la tocaría hasta que diese consentimiento de palabra, aprendió en seis días el tracio, con el subjuntivo y todo. (Cunqueiro, 1987: 96)

Aquí, o detalle de que aprendese o tracio co subxuntivo incluído serve para darlle un toque realista a un feito marabilloso, que é narrado como se se tratase dun acontecemento quizais algo estraño, pero non totalmente fóra do

posible. Ademais, introduce o elemento humorístico, ao ser o modo subxuntivo o máis difícil de aprender e o menos necesario para unha comunicación básica.

Máis esclarecedor resulta o fragmento do autor reproducido a continuación, que mostra así a súa peculiar visión da literatura:

El escritor es un hombre que tiene una cierta visión de las cosas; a esta visión algunas veces se le llama realismo, pero resulta que puede haber cuatro realismos a un tiempo, todos ellos referidos a la misma cosa. (Nicolás, 1991: 113)

Isto explica a multiplicidade de versións dun mesmo feito, que se presentan a miúdo na obra de Cunqueiro non como elemento anecdótico, senón como un trazo fundamental para a comprensión da súa obra. O autor non vía esa multiplicidade como algo inverosímil, senón todo o contrario: un recurso que reproduce as incertezas da vida real. *Un hombre que se parecía a Orestes* non é unha excepción: as distintas versións do asasinato de Agamenón constitúen un bo exemplo. Tamén Orestes, durante a súa viaxe, é feliz cando pensa nas diferentes vidas posibles que lle esperan, pero todas se esfuman ante a consumación irreversible da vinganza. Mentres tanto, Egisto imaxina, con todo detalle, como sería a súa vida se a vinganza non fose ineludible, construíndo historias paralelas. Orestes non se permite fantasías tan amplas, pero si que imaxina as posibilidades doutra existencia, levado pola súa soidade:

Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos. Supongamos que no tiene que vengarse, y está en su ciudad natal. [...]. Tiene amigos que le dicen que son sus amigos, y chocan los vasos de vino y beben los dos demoradamente, y cuando posan los vasos en la mesa se sonríen. [...]. Pero nada de esto será posible si él se venga, si cumple la venganza. (Cunqueiro, 1987: 143-144)

Non obstante, o resultado non é a creación dun mundo anárquico, senón que se establece un sistema alternativo no que é posible integrar a contradición. Por iso parecen aplicables ao caso as palabras de Eleazar M. Meletinski a propósito da obra de Kafka (salvando as distancias, obviamente, entre escritores tan dispares):

La polisemia de los símbolos kafkianos se manifiesta exteriormente en una fantasía absurda. Esto, naturalmente, debemos relacionarlo con el extremo relativismo –no ético, sino epistemológico– del autor. El modelo de mundo de Kafka no está construido sobre la disyunción (o/o) sino sobre la conjunción (y/y), y admite el *tertium non datur* [...]. (Meletinski, 2001: 330)

O autor, coa complicidade do lector, é o responsable da creación dun modelo de mundo que se rexe por unha lóxica propia. Mentres que, na obra de Kafka, a simultaneidade destes distintos planos de realidade non fai

senón xerar angustia e frustración nos personaxes, na de Cunqueiro acontece precisamente o contrario<sup>37</sup>. Tomando como exemplo a conversación citada anteriormente entre Egisto e Eumón, apréciase que, aínda que o usurpador non chega a tranquilizarse, o obxectivo de Eumón ao ofrecerlle varios puntos de vista sobre a morte de Agamenón e o paradiro de Orestes, é calmalo e axudarlle a afrontar a situación na que se encontra. Por iso Cunqueiro falaba en termos tranquilizadores desta lóxica da multiplicidade, que non só aplicaba á literatura, senón que se inscribía na súa forma de concibir a realidade. O personaxe de Eumón de Tracia resulta fundamental na creación deste sistema.

Así mesmo, Aarón González Fernández decátase de que Don Hamlet desexa precisamente a posibilidade dunha conxunción en vez dunha disxunción, negándose a elixir entre ser e non ser e dándolle así un novo xiro á consabida cita shakesperiana:

O que a lectura cunqueiriana nos descobre é, logo así que a disxunción (*ser ou non ser*) que o príncipe expresa leva, no fondo, a pretensión de conxunción (*ser e non ser*) que resulta concorde coa dual configuración do suxeito, aínda que, ao mesmo tempo, a inseguridade (incerteza) de que iso sexa, sen embargo, (éticamente) viable, fai que se resolva en pregunta: *¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser?* (González Fernández, 1995: 21-22)

Este tipo de recurso, como dicimos, non constitúe unha excepción na obra cunqueirá, pero quizais si sexa en *Un hombre que se parecía a Orestes* onde adquire maior relevancia, en detrimento da acción, e, por iso, esta novela ten un carácter particular dentro da narrativa do autor:

Mientras que las novelas anteriores son esencialmente dinámicas y los personajes se crean a través de sus actos o de sus sueños, en *Orestes* la situación es estática y el héroe se define por su voluntaria impotencia. La imaginación tórnase obsesiva, ciñéndose a diferentes variaciones de un mismo episodio: la consumación de la venganza. Paralela a esta temática de negación encontramos una estructura de ausencias. Es decir, *Orestes*, la figura central de la controversia, aparece sólo fugazmente. El meollo de la novela es la espera del vengador, su búsqueda en cada uno de los extranjeros que llegan a Tebas [?], en la que se ven implicados tanto los ciudadanos como el lector. Acaso más que al mismo *Orestes* su identidad concierne y obsesiona a quienes le aguardan. De ahí que la novela se asemeje a una cámara de espejos ya que todos tienen una opinión distinta, y a menudo contradictoria, sobre quién y cómo es en realidad *Orestes* [...]. (De la Torre, 1988: 140)

---

<sup>37</sup> Véxase, ao respecto, o noso traballo “La lógica de la multiplicidad en Kafka y Cunqueiro: *Das Schloss* y *Un hombre que se parecía a Orestes*”, *Estudios humanísticos. Filología* (pendente de publicación).

Desta maneira, non é posible discernir cal é a versión verdadeira dun acontecemento ou que foi o que pasou en realidade. Isto pode resultar nun conflito para o lector, pero non para Cunqueiro:

[...] outro trazo da obra de Cunqueiro: a ausencia dunha xerarquía da *verdade* nos textos/relatos. Cal é a versión *boa*, no caso de que haxa unha *boa* nas diferentes maneiras de narrar/contar, a da peza teatral ou a do romance? Cal é a *verdadeira* historia (literaria) sobre Orestes ou Hamlet ou Merlín? Seguramente ningunha, quizais porque o importante para Cunqueiro sexa a propia enunciación ou formulación da literatura, da *tradición herdada*, libre de todo compromiso de fidelidade, só como material que permite ao enunciador expresar o seu discurso sobre os *grandes temas*, non sen *vaidade* e escepticismo. (Fernández Pérez-Sanjulián, 2011: 351)

Polo tanto, a obra de Cunqueiro necesita non dun lector pasivo que acepte todo o que o narrador lle conte, senón dun que sexa consciente das ironías e das licencias que o autor se permite, ademais de non buscar certezas absolutas. Cristina de la Torre confirmao igualmente:

Consecuente con la intención abierta y totalizante que lo impulsa, Cunqueiro no presenta su perspectiva como única o siquiera verdadera. Muy por el contrario, con impecable respeto por la autonomía de su lector, la ofrece solamente como suya propia, sugiriendo que es una de las muchas posibilidades para la recreación del universo. (De la Torre, 1988: 92)

As seguintes afirmacións de Anxo Tarrío, nesta mesma liña, entroncan tamén co debate anterior sobre o realismo. Segundo el, a verdade textual

non ten por qué someterse ós predicamentos lóxicos do *verdadeiro* / *falso*, aínda que si ós de coherencia. Manexando datos verificables, pódese facer literatura fantástica ou non-realista do mesmo xeito que botando man da máis pura fantasía pódese lograr literatura realista. En último término, todo depende do tipo de lector que se instaure no texto e de cómo o autor estableza as relacións con ese lector. (Tarrío, 1989: 41)

Dá a impresión de que a extraordinaria inventiva do mindoniense fai que a el mesmo lle resulte complicado cingirse a un único final da historia e queira darlle aos seus personaxes distintos destinos posibles. Así, en *Las mocedades de Ulises*, aparece un vagabundo identificado como o rei Agamenón, que, polo tanto, non acabaría asasinado por Existo e Clitemnestra ao finalizar a guerra de Troia (cf. Cunqueiro, 1989: 132).

As inexactitudes temporais e espaciais encontran o seu lugar nun sistema que pretende reflectir as indeterminacións da realidade e a complexidade da mesma:

El punto de partida de la fantasía [en Cunqueiro] es la intuición de una realidad más rica y plurivalente que la que comúnmente nos concierne. Su propósito es desentrañar los secretos de esta dimensión descubriendo el evasivo punto de intersección de los distintos niveles de la realidad. (De la Torre, 1988: 103)

Todas estas particularidades, no canto de afastar as novelas dos compoñentes míticos nos que se basea, relaciónana máis estreitamente con estes. En efecto, dos mitos clásicos tamén existían numerosas versións, o que non lles restaba credibilidade; e os tráxicos modificaban conscientemente determinados aspectos, moitas veces incluso ocasionando unha certa ruptura con respecto á tradición: o tratamento máis ou menos favorable dalgún personaxe, a modificación da orde temporal para resaltar determinados sucesos... Non foi ata que os mitógrafos se propuxeron incluír todas estas historias nun único corpus, que naceu a estendida concepción da mitoloxía como un conxunto fixado de contos<sup>38</sup>. O mesmo sucedía coa maior ou menor importancia de certos deuses:

El panteón no era algo fijo, sino que los fieles podían intentar mejorar la posición de algún dios [...]. La visión moderna de la religión griega, además, no tiene suficientemente en cuenta que cada ciudad tenía su propio panteón, en que un dios determinado podía tener más relevancia que en otras ciudades. [...]. En resumen, nuestra idea del panteón es la del modelo panhelénico del que no se deberían extrapolar datos a ciudades y momentos particulares. (Bremmer, 1999: 50-51)

Nas seguintes liñas, Sian Lewis fai un interesante repaso da situación dos mitos e as súas distintas versións, ao tempo que alude a unha posibilidade curiosa, pero fundamental: a de que as versións que agora coñecemos chegaran ata nós precisamente pola súa rareza con respecto á historia orixinal:

In antiquity, the tales we encounter were not primarily written: they circulated as stories, and the written versions we have today, far from being canonical, are occasional crystallizations of a particular myth in one or another form. Ancient myths were perfectly subject to recasting by any teller

---

<sup>38</sup> Os mitógrafos recolleron a mitoloxía como un “fixed corpus of stories about gods, monsters and heroes that can be accommodated comfortably within the compass of a single printed volume [...]. [Mythographers] in the course of selecting and retelling Greek mythological stories have converted the real Greek mythology from a huge and slippery mass fantasy into a manageable corpus of unchanging stories, the Greek mythology of the handbooks” (Hansen, 2013: 19).

who cared to change them, because there was no authoritative version for a speaker to challenge. What we have today is therefore not a canonical set of stories, but a series of versions from different periods and places. In fact, because many of the media which has survived from antiquity were competitive, we may have preserved for us versions of myths which were deliberately composed in order to be strikingly new and different. Athenian tragic playwrights, for example, could recast their mythological material into new and shocking forms to give their work novelty (as with both *Medea* and *Prokne*, for instance), or could compose versions of the same story with markedly different characterizations (such as Euripides' treatment of the Hippolytos myth). (Lewis, 2011: 447)

Así, o feito de que un autor se decante por unha variante do mito fronte a outro evidentemente non anula a validez da primeira. Isto pode ter incluso que ver co xénero, como apunta Adrados:

El mito literario es un mito seleccionado, y quizá esta selección sea más extrema en la épica; ciertos aspectos sombríos de la naturaleza humana son dejados para la tragedia. No es que Homero los ignore, pero, en términos generales, tiende un cierto velo sobre ellos. En Homero no aparece Aquiles matando al niño Troilo, ni Orestes matando a su madre; Homero sabe que Orestes mata al adúltero de su madre pero no a ella. Ahora bien, hay que dejar claro que en Grecia las cosas nunca son canónicas, nunca son forzosas, no hay un repertorio de mitos fijo, con una interpretación clara, como puedan ser las vidas de los santos. (Rodríguez Adrados, 1999: 202)

Un exemplo máis extremo deste procedemento constitúeo a *Helena* de Eurípides, aproveitando a tradición, documentada pero minoritaria<sup>39</sup>, que suxería que Helena fuxiu a Exipto durante a guerra de Troia, e que o que permaneceu na cidade teucra foi un “simulacro” da verdadeira. En calquera caso, as eleccións que toma o autor e que determinan o resultado final da obra teñen unha importancia que sitúa ao dramaturgo lonxe dun mero adaptador. En efecto,

the tragedians were very far from adopting any passive approach to their mythic material. Myths are not simple hand-

---

<sup>39</sup> Transmítea Estesícoro na súa *Palinodia*, pero se descoñece se esta versión foi totalmente invención súa. Supostamente, escribiu esta obra retractándose doutras anteriores, *Caída de Troya* e *Retornos*, nas que difundía a mala fama da raíña de Esparta. A lenda conta que isto lle provocou a cegueira, pero recobrou a vista despois de escribir a *Palinodia*. Pilar Saquero engade que, segundo Heródoto, “hubo una variante en la tradición que trataba de la redención de Helena en Egipto y de la presencia de su “contrafigura” en Troya, tradición que seguramente conoció Homero, pero que no incluyó en su *Iliada* por no convenir a su discurso épico [...]” (Saquero Suárez-Somonte, 117)

me-downs; nor are they a straitjacket. The availability of different versions enables playwrights to make highly significant choices and changes of emphasis, and to engage in constant dialogue with the tradition (including previous plays, as well as epic and other poetry) and with their audience-members' expectations [...]. (Dowden / Livingstone, 2011: 10)

A modo de paréntese, é interesante sinalar que a existencia simultánea de diferentes versións dun feito foi tamén algo observado nos primeiros escritos cristiáns. Nun principio, os distintos evanxeos que narraban a vida e as accións de Cristo –a miúdo, de formas contraditorias ou que pouco tiñan que ver coa imaxe que posteriormente se buscaría dar do personaxe–, conviviron sen que isto representase un problema para os fieis. Nas versións conservadas dos evanxeos apócrifos, aparecen feitos tan estranos para os actuais cristiáns ou lectores da Biblia, como que Xesús tivese varios irmáns ou que, sendo pequeno, matase a un neno simplemente para mostrar o seu poder. Moito máis tarde, fíxose unha selección dos textos considerados canónicos, excluindo algúns que incluso databan de tempos anteriores, e o resto pasaron a considerarse apócrifos<sup>40</sup>, desaconsellando a Igrexa a súa lectura durante séculos.

Outra cuestión relacionada coa variedade de versións, e que non se adoita ter en conta, é a dos coñecementos que posúe ou dos que carece o autor. Non se pode supoñer que este levou a cabo un estudo exhaustivo a fin de dar coa interpretación do mito que máis lle convén. Por suposto, isto non é o seu cometido e, polo tanto, hai que asumir que, quizais, encontrou a súa fonte nunha mala tradución ou nin siquiera chegou ler ningún texto orixinal, senón que traballa baseándose exclusivamente na tradición sabida, se o mito é o bastante coñecido. Ás veces se trata simplemente de información cómica sobre personaxes secundarios, que compón unha pintura de caracteres parecida á que o autor realiza en *Escola de menciñeiros*, por exemplo. En cambio, o caso de *Un hombre que se parecía a Orestes* é especialmente significativo, posto que os Seis retratos refiren información fundamental sobre o futuro dos protagonistas, e mesmo inclúen o verdadeiro final da novela. Así o refire Stanford:

One cannot equate any particular author's knowledge of a myth with the total bulk of information available, and arranging his material is the same as a scholar's. Accident, ignorance, misunderstanding, or carelessness –fatal faults in a work or scholarships– may lead a creative author to valid new conception of the traditional myths. (Stanford, 1992: 3)

---

<sup>40</sup> Non obstante, a doutrina cristiá está chea de detalles que só se narran nos evanxeos apócrifos e que, porén, son universalmente coñecidos; por exemplo, o nome dos Reis Magos, a presenza dunha mula e un boi no presebe onde tivo lugar o nacemento de Cristo etc.

Máis aló da multiplicidade de versións dun mito, o método de Cunqueiro encontra un paralelismo aínda máis evidente no recurso homérico de presentar varios puntos de vista sobre un único suceso. Precisamente, no seguinte parágrafo, Alsina alude a esta técnica, exemplificándoa coa narración do asasinato de Agamenón:

En efecto, teniendo en cuenta que [...] en el importante pasaje de *Od.* 29 y ss., no se alude para nada a la participación de Clitemnestra en el asesinato, y que en el relato objetivo de Néstor se rebaja el papel desempeñado por la esposa (sin hacer mención de que la versión de Menelao coincide con la del propio poeta al comienzo de la *Odisea*), acaso no sea del todo incorrecta nuestra tesis si afirmamos que la triple versión de la muerte de Agamenón se halla de acuerdo con la tendencia homérica a presentar los hechos desde distintos puntos de vista, desde distintos ángulos de perspectiva. En la *Iliada* el procedimiento es varias veces utilizado: el ejército griego es visto desde el propio campo griego y desde Troya [...], Helena es juzgada, de modo muy diverso, por los griegos, por los troyanos, por sí misma. Tendríamos pues, aquí un curioso ejemplo de imitación por parte del poeta de la *Odisea*, de los procedimientos artísticos de la *Iliada* [...]. (Alsina, 1971: 227-228)

Cunqueiro non só utiliza unha técnica semellante no manexo dos distintos puntos de vista, senón que se vale do paratexto para presentar unha visión dos personaxes que, moitas veces, inclúe detalles descoñecidos ata entón que levan a velo baixo unha nova luz. Resulta significativo que estes datos, que axudan en certa maneira a completar algúns personaxes, se encontren sempre ao final da novela, como para suscitar no lector unha reflexión final ou unha lectura diferente da primeira. Igualmente interesante e similar é o procedemento homérico utilizado na *Odisea*,

consistente en lo que recientemente Heubeck ha llamado *gegenseitige Komplementierung*, a saber, la técnica de presentar una leyenda en pasajes diversos que se complementan mutuamente. Düring ha señalado que la figura de Clitemnestra es, en este sentido, un *pendant* de Penélope, una figura que es nombrada como medio para poner de relieve, por el procedimiento del contraste, las cualidades de la esposa de Ulises. (Alsina, 1971: 223)

É probable que, tanto como outras técnicas narrativas modernas, recursos homéricos coma este influenciasen a forma de presentar os feitos de Cunqueiro. O que é indubidable é a estreita relación de todos estes métodos coa plasticidade do mito que, contrariamente ao que se poida pensar, constitúe un ente en constante evolución:

El mito presenta en su caracterización una libertad intrínseca: es un sistema siempre abierto, que acepta todas las versiones, todas las formas. En ello se opone al aparato científico, que

pretende hallar la única voz válida, la verdad entre las no verdades. El mito no sólo permite, sino que exige la diversidad. [...]. En la semántica del mito, la contradicción, la variación, la libertad en suma de su narrador, son posibles. (Cano Pérez, 2010: 65)



## 5. O PARATEXTO

Nas novelas de Cunqueiro, este elemento mostra unha importancia e amplitude que fai indispensable unha análise máis pormenorizada. Abonda con botar unha ollada aos índices onomásticos que aparecen en *As crónicas do sochantre*, *Merlín e familia*, *Las mocedades de Ulises* e na propia *Un hombre que se parecía a Orestes*, onde, ademais, o apartado *Seis Retratos* se presenta como un índice onomástico máis detallado sobre os personaxes principais.

Utilizamos o termo *paratexto* seguindo a Genette e a súa teoría, xa clásica, sobre tódolos elementos que rodean ao texto. Non obstante, non incluiremos neste apartado as entrevistas ou declaracións posteriores do autor respecto á súa obra, que Genette inclúe no paratexto, coa denominación de *epitexto*, porque xa se mencionan noutras partes deste traballo, cando se cre conveniente. Limitarémonos ás partes da novela, escritas por Cunqueiro, que se saen do propio corpo narrativo da obra: é dicir, o que Genette chama o *peritexto*.

En primeiro lugar, o título resulta de gran interese: no apartado dedicado ao personaxe de Orestes xa se falou do equívoco ao que pode dar lugar e que inflúe, dunha maneira ou doutra, ao longo de toda a novela. O sintagma “Un hombre que se parecía a Orestes” pretende provocar incerteza no lector, que, ou ben dubida de se a oración alude a Orestes ou a don León, ou ben se pregunta se estes personaxes son quen din ser. Na nosa opinión, o título refírese máis ben á aspiración de Orestes a representar o seu personaxe trágico que, ao non chegar a realizarse, impídelle levar plenamente o seu nome. Sexa como fose, o título é un elemento fundamental que orienta (ou desorienta, coma neste caso) ao lector, condicionando a súa recepción da obra que ten entre mans.

O título enlaza co lema que se atopa antes do comezo da novela e que, certamente, non ten recibido a atención que merece:

- Ha llegado un hombre que se parece a Orestes
- A Orestes sólo se parece Orestes.
- Luego, ha llegado Orestes.

ESQUILO: “La Orestíada” (Cunqueiro, 1987: 7)

Algúns críticos teñen mesmo admitido este suposto fragmento da *Orestíada* sen máis discusión, pero o certo é que en ningún lugar da triloxía aparecen estas palabras. Trátanse, en cambio, dunha modificación sobre un texto da *Poética* de Aristóteles, como sinalou Manuel Rabanal (cit. en Nogueira Pereira, 2005: 124-125). O estaxirita, para definir unha das formas de agnición, di que “O cuarto tipo é o que resulta dunha inxerencia, como n’*As Coéforas*: acaba de chegar alguén que se me parece, mais ninguén se me

parece agás Orestes, polo tanto é este quen acaba de chegar” (Aristóteles, 2007: 145). Rabanal mesmo conxetura que a interpretación de Cunqueiro deste fragmento lle servise de inspiración en canto á “trama general de un Orestes arrancado a su destino de vengador, precisamente por el método bien calculado de volverlo, a base de prolongar indefinidamente el destierro y la espera, incapaz de reconocimiento y por lo tanto de crimen [...]” (cit. en Nogueira Pereira, 2005: 125). Parece ser que o que levou ao mindoniense a esa formulación errónea do texto de Aristóteles foi, segundo as súas propias palabras, que non o recordaba ben: “Pero yo no recordaba el texto aristotélico, no sabía si el tal silogismo era invención, o si había leído algo parecido en alguna parte. De ahí el atribuírselo a Esquilo.” (cit. en Nogueira Pereira, 2005: 125).

Para Aarón González Fernández, a lóxica do texto responde á equivalencia na obra cunqueirá do ser e o parecer:

En aplicación de rigorosa siloxística, a clave argumentativa está aquí na segunda premisa: *A Orestes sólo se le parece Orestes* (ata tal punto é profunda a implicación do ser no parecer). Se, en efecto, só Orestes se parece a Orestes, quen se pareza a Orestes reviste indefectiblemente a condición óptica de tal. Hai, deste xeito, perfecta progresión noética do *parecer* cara ó *ser*, e esta progresión noética ampárase na vinculación óptica que fai do parecer un atributo decisivo do ser. (González Fernández, 1995: 81)

Ademais, esta idea achega a obra do mindoniense ao concepto expresado no título do drama *Così è (se vi pare)*, do italiano Luigi Pirandello, centrada precisamente no problema de coñecer a realidade e de distinguir o verdadeiro das apariencias.

*Así é se así volo parece*, reza un coñecido título de Pirandello, en expresión que Cunqueiro adoita tamén repetir. E, mellor aínda, cabería (cunqueirianamente) sinalar: *así é, xa que así volo parece* [...]. (González Fernández, 1995: 81)

Certamente, a inclusión do siloxismo non fai máis que reforzar a idea introducida polo título: é suficiente con que alguén se pareza a Orestes para selo? Se é así, por que lle costa tanto ao herdeiro de Micenas cumprir a función esperada del como personaxe mítico? Se fose por homes que se asemellan a Orestes, a cidade estaría repleta deles, ao igual que a imaxinación dos seus habitantes, posto que cada un o evoca de xeito diferente. O título deixa aberta a porta ao feito de que Orestes nunca chegase a existir, idea esbozada tamén na novela: “Alguien inventó que un tal Orestes venía a vengar a su padre, asesinado por Egisto, que se había metido en la cama de su madre, y entonces comenzó la vigilancia [...]” (Cunqueiro, 1987: 24). Os datos sobre o heroe son tan poucos que, co paso do tempo, as teorías máis variadas proliferan, e o autor as ofrece de forma imparcial: “Los niños de la ciudad creían que Orestes era un lobo” (Cunqueiro, 1987: 24). Non obstante, moitos dos habitantes de Micenas

seguen a lóxica do siloxismo aristotélico: para eles, calquera que se pareza a Orestes é o príncipe fuxido e, polo tanto, ten que ser investigado: “El hombre que hace un año compró una espuela en la feria de Nápoles, se parecía a Orestes” (Cunqueiro, 1987: 22), le o oficial de estranxeiros nun informe. A propósito deste epígrafe, Thomas comenta que a súa función é

to show the reader a progression from ambiguity and doubt to certainty and fact, a technique typical of the Classical play. The pattern sets up expectations in the reader of the same progression in the novel; but the epigraph is ironic in this sense because throughout Part One of *Un hombre que se parecía a Orestes*, structural technique is just the opposite. Cunqueiro uses this reference merely to determine the reader's expectations; then he proceeds systematically to surprise him by altering the formula. (Thomas, 1978: 36)

O autor, entón, parece utilizar a cita inicial seguindo o esquema da traxedia clásica, que vai da incerteza inicial á certeza final ou anagnórise. Non obstante, a sorpresa consiste en que o que o lector atopa nas vindeiras páxinas é xusto o contrario, pois o home que se asemella a Orestes resulta non selo.

Así, a cita inicial de Esquilo sinala un dos temas da novela, pero, ademais, desempeña outra función. É evidente que a inclusión dun epígrafe ten a intención de mostrar a relación entre unha obra e outras anteriores, que a influenciaron en maior ou menor medida e que posúen unha certa relevancia para a lectura da primeira. Cunqueiro pretende, polo tanto, incluír a súa novela na tradición cultural do mito de Orestes como un elo máis, e relacionala coa obra de Esquilo, o primeiro elo da cadea (en liñas moi xerais), supón ligala tamén a tódalas manifestacións producidas entre a primeira e a última, que é a súa. Genette recórdanos que

Se ha sostenido con justicia, con respecto al derroche epigráfico de principios del siglo XIX, un deseo de integrar la novela, y en particular la novela histórica o “filosófica”, en una tradición cultural. [...]. El epígrafe es un signo (que se quiere *índice*) de cultura, de intelectualidad. (Genette, 2001: 136)

Aínda que o autor francés se refira concretamente á novela histórica ou filosófica, as súas palabras son aplicables tamén a *Un hombre que se parecía a Orestes*. Un terceiro propósito do epígrafe é demostrar erudición. Nin sequera resulta relevante o feito de que a cita sexa verdadeira ou non para os propósitos de Cunqueiro, nin sería acertado crer que pretende facela pasar por tal. Simplemente, o autor era un amante da exhibición erudita, como a que levan a cabo moitos dos seus personaxes. De feito, como vimos anteriormente, non tivo problema en recoñecer que non recordaba ben o texto, e por iso llo atribuíu a Esquilo.

Despois do epígrafe inicial sitúanse unhas páxinas antes da primeira parte, sen título pero a modo de introdución, nas que se narra a chegada do

estranxeiro a Micenas que despois será identificado como don León. A maior parte da acción estrutúrase en catro partes, nas que son protagonistas sucesivamente don León, Egisto, Orestes e doña Inés. É nesta última sección na que se inclúen os pasos teatrais de *A noite vai coma un río*, peza que o autor decidiu integrar na novela.

Os *Seis Retratos* que preceden ao *Índice Onomástico* constitúen unha peculiaridade desta novela. Parecen ser unha maneira de ampliar o *Índice Onomástico*, dedicándolle máis atención aos principais personaxes (entre os que non se inclúen doña Inés e o rei Eumón, quen gozaron de certa importancia na segunda e na cuarta parte da obra respectivamente pero si, sorprendentemente, a ama de cría<sup>41</sup> de Clitemnestra, que non pasou de ter unhas poucas intervencións secundarias). Tampouco se atopa aquí a Egisto. Porén, en varios casos, os retratos acaban por ser máis ben narrativos, constituíndo unha especie de continuación dos feitos, e destaca neles a intervención do narrador, que di basearse en distintas fontes e, nalgúns ocasións, na que considera non máis verosímil, senón máis acorde coa súa propia sensibilidade. Así sucede no caso da desaparición ou morte de Ifigenia:

(Hay otras opiniones [...]. Pero el autor está por la versión de los espejos, y gusta de imaginarse a aquella dulzura casi infantil caminando sin tocar el suelo, mientras las ratas se esconden, y los enormes, sucios, leprosos espejos se conciertan en la sombra.) (Cunqueiro, 1987: 221)

Chama a atención este interese polas fontes históricas ou literarias, que apenas se manifestou no resto da novela. O narrador menciona unha mestura de personaxes reais e ficticios de distintas épocas e xéneros:

Según noticias tomadas de la Historia Antigua, de la tragedia, de las divulgaciones modernas, de los rumores de Argos, del obispo Fenelón, y de las memorias abreviadas, de los alejandrinos, amén de Ateneo y Pausanias, y de otros. (Cunqueiro, 1987: 207)

No apartado dedicado a Agamenón, na súa maior parte de carácter narrativo, asistimos por segunda vez ao relato do seu asasinato. A primeira parte fora vista polos ollos de Egisto e, nesta, a fonte resulta ser o seu cabalo Eolo, testemuña dos feitos. As páxinas dedicadas a Ifigenia tamén narran a súa morte, descoñecida ata ese momento.

Tamén esta parte da obra é o momento no que o lector coñece máis datos dun personaxe destacadísimo nas traxedias antigas centradas neste mito: Electra. Aínda así, non consegue achegarse á súa interioridade como á doutros personaxes, posto que a información que se sabe sobre ela está

---

<sup>41</sup> A figura cómica da ama de cría –quen, ao morrer Agamenón “se vengó del rey, llamándole cabrón desde lo más alto de las escaleras” (Cunqueiro, 1987: 222)–, recorda a outras amas de cría das grandes obras de teatro, como a de Xulieta, que supón o contrapunto burlesco dos personaxes tráxicos.

formada, na súa maior parte, por rumores. Por iso, non pasa de resultar unha personaxe máis ben antipática e plana, só preocupada pola vinganza, exercendo sobre Orestes unha gran influencia, pero mantendo con el unha relación ambigua. Nestes *Seis Retratos* atopamos unha visión distinta, máis humana, dos distintos personaxes da novela, pero Electra nin sequera aquí consegue a grandeza trágica que si acadara, por exemplo, Agamenón.

María Xesús Nogueira aporta unha interesante visión da función deste apartado, como forma de establecer unha xerarquización dos personaxes:

A obra presenta aínda outra peculiaridade no que se refire aos caracteres. Trátase dunha disposición do material que apunta claramente cara á xerarquización. Como é sabido, unha boa parte da diéxese de *Un hombre que se parecía a Orestes* resólvese nunha sección epentética titulada “Seis retratos”, que inclúe información ampla sobre outros tantos personaxes. Deste xeito, o responsábel da obra salienta a súa relevancia fronte a outras figuras que simplemente aparecen recollidas no índice onomástico. [...] Así e todo, cómpre advertir que esta xerarquización correspóndese antes coa cerna argumental da lenda que coa novela de Cunqueiro. Así o evidencia a ampliación nos mencionados retratos de personaxes que aparecen tan só citados no texto, como Ifigenia, Electra e La Nodriz, fronte a outros como Don León ou o propio Egisto. (Nogueira Pereira, 2005: 382-383)

Polo demais, o *Índice Onomástico* segue a liña dos apartados homónimos noutras novelas do mindoniense: nel consígnanse detalles e curiosidades biográficas dos personaxes mencionados nas páxinas anteriores, a maioría dos cales carecen de valor no desenvolvemento da acción, pero son elementos fundamentais da estética cunqueiriana, que sempre se comprace nos catálogos de caracteres. Tamén se inclúen lugares. En moitos casos, atópanse datos novos que modifican a visión que o lector puidese ter dos personaxes ata o momento:

A súa finalidade non é a de refrescar a memoria do lector, obrigado a enfrentarse á extraordinaria multiplicidade de historias, personaxes e referencias culturais que constitúen a peculiar novela cunqueiriana, senón a introducir novos elementos que modifican a perspectiva que o texto principal ofrece. (cit. en Nogueira Pereira, 2005: 256)

O máis destacable desta parte son as entradas correspondentes a don León (ausente tamén, polo tanto, nos *Seis retratos*) e doña Inés. No caso desta última, e ao igual que ocorre co resto, o ton da súa entrada contrasta co das demais, porque retoma o acento poético dos pasos teatrais que protagoniza a condesa do Vado de la Torre, comezando deste xeito: “DOÑA INÉS. –¡Luz que del mismo sol la toma!” (Cunqueiro, 1987: 233). Con respecto a don León, volve utilizarse, para definilo, o epíteto “el hombre del jubón azul” pero, fronte á identificación, moito máis clara, deste visitante con Orestes ao

comezo da novela, aquí só aparece o ambiguo comentario “Algunos lo tomaron por Orestes” (Cunqueiro, 1987: 239).

Así pois, todos estes apartados paratextuais aportan novas luces para a comprensión dos personaxes e dos múltiples sentidos da novela; en especial, o título, que introduce, como xa se sinalou, unha interesante ambigüidade e un modo totalmente distinto de percibir a novela, sen anular outras posibilidades.

No *Índice* desta novela non se inclúen, como si sucede noutras, figuras célebres da literatura universal que non aparecen na trama do libro en cuestión. É o caso de *Las mocedades de Ulises*, en cuxo apartado onomástico se inclúen personaxes como Ginebra, ou Amadís de Gaula, que son tan só mencionados de pasada no texto. Na novela publicada en 1960 é de destacar, a pesar do tema odiseico, as alusións a personaxes da materia de Bretaña. Así, estas figuras encontran o seu lugar na narrativa cunqueirá, e moitas veces a xustificación está no índice onomástico:

A lectura do paratexto cunqueiriano revela un constante exercicio de intertextualidade que está en consonancia coa importancia desta práctica no corpus textual. Como se viu no apartado anterior, o empeño que se percibe por incluír figuras da literatura universal nos índices onomásticos motiva en ocasións a xustificación da voz responsábel do índice. Esta voz comenta tamén en ocasións o carácter arquetípico de moitas destas figuras, nun afán de anclar a narración na tradición literaria. (Nogueira Pereira, 2005: 281)

A parte do paratexto máis destacada de *Las mocedades de Ulises* é a chamada *Palabras liminares*. Trátase dunha declaración de intencións, ausente na novela adicada a Orestes, na que o narrador fai unha especie de invocación á musa, na máis pura liña homérica: chega incluso a falar dos seus hexámetros nun sentido evidentemente simbólico. Estas páxinas supoñen

la reivindicación de la tradición homérica. En las “Palabras liminares”, el autor de *Las mocedades* se presenta como un nuevo aedo: “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” (62). Esta deuda con la *Odisea* se refleja también mediante la imitación de ciertos rasgos estilísticos –repetición de fórmulas, adjetivación– y el recurso a citas directas e indirectas. (Arbona e Navío, 22)

Parecida opinión manifesta Pjalorsi, ao sinalar que

este fragmento esconde una referencia a la invocación a la Musa del proemio clásico, que aquí se sustituye con la mención al espíritu vivificante del genio, a la facultad de la imaginación, reveladora de una realidad de otra naturaleza. Cunqueiro define sus intenciones en calidad de aedo moderno y de *poietés*. (Pjalorsi, 2013: 387)

E vai máis alá –quizais demasiado– ao afirmar que a novela constitúe mesmo unha especie de compendio da poética cunqueirá:

En conclusión, la introducción a *Las mocedades de Ulises* es, sin lugar a duda, el manifiesto estético de la poética de Álvaro Cunqueiro como mitógrafo del siglo XX, mientras que la obra se puede leer como un ambicioso libro teórico. (Pialorsi, 2013: 388)

Tamén en *Las mocedades de Ulises* aparece condensada, no apartado titulado *Final* gran parte da vida posterior dos personaxes. Aínda que, en certa maneira, é lóxico que estes anos non reciban tanta atención ao centrarse a novela na xuventude do heroe, mostra o afán conclusivo de Cunqueiro, que podería deixar o futuro de Ulises e da súa familia no aire, dando por suposto que as aventuras odiseicas son ben coñecidas. É só aquí onde se fai alusión de forma indirecta á guerra de Troia, de forma que os anos mozos de Ulises, en vez de verse como preparación para os conflitos que lle esperan, cobran relevancia propia:

Resulta particularmente llamativo el resumen de las hazañas de Odiseo en la *Iliada* y la *Odisea* en la sección “Final”, donde en apenas cuatro páginas se concentra el transcurso de “los años, o los siglos, acaso” (266) que marcan la madurez del héroe. Esto da lugar a un agudo contraste con la dilatación por comparación con que se trata la infancia y adolescencia de Ulises, modeladas en torno a los viajes imaginarios y reales del muchacho. (Arbona e Navío, 21-22)



## 6. OS COMPOÑENTES DO RELATO

A continuación, analizaranse os principais elementos estruturais de *Un hombre que se parecía a Orestes*, comparándoos co tratamento que tradicionalmente recibiu o mito de Orestes, especialmente na traxedia, co obxectivo de ver como Cunqueiro xoga cos códigos, subvertendo algúns compoñentes e conservando outros. Como se indicou anteriormente, teremos en conta as obras modernas que tamén tomaron este mito como inspiración, pero só en tanto que mostran algunha semellanza ou diferenza importante coa novela da que nos ocupamos que axude á comprensión da mesma.

Antes de comezar a análise, convén recordar brevemente o argumento da obra. A acción empeza con Egisto<sup>42</sup> e Clitemnestra reinando sobre a cidade e en espera permanente da chegada de Orestes. Electra xa non vive no palacio, mentres que Ifixenia se encontra prisioneira nunha torre. Toda a poboación mantense expectante e calquera estranxeiro é susceptible de ser tomado por Orestes, pero este se encontra exiliado, coa determinación de volver a Micenas para vingar ao seu pai Agamenón. Finalmente, volve pasados cincuenta anos, pero ninguén o reconece e os motivos da vinganza xa acabaron por perder o seu sentido, polo que esta non chega a realizarse.

### 6. 1. INSPIRACIÓN, FONTES E MODIFICACIÓNS

As obras clásicas que trataron este tema céntranse, ben no complot e morte de Agamenón por parte de Egisto e Clitemnestra, ben no regreso de Orestes para vingar ao seu pai, ou ben no xuízo sobre a acción de Orestes. Estes tres momentos correspóndense coa triloxía esquílea e, en xeral, son os que recibiran a maior parte da atención dos diversos autores. Son, pois, unha ampliación dun episodio que forma parte do mito, como apunta Genette:

La ampliación es una de las fuentes fundamentales del teatro clásico, y particularmente de la tragedia, desde Esquilo hasta, al menos, finales del siglo XVIII. La tragedia tal como nosotros la conocemos nace esencialmente de la ampliación escénica de algunos episodios míticos y/o épicos. Sófocles y Eurípides (y sin duda algunos más), a su vez, amplifican a menudo a su manera los mismos episodios, o, si se prefiere,

---

<sup>42</sup> Cando esteamos a falar dos personaxes concretos da novela de Cunqueiro, a forma dos seus nomes coincidirá coa que teñen na obra, por estar escrita en castelán (Egisto, Ifigenia...). En cambio, ao referirnos aos personaxes do mito nas súas distintas variantes, utilizarase a forma galega (Existo, Ifixenia) xa que, da mesma forma que os nomes orixinais gregos se traducen ao castelán, o máis lóxico é traducilos tamén ao galego.

transcriben en variación los temas de su predecesor. [...] <sup>43</sup>.  
(Genette, 1989: 338-339)

A ampliación é unha técnica utilizada moi frecuentemente por Cunqueiro. As súas novelas,

pese a lo que nos hace creer inicialmente su frecuente referencialidad intertextual, presentan peripecias mínimas (un viaje, una espera, un sueño), sometidas a una extrema elaboración de sus constituyentes formales: modalización, temporalización, espacialización, *etc...* (Gil, 2001: 109)

A viaxe de Orestes nunca é obxecto de interese, aínda que podería selo perfectamente, ao igual que a volta ao fogar de Ulises e, non obstante, do tempo que Orestes pasou fóra non se sabe case nada. *Un hombre que se parecía a Orestes* non se centra na viaxe, pero, ao mesmo tempo que narra o que acontece en Micenas (feito tamén deixado de lado polas traxedias), dá algúns datos sobre as aventuras de Orestes mentres tanto e, o que é máis importante, mostra que estes anos teñen as súas consecuencias para os personaxes. Estes non se reencontran sendo os mesmos, coma a parella de namorados da novela grega quen, a pesar do tempo transcorrido (que non adoita ser precisado), non cambian o máis mínimo, como tampouco o fan os seus sentimentos.

O propósito de Orestes de levar a cabo a vinganza é o que ocupa a maior parte de *Un hombre que se parecía a Orestes*, polo que constitúe o seu tema central. As traxedias, aparte da *Orestíada*, que tamén tratan amplamente o episodio concreto do crime, narrando de maneira detallada o plan dos fillos de Agamenón e como conseguen realizalo, son *Orestes* e *Electra*, de Eurípides, e *Electra* de Sófocles, aínda que aparece de forma máis superficial noutras moitas obras (*Ifixenia en Táuride* e *Ifixenia en Áulide*, de Eurípides). É importante sinalar que o de Orestes, como a maior parte dos mitos, conta con numerosas variantes e que a súa presenza non se limita á traxedia, senón que aparece xa na *Odisea* e tamén en Píndaro (neste último caso, arredor da mesma época de Esquilo). Ademais, coñecemos a existencia de obras que o trataban, pero que non se conservan: é o caso da *Orestíada* de Estesícoro, da que quedan uns breves fragmentos. En canto á literatura latina, consérvase un drama xa de época tardía co título de *Orestes Tragoedia*, atribuído a Draconcio de Cartago, pero a obra máis salientable é o *Agamenón*, de Séneca. Estes non son, por suposto, os únicos textos antigos que se ocupan do tema: na *Odisea* tamén se fai alusión a el, e na *Biblioteca mitologica* do Pseudo-Apolodoro inclúese un resumo das varias tradicións existentes, entre outros testemuños. Porén, parece que foi Esquilo quen formulou o mito tal e como o coñecemos hoxe:

---

<sup>43</sup> A cita segue: “La invención del tema no es ignorada por la poética clásica, pero se la concede sobre todo a ese género inferior que es la comedia, que, por otra parte, tampoco abusa de ella” (Genette, 1989: 339). Este é un punto que convén non esquecer, aínda que non vaia ser tratado aquí.

Esquilo construye la *Orestíada* –no hay por qué negarlo– sobre un tema que no es original ni nuevo. La poesía homérica, y en especial la *Odisea*, nos describen a los personajes principales de la *Orestíada* y presentan ya un conflicto de sangre –por ejemplo, a un Egisto virtual asesino del rey Agamenón (*Odisea*, II, 409) –, que encadena una serie de crímenes y de expiaciones. Y, sin embargo, aun aceptando la tradición épica, e incluso las versiones lírico-corales que el poeta Estesícoro dio de la *Orestíada*, la estructuración completa del mito, desde un punto de vista moderno, es obra indudable de Esquilo. (Míguez, 1973: 96)

É posible facer un rápido repaso, coma o anterior, das principais manifestacións do mito de Orestes na literatura antiga, pero non resulta tan doado discernir cales foron as que máis influíron en Cunqueiro, sobre todo tendo en conta as importantes modificacións que el leva a cabo. Non obstante, as obras anteriormente citadas tamén mostran numerosos cambios no argumento, pois non pretenden manterse fieis a unha versión canónica do mito que, por outro lado, nunca existiu. De calquera forma, podemos supoñer que as obras dos tres tráxicos gregos constituíron as principais fontes de Cunqueiro, sendo as tres que forman a *Orestíada* as que fan un tratamento máis amplo e continuado de todo o proceso do crime, a vinganza e as súas consecuencias, mentres que, no tratamento dos personaxes, a actitude de Cunqueiro recorde máis á de Eurípides.

Convén recordar outro matricidio menos coñecido que o perpetrado por Orestes: o protagonizado por Alcmeón. A súa nai, Erifila, coqueta como se adoita caracterizar a Clitemnestra, é sobornada cun colar ofrecido por Polinices, o conflitivo fillo de Edipo, para que inste a Alcmeón a partir á guerra. Trátase do asedio de Tebas por parte dos arxivos. Tras destacar na batalla, Alcmeón regresa e descubre os motivos de Erifila, polo que lle da morte –suceso que o seu pai, Anfiarao, profetizara antes de morir–. Logo, é perseguido polas Erinias, da mesma forma que o atrida. Escribíronse varias traxedias sobre Alcmeón, pero ningunha se conserva.

Con respecto ás obras modernas que tamén toman a súa inspiración do mito de Orestes, resulta igualmente complicado rastrexar a súa influencia en Cunqueiro. Algunhas das principais son o ciclo *Mourning Becomes Electra*<sup>44</sup> (1931), de Eugene O'Neill, *Electre* (1937), de Jean Giraudoux, *Les mouches* (1943), de Jean-Paul Sartre e *Electre ou la chute des masques* (1954), de Marguerite Yourcenar. Non se sabe se o mindoniense coñeceu estas obras: lía inglés e francés, pero quizais non dispoñía de ningunha edición, especialmente no caso dos dramas de O'Neill, xa que a literatura francesa deixou tradicionalmente sentir a súa influencia na península máis que a anglosaxoa. Algún eco debeu ter a obra de Giraudoux, que foi representada en Madrid xa en 1942. Porén,

---

<sup>44</sup> Esta obra serviu de base á ópera ou “traxedia lírica” do mesmo título, de Marvin David Levy, de 1967.

el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y, especialmente, el triunfo aliado final llevaron al rechazo internacional del régimen de Franco y, dentro de él, a que Francia cerrase oficialmente su frontera con España desde febrero de 1946 hasta comienzos de 1948, lo que dificultó seriamente el flujo de la corriente cultural gala hacia nuestro país. (Hernández Miguel, 2005: 53)

Resultaríalle máis doado ter aceso ás obras máis destacadas escritas por autores españois: *Electra* (1901), de Pérez Galdós, e a obra homónima (1949) de José María Pemán, seguramente moito máis coñecida na época pola fama da que gozaba o autor no réxime franquista.<sup>45</sup> A primeira garda máis relación co clima político do momento e coas tensións entre conservadores e liberais resoltas, no drama, a favor destes últimos, en consonancia coa ideoloxía de Pérez Galdós. En cambio, a segunda, a pesar das referencias ao contexto histórico do momento, segue moito máis de cerca o mito. En todo caso, sobre a posible presenza de algunha destas obras en *Un hombre que se parecía a Orestes* só cabe especular.

O máis desconcertante con respecto a *Un hombre que se parecía a Orestes* é que todo parece listo para o desenlace da traxedia (e tódolos personaxes, dende Egisto en especial ata o último habitante de Micenas, son conscientes disto), pero este nunca ten lugar. Orestes non chega a converterse en vingador: tarda cincuenta anos en regresar á súa cidade natal e, cando por fin o fai, non é recoñecido por ninguén. Polo tanto, non se produce a anagnórise<sup>46</sup>, un dos elementos fundamentais da traxedia segundo Aristóteles, e sen o cal non pode haber desenlace:

---

<sup>45</sup> Non é a nosa intención facer aquí un repaso exhaustivo a tódalas manifestacións culturais baseadas neste mito, pero cabe mencionar que foi obxecto de varias óperas e pezas musicais: algunhas delas son *Oreste*, de Händel (estreada en 1734); *Electra* (1781), de Cannabich; *Electra* (1787), de Haeffner, *Oresteya*, de Tanéyev (1895); *Elektra* (1909), de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal; *Leben des Orest* (1930), de Krenek; *Agamemnon* (1960), de Soler; *Oresteida* de Theodorakis (1986-88). Nos últimos anos cabe mencionar a peza da clasicista Diana de Paco *Orestíada. Cenizas de Troya*, estreada en 2006 e que toma como base a triloxía de Esquilo, aínda que tendo en conta tamén as demais traxedias que recollen episodios do ciclo; a triloxía *La muerte de Agamenón* (2007), *El regreso de Orestes* (2008) e *El juicio* (2009), de Bañuelas, e, moi recentemente, *Agamemnon* (2017), de Andriessen. O sacrificio de Ifixenia inspirou numerosas óperas, das que destacan *Iphigénie en Aulide* (1774) e *Iphigénie en Tauride* (1779), ambas de Gluck.

<sup>46</sup> Unha visión interesante é a que proporciona Massimilla Pialorsi dicindo que “el drama estriba en la falta de anagnórisis del yo con el yo, ya sea por la máscara de la tragedia o por el condicionamiento social, o bien debido a la voluntad del autor, que impone a sus criaturas el destino por él elegido” (2013: 496-497). Convén recordar que Cunqueiro era perfectamente consciente do que estaba a facer coa eliminación da anagnórise, pois coñecía a teoría de Aristóteles. A propósito do futuro recoñecemento de Orestes por parte de Ifigenia, comenta: “Aristotélicamente hablando, el reconocimiento se hace desde dentro, y es una memoria que toma cuerpo esencial” (Cunqueiro, 1987: 54-55).

Tampoco aquí estamos ante una tragedia<sup>47</sup>, porque Cunqueiro destruye el elemento esencial, la anagnórisis, dando, de este modo, un aire totalmente nuevo e inédito al mismo: un Orestes vengador incapaz de vengarse, una tragedia antitrágica. (Herrero Ingelmo / Montero Cartelle, 1982: 136)

Polo tanto, o paso do tempo fai imposible o recoñecemento de Orestes: na cidade xa non vive Electra, a quen lle correspondería identificar ao seu irmán, a parella real encóntrase moi envellecida e apenas ten coñecemento do que sucede ao seu arredor, mentres que o propio Orestes, pola súa banda, cambiou extraordinariamente ao longo dos anos.

Outro trazo que pode resultar desconcertante é a inserción de distintas versións dun mesmo acontecemento que, a miúdo, se esbozan como meras posibilidades, sen que se dea unha solución ou unha resposta definitiva de que sucedeu realmente (como foi comentado anteriormente na parte dedicada ao realismo). Así sucede, por exemplo, coas distintas versións sobre a morte de Agamenón que ofrece a novela. Un dos personaxes, Eumón de Tracia, para tranquilizar a Egisto, chega a formular a posibilidade absurda de que este, nun erro, matase a Orestes en vez de a Agamenón cando o heroe chegou para vingarse, a pesar de que, nese caso, non tería motivos para facelo, máis que a terse ao que se espera del:

–Pero no tenía todavía motivos [Orestes]. Yo no había rematado todavía a Agamenón.

–¡Ni le importa! Tú tienes que matar a Agamenón el día en que el rey regrese. Orestes tiene que ir a matarte a ti, porque tú has dado muerte a Agamenón. Pero, para Orestes, su intervención se reduce a matar a Egisto. Muerto Egisto, se acabó su papel. (Cunqueiro, 1987: 99)

Dende esta perspectiva, pódese ver o constante aprazamento que Orestes fai da súa volta como un intento de prolongar o seu papel de vingador, que constitúe toda a súa identidade: só é Orestes en tanto que desempeña o seu papel de heroe vingador e, aínda que non chegue propiamente a desempeñalo, é a fin que persigue durante toda a súa vida. Este razoamento tamén conduce ao absurdo de que Egisto viva co temor á persoa á que precisamente deu morte e non se contempla, aceptando esta posibilidade, cal sería entón o destino de Agamenón. En cambio, resáltase a rixidez do papel que cada personaxe debe representar para encaixar no esquema do mito tradicional e que, non obstante, ningún chega a desempeñar correctamente, aínda que algúns personaxes se axusten mellor ca outros. Eumón fuxe das interpretacións únicas e admite a dúbida ou a existencia de diferentes versións dun acontecemento, sen que unha teña que ser necesariamente a verdadeira: Cunqueiro, como xa se viu (*vid. supra*, p. 69), admite a existencia de catro realismos ao mesmo tempo. Tras manifestar a súa teoría

---

<sup>47</sup> Das características trágicas da novela, en contraposición coas que tradicionalmente se lle adxudican á traxedia, xa falamos no apartado dedicado ao xénero, polo que non comentaremos aquí esta afirmación de Herrero e Montero.

de que quizais Egisto matou a Orestes en vez de a Agamenón, explícalle ao primeiro:

El muerto puede ser Orestes o no serlo. Lo que importa es que tú tengas la seguridad, o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tiene más dulce aroma. [...] ¡Ya verás como [*sic*] si profundizas en el asunto, terminas saliendo del escenario para platea, ves el argumento con nuevos ojos y acabas separando de ti el Egisto regicida! (Cunqueiro, 1987: 101-102)

O discurso de Eumón non termina de convencer a Egisto, pero pon en evidencia cuestións importantes na novela, como sinalar a dicotomía entre o Egisto real e o personaxe mítico cunha función predeterminada, igual que sucede con outros personaxes, en especial co vingador. O sentimento de liberdade que experimenta Orestes nalgúns momentos da súa viaxe ten que ver, precisamente, coa idea de que “¡Hay muchas vidas!” (Cunqueiro, 1987: 157, 158 y 159), repetida varias veces na novela e reflectindo, ao mesmo tempo, a concepción literaria do mindoniense e as posibilidades vitais que Orestes descubre na súa viaxe.

Volvendo aos principais cambios con respecto ás traxedias, a historia contada por Cunqueiro carece dalgúns dos elementos que constitúen a motivación do crime de Clitemnestra: nin Agamenón volve de Troia coa princesa escrava Casandra, convertida en concubina súa e, polo tanto, rival da raíña no terreo amoroso<sup>48</sup>, nin trata de sacrificar á súa filla Ifigenia, provocando tamén a ira de Clitemnestra. Isto simplifica a acción e fai que non sexa necesario poñer en antecedentes ao lector sobre toda unha serie de sucesos anteriores, e contribúe a disipar as razóns que puidese ter Clitemnestra, quen, por outra banda, non é aquí a asasina nin a instigadora do crime. O episodio do sacrificio de Ifigenia menciónase, pero só como un rumor carente de credibilidade:

Por la Hélade firme y por algunas islas se había corrido la noticia de que Agamenón había dado muerte a su hija Ifigenia para firmar perpetua amistad con los dioses y un regreso victorioso, las arcas llenas de oro y plata lo que con testimonios que figuran en la primera parte de este texto se demuestra ser falsedad, ya que Ifigenia vivía oculta en una torre del palacio, perpetuamente joven, asegurando con esta

---

<sup>48</sup> Onde máis se recalca o despecho que sente Clitemnestra fronte a Casandra é no *Agamenón* de Séneca. As reescrituras modernas do mito que non o seguen tan de cerca adoitan suprimir a presenza (literal ou simbólica) de Casandra. En *Mourning Becomes Electra*, por exemplo, os celos de Christine-Clitemnestra son provocados pola actitude de Lavinia-Electra cara ao seu pai, polo que a existencia dunha terceira persoa non é necesaria.

insólita mocedad virginal el paso de la tragedia de Filón el Mozo que se refiere al regreso de Orestes vengador [...]. (Cunqueiro, 1987: 213)

Quizais esa ausencia de motivos é o que lle dá á parella de usurpadores a aparencia pusilánime que mostran ao longo de case toda a novela. Os fillos da familia real, pola súa banda, non se encontran na disxuntiva de teren que aceptar as accións máis cuestionables do pai. Porén, resulta interesante que Cunqueiro decidira incluír tamén, aínda que sexa en forma de rumor, outra versión dos acontecementos. Da morte de Ifigenia tamén se mencionan outras posibilidades, e simplemente a preferencia do narrador (que ten moito que ver co poético da escena que suxire) fai que unha delas se considere verdadeira:

(Hay otras opiniones: que la raptó el soldado de las veletas; que aprovechó para huir en el ataúd que debía llevar el cuerpo de la nodriza solamente, y llevó el suyo también; que la mandó matar con veneno en malvasía de Chipre su hermana Electra, y que aquella pupila griega, que no daba la edad, se llamaba Amarilis y murió de un vómito después de pasar la noche con un boyero en casa de la Malena, era ella, saliendo en busca de Orestes, y necesitaba de dinero para el pasaje. Pero el autor está por la versión de los espejos, y gusta de imaginarse a aquella dulzura casi infantil caminando sin tocar el suelo, mientras las ratas se esconden, y los enormes, sucios, leprosos espejos se conciertan en la sombra.) (Cunqueiro, 1987: 221)

De igual modo, existían innumerables versións dun mesmo mito na época antiga e a práctica habitual dos dramaturgos implicaba a elección dunha ou doutra segundo mellor lles conviñese. Existía, por tanto, a posibilidade máis que probable de que a versión levada á escena non coincidise coa que coñecía o espectador: ningunha era máis válida ca outra e, por suposto, os autores tamén se permitían modificacións substanciais. Cunqueiro segue, igual que noutros aspectos, a estela dos grandes tráxicos, demostrando que coñece as distintas alternativas, pero optando por unha en concreto, inventada por el neste caso, ao tempo que admite tela escollido por motivos estéticos.

## 6. 2. O TEMPO

A miúdo os críticos falan dos “anacronismos” de Cunqueiro, que son, evidentemente, intencionados. Pero, ata que punto cabe falar de anacronismos nunha novela que, como a maior parte da obra deste autor, non pretende situarse en ningunha época determinada? A concepción de Galicia que tiña o mindoniense, por exemplo, encaixa co uso que fai da situación temporal nas súas novelas:

“Galicia [...] es un país ahistórico, en el que la gente no tiene memoria de la época en que pasaron las cosas [...] y la

tradición oral, los temas de ella, pertenecen a todas las épocas posibles; son siempre pasado pero, de alguna manera, puesto que predicán del hombre, son también tiempo presente”. (Soler Serrano, 2000)

Unha concepción moi similar da Historia é a que expresa Vicente Risco en *Nós, os inadaptados* e as de Ramón Piñeiro na xa citada “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, dende a ladeira dun castro lugués”, quen se mostra en contra do materialismo histórico marxista e ve a Historia como un constructo.

As afirmacións citadas parecen adecuadas tamén para ser aplicadas ao mito, que, con frecuencia, ao ser froito dunha larga tradición, vai incorporando elementos de distintas épocas, sen que o seu núcleo orixinario perda vixencia. Como exemplo, basta con comprobar a acumulación de vocábulos de diferentes épocas e dialectos que atopamos na *Iliada* e máis na *Odisea*, e nas referencias a obxectos que non son compatibles dende o punto de vista temporal. Isto explícase pola plasticidade e a capacidade do mito de experimentar variacións, facendo posible a súa adaptación a distintas reescrituras, sempre que se conserven certos elementos esenciais, que constitúen o chamado “sintagma mínimo”. Ao desligar o concepto de “anacrónico” do que podemos atopar na novela, xa que non é posible situala nun momento histórico determinado, elimínase tamén a tentadora opción de falar de pastiche histórico. Os temas dos que fala o mito están sempre vixentes, polo que a súa situación temporal non é importante, como sinala Mercedes Cano:

El enunciado mítico siempre connota duración y permanencia; las verdades en él contenidas se caracterizan por su ubicuidad temporal, ya que su validez no tiene una naturaleza marcada por lo transitorio. Un mito siempre es verdadero, su contenido no es caduco. Independientemente de que la estructura verbal del mito recurra estilísticamente al pasado, este pretérito no acota su valor semántico, que se proyecta siempre sin agotarse. El significado del mito atañe a “todos los tiempos”, no se encuentra circunscrito a ninguna temporalidad precisa. (Cano Pérez, 2010: 62)

A autora establece tamén a distinción entre o tempo do relato histórico e o mítico:

Una diferencia esencial entre el relato mítico y el histórico puede establecerse en relación a la distinta noción temporal articulada por cada uno de estos discursos (hermanados, como ya vimos, por la estructura narrativa a la que recurren). El tiempo histórico funciona siempre en una dirección determinada (desde el pasado se proyecta hacia el futuro, irreversiblemente), no es recuperable y ordena los acontecimientos diacrónicamente, siguiendo la estructura hipotética de un eje. Por el contrario, el tiempo mítico adopta

una estructura circular, donde vida y muerte se suceden eternamente. (Cano Pérez, 2010: 71)

Na novela, Orestes experimenta un desengano con respecto ao seu concepto de tempo, que non se axusta á realidade: el non é consciente das consecuencias que o paso dos anos ten sobre a súa persoa, tanto física como psicolóxicamente. Na fábula mítica, a miúdo as relacións temporais non se axustan: é o caso do mito de Edipo, no que a lóxica obrigaría a supoñerlle a Iocasta unha idade o suficientemente avanzada como para que puidese ser a nai de Edipo, pero que resultaría moi pouco habitual na época para ser a súa muller, ademais da nai dos seus catro fillos. O Orestes cunqueirán ten unha visión mítica do tempo, pero se decata ao final da obra de que este resulta ser irreversible. As seguintes afirmacións de Roger Scruton respecto do tempo mítico, aínda que aplicadas a un artista tan distante de Cunqueiro como é Richard Wagner, aportan non obstante unha idea moi achegada á concepción mítica do galego, especialmente cando comentaba que os mitos son “noticias de última hora” (*vid. supra*, p. 20):

Para Wagner, un mito nos informa sobre nosotros mesmos y nuestra condición, utilizando símbolos y personajes que dan forma objetiva a nuestras compulsiones interiores. Los mitos se localizan en un neblinoso pasado, en un mundo extinto de fuerzas oscuras y acciones radiantes; *in illo tempore*. Esta obligatoria “pretemporalidad” sitúa el mito y a sus personajes antes del tiempo cronológico, y por tanto en una época que está fuera de la historia. Eleva la historia por encima de la corriente de la vida humana, y la dota de un sentido intemporal. Los mitos no hablan de lo que fue, sino de lo que es eternamente. Son síntesis mágico-realistas del mundo real, en las que las posibilidades morales están personificadas y encarnadas. (Scruton, 2019: 51)

Por outra banda, o tratamento circular do tempo constitúe tamén unha das peculiaridades do Realismo máxico, visible especialmente en *Cien años de soledad*:

A característica esencial do “realismo máxico” de *Cien años de soledad* revélanola o mesmo autor cando, da man de Melquíades e os seus indescifrables pergameos, descobre que a súa clave “radicaba en que Melquíades non ordenara os feitos no tempo convencional dos homes, senón que concentrou un século de episodios cotiáns, de modo que todos coexistisen nun intre”. É dicir, que a clave está na ruptura do tempo como cronoloxía e como sustento histórico (“O tempo non pasa, senón que dá voltas en redondo”, di Úrsula nunha ocasión). [...]. Para García Márquez o tempo é indivisible, non se pode cortar o fio do suceder, e a vida resulta ser a corrente, o fluxo ininterrompido e multidireccional do pasado, do presente e do futuro, a coexistencia case espacial dos distintos planos. (González Reigosa, 2013: 78)

Non en van, Suso de Toro xa sinalou o pouco estudado postmodernismo de Cunqueiro, en especial no referente ao tratamento temporal:

Es curioso que nadie haya señalado nunca que la posición de Cunqueiro ante la historia de la cultura y la historia en general es la de un *posmoderno*. Alguien que no se sitúa en la visión historicista de la historia, que no cree que todo sea un continuo que avanza necesariamente y que somos parte obligada de nuestro tiempo y al que nos debemos. Cunqueiro se revela contra la historia y escapa a ella, crea una historia propia hecha de fábula, mito y palabras. (Toro, 2001: 8)

Referíndose aos supostos anacronismos en *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro declarou o seguinte:

Pero o curioso é, penso eu, que a utilización do anacronismo nos meus libros tende a dar máis verosimilitude ó relato e non inverosimilitude. Se eu, por exemplo, no *Orestes*, estou a falar de Clitemnestra, que a veñen a ver uns alemáns para que faga publicidade dun corsé, paréceme que isto dá un pouco máis de verosimilitude a aquel ambiente de decadencia e de pobreza na que unha cousa deste tipo é recibida como a solución para poder comprar patacas, pan e un pouco de viño. Non sei, paréceme que é contornear un pouco a acción humana, e iso obriga a facela incluso máis comprensible e verosímil. (Soldevilla e Risco, 1989: 111)

En canto a *Las mocedades de Ulises*, os detalles coma eses que rompen coa idea da época que o lector se pode facer son máis escasos, aínda que non inexistentes. Por exemplo,

Cuando un avión vuela sobre nosotros, siempre hay un pasajero que dice a otro: “¡Mira, esa islilla ceñida de blancas espumas, es Ítaca!” (Cunqueiro, 1989: 12).

Polo tanto, do mesmo xeito que a localización da trama nun escenario galego contribuía, na opinión do autor, a facer a historia máis universal (comentarémolo con máis detalle no seguinte apartado), a inserción de detalles anacrónicos serve a un propósito oposto á impresión que pode dar nun principio: proporcionarlle verosimilitude á acción, achegándoa ao lector. Non obstante, posto que a historia non se sitúa nunha época determinada, estes detalles, máis que funcionar como un anacronismo, rompen coa expectativa que puidese ter o lector sobre o momento no que ten lugar a acción. É dicir: se o lector é tentado inicialmente a crer que a novela se sitúa na antiga Grecia, verá as súas expectativas truncadas ao descubrir, por exemplo, que Egisto tiña unha escopeta. En palabras de Vicente Risco,

Cunqueiro no teme a ningún anacronismo. Se vé que la historia no tiene, para él, verdadero valor, y por lo tanto, la

relativiza y la maneja en razón del interés estético, o del interés humano de sus episodios; lo que parece importante no es lo que sucedió, sino su manera de suceder y su sentido. Ésto, en una época como la nuestra, de verdadera monomanía historicista, denota una independencia digna de todo encomio. (Risco, *ca.* 1958: 3)

En efecto, tendo en conta que a tendencia literaria imperante no momento en que esas liñas foron escritas era o realismo social (ao que Risco chama “monomanía historicista”), o tratamento do tempo nas novelas cunqueirás resulta aínda máis interesante. En todas elas, as indicacións temporais son escasas. Probablemente sexa en *As crónicas do sochantre* onde o momento histórico (e tamén a localización xeográfica) no que se sitúa a acción estea máis definido: a Francia revolucionaria, cos contrastes aos que da lugar a mesma entre o Antigo Réxime e a época moderna. Isto é algo que inquietaba ao autor, que reflicte nunha gran parte das súas obras, incluída a novela obxecto de análise, unha orde social prerrevolucionaria un tanto idealizada:

Socialmente es la pirámide estamental medieval, del Antiguo Régimen, la que se refleja cronológicamente en la obra de Cunqueiro: el clero y sus servidores, la nobleza y sus huestes, la plebe de los pequeños burgos y del campo, la plebe marginal de los mendigos, faranduleros, feriantes, etc. Pirámide, eso sí, idealizada, sin tensión interna ni conflictividad social alguna. (Pérez-Bustamante Mourier, 1991: 39)

No caso de *Un hombre que se parecía a Orestes*, supoñemos que a acción debería situarse na Grecia antiga pero, como non podía ser doutra maneira tratándose de Cunqueiro, moitísimos elementos impiden a adscrición dos feitos nunha soa época. Os datos temporais non abundan, e só ao final da obra aparece un detalle concreto ao preguntarlle o cereiro Aquilino a Orestes:

– [...] ¿Hace mucho que faltas?  
Orestes lo miró con aquella mirada suya tan fatigada.  
– ¡Cincuenta años! (Cunqueiro, 1987: 225)

Non obstante, o paso do tempo está sempre presente ao longo da novela (agás, quizais, para Ifigenia), pero se manifesta de formas distintas, máis significativas que o mero cómputo dos anos. Un exemplo é a ruína na que se converte o palacio de Micenas, e a progresiva desintegración do reino. Así mesmo, o deterioro físico que produce a vellez en Egisto e Clitemnestra é descrito dunha forma que roza o hiperbólico:

Clitemnestra dormitaba y se bababa. Egisto traía flores y se las prendía en el pelo. La reina fue quedándose ciega, y recordando a las cien mil esclavas de antaño, las llamaba por sus nombres, imperiosa [...]. (Cunqueiro, 1987: 215)

Egisto se daba cuenta de que se estaba pudriendo [...].  
(Cunqueiro, 1987: 136)

Esta podremia que se apodera dos corpos recorda a *Les mouches* de Sartre, onde as moscas que dan o título á traxedia (como se se tratasen dos personaxes do coro) e que, despois, resultan ser as Erinias, representan, entre outras cousas, todo o podre que hai en Argos. A mesma Electra comenta, no drama, o desgusto que lle produce lavar “les chemises qui ont enveloppé leurs corps pourris” (Sartre, 1991: 129). Retrocedendo aínda máis no tempo, outro reino invadido pola podremia é a Dinamarca de Hamlet, xa recreada por Cunqueiro no seu *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959). Ao principio da obra, o coro comenta:

Coas outas paredes impedimos que a tempestade avente as rosas non máis nacer, pro convertimos a Elsinor nun pudrideiro, i el Rei dos vermes, é un Rei verdadeiramente unxido. (Cunqueiro, 1980: 195)

En *Un hombre que se parecía a Orestes*, o tempo esvaece os personaxes e as súas motivacións de tal forma que, cando Orestes retorna a Micenas, é incapaz xa de saber contra quen debe exercer a súa vinganza e, ao mesmo tempo, é consciente do cambio que se produciu nel:

Orestes, que se veía tan distinto, ya en el umbral de la ancianidad, del Orestes de los años de juventud, se preguntaba quiénes serían aquellos a los que había de dar muerte terrible, cambiados también por el paso de los lustros, usados por los inviernos. ¡Semanas enteras pasaban sin que se acordase de sus nombres! (Cunqueiro, 1987: 162)

Este é un dos elementos que despoxa de sentido á vinganza, ata o punto que chega a pensar que “quizás lo que más le obligaba ahora al cumplimiento de la venganza era la muerte de su viejo caballo” (Cunqueiro, 1987: 162). En efecto, o tempo pasado permitiu a Orestes levar a cabo unha serie de viaxes constantes que modificaron a súa visión dos acontecementos que levaron á súa partida, e das expectativas que os demais depositan nel. Pero o príncipe non é o único personaxe consciente da perda de sentido que produce o tempo transcorrido. O oficial de estranxeiros Eusebio, escéptico ata con respecto á propia existencia de Orestes, comenta:

—Supongamos que llega Orestes. [...]. ¿A quién va a matar?  
¿A aquellos dos viejos locos, escondidos en su cámara secreta, vestidos de harapos, que nadie conoce ya, cuyos nombres olvidaron las gentes, huesos cubiertos de marchita piel, corazones que laten porque el miedo no les deja detenerse?  
(Cunqueiro, 1987: 24)

O transcurso dos anos tamén lle resta interese ao “asunto Orestes” na cidade de Micenas. Cando don León chega á mesma, esperta unha certa curiosidade

pero, se tivese chegado vinte anos atrás, como di o mendigo Tadeo, “habría que cortar el miedo con un cuchillo para poder entrar en cualquiera de nuestras posadas” (Cunqueiro, 1987: 14); e, pola súa banda, o oficial de estranxeiros admite, ao comezo da novela: “¡Hace diez años que no recibo un parte sobre este asunto!” (Cunqueiro, 1987: 19). O augur Celedonio describe así a situación:

Los años han ido reduciendo el miedo fábula, como la esópica del zagal y el lobo, y ya solamente los ancianos, sentados a la sombra de los plátanos en las tertulias de verano, recuerdan el asunto y discuten el final de la tragedia, que sin la venida de Orestes está en el aire. La policía sigue investigando, aunque con menos diligencia y gastos. (Cunqueiro, 1987: 43)

É a particular mestura de épocas e lugares o que crea a impresión de que a obra se sitúa á marxe de calquera especificidade temporal, feito este que, por outra banda, lle convén especialmente ao mito. Nas traxedias tampouco parece que o autor se interese o máis mínimo por situar os feitos nun tempo determinado: ao público bastáballe con saber que sucederon e que formaban parte dunha tradición coa que estaban familiarizados. Igual que no mito e na traxedia, o conto popular é o outro territorio onde as indicacións temporais están de máis, como xa sinalou Ana M. Dotras: “El reino de Egipto y Clitemnestra se sitúa en unas coordenadas espacio-temporales indefinidas (de cuento folklórico)” (Dotras, 1991: 351). A esta situación tamén lle acen as palabras que Meletinski escribira a propósito dunha das principais obras de Thomas Mann:

El vínculo entre el transcurso del tiempo y las emociones reproduce en la novela [*La montaña mágica*] la situación del mito, el cuento y de la épica, donde el tiempo viene determinado por las acciones del héroe. (Meletinski, 2001: 300)

Pola súa banda, Ana Sofía Pérez-Bustamante resume ben a interpretación de Mircea Eliade do tempo na mentalidade mítica:

El tiempo mítico, propio de una idiosincrasia arcaica, primitiva, aún hoy día viva o latente en culturas de cosmovisión profundamente tradicional, se caracteriza por un voluntario rechazo de la historia, es decir, del tiempo en tanto que sucesión irreversible de procesos individuales de degradación, en cuanto que pérdida contingente y azarosa dentro de una dimensión desacralizada de la vida. (Pérez-Bustamante Mourier, 1989: 101)

Así pois, o tempo na novela convértese nun reflexo da subxectividade do heroe, da mesma maneira que sucede no conto, no mito e na traxedia, sen que o lector ou o espectador sexa tan consciente. Nos contos populares, só son narrados os feitos que teñen algunha importancia para o desenvolvemento da historia, e non nos sorprendemos de que, tras o

nacemento do heroe, non se nos dea outro dato da súa vida ata o momento no que deixa a casa familiar en busca de aventuras, por exemplo.

Algúns críticos teñen sinalado as posibles alusións á época da Guerra Civil e da ditadura franquista: a guerra dos Ducados faría alusión á primeira e a censura, presente no reino de Egisto, á segunda: “Estuvo prohibido muchos años, y se puso de moda cuando suprimieron la censura [...]”. (Cunqueiro, 1987: 13). A censura non é o único elemento que se pode relacionar coa ditadura. Nas seguintes liñas aprécianse varios deles:

Y Egisto, en los primeros años de su reinado, tuvo que gastar la mayor parte de su tiempo y de su dinero en defender la corona, que al fin había llegado a ella por ese sendero que se llama crimen. Horas y horas sopesando sospechas, estudiando gestos y palabras, de puntillas por los corredores y las galerías buscando sorprender un conciliábulo subversivo [...]. (Cunqueiro, 1987: 76)

En efecto, Egisto obtivo o poder de forma ilícita e mediante o asasinato, aínda que non se producise unha guerra, e dedica a primeira época do seu goberno a aseguralo, intentando detectar e eliminar a oposición. O afán de descubrir calquera rastro dun “conciliábulo subversivo” recorda á obsesión franquista coas conspiracións e contubernios. Así mesmo, despois da violenta chegada ao poder, establécese un partido para lexitimalo, pero se mantén o antigo sistema monárquico. Non obstante, lonxe de calquera ambición política, Egisto deixa as decisións en mans dos senadores e dedícase a levar unha vida tranquila:

Se formó un partido, llamado “Los Defensores”, que apoyó a Egisto por su gesto, impidiendo la quema de la ciudad, y el nuevo rey dio dinero para una bomba contra incendios, con lo cual sacó a los defensores de la política para bomberos voluntarios. La monarquía conservaba su pompa, y la ciudad era gobernada por los senadores. Egisto gozaba de Clitemnestra, cazaba en otoño y en junio tomaba baños en una charca salutífera contra un sarpullido que se le ponía en el vientre. (Cunqueiro, 1987: 84-85)

O relato dos feitos que levaron ao trono a Egisto, que se lle fai ao pobo, está totalmente desvinculado da realidade, ata o punto de resultar absurdo. O que verdadeiramente sucedeu é modificado, como en calquera ditadura, para ennobrecer ao tirano e presentalo como un benfeitor da cidade, en oposición ao rei anterior, quen pretendía acabar con ela. Aínda así, a poboación de Micenas, a pesar de consentir o réxime de Egisto, sabe que o relato oficial non é certo, como demostra o feito de que case todos os personaxes secundarios se mostren a favor de Orestes:

Al pueblo se le había explicado que la muerte de Agamenón fuera forzosa, que el rey antiguo quería quemar la ciudad, porque habiendo mandado varias veces a pedir socorros de galleta y vino, no se había hecho caso de sus recados. Y aun

fuera casual la muerte, que insistiéndole Egisto, en su calidad de apoderado de Clitemnestra, que estaba con un cólico de aceitunas aliñadas en la cama, que cesase en su empecinamiento, Agamenón se fue contra él y se clavó por su cuenta. Y la muerte fue porque se desangró, que la herida era pequeña. Egisto podía alegar la legítima defensa. Y la prueba de que no era criminal la daba Clitemnestra casándose con él de segundas. (Cunqueiro, 1987: 84)

A guerra de Troia é máis doadamente comparable á Guerra Civil que a dos Ducados, no sentido de que se trata do feito que desencadea o conflito inicial: ao partir Agamenón para loitar, Egisto e Clitemnestra ocuparon o trono. Dáse unha mala imaxe do poder político caracterizado polas intrigas e a espionaxe que pode corresponderse perfectamente co ambiente predominante en calquera ditadura. Quizais estas interpretacións foron alentadas polo propio Cunqueiro ao declarar que a idea de realizar esta obra deulla a Guerra Civil e as consecuencias desta, coma o desexo de vinganza<sup>49</sup>. Non obstante, cremos que as afirmacións do autor han de ser valoradas, pero non tomadas como verdades incuestionables, e seguramente o seu impulso por escribir algo relacionado co mito de Orestes naceu do interese que este lle suscitaba, independentemente da súa relación cos acontecementos históricos dos que o autor foi testemuña.

O tempo cumpre outra función na obra: recorda ao lector a decadencia non só material, senón moral, do reino. Fronte a un pasado mítico e heroico situado na época da guerra de Troia, o momento no que don León chega a Micenas (uns vinte ou vinte cinco anos despois da saída de Orestes neno da cidade) e aquel no que chega finalmente Orestes, os valores xa cambiaron enormemente. Orestes é o supervivente dunha época que, por idade, nin sequera lle corresponde, e por iso a súa historia só interesa aos anciáns e moitas das persoas que atopa na súa viaxe non comprenden o motivo da súa vinganza. Os valores heroicos están fóra de lugar.

Un episodio aparentemente banal que serve para ilustrar estas diferenzas é a visita de don León e o mendigo Tadeo á sala de esgrima do mestre Quirino, xa un pouco pasada de moda porque “La mocedad, en los últimos años, había perdido la afición al arte, y prefería pasar las tardes en el pichón, tirando ya con escopeta, ya con flecha” (Cunqueiro, 1987: 59). A destreza de don León nesta arte sorprende a Quirino que lle di, “confidencial”:

—¡El golpe de derecha a izquierda y de abajo arriba! ¡No lo puede mejorar nadie! Hace años que vinieron dos detectives a averiguar si yo se lo había enseñado a alguien, que corría la

---

<sup>49</sup> Paga a pena mencionar aquí outra peza literaria que utilizou a *Orestíada* para reflectir os acontecementos políticos do momento: trátase da serie de cinco poemas “Mycenae Lookout”, incluída no poemario de Seamus Heaney *The Spirit Level* (1996). A escritura da secuencia foi motivada polo anuncio do IRA dun alto o fogo en 1994, que levaría a un importante descenso da violencia en Irlanda do Norte, aínda que esta non tardaría en reanudarse apenas dous anos máis tarde.

voz de que llegaba Orestes a vengarse, pero antes quería perfeccionarse de espada antigua. Yo no se lo había enseñado a nadie. Pero, si por un casual viniese Orestes secreto, te lo mandaría a que se lo enseñases, infalible. (Cunqueiro, 1987: 62)

A espada é un elemento imprescindible na imaxe que todos se fan de Orestes vingador, xa en desuso na vida cotiá, pero que segue representando os valores cabaleirescos. Por iso Egisto, pertencente a un mundo prosaico, utiliza, pola súa banda, escopeta, pero lle pon á súa favorita un nome, “Fulgencia” (cf. Cunqueiro, 1987: 75), único vestixio da época en que os cabaleiros nomeaban as súas espadas inseparables. De feito, se Tadeo quixo levar ao estranxeiro á sala de esgrima orixinalmente, foi porque “quería ver cómo andaba su amigo, el del jubón azul, en espada, visto lo que se hablaba en secreto de la terrible facilidad de Orestes para dar la muerte en la hora de la venganza” (Cunqueiro, 1987: 59).

Tanto Orestes como a súa irmá representan uns ideais xa considerados anacrónicos. Electra, nun mundo que conserva moitos elementos do paganismo, pero que se afasta progresivamente del, tamén desempeña un papel de gardiá dos ritos ancestrais, lembrándollos ao seu irmán:

“–Tú –le había dicho Electra– declararás siempre que eres Orestes, y que te diriges, sin perder hora, a cumplir la venganza. La gente se apartará, religiosamente aterrada por tu sino fatal.” (Cunqueiro, 1987: 146)

Un panorama parecido de perda de valores atópase tamén en *Las mocedades de Ulises*, pero o chamativo é que a guerra de Troia, na que Ulises acadaría notoriedade no mito clásico, xa tivo lugar. É certo que, no apartado *Final* se fai alusión a un conflito sen nome que se pode identificar con esta guerra pero, moito antes, un cantor cego, que propón recitar algunha historia para celebrar o nacemento de Ulises, ofrece a posibilidade de tratar o tema da caída de Troia. Este episodio sona case tan lexendario para os que o rodean como os amores de Tristán e Isolda, de modo que ambas lendas se sitúan a un mesmo nivel de afastamento da realidade<sup>50</sup>:

–¿Quién paga? –gritaba el ciego–, en honor del señor Laertes, el canto de los desesperados amores de Tristán e Isolda? ¿O prefieren los caballeros la caída de Troya con los lamentos de Menelao cornudo? ¡Canto por la moda de Atenas! (Cunqueiro, 1989: 43)

Unha das formas das que dispón Orestes para decatarse do paso do tempo é a través do seu cabalo. Este chega incluso a constituír o principal motivo do

---

<sup>50</sup> Isto parece ser un caso de mito dentro do mito: para os personaxes míticos da novela, non ten moita importancia o que haxa de real trala historia de Tristán e Isolda ou da toma de Troia; estes temas son interesantes en tanto que o sexa a súa narración e a súa localización histórica tampouco é relevante. Resulta, en cambio, máis importante (por iso o comenta o cego), o feito de que vaian ser cantados “pola moda de Atenas”.

cumprimento da vinganza, asemellando o príncipe a un Ulises que non encontra razóns para volver á súa patria o antes posible:

Orestes contempló su caballo, que desensillado pacía al lado de la playa. Era la primera vez que lo miraba, teniendo en la mente aquellas dos palabras: “caballo viejo”. Sí, el veloz ruano había envejecido en su compañía. El corazón de Orestes se llenó de una extraña ternura. ¡Años de incansable caminar! ¿Y no habría envejecido también él, Orestes, en el viaje de regreso, perdido por los caminos? (Cunqueiro, 1987: 160)

Cando Orestes chega finalmente á cidade, o neto do barqueiro Filipo, que desempeña o seu mesmo traballo, coméntalle sobre o seu avó, ao dicirle que había que construír unha ponte:

Mi abuelo gritó que no era posible, que no podía haber puente mientras no viniese un tal Orestes, que tenía él que pasarlo en la barca, y estaba en la ley que puente quita barca. [...] Y mi abuelo erre que erre en que no habría puente mientras no pasase a Orestes vespertino, sin apearse en la barca de su caballo ruano, y estaría lloviendo. (Cunqueiro, 1987: 163)

O avó aparece case coma un tolo ou senil: o seu mundo tampouco se corresponde co actual. Os poucos fieis a Orestes que quedaban en Micenas xa están mortos cando este chega. Na realidade decadente da posguerra, non hai lugar para os heroes; como queda demostrado ao preguntar Orestes polo seu pai:

—¿Y Agamenón?  
—¡Habrà muerto en Troya, o andará por ahí buscando empleo!  
(Cunqueiro, 1987: 99)

Outra escena que pon de manifesto a tensión entre os habitantes de Micenas que desexan a chegada de Orestes e os que, non necesariamente fieis a Egisto, xa aceptaron a desaparición do pasado heroico, é a seguinte:

—¡Siempre hay que estar en el partido de los héroes mozos que surgen de las tinieblas con el relámpago de la venganza en la mirada!  
—¡Coño, eso parece de la tragedia! —había comentado Eusebio. Pero él cobraba por descubrir a Orestes, y debía registrar al forastero que le señalaban en el aviso. (Cunqueiro, 1987: 25)

O contraste entre a linguaxe épica do primeiro interlocutor, un oficial de cabalería, e a exclamación do oficial de estranxeiros, Eusebio, non pode ser máis evidente<sup>51</sup>. No fragmento tamén aparece unha alusión a esa traxedia á

---

<sup>51</sup> En *Las mocedades de Ulises*, Cunqueiro utiliza en ocasións termos directamente prestados da épica, como epítetos épicos tradicionais, tomados da *Iliada* (“Héctor, domador de caballos” [Cunqueiro, 1989: 51]), con outros cunha evidente vena cómica. Por exemplo,

que o personaxe de Orestes debe amoldar a súa conduta en todo momento. Convén destacar que, aínda que dá a impresión de que moitos cidadáns están do lado de Orestes, ninguén fai nada por facilitar a súa volta. Trátase dunha sociedade apática e individualista á que non lle preocupa en exceso o goberno ilexítimo mentres a eles se lles permita seguir desempeñando as súas tarefas cotiás.

Para Cunqueiro, o xénero épico ten connotacións positivas e está estreitamente relacionado coa xuventude do heroe, como se a traxedia estivese reservada para os momentos máis desgraciados, xa na idade adulta do heroe:

Pero algo hai nos cantos da epopea, ademais, que nos sorprende, e é o aroma sutil de xuventude que envolve o protagonista, e tamén á que agarda o regreso do heroe. [...] Ulises durou máis cos perigos e os lustros, e Penélope foi máis forte cá soidade e cós recordos. Por iso, nos cantos finais da *Odisea*, xunto ó feliz desenlace, esperado e merecido, hai como unha brisa de amor primeiro, como se volveran os días nupciais. (cit. en Pialorsi, 2013: 384)

En *Las mocedades de Ulises*, posto que asistimos ao relato da xuventude do heroe, a nostalxia ante o pase inevitable do tempo non está tan presente como na obra protagonizada por Orestes. Resulta interesante o cambio de rexistro que se produce na parte *Final* da novela, onde se resumen os anos posteriores de Ulises, nos que se fixo célebre. Cun ton épico e facendo uso dos epítetos característicos do xénero, o narrador parece aludir á guerra de Troia, aínda que sen mencionala explicitamente:

Asistió a solemnes batallas en las que cayeron grandes reyes de los bien ensillados caballos, quienes conocieron con los rostros ensangrentados la monarquía irrefutable del polvo terrenal. Príncipes adultos le cedieron paso, aceptando su arco infalible y la moral de sus discursos. (Cunqueiro, 1989: 267)

Non obstante, non se pode esquecer que un dos personaxes xa falou desta guerra anteriormente, cando, se nos atenemos estritamente ás referencias temporais da novela, era imposible que Ulises tomara parte nela. Un cego pregunta se queren que cante “¿[...] la caída de Troya con los lamentos de Menelao cornudo? ¡Canto por la moda de Atenas!” (Cunqueiro, 1989: 43). Do periplo odiseico antes do regreso a casa dánse datos igualmente escasos e ambiguos, e o ton épico se mantén:

Las olas del mar lo llevaron a un desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas. (Cunqueiro, 1989: 267)

---

aplicalle a un recién nacido, o epíteto de: “impaciente en mamar y fácil llorador” (Cunqueiro, 1989: 47) e chama ao piloto da nave na que se embarca Ulises “Foción de Ítaca, rico en cinturones” (Cunqueiro, 1989: 62).

Outro cantor cego, o que algúns toman por Edipo, laméntase da ausencia dos “reyes antigos”, negándolle a Laertes a dignidade de rei, quizais porque nada o distingue dos seus concidadáns. Isto recorda o mundo post-épico descrito en *Un hombre que se parecía a Orestes*, no que resulta imposible atopar heroes coma os de antes:

–¡Si fueras rey –clamaba el ciego–, pondrías tu saliva en mis ojos y vería desde aquí las golondrinas jugar en la torre de los Mercados! ¡Triste cosa es que no haya reyes antiguos! ¡No veo la puerta de mi casa! (Cunqueiro, 1989: 42)

Mariano López fai un acertado resumo do tratamento cunqueirán do tempo e o espazo, facendo tamén fincapé no interese que demostra Cunqueiro pola vellez do heroe, un aspecto que non é tratado moi a miúdo:

Cunqueiro [...] desactualiza el arquetipo, lo recluye en un tiempo que sin ser ahistórico, es una integración de distintas épocas con sus respectivos espacios; lo traduce a un lenguaje que es un mosaico de registros, desde el vulgar al solemne, pasando por el lírico para hacer un alto en el arcaico; y en lugar de retrotraerlos a la fuente de la eterna juventud, lleva a sus héroes al otro extremo, al de las postrimerías de la vida. (López, 1992: 39)

É certo que en *Un hombre que se parecía a Orestes* o lector asiste ao regreso do heroe xa envellecido, pero só o ve así ao final da novela. En *Merlín e familia* e *Si o vello Sinbad volvese ás illas* si que asistimos á decadencia física dos protagonistas, especialmente na última obra, na que existe un continuo contraste entre as evocacións do Sinbad novo e o actual, que fantasía con aquelas viaxes. Porén, *Las mocedades de Ulises* se centra nos primeiros anos do personaxe. Quizais a atención de Cunqueiro se dirixía precisamente aos anos na vida dos heroes dos que non se fala na tradición, os momentos aos que non se lles dá importancia e que, por tanto, se prestan máis á invención ou á modificación. Aínda así, é evidente que o paso do tempo constitúe unha preocupación constante na obra cunqueirán.

### 5. 3. O ESPAZO

Existe unha certa confusión con respecto á cidade sobre a que reinaba Agamenón e despois, Egisto:

“La *Iliada* hace de él el rey de Argos, a veces el de Micenas, dando entonces el trono de Argos a Diomedes –esta última versión es la del Catálogo de las Naves, pasaje interpolado, más reciente que el resto del poema–. Finalmente, en la tradición más tardía, Agamenón pasaba por ser rey de Lacedemonia, con capital en Amiclas” (Grimal, 1984: 13).

Mesmo en *Un hombre que se parecía a Orestes* é difícil saber de que lugar se trata en realidade, de non ser por detalles como: “¡Me llamo Orestes de

Micenas! –dijo el viajero” (Cunqueiro, 1987: 147)<sup>52</sup>. Esta confusión maniféstase a miúdo na crítica; por exemplo, Ninfa Criado Martínez cre unhas veces que a acción da novela se sitúa en Argos (cf. 2004: 88) e outras, en Tebas (cf. 2004: 42), mentres que Cristina de la Torre sempre alude á cidade de Tebas. Así mesmo, algunhas das obras modernas que recrean o mito de Orestes se sitúan en Argos, como é o caso de *Les mouches* de Sartre e *Electre* de Giraudoux, mentres que o escenario da acción, tanto en Esquilo coma en Eurípides, é Argos (aínda que o último, en *Electra*, utiliza ambos termos case como sinónimos). Sófocles, en cambio, decantouse por Micenas en *Electra*, igual que Séneca en *Agamenón* (probablemente descoñecendo a obra homónima de Esquilo). Seguramente a confusión débese a que a cidade de Micenas se encontraba na rexión da Argólida, no Peloponeso, formada por varias pólis das que a máis importante era Argos, moi preto da propia Micenas. Tebas ten que quedar excluída, pois non hai nada que a relacione con estes heroes, e ten o seu propio e extenso ciclo trágico. En calquera caso, convén lembrar que estes detalles non inflúen na estrutura do mito nin das obras ás que deu lugar, e que non existe unha versión canónica do mito que o sitúe inmutablemente nunha cidade ou noutra, máis aló de que pertenza indiscutiblemente ao ciclo troiano<sup>53</sup>.

Atopámonos nun mundo que, segundo o coñecemento previo do mito, debería corresponder co da Grecia antiga. Non obstante, a cidade de Micenas nunca se menciona. Si que se nomea, porén, a cidade de Troia para facer alusión á pasada guerra, e a de Tebas, onde Electra vai traballar, e mesmo Egisto vai pasar unha tempada á Tracia do rei Eumón. O lector, xa dende o inicio, encontra multitude de probas de que a historia non se sitúa na época nin o lugar esperados, pois a novela se abre coa descrición dunha escena case costumista que se asemella máis á dunha pequena poboación da Galicia rural:

Un labriego con un azadón al hombro, montado a mujeriegas y a pelo en un asno ruano, cruzó la plaza en dirección a la puerta del Palomar, la más baja de todas, casi un postigo, empedrada de chapacuña a la portuguesa, y la única que siempre estaba abierta y sin guarda. Cerca de la puerta, en la esquina de los soportales, unas campesinas posaban en el suelo cestas con ristas de cebollas. (Cunqueiro, 1987: 9)

Pouco despois descubrimos que, ademais, estamos lonxe da Grecia pagá que cabería esperar: “–Hoy es día de ofrecerles cebollas a los santos Cosme y

---

<sup>52</sup> É certo que o propio autor contribuíu á confusión, posto que en *Las mocedades de Ulises* define a Agamenón como o que foi “rey en Argos” (Cunqueiro, 1989: 274).

<sup>53</sup> Sobre as posibles motivacións detrás da localización dos ciclos trágicos, Guépin comenta: “Most tragic myths are situated in Thebes, the historical arch-enemy of Athens, Mycenae, the precursor of Sparta, and in Troy, which was regarded as an Asian enemy city, much as Persia later was. And one could certainly say that the disaster of Thebes did not impede the fortune of Athens” (Guépin, 1968: 117).

Damián –aclaró la vieja, mientras se ataba el delantal blanco” (Cunqueiro, 1987: 9). Segundo López Mourelle, esta escena

transcurre en una plaza con soportales que bien podría ser la plaza en la que se ubica la catedral de Mondoñedo. Además la escena corresponde a una bella pintura rural y costumbrista en la que se alude a la tradición de ofrecer cebollas a los santos Cosme y Damián, tradición que dejaría una fuerte huella en Cunqueiro niño y que aparecerá en varios fragmentos de sus obras, como recoge Armesto Faginas en su biografía del mindoniense. (López Mourelle, 2001: 303)

Pero este peculiar cristianismo posúe tinturas pagás, o que se pode apreciar na importancia conferida aos ritos, as mencións á purificación, aos sacrificios... e, especialmente, ao sentido da fatalidade, do inevitable, que posúen tódolos personaxes pero, en especial, a irmá do heroe (*vid. supra*, p. 105). Os deuses nunca están presentes, pero existen pequenas indicacións da súa presenza: o sangue divino de Clitemnestra, por exemplo, maniféstase nunha “plumilla como de paloma que le había nacido en la rabadilla” (Cunqueiro 1987: 213), recordatorio de que a súa nai, Leda, foi seducida por Zeus en forma de cisne, e Clitemnestra e os seus irmáns Cástor, Pólux e Helena naceron de dous ovos. O cabalo de don León é “de raza divinal” (Cunqueiro, 1987: 64), pois descende dun estraño cabalo que era orixinalmente de madeira, ao que se lle puido meter dentro outro cabalo “del mar, de las cuabras siempre vagantes y espumosas de Poseidón, que fue dios con las gentes antiguas idolátricas” (Cunqueiro, 1987: 66). A pesar desta mestura de referencias relixiosas, tódolos habitantes da cidade de Orestes e os arredores teñen nomes gregos<sup>54</sup>, como para dotalos dunha certa coherencia. En cambio, o pequeno condado do Vado de la Torre, do que é soberana doña Inés, parece un lugar sacado dos tópicos da novela de cabalerías.

Algo similar sucede en *Las mocedades de Ulises*, obra na que o protagonista recibe o seu nome en honor a San Ulises e mesmo o deus Hermes era un santo ao que se lle rezaba (cf. Cunqueiro, 1989: 120). Non obstante, fálase tamén dos deuses do panteón grego.

–¡Ah, la lejana Ítaca! Quizás esté cerca, pero yo siempre la oí nombrar así. Somos muy apelativos los helenos. ¿Andan por allí los antiguos?

–¿A qué llamas tú los antiguos?

–A Apolo, Hércules, Hermes, Afrodita... No temo nombrarlos.

---

<sup>54</sup> Trátase, na súa maioría, de nomes de orixe grega que non é infrecuente atopar no ámbito castelán ou galegofalante, como Eusebio, Eustaquio, Jacinto, Teodora, Micaela... En *Las mocedades de Ulises*, os nomes teñen un aire máis exótico: Alpestor, Pretextos, Juan Pericles, Eurimedeo, Bliofernes, Leónidas... aínda que non faltan algúns máis comúns, como Herminia, Alicia ou Estefanía, e os repetidos Jacinto e Eusebio.

Os personaxes asumen as relixións das distintas culturas, quizais por seren mariñeiros moitos deles, acostumados a entrar en contacto con distintos pobos. Timeo, por exemplo, fala dun patrón alexandrino que, para que houbese vento,

Ponía de testigos a sus oscuros dioses, y mandaba a la tripulación que cada uno rezase al suyo.

–¿Y tú, Timeo, a quién rezabas? –preguntó Ulises.

– A San Miguel Arcángel. Soy cristiano latino, y fui dado a criar por madre que no conocí en los Donados de San Miguel, en Palermo. (Cunqueiro, 1989: 136)

A inserción de detalles que fan referencia ao mundo galego e ás súas tradicións en ambientes inesperados é unha constante na obra cunqueirá e ten que ver coa visión sincrética da realidade que constrúe; a Cunqueiro no lle incomodaba admitir que

Todas las ciudades pequeñas de las que hablo son un poco mi ciudad por muy diferentes que sean. Tanto me da que sea una ciudad griega adonde llega Ulises o una ciudad de Bretaña adonde llega el sochantre con las ánimas, todas las ciudades son un poco mi ciudad. (Nicolás, 1994: 49)

Do mesmo xeito, dicía:

[...] en cualquiera de estos libros míos, por ejemplo, *Si el viejo Sinbad volviese a las islas [sic]*, aquel puerto en el Golfo Pérsico que yo describo, pues es un pequeño puerto gallego en una de las pequeñas rías del país; Grecia, de *Las mocedades de Ulises*, pues es un poco las islas gallegas, como yo veía en la boca de la ría de Arosa, la isla de Sálvora, o la de Pontevedra, la isla de Ons, o en la de Vigo, las Cíes; en fin, son las islas que yo vi en mi juventud y ya no puedo ver ninguna isla de otra manera. (Soler Serrano, 2000)

Nunha emisión radiofónica do 11 de abril de 1980, o autor descríbenos como é capaz de imaxinar a Ítaca da *Odisea* a partir das illas galegas:

Veo desde la tierra de Bayona de Miñor las islas Cíes, y a lo lejos el lomo oscuro de la isla de Ons, para imaginarme Ítaca. Me imagino en Ons a Penélope ante el telar, mientras los pretendientes beben y comen y alborotan. El viejo perro de Ulises está tumbado al sol, y no puede morir mientras no llegue su amo<sup>55</sup>, en cuya muerte no cree. En un rincón de la casa está el arco que solamente el héroe Ulises será capaz de tender. Uno ve siempre lo que quiere. (Cunqueiro, 1991: 618)

---

<sup>55</sup> Atopamos aquí a mesma idea que en *Un hombre que se parecía a Orestes*, cando Ifigenia non pode morrer e permanece nunha xuventude perpetua ata a chegada de Orestes.

Esta última afirmación resulta fundamental para entender o universo cunqueirán. É de supoñer que, da mesma forma, para imaxinar a Tebas da *Orestíada*, tomou modelos da xeografía galega: a sempre presente Mondoñedo, pero quizais tamén Lugo, como cidade amurallada.

Lonxe de facer que o ton da historia se centre no local, o autor busca un efecto universalizador e, para isto, coloca a acción do mito nunha xeografía allea á orixinaria:

Me preocupa que existan en la literatura gallega temas y ambientes no frecuentes ni locales, tal como sucedía en mi *Sinbad*, de ambiente árabe o en las *Crónicas do Sochantre* [*sic*], que suceden en Bretaña de Francia. Hay que buscar una cierta universalidad. (Nicolás, 1991: 141)

A inserción do mito nun ambiente non necesariamente grego, afastándoo das expectativas que pode ter o lector ao ler o nome de Orestes, para situalo nun lugar que lembra máis ben unha vila galega, no canto de transformalo en algo de carácter local, universalízao. Por iso non nos parece acertada a caracterización deste método como “contrapunto desmitificador”:

Na descriçom das paisagens, por exemplo, gusta de misturar a paisagem galega com a dos lugares concretos onde se situa a açom, ou bem a Galiza é o ponto de partida para a caracterizaçom de ambientes alheios (contraponto desmitificador). (Morám Fraga, 1990: 53)

Se o propio autor cría estar universalizando a súa literatura ao incluír elementos alleos a Galicia, é razoable pensar que se propoñía lograr o mesmo con respecto ao mito grego, aportándolle trazos non soamente galegos, senón de moitas outras culturas. Esta operación, por tanto, ao ir encamiñada a dotar o mito dunha dimensión universal, non pode contribuír a destruílo.

O intento universalizador manifestado na elección de escenarios locais nunca se entendeu ben. Cunqueiro foi criticado xa no seu momento por escribir en galego obras relacionadas cos grandes temas da literatura universal, como Hamlet:

[...] cómpre non esquecer que non foron poucos os que lle reprocharon a Cunqueiro, ao estrearse o *Don Hamlet* na Coruña, e logo en Lugo, a escolla de tal temática para crear una peza dramática na nosa lingua. Tomemos como mostra, entre outras máis que cabería mencionar, o que expuña en *El ideal gallego* alguén oculto detrás das iniciais M. H. Este crítico reprobaba o “abuso de los monólogos y diálogos que [...] resultan anacrónicos si uno trata de compenetrarse con un Príncipe de Dinamarca [...] hablando gallego”. (Dasilva, 2011: 194)

Evidentemente, resulta moi doado rebater os febles argumentos daquel crítico, sobre todo porque os seus comentarios mostran de forma clara que

non comprendeu a obra, se lle preocupan de tal maneira os “anacronismos”. Habería, entón, que escribirla en castelán, para que resultase máis realista escoitar ao príncipe de Dinamarca falando nesta lingua? Ou errou tamén Shakespeare ao facer ao seu Hamlet falar en inglés e Calderón, exemplo entre outros tantos, dándolle a palabra a Segismundo en castelán e non en polaco?

Incluso, por outra banda, foi acusado de non tocar temas galegos, o que denota un profundo descoñecemento da súa obra:

Hace poco tiempo, en un periódico se decía que yo no tocaba temas gallegos y que todo lo que se escribía en Galicia debía de ser sobre temas gallegos. Eso es una tontería. Estoy satisfecho de haber aportado temas no gallegos a la Literatura gallega, lo que me parece muy importante. Pimentel, yo y otros sacamos a la poesía gallega de la cocina en que se estaba cociendo. (Nicolás, 1994: 104)

Cunqueiro, en fin, trata o espazo de forma moi similar ao tempo: tomando distintos elementos que lle interesan e deformando outros ao seu gusto, o que, por outra parte, renova a interpretación do mito, pero non dificulta a súa comprensión.

#### 6. 4. OS PERSONAXES

A continuación farase unha análise dos principais personaxes da novela, tendo en conta as súas particularidades con respecto á tradición que lles precede. Aínda os personaxes inventados por Cunqueiro, como doña Inés, adoitan ser o resultado dun complexo cruce de referencias literarias, agás, quizais, Eumón de Tracia, que parece ter xurdido exclusivamente da imaxinación do autor.

As personaxes femininas teñen especial interese, xa que moitas delas se corresponden, en maior ou menor medida, con distintos tópicos. En primeiro lugar, é necesario admitir que as mulleres non adoitan xogar un papel fundamental nas novelas de Cunqueiro, como xa foi advertido pola crítica en xeral:

A ausencia de protagonistas femininos na narrativa de Cunqueiro chamou a atención de Andrés Pociña, quen contrastou este feito co tratamento recibido polos *heroes* destas. Neste sentido, observou que “resulta verdadeiramente chamativo o feito de que, a carón de sete heroes, rebulan unha serie de mulleres case sempre intranscendentes, mesmo aquelas das que cabería esperar un tratamento máis coidado por parte de Cunqueiro”. (cit. en Nogueira Pereira, 2009: 35)

Anxo González tamén reparou nesta falta de protagonistas femininas na narrativa cunqueirá, pero resalta a importancia que teñen nas pezas teatrais:

En primeiro lugar, cómpre constatar que a muller, en Cunqueiro, os grandes personaxes femininos, os protagonismos femininos propiamente ditos, danse na obra

dramática. E os dramas de Cunqueiro viran en estricte uniformidade temática, arredor do amor. Isto é, ó noso respecto, significativo: o protagonismo feminino, en Alvaro [sic] Cunqueiro, restrínxese ó ámbito argumental de temática amorosa. (González Fernández, 1993: 427)

Sinala, así mesmo,

que dentro da problemática amorosa, non se aprecian diferencias nos niveis de dependencia afectiva e emocional entre as protagonistas femininas e os masculinos”. (González Fernández, 1993: 427)

Non obstante, non podemos estar totalmente de acordo coas seguintes afirmacións:

Clitemnestra e as súas fillas Electra e Ifigenia son as mulleres que forman parte da historia de *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), pero no texto “aparecen indirectamente a través de los sueños, recuerdos y relatos de los hombres”, como sinala Kaus (2000: 12). Malia seren as mulleres as indutoras da acción dos protagonistas, Egisto e Orestes, o autor privaas de voz e sitúaaas fóra do texto, desdeñadas polo discurso dos protagonistas que son os que conducen a historia. (Noia Campos, 2017: 122)

A escasa participación do personaxe de Electra, que resulta fundamental nas traxedias gregas, débese seguramente a que o máis interesante e innovador da novela con respecto ao mito reside nas constantes dúbidas que asaltan a Egisto e Orestes. Electra, inflexible e xamais dubitativa, ten menos utilidade como personaxe. Ademais, ao elenco tradicional engádesse doña Inés, protagonista indiscutible da cuarta parte da obra.

A pesar disto, é innegable que as personaxes femininas de Cunqueiro non posúen, en xeral, a mesma importancia que os seus homólogos masculinos, e incluso resulta sinxelo facer unha clasificación de ditas personaxes nunhas poucas categorías, e case todas poden inscribirse nunha ou noutra sen moita dificultade; así ocorre coa clasificación levada a cabo por Simona Geroldi, que se inclúe a continuación:

-Mundo clásico (belleza de estatua, solemnidad, prendas escuetas y lineales, sonrisa);

-Mundo cortés (piel blanca, ojos claros, cintura y cuello sutiles, pecho abundante, lejanía, estado de casada, debilidad y juventud);

-Mundo romántico (fragilidad emotiva, ingenuidad, espíritu de sacrificio, devoción, aptitud al desmayo y al llanto);

-Mundo bíblico (la Virgen y las santas);

-Entorno gallego (fuerza corporal, “piernas gruesas, redondos tobillos de las mujeres de las tierras llanas, largos los brazos como de hijas de segador, arqueadas cejas bien pobladas”, habilidad en hacer dulces y confituras de membrillo y comidas en general). (Geroldi, 1997: 267)

Como veremos, as mulleres de *Un hombre que se parecía a Orestes* tampouco escapan a esta clasificación, pero, aínda así, o seu estudo segue sendo de interese polo cruce de referencias literarias do que son resultado e a súa propia conciencia, nalgúns casos, de seren personaxes ficticias. Moitos dos personaxes masculinos tamén son susceptibles, en menor medida, de encaixar en distintos tópicos. Os protagonistas masculinos seguen moitas das características prototípicas do heroe, pero non nos deteremos tanto nesta cuestión, porque xa foi amplamente estudada por Juan Manuel López Mourelle na súa tese *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*.

Moitos dos personaxes que aparecen nos índices onomásticos das novelas cunqueirás teñen un valor puramente referencial e, ás veces, nin sequera chegan a aparecer na obra. Segundo María Xesús Nogueira:

Na narrativa de Cunqueiro é posíbel identificar aínda un modelo de personaxe que ten a súa representación nunha serie de figuras referenciais que son simplemente citadas e que non teñen ningunha relevancia na acción. Neste modelo conflúen, polo tanto, o carácter referencial, a escasa relevancia na diexese, o anacronismo e o distanciamento do narrador a respecto delas, remarcado ás veces pola ironía [...]. (Nogueira Pereira, 2009: 206)

Por outra banda, Nogueira tamén distingue os personaxes decorado, moi numerosos na narrativa do mindoniense, que son

figuras de carácter secundario que funcionan a xeito de decorado, garantindo case sempre a verosimilitude da obra. Os modelos están definidos pola ausencia de protagonismo na diexese, así como pola súa falta de identificación onomástica. (Nogueira Pereira, 2009: 202-203)

En *Un hombre que se parecía a Orestes* aparecen personaxes deste tipo sobre todo no comezo da obra, no que se describen as accións de varios labregos, unha vella e tres mozas etc; mentres que, en *Las mocedades de Ulises*, ás veces

semellan asumir un protagonismo mínimo ou presentar unha escueta identificación: os cuñados de Laertes, os habitantes de Ítaca (pastores, atuneiros, aldeáns, tratantes de cereixas, etc.). (Nogueira Pereira, 2009: 204)

## 6. 4. 1. Os personaxes de *Un hombre que se parecía a Orestes*

### 6. 4. 1. 1. Electra

Tanto nas traxedias clásicas que tratan o tema, como na maioría das obras modernas, Electra está moito máis presente que nesta novela e, de feito, a vinganza lévase a cabo con ela como cómplice. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, esta personaxe está ausente durante case toda a novela: a súa primeira aparición ten lugar no terceiro capítulo e só adquire certa importancia ao final, no apartado *Seis Retratos*. Ela tamén experimenta unha degradación, xa que pasa de fanática instigadora da vinganza, a criada na casa dun fundidor de dentes. Non obstante, a obsesión por vingar ao seu pai non a abandona nunca, ata o punto de que se insinúa unha posible relación incestuosa co seu irmán Orestes, que tería como motivo simplemente culpabilizar a Egisto:

Pero Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra, escribió una escena en la que pretendía dejar al descubierto el motivo de haberse metido en la cama de Orestes, y fue para, llegada el alba, descubrirse y decirle que aquel pecado era uno más a sumar en la cuenta de Egisto, culpable de que ellos anduviesen por el mundo sin casa ni ley. (Cunqueiro, 1987: 218)

A posibilidade deste tipo de relación xa aparecía vagamente esbozada en autores antigos. Efectivamente, na novela, Electra, ademais de mostrarse celosa, parece exercer unha especie de control, dende a distancia, sobre Orestes, que se sente máis libre en canto deixa de notar a súa influencia: “Pero Orestes amaba los bosques y los estrechos senderos montañoses. Aquel era un mundo sin correos, no podían llegarle los recados de Electra, y nadie preguntaba su nombre” (Cunqueiro, 1987: 159). A irmá parece controlalo mesmo en sueños:

[...] y ya se veía [Orestes] en una conversación con Egisto en una solana, el cual le ofrecía su amistad y dinero, un viaje por las antípodas y una joven esposa [...]. Pero despertó sobresaltado, porque por una de las puertas del sueño había entrado sigilosamente Electra y lo contemplaba iracunda. (Cunqueiro, 1987: 151)

Para Mariano López, “Electra le impone el deber de representar el mito o arquetipo (en cuanto esquema fijo de actuación) de Orestes” (López López, 1988: 324). O propio Cunqueiro admitía que “si Orestes consigue llegar en mi novela a la ciudad de su niñez es por el empuje de su hermana; él jamás lo hubiera conseguido” (Nicolás, 1994: 126). A instigación, xa no mito tradicional, é tal que, como apunta David Pérez García, “también Erinia fue Electra para su hermano” (2013: 88). Electra representaría, en termos freudíans, o superego do heroe, recordándolle constantemente —aínda que case nunca estean xuntos na novela— o seu deber no sentido máis patriarcal. Non é casualidade que, no fragmento anterior, irrompa precisamente nun

soño de Orestes, no que predominaba o seu desexo inconsciente de non levar a cabo a vinganza e mesmo de reconciliarse con Egisto.

A determinación de Electra chega case ata a tolemia; toda a súa vida está, como a de Orestes, encamiñada cara a vinganza, pero ela non manifesta dúbidas nin se aparta do seu obxectivo, ao contrario que o seu irmán. Non é, por tanto, casual o feito de que se nos describa con trazos masculinos<sup>56</sup>. Neste sentido, a parella Electra-Ifigenia lembra a representación tradicional das irmás Antígona e Ismene, ata na aparencia física:

Así como Electra era pequena y morena, Ifigenia era alta y rubia, y en la blanca piel salía a su madre. (Cunqueiro, 1987: 219)

Steiner subliña como a aparencia das fillas de Edipo é representativa do papel que desempeñan:

Iconography and staging have not been kind to Ismene. She is the blond, hollow one. But already the scholiasts and early rhetoricians noted a striking fact. In Sophocles' extant dramas, the Antigone-Ismene pairing has its precise counterpart in Electra-Chrysothemis. Sophocles resorts twice to the same asymmetry of sisterhood and conflict. Reflecting on Georg Eliot's *Adam Bede*, Freud suggests that the contrastive intimacy between the small dark and the taller fair-haired young women in the house hold stands for a primal symbolic dissociations between fundamental tenets in the feminine psyche or, rather, in this psyche as imagined and represented by men. Chrysothemis, of course, means the "lit" or "golden" one. (Steiner, 1984: 145)

Así, na *Electra* de Sófocles

descubriremos dos escenas que se corresponden entre Electra y Crisótemis, las cuales vienen determinadas, ambas, por el conflicto Antígona-Ismene. En la primera escena, se hace resaltar vivamente el contraste entre el carácter de Electra, su conciencia del oprobio de la familia y del mandato de la vinganza, por una parte, y Crisótemis por la otra, la cual, aunque conoce la grave situación, preferiría, sin embargo, un cómodo transigir con los dueños de la casa, Clitemnestra y Egisto. (Lesky, 2001: 224)

---

<sup>56</sup> No *Agamenón* de Séneca, Clitemnestra dille a Electra: "Actitud de varón muestras en tu corazón engraido... Pero aprenderás a actuar como mujer, cuando hayas sido domada por la desgracia" (Séneca, 1988: 194).

A personaxe de Crisotemis está totalmente ausente de *Un hombre que se parecía a Orestes*<sup>57</sup> e é Ifigenia, en parte, quen cumpre esta función de antagonismo con respecto a Electra. Evidentemente, as diferenzas entre Ifigenia e Electra son enormes, pero resulta problemático falar de parella antitética, ao modo de Antígona e Ismene na traxedia de Sófocles que leva o nome da primeira, porque non existe ningún contacto entre ambas ao longo da novela, posto que Ifigenia habita nun mundo aparte e Electra se atopa exiliada en Tebas. Na *Orestíada* tampouco aparece Crisotemis, e é a falta de familiares de Electra precisamente o que xustifica o amor exacerbado que sinte polo seu irmán: odia á súa nai e a súa irmá e o seu pai están mortos, polo que só lle queda Orestes (Esquilo, 1986b: 456)<sup>58</sup>. Incluso se podería dicir que tamén Orestes chega na novela a identificarse con Crisotemis, no seu desexo de non realizar a vinganza e de manter unha posición conciliadora, que lle resultaría máis cómoda. Non obstante, é certo que ambas irmás se definen por oposición: todo o que a primeira ten de determinación e fortaleza é, na outra, fragilidade e pasividade. A insistencia nos trazos masculinos de Electra, tanto físicos como psicolóxicos, acentúase nas obras contemporáneas, en moitas ocasións por oposición aos femininos atribuídos a Orestes, pero tamén coa coquetaría de Clitemnestra<sup>59</sup>. En *Electre ou la chute des masques*, de Yourcenar, Pílates di a Electra, a propósito de ambos irmáns: “Je vous ai revus ensemble; j’ai comparé ces deux visages dont le tein était le plus viril [...]” (Yourcenar, 1971: 40). A súa virilidade complementase cunha notable misoxinia, que adoita manifestar en especial contra a súa nai, encarnación, para ela, de todo o que hai de malo na muller:

ELECTRA. – [...] Y en verdad es feo que sea la mujer, y no el hombre, quien manda en una casa. Aborrezco a los hijos que en una ciudad no reciben el nombre de su padre, sino el de la madre. Cuando un hombre casa con mujer notable y superior a él no se habla del hombre, sino de la mujer. (Eurípides, 1985: 323-324)

O conflito reside, evidentemente, na súa propia condición feminina, como o expresa de maneira clarísima o seguinte fragmento eurípideo: “¡Pobre de mí! Me consumí en odio contra esta mi madre que me parió mujer”

---

<sup>57</sup> A árbore xenealóxica varía dependendo de cada versión, así como os nomes dos personaxes: Homero menciona unha terceira irmá na familia real, Ifianasa, e coñece a Electra co nome de Laódice. Hesíodo, pola súa banda, chama Ifimedia a Ifixenia no seu *Catálogo de mulleres*.

<sup>58</sup> Este razoamento non debía de ser alleo á mentalidade grega, pois é similar ao que utiliza Antígona na traxedia homónima de Sófocles.

<sup>59</sup> En *Un hombre que se parecía a Orestes*, tampouco parece Electra manifestar ningún tipo de coquetaría, pero si celos con respecto á condición da súa irmá: “Otros decían que Electra andaba despechada, porque era ella la hija que había de quedar en palacio, perpetuamente moza, esperando la llegada de Orestes, en vez de Ifigenia, y quería pronta venganza para que Ifigenia se pusiese a envejecer como a ella le sucedía” (Cunqueiro, 1987: 216).

(Eurípides, 1985: 332). Trátase dun bucle: non sabemos se odia as mulleres en xeral a causa da conducta de Clitemnestra, ou se todo o seu odio vén do feito de ter nacido muller, do que lle bota a culpa á súa nai.

*Un hombre que se parecía a Orestes* resulta excepcional na pouca importancia e iniciativa atribuídas á personaxe de Clitemnestra, que fan imposible que tal personaxe se erixa en antagonista de Electra, quen si demostra os trazos que tradicionalmente se lle supoñen, a pesar da súa escasa presenza na obra. Paga a pena reproducir aquí o cadro utilizado por Ana Fraga Iribarne (2001: 64) para exemplificar ata que punto nai e filla representan valores totalmente opostos, sobre todo no que respecta as súas funcións como mulleres:

Clitemnestra	Electra
Infidel al varón (marido) Lasciva Vengadora Arrogante Usurpadora de funciones masculinas Mala madre	Fiel varón (padre) Casta Víctima Humilde Obediente al varón Maternal

A súa castidade (aínda que nalgúnhas versións contraía tardío matrimonio con Píades) contrasta co papel de nai de Orestes, que ela mesma se atribúe. Tamén a dureza da Electra de Cunqueiro se atenúa só no trato que lle dá ao irmán, que é certamente maternal:

Era la primera noche que Orestes iba a pasar lejos de Electra. Cuando Orestes estaba en cama y ya se le acercaba el sueño, Electra venía silenciosa y solícita, le arropaba, le tocaba los pies por si los tenía fríos, le frotaba la frente con las yemas de los dedos mojadas en aceite perfumado para que tuviera sueños felices, y se marchaba de puntillas, presurosa. (Cunqueiro, 1987: 147)

Non estamos enteiramente de acordo con Norma Kaus cando di que:

[...] Electra es una víctima de la sociedad patriarcal que ha creado el “deber” de vengarse, donde surge la idea que la obsesiona, que no es más que la ejecución de un mandato masculino, en tanto lo que quiere realizar es la venganza del honor de su padre [...]. (Kaus, 2000: 84)

Aínda que o poder patriarcal no mito orixinario seguramente ten máis importancia, na novela non podemos afirmar que sexa esta instancia a que cree en Electra o deber da vinganza, senón que, como tantas outras cousas, esta ven esixida pola traxedia. Quizais inflúa tamén o carácter severo e de tendencia obsesiva da propia personaxe, pero reducir a súa motivación a un

mandato do patriarcado supón, ademais, anular totalmente a súa capacidade de decisión.

As Electras dos distintos autores clásicos mostran moitas diferenzas entre elas, pero tamén similitudes:

Though their representations differ considerably [Aeschylus, Sophocles and Euripides’], each Electra is abused and embittered, capable either of a fine dramatic wrath or of eloquent mourning, superbly effective on the stage. [...] Writers of the 19<sup>th</sup> century tended to focus less on politics than on the melodramatic potential of the story. Modern writers and composers have generally presented an Electra pathologized, sexualized, and hysterical (Assmann, 2010: 303).

Esta última afirmación é especialmente pertinente no caso de Lavinia, quen representa a Electra na triloxía *Mourning Becomes Electra*, de O’Neill. A relación incestuosa entre os irmáns é suxerida continuamente, así coma entre Lavinia e o seu pai, Ezra (Agamenón), e Orin e a nai, Christine (Orestes e Clitemnestra, respectivamente). Igual que a Electra de Cunqueiro, Lavinia manifesta certos comportamentos maternais, pero só ten como propósito a substitución do papel que xoga Christine na familia, como esposa de Ezra e como obxecto do amor de Orin. A posible fixación de Electra co seu pai, amplificada ata o punto de dar nome ao célebre complexo de Electra, formulado por Jung, non aparece nin sequera esbozada nos clásicos pero, dentro das obras modernas, quizais as que máis se recrean neste feito sexan a triloxía de O’Neill e a *Electre* de Giraudoux, onde esta chega a afirmar: "Je suis la veuve de mon père, á défaut d’autres" (Giraudoux, 1937: 61). Na mesma lóxica, pretende usurpar o papel de Clitemnestra tamén no que respecta a Orestes, ao que lle di: "Prends de moi ta vie, Oreste, et non de ta mère !" (Giraudoux, 1937: 86). En cambio, en Cunqueiro aparece suxerida, aínda que só de pasada, a posible fixación de Electra polo seu padrastro:

“Hay autores que aseguran que la vehemencia que ponía Electra en que la venganza había de ser cumplida en Egisto, nacía de que la infanta se había enamorado del amante de su madre [...]" (Cunqueiro, 1987: 216)

Volvendo aos trazos comúns que configuran a Electra trágica, obsérvase que a de Cunqueiro non experimenta tantos cambios e segue sendo recoñecible con respecto á personaxe da *Orestíada*, descrito acertadamente por José Antonio Míguez:

El mismo Orestes [en *Electra*, de Sófocles] no alcanza en la obra, ni con mucho, la altura del personaje de Electra. Ciertamente será él el brazo ejecutor de la venganza contra su madre, pero actuando siempre con premeditación y aún con engaño. Orestes, que es la esperanza de Electra, se presenta en

principio a esta bajo la apariencia del extranjero, que trae consigo sus propias cenizas; más tarde, cuando ya el reconocimiento de los hermanos ha tenido lugar, Electra misma animará y aconsejará a Orestes sobre lo que ha de hacer, y este, astutamente, aprovechará la ausencia de Egisto para dar muerte a Clitemnestra. Electra es siempre la voz implacable de la venganza [...]. (Míguez, 1974; 144)

Nas traxedias antigas, especialmente en Eurípides, a descrición das ocupacións de Electra como esposa dun labrego, por breve que sexa, proporciona unha ventá ás duras tarefas dunha muller pobre da época. Polo tanto, como xa se sinalou nun apartado anterior, a inserción de certos personaxes elevados en ambientes moito máis prosaicos non é unha creación de Cunqueiro ou dos autores modernos que reescribiron certos mitos, aínda que isto adoite sinalarse como unha das características clave da súa reinterpretación. Así, en *Les mouches*, Electra é “la dernière des servantes” (Sartre, 1991: 129) e describe de forma realista tódalas tarefas que ten que facer no palacio real.

Electra, ademais, parece ser a única personaxe que mantén unha certa observancia dos ritos antigos, aspecto que trata de inculcar ao seu irmán dándolle consellos “que tocaban a la vez a los hombres y a los dioses” (Cunqueiro, 1987: 153). Aínda que o último mostra máis vacilacións ca ela, ambos representan uns valores que xa resultan obsoletos no mundo no que viven:

Electra le rogó que se desnudase y embrazase el escudo, que era ovalado, de bronce forrado de cuero y tejo, y se pusiese en la puerta, a contraluz, lo que Orestes hizo. Electra se arrodilló y se echó ceniza por la cabeza. (Cunqueiro, 1987: 147)

Os curiosos rituais que practica inclúen matar “una paloma, y le obligaba [a Orestes] a que mojase las manos en la sangre”, argumentando “Tienes que acostumbrarte a andar así” (Cunqueiro, 1987: 154). Ela esixe o cumprimento da vinganza non para axustarse á traxedia, como o resto dos personaxes, senón guiada polo sentimento de xustiza, quizais de orixe relixiosa, que é a única en mencionar: “Éstas eran las palabras de Electra, cogiéndole la cabeza entre las manos, apretándole los hombros con las huesudas manos, besándole las rodillas: justa y necesaria [la venganza]” (Cunqueiro, 1987: 142).

O desequilibrio mental que manifestan algunhas das Electras modernas aparece nesta novela en forma de comportamento obsesivo, non só con respecto á vinganza, senón cara ao seu irmán en particular. Así, nos seus últimos anos:

Le había dado por hablarse a sí misma durante todo el día, y aun en sueños, en voz alta, contándose lo que imaginaba que estaría haciendo Orestes, por dónde andaría, quién le afilaría la espada, la capa del caballo o el nombre de la nave, qué almorzaba, el color de la capa, y hasta con qué mujeres andaría [...]. (Cunqueiro, 1987: 217)

Pero Electra, así como Orestes está estreitamente ligado a Hamlet, mostra unha ligazón clara co personaxe de Ofelia, tanto na función que teñen na trama, como na loucura, máis o menos evidente en ambas, e que se manifesta de diversas maneiras:

In structural analysis it is the similarity of situations that establishes the identity of functions. Ophelia, like Electra, is the daughter of a murdered father. Ophelia is an Electra who has passed through madness and chosen suicide. (Kott, 1967: 309)

Por suposto, se na actualidade a figura de Electra se relaciona a miúdo cos problemas mentais é, en parte, grazas a Carl G. Jung, quen formulou o célebre complexo que leva o nome da heroína trágica, aínda que se trate dun proceso polo que pasan sen problema a maioría das nenas, segundo o psicoanalista suízo. A partir da formulación do complexo de Edipo, de Freud, Jung desenvolve a súa versión feminina, baseándose no antigo mito, no que a atracción incestuosa, como xa se viu, dista moito de ser tan obvia como na historia edípica:

Con los años, el complejo toma en el hijo una forma más viril, y por tanto más típica, mientras que en las hijas se desarrolla la inclinación específica bien conocida hacia el padre y la correspondiente actitud de celos hacia la madre. Podríamos denominar, pues, este complejo, en el caso de las hijas, *complejo de Electra*. Sabido es que Electra tomó venganza sangrienta de su madre Clitemnestra por el asesinato del marido de ésta, a consecuencia del cual Electra perdió a su amadísimo padre. (Jung, 1951: 142)

Quizais tamén a devoción que sinte Antígona polo seu irmán Polinices podería ser representativa deste proceso psicolóxico. En ambos casos, a relación entre os irmáns de distinto sexo é máis importante que a existente entre as parellas de irmás, Antígona e Ismene e máis Electra e Ifigenia. Non obstante, o contraste con respecto á relación coa nai é maior no mito de Electra e Orestes. Bremmer fai un interesante apunte sobre os complexos vínculos familiares na traxedia:

Los mitos sobre la familia, sin embargo, nos muestran que si intentamos reconstruir la vida social de Grecia primitiva a partir de la mitología, debemos prestar mucha atención tanto al género literario como a la ideología del mito. La *Iliada*, por ejemplo, evita centrarse en conflictos familiares, pero la tragedia describe en tonos muy sombríos las peleas en el seno de la familia y, mientras la hostilidad padre-hijo suele acabar mal, la relación hermano-hermana es invariablemente buena. [...] el mito no refleja tanto la realidad, como los imperativos de la vida en una sociedad con instituciones legales muy débiles. En semejantes sociedades, los miembros de la familia

se necesitaban entre sí para poder sobrevivir y prosperar, y esto es un importante mensaje que nos transmiten los mitos. (Bremmer, 1999: 103-104)

En tanto que traballadora, Electra podería inscribirse dentro das mulleres pertencentes á contorna galega, segundo a clasificación de Geroldi. Aínda que non se corresponda plenamente con este apartado, está claro que non encaixa en ningún dos demais, pois está moi lonxe de constituír unha heroína romántica ou sacada dos códigos do amor cortés, a pesar do novelesco da súa situación.

#### 6. 4. 1. 2. Ifigenia

Á parte do feito de que Orestes non chegue a cometer os asasinatos, outro dos cambios introducidos por Cunqueiro é que Ifigenia non sexa sacrificada e siga vivindo no palacio real. A morte de Ifixenia por parte do seu propio pai, Agamenón, como sacrificio a Artemisa para poder continuar a súa viaxe a Troia, é un episodio fundamental na *Orestíada*, pero o autor o reduce a un mero rumor<sup>60</sup>. Hai que lembrar, porén, que, da mesma maneira que Orestes, segundo Homero, non foi nunca un matricida, o rapsodo tampouco fala na *Iliada* de que Ifixenia fose sacrificada. Este feito, en cambio, aparece xa en Estesícoro, como xustificación para o crime da súa nai:

Defradas [...] se pregunta si la presencia de Ifigenia, atestiguada por el fragmento citado [37-38 Edmonds], no delata una intención apologética de la esposa asesina, con lo que se llegaría a la conclusión de que el crimen de Clitemnestra quedaría paliado, ya que estaría justificado en parte como un acto de venganza por la muerte de su hija. (Alsina, 1971: 229)

A decisión que se toma de forma análoga na novela é que Ifigenia permaneza nunha perpetua xuventude:

Después de la muerte de Agamenón a su regreso de Troya, y por supuestas invocaciones y augurios ciertos, se consideró que era indispensable para el cumplimiento de la venganza que la infanta se conservase en la dulce belleza de sus dieciséis años, con el cabello recogido en dos trenzas y la redonda pantorrilla realzada por el zapato de medio tacón. (Cunqueiro, 1987: 218-219)

Ifigenia é unha personaxe completamente supeditada ás regras da traxedia, esa traxedia pendente da vinganza para ser escrita, pero que todos parecen

---

<sup>60</sup> No libreto de Hofmannsthal para a *Elektra* de R. Strauss, tamén se obvia o sacrificio de Ifixenia; neste caso, para subliñar o carácter de adúltera de Clitemnestra e que a súa conduta careza de xustificación. Noutras obras modernas que trasladan o mito á actualidade, este episodio omítese, quizais polo difícil que resulta trasladar un sacrificio ritual á época moderna.

ter presente no reino de Micenas. De feito, mantense con vida e nunha perpetua xuventude en tanto que resulta útil á traxedia, aínda que o seu papel na mesma non pasaría de ser decorativo:

Ifigenia moza es necesaria para la venganza. Tanto como la espada del infante vengador [...]. Y el que no envejezca Ifigenia es una probabilidad mayor de que la venganza pueda llegar repentina, el día menos pensado. Probablemente, aunque Ifigenia quisiese no podría envejecer. (Cunqueiro, 1987: 37-38)

Pero no podían [los espejos] devorarla mientras Orestes viviese, porque Ifigenia tenía que estar encendiendo las luces en la escena de la venganza [...]. (Cunqueiro, 1987: 220)

Ademais, a lóxica detrás deste razoamento é que a súa utilidade para a vinganza constitúe o único que xustifica ou explica o feito de que non envelleza:

–Según tú, señor Eusebio, Ifigenia sueña con la venganza...  
–En caso contrario, ¿cómo se conservaría moza? (Cunqueiro, 1987: 37-38)

Resulta curioso o feito de que sexa Ifigenia a destinada a recoñecer ao seu irmán Orestes, en vez de Electra, pero son os augurios os responsables deste cambio:

Pero el detalle más importante de la versión de Filón es la anagnórisis Ifigenia-Orestes. Si en la *Orestíada* de Esquilo, este reconocimiento lo protagoniza Electra, por medio de un bucle que su hermano deposita en la tumba de su padre, en la obra de Filón es Ifigenia la que reconoce al vengador. Y no es invención del dramaturgo, o un capricho suyo, sino un hecho reconocido y aceptado sobre el asunto Orestes, tal y como informan los augurios [...]. (López Mourelle, 2001: 307).

Algo parecido ocórrelle ao dramaturgo Filón el Mozo, que vive á espera, xa que non pode terminar de escribir a súa traxedia ata que non se consume a vinganza, e reduce tódolos acontecementos a preparativos para a chegada de Orestes:

–Yo estoy a la espera, como pueda estarlo el rey Egisto, porque conviene que haya un testigo para los siglos. Y todos los sucesos del mundo los reduzco a la gran expectación de la llegada del vengador, y tomo notas para adornar la historia. (Cunqueiro, 1987: 168)

Non estamos de acordo con Norma Kaus, que atribúe ao suposto carácter tiránico de Egisto (trazo que non atopamos en Cunqueiro) o encerro de

Ifigenia, e non aos requisitos da traxedia, como se di explicitamente na novela:

Ante la ausencia de Electra, la única al alcance de Egisto es Ifigenia, a quien encierra en una torre sin puertas ni ventanas, símbolo fálico del poder masculino, condenándola al aislamiento. El hecho de que Ifigenia no envejezca y mantenga su belleza adolescente, representan [sic] la imposibilidad de Egisto de separarse de su sombra, pese al abuso de poder masculino que demuestra el haberla encerrado en la torre. [...] Es decir, que Egisto sacrifica a Ifigenia condenándola a la muerte en vida, simbolizado en el hecho de que la joven no envejezca, ya que para ella el tiempo no transcurre en tanto no lo transita con experiencias de vida. Es una especie de mártir, víctima inocente que muere sin más “pecado” que no estar de acuerdo con el crimen del tirano. (Kaus, 2000: 82-83)

A caracterización de Ifigenia coma unha especie de mártir política, encerrada por opoñerse á tiranía de Egisto, non se corresponde en absoluto co expresado na novela, como tampouco o feito de que o seu cárcere sexa unha torre, “símbolo fálico del poder masculino” (Kaus 2000: 82). Por outra banda, Massimilla Pialorsi (2013: 493), de forma máis axeitada, sinala que o cativerio de Ifigenia nunha torre é “una evocación de los mitos de Dánae y de la leyenda de Santa Bárbara”. Aínda que é moi probable que Cunqueiro tivese presente a historia de Dánae<sup>61</sup>, a imaxe da princesa ou doncela recluída nunha torre<sup>62</sup> agardando a súa liberación tamén aparece constantemente en numerosos contos de fadas, como *Rapunzel*, dos irmáns Grimm. Non obstante, os detalles dun posible plan para sacala da torre a afastarían da heroína do conto polo seu realismo:

–No, no puede salir de la torre –aseguró Celedonio–, porque, ¿quién la bajaría sin que chirriase la roldana y no la viesen los centinelas? ¡La roldana no la aceitan adrede!  
–Podría bajar por sábanas atadas y faldas viejas cortadas –apuntó Tadeo.  
–Sí, atando sábanas –aceptó don León–, cinturones, pañuelos, cordones de corsé, cortadas en tiras las grandes cortinas forradas de la antecámara. (Cunqueiro, 1987: 44)

---

<sup>61</sup> Cunqueiro inspirouse no mito de Dánae no seu poema “Eu son Dánae”, ao que lle da un significado completamente distinto, xa que “encontramos unha figura feminina rodeada pola chuvía prosaica das moedas douradas dos pagamentos que recibe, exposta á sede dos seus clientes, envellecida no espazo decadente en que exerce a prostitución” (Rodríguez García, 2018: 58).

<sup>62</sup> Curiosamente, a personaxe de Electra en *Les mouches* di, a propósito de Egisto e Clitemnestra “Qu’est-ce qu’ils peuvent me faire de plus? [...] M’enfermer dans une grande tour, tout en haut?” (Sartre, 1991: 130).

En calquera caso, a atribución a Ifigenia dun simbolismo político non é exclusiva de Norma Kaus, senón que xa foi exposta por outros críticos máis acertadamente:

Early 20th-century revivals of Greek tragedies by Gilbert Murray and others led to a new image of Iphigenia as a feminist pacifist [...]. Iphigenia –the innocent victim sacrificed for political goals, and the unwilling executor of barbaric laws– remains tragically relevant. (Cumming, 2010: 486)

Aínda que, na novela, Ifigenia pode ser vista como unha vítima inocente das intrigas e desexos dos demais personaxes, o que predomina nela é o sacrificio ás regras da traxedia, polo que considerala unha pacifista (o que implicaría darlle unha capacidade de decisión da que a todas luces carece nesta obra) non parece adecuado. A iso contribúe a súa xuventude –pois deixou de medrar aos dezaseis anos– e o feito de que a súa presenza na escena da vinganza só sexa esixida pola súa beleza. É descrita como un ser fermoso e etéreo (ela mesma defínese como unha “niña delicada” [Cunqueiro, 1987: 56] na obra de Filón), pero certamente non destaca pola súa intelixencia:

Ifigenia vivía con su antigua nodriza y un gato de Angora, sordo como suelen ser los más de éstos que son de ojos azules, mirándose en los espejos, y le dio por no visitar a su madre y por pasar horas enteras recortando en forma de corazón papeles de colores e imaginando viajes de novios, con novios que no había, y pues no sabía geografía, por países que tampoco. (Cunqueiro, 1987: 219)

Nestas liñas apréciase un certo parecido con doña Inés, nas fantasías románticas que as dúas inventan (ademais de que ambas viven encerradas, a infanta nunha torre e a condesa no seu palacio), e con Clitemnestra no feito de dedicarse a recortar corazóns, pois a raíña pasa a maior parte do tempo soñando “con cisnes blancos y con bolas de cristal, de colores” (Cunqueiro, 1987: 214). Aínda que nai e filla non manteñan unha relación moi estreita, son posuidoras do mesmo carácter sensible, pero distraído e superficial. Ifigenia conserva unha certa dignidade da que Clitemnestra carece en algúns momentos da obra pero, tendo en conta como todo o que lle atinxe xoga cos tópicos e como é descrita, especialmente nas últimas liñas citadas, resulta difícil crer as palabras de Cunqueiro cando afirma que “Menos Orestes e Ifigenia, en la novela, los demás están tratados en una línea de guiñol, esperpéntica...” (Landeira Yrago, 2011: 110). Estamos de acordo no que respecta a Orestes, pero hai outros personaxes que se libran máis facilmente desta “liña de guiñol” do que Ifigenia.

Egisto aproveita os tópicos sobre as personalidades das irmás, que parecen ser coñecidos por todos, para xustificar o pechamento de Ifigenia:

Egisto explicaba el encierro de Ifigenia con un sueño que había tenido, que aparecía Electra con unas uñas enormes y desgarraba el rostro de su hermana, y se llevaba su mano derecha para llamar a una puerta, decía Electra huyendo. Y Egisto aseguraba que salvaba a Ifigenia de las iras de la terrible Electra. (Cunqueiro, 1987: 219)

A pesar de que Electra nunca amosa unha conducta abertamente violenta na novela, e moito menos cara á súa irmá, da que se atopa separada durante toda a acción, parece ter fama de ser temible e colérica ata o punto de que sexa necesario poñer a Ifigenia fóra do seu alcance e de que esta historia resulte crible.

A suposta morte de Ifigenia, devorada polos espellos, cobra un novo sentido tendo en conta a perspectiva etimolóxica, que asimila o espello á morte, ao simbolizar a alma da persoa reflectida:

The word εἶδωλον had already been used by Homer to refer to the ghosts of the dead in Hades. The word denotes any intangible form, and is therefore akin to the word shadow; it is a particularly appropriate word for the reflection seen in water or in a mirror. It is no coincidence that one and the same word could be used to mean both “soul” and “image as seen in a mirror”: the soul is the “other self”, a man’s double, as is his reflection. The mirror stands out among the Orphic *symbola*, the toys which had lured the child Dionysus away. [...]. The mirror thus became a symbol of his death. (Guépin, 1968: 249)

A infanta, a pesar da súa peculiar morte ou desaparición, acaba converténdose nun nome só recordado polos sabios locais, e a torre do seu encerro é a única do antigo palacio que se mantén en pé á chegada de Orestes:

El palacio real había sido derruido, y solamente quedaba en pie la torre, que a propuesta de varios eruditos locales y del dramaturgo Filón el Mozo –que a los setenta años cumplidos firmaba Filón II–, el Senado había acordado que se llamase Torre de Ifigenia. (Cunqueiro, 1987: 223)

Ifigenia manifesta características de varios dos “mundos” femininos que establece Simona Geroldi. Por un lado, pertencería, por ámbito cultural, ao mundo clásico, e a súa beleza de estatua e permanente sorriso relaciónana con este. Así mesmo, o seu papel decorativo na traxedia a asemella aínda máis a unha estatua. Pero tamén a súa delicadeza de princesa de conto de fadas e os seus trazos físicos a achegan ao mundo cortés, a pesar de non cumprir o requisito de estar casada, aínda que o seu encerro na torre a fai igualmente inaccesible nese sentido.

#### 6. 4. 1. 3. Agamenón

Agamenón aparece principalmente nos *Seis Retratos* finais como un personaxe plano; certamente a súa morte está narrada de forma heroica pero, ao mesmo tempo, carece da profundidade de Orestes e Egisto, por exemplo.

Despois de moitos anos, regresa cheo de esperanza e nostalxia á súa cidade natal, para ser asasinado en canto traspasa a porta do palacio. Neste sentido, o paralelismo con Orestes é claro, tanto pola longa ausencia como polo posterior desengano, aínda que no caso de Agamenón si se produce anagnórise (e, polo mesmo feito de ser recoñecido, morre). A súa morte é narrada dende a perspectiva do seu cabalo, Eolo, que contaba con capacidades humanas, pero non se chega a revelar ao lector quen foi o asasino, como cabería esperar, e o propio rei se o pregunta mentres agonía. A incompreensión que experimenta acentúase polo feito de que na novela non sospeita nada do engano de Clitemnestra, á que cre fiel, nin moito menos da usurpación do trono por parte desta e o seu amante:

Agamenón, según Eolo, nunca tuvo la menor duda acerca de la fidelidad de Clitemnestra, y en gran parte porque en el matrimonio la había encontrado blanda, y muy distraída en la cama. (Cunqueiro, 1987: 2010)

O feito de non dubidar vólveo máis vulnerable, polo que nel se exemplifican as palabras de Eumón: “Un hombre que duda es un hombre libre” (Cunqueiro, 1987: 101). Esta completa falta de preocupacións ata o momento no que volve ao palacio serve tamén de contrapunto á actitude de Egisto: o usurpador vive moito tempo como rei sen desfrutar da súa posición polo continuo temor á vinganza de Orestes, mentres que o verdadeiro soberano, a pesar de ter sufrido a guerra de Troia, nunca teme pola integridade do reino nin da súa muller, e o seu único momento de angustia chega cando é asasinado.

Agamenón é un dos personaxes que mellor manteñen o seu carácter heroico, seguramente debido ao pouco que aparece e o pouco que o lector pode acceder á súa interioridade: tan só se narra a súa morte e, cando os demais falan del, normalmente se deixa ver o respecto que lle teñen. Como xa se indicou anteriormente, o feito de que, nesta versión do mito, non tivese intención de sacrificar á súa filla nin regresase de Troia coa concubina Casandra, contribúe a manter unha imaxe boa del. Quizais sexa Agamenón —máis incluso que Ifigenia— a vítima dunha trama que, no fondo, pouco tiña que ver con el como persoa, senón que pretendía eliminalo como rei e marido de Clitemnestra. Porén, os seus trazos heroicos aparecen un tanto esaxerados: non só o seu tamaño físico parece ser enorme (os gregos atribuíanlles aos heroes unha altura superior á dos homes normais), senón que

Agamenón, abriendo los brazos, imitaba el rugido del león, y ordenaba a su heraldo que advirtiese a las preñadas que no malpariesen con el susto, que aquellos rugidos eran el ritual del regreso del rey. (Cunqueiro, 1987: 82)

Por un lado, a identificación co león<sup>63</sup>, que xa se viu anteriormente, nos recorda ao mesmo tempo que o carácter rexio e heroico do personaxe, o seu fondo primitivo e incluso brutal, tal como o percibe Clitemnestra (por iso na tradición tráxica se contrapón a virilidade do rei co efeminamento de Existo). Non obstante, trátase máis da impresión que proxecta nos demais, que do seu verdadeiro carácter. No retrato dedicado a Agamenón aparece como unha persoa máis sensible do esperado: o seu propósito ao volver a Micenas é o retiro, e

pasear por el campo, en compañía de su amada Clitemnestra, y en conversar con los embajadores extranjeros, excepto los martes, que los dedicaría a enseñar a su hijo Orestes arte política. (Cunqueiro, 1987: 209)

Xa de camiño á súa cidade,

Era tan grande la emoción que sentía al recobrar la tierra natal –eso que esta emoción todavía no se usaba ni entre los griegos más sentimentales–, que agolpándosele en la memoria los sucesos de la infancia y de la mocedad, los mezclaba todos, y contaba un paso de cuando niño y lo injertaba en otro de hombre, y acababa riendo y diciéndole a Eolo que lo revivía todo a un tiempo, como si le anduvieran volando por la memoria retratos suyos, cada uno de diferente edad. –¡Todas son flores en el campo de mis recuerdos, Eolo! –dijo el rey. (Cunqueiro, 1987: 211)

Unha imaxe, pois, moi afastada do guerreiro cruel e bruto, tanto o que imaxina Clitemnestra na novela, como o que transmite a tradición, capaz de sacrificar á súa propia filla por motivos bélicos.

A súa morte, tal e como é vista polos ollos do cabalo Eolo, é precedida de premonicións fatais:

Eolo se estremeció con un terrible presentimiento: a la luz vespertina parecía que el rey fuese derramando sangre por el brazo de la espada. (Cunqueiro, 1987: 211)

Cando finalmente encontra a morte, sen que o lector saiba exactamente como, Eolo fuxe. O asasino de Agamenón é descrito como pouco máis que unha sombra:

Y estaba descalzándose, cuando un rayo en forma de espada – o una espada en forma de rayo–, seguido de una forma

---

<sup>63</sup> Esta característica non se libra de ser ridiculizada involuntariamente por Clitemnestra, quen comenta: “¡Cuando estaba acatarrado rugía muy bien!” (Cunqueiro, 1987: 88).

sudorosa cuyo hedor<sup>64</sup> llegó hasta las narices de Eolo, se abatió sobre él. Eolo no vio más, que espantándose huyó en la noche. Nunca se volvió a saber de él. Los griegos, que son tan fabuladores, dijeron que se había convertido en viento vagabundo. (Cunqueiro, 1987: 212)

En *Las mocedades de Ulises*, publicada anos antes, aparece un final alternativo para Agamenón, afastado da morte heroica e máis en liña coa teoría de Eumón de que “¡Habrá muerto en Troya, o andará por ahí buscando empleo!” (Cunqueiro, 1987: 99). Na taberna dunha cidade eolia, uns homes cóntanlles a Ulises e Alción historias posteriores á guerra de Troya sobre algúns dos seus protagonistas:

–Hace años –dice uno de los bebedores–, pasó por aquí un anciano mendigo. Traía sujeto con fuerte cadena de hierro por el purulento hocico un toro viejo y esquelético, la piel llena de mataduras y llagas. Se puso a gritar en la plaza: “¿Queréis oír a uno que viene de Troya?” (Cunqueiro, 1989: 132)

O mendigo é ignorado e expulsado da cidade, mentres que o toro morre e é arrastrado pola marea, putrefacto, o que ten certa semellanza cun rito de sacrificio fracasado:

–El viejo le salía a la gente a los caminos, gritando:  
–¿No me conocéis? ¡He regresado de Troya! ¿No es este el noble reino de Argos?  
–Se confundía de provincia. Alguien lo mató de una pedrada. Dijeron que estaba leproso. (Cunqueiro, 1989: 132)

O patetismo da figura do rei que ninguén recoñece increméntase polo anonimato e falta de detalles que rodean a súa morte, así como o feito de que morra como un delincuente e, ademais, posiblemente enfermo de lepra. O paralelismo con Orestes é evidente: ambos herdeiros reais volven despois dunha longa viaxe, para non seren nin sequera recoñecidos; Agamenón, de feito, equívocase de cidade. O mundo dos valores heroicos que buscan xa non existe despois da guerra. Non obstante, Ulises recoñece algúns dos trazos da descrición do mendigo e chega á conclusión de que

[...] Se llamaba Agamenón. Fue rey en Argos.  
El posadero se acerca a la puerta para ver en la moneda el rostro de Agamenón. Es un perfil aquilino y barbado, y corona de nueve puntas le ciñe el rizado pelo. (Cunqueiro, 1989: 133)

---

<sup>64</sup> Resulta curioso o detalle do cheiro a suor que desprende o asasino, tendo en conta que Egisto, a quen lle gustaba perfumarse “no veía inconveniente en perfumarse con el sudor de luchadores y cargadores del muelle” (Cunqueiro, 1989: 274) para tratar de atraer máis a Clitemnestra.

Igual que na novela protagonizada por Orestes, Agamenón recupera, aínda que só sexa por un instante, a súa dimensión heroica. No *Índice Onomástico* atópase máis información acerca do rei de Micenas, así como de Egisto e Clitemnestra. Os datos proporcionados sobre estes dous últimos personaxes correspóndense bastante ben coa imaxe que proxectan en *Un hombre que se parecía a Orestes*:

AGAMENÓN. – Fue rey en Argos. Lo mataron su mujer y un tal Egisto, que era rubio y cortés, y se sonaba con pañuelos aromáticos, aunque para mejor sujetar a la socia, que saliera muy variable en amores, no veía inconveniente en perfumarse con el sudor de luchadores y cargadores del muelle. En este libro se cuenta que murió de una pedrada en tierra eolia, y un nativo que estudiara en Bizancio para escribano, dijo que si Agamenón, regresando de Troya, se mostraba leproso, que había eximente. (Cunqueiro, 1989: 274)

#### 6. 4. 1. 4. Clitemnestra

Clitemnestra, xunto a Electra, é un dos personaxes do mito de Orestes que máis atrae a atención da crítica, case tanto coma o propio Orestes. Un estudo moi útil que analiza a súa figura dende as manifestacións pre-tráxicas é o de José Alsina, que dá numerosas claves para a comprensión da raíña en *Un hombre que se parecía a Orestes*. No seu percorrido histórico da personaxe –e deixando á marxe a posibilidade, pouco probada, da existencia dun poema hesiódico sobre a *Orestíada* e doutro, a obra de Janto–, Alsina sinala que

Prescindiendo, pues, de dichos hipotéticos poemas, la primera *Orestíada* arcaica que se puede reconstruir claramente es la de Estesícoro. [...]. Lo que sí debemos advertir es que, cuando hablamos de una *Orestíada* entendemos un poema en el que tenga un papel decisivo la cuestión de si Orestes es o no culpable de la muerte de su madre, esto es, una obra donde el problema de la conciencia se halle en primer plano. En este sentido puede afirmarse que en Homero no hay todavía *Orestíada*, por la sencilla razón de que allí la venganza se producía automáticamente, sin tomar en consideración el problema de la culpabilidad subjetiva. (Alsina, 1971: 228-229)

A pesar de que en Homero, se seguemos as premisas de Alsina, aínda non se poida falar de *Orestíada*, si aparece Clitemnestra, especialmente na *Odisea*, como contrapunto a Penélope, a esposa que permanece fiel durante a guerra e a ausencia do marido. A propia filiación de Clitemnestra parece indicar que leva a fatalidade á súa familia, pois é a irmá de Helena, “destrutora de

homes”<sup>65</sup>. As principais innovacións introducidas por Estesícoro<sup>66</sup> refírense a Clitemnestra, e entre elas destaca a xustificación do crime da raíña co sacrificio de Ifigenia pero, ao mesmo tempo que Estesícoro ofrece unha visión máis completa desta figura, Alsina advirte un empeoramento progresivo da imaxe da raíña, que enlaza coa da traxedia esquílea.

Para Pippin-Burnett, a *Orestíada* tamén comenza co tema do matricidio en Estesícoro, e pouco a pouco se foi incorporando á trama o conflito entre os sexos:

Orestes’ revenge certainly required mother-killing in the Stesichorean *Oresteia*, for that early-sixth-century poem told how Clytemnestra dreamed of a son-avenger who appeared in the form of a snake from the gash she herself had made in her husband’s head (*PMG* 219). And meanwhile this initial crime, the murder of Agamemnon was being elaborated by storytellers who sharpened the gender conflict by making the wife kill her husband in behalf of her daughter, while she herself threatened her baby son who has to be smuggled away by a herald or a tutor or a nurse. (Pippin Burnett, 1998: 102)

En cambio, na *Odisea* a implicación da raíña é confusa:

Al regresar Agamenón, Egisto le invita a comer y lo mata junto con Casandra, a la que aquél había traído como esclava. En otro pasaje, la sombra de Agamenón en los infiernos narra que Clitemnestra había matado a Casandra junto a él. La participación de Clitemnestra en el asesinato no queda totalmente clara en Homero. (Frenzel, 1976: 6)

Fronte á novela de Cunqueiro, na *Orestíada* a personaxe de Clitemnestra mostra trazos coma a decisión ou a ousadía considerados case exclusivamente masculinos no contexto da obra. Tanto é así que pode dicirse:

Este carácter ambiguo y ambivalente de Clitemnestra, pivotando permanentemente sobre rasgos femininos y masculinos, pondrá en evidencia que más que ante una heroína estamos en presencia de un travestimiento de género que hace de la reina uno de los héroes del drama. (Gallego, 2000: 72)

Tamén na *Orestíada*, Existo é acusado, tanto implícita como explicitamente, de xogar un papel feminino, ao non ser quen de matar por si mesmo a

---

<sup>65</sup> Porén, tamén ten un parentesco, aínda que non tan cercano, con Penélope: esta e Clitemnestra son primas, xa que o pai da muller de Ulises, Icaro, é irmán de Tindáreo, pai de Clitemnestra. Isto fai aínda máis interesante a comparación con calquera das dúas.

<sup>66</sup> Outra destas innovacións é a introdución das Erinias, o que subliña o aspecto moral do mito: se Orestes é xulgado é porque a súa acción é reprobable nalgúns aspectos, aínda que logo resulte absolto.

Agamenón sen a axuda de Clitemnestra. Esta acada con Esquilo unha vileza que non tiña na *Odisea*, e o seu furor empequenece a figura de Existo, de forma que se crea unha nova contraposición entre estes dous caracteres ausente ata entón:

Sin duda alguna la figura de Clitemnestra alcanza en Esquilo el máximo de su grandeza trágica, pero al mismo tiempo llega al colmo de su maldad. Poseída de un loco furor de venganza, que la convierte, en la mente del poeta, en la encarnación del espíritu destructor de la casa de los atridas, ella misma llega a tener conciencia de su metamorfosis. [...] Es cierto que se nos presenta enamorada de su cómplice. Pero en ningún momento se la ve depender de la voluntad del varón. (Alsina, 1971: 234)

Desta forma, encarna o rol tráxico da muller que leva a cabo actos máis que cuestionables por culpa da paixón amorosa<sup>67</sup>, como Medea<sup>68</sup> e Fedra, aínda que estas non serían dignificadas en certa maneira ata a chegada de Eurípides. Ademais, o home obxecto do seu amor é incapaz de actuar e mostra trazos tradicionalmente considerados femininos, para completar o cadro de subversións a tódolos niveis (Existo, Xasón e Hipólito son exemplos claros). No caso destas tres heroínas, os celos parecen ser a principal motivación do crime, pero, no caso de Clitemnestra, o asasinato de Agamenón tamén axudará ao seu amante a chegar ao poder. Así, non só Existo é retratado como débil e covarde senón que, se chega a obter o trono é grazas a unha muller, o que degradaría aínda máis a súa imaxe a ollos do público grego. A Clitemnestra de Eurípides fai unha curiosa xustificación dos seus actos –mestura de misoxinia, cara á súa irmá Helena, e reivindicación–, reclamando a mesma aceptación da conducta das mulleres que ten a dos homes.

CLITEMNESTRA. – [...] Si hubiera inmolado a una en beneficio de muchos, para ganarse la toma de Troya o por beneficiar a su casa y salvar a sus otros hijos, habría sido perdonable. Ahora bien, destruyó a mi hija porque Helena era lasciva y el que la tomó por esposa no supo castigar a la traidora. Con todo, ni por eso habría cometido la crueldad de matar a mi esposo, ofendida como había sido. Pero vino con una enloquecida doncella poseída de dios y la introdujo en mi cama, conque éramos dos novias alojadas en la misma casa.

En efecto, casquivana es la mujer, no digo que no; pero cuando, sentado esto, el marido comete el yerro de rechazar la cama que tiene en casa, la mujer quiere imitar al marido y buscarse un nuevo amante. (Eurípides, 1985: 327)

---

<sup>67</sup> Non obstante, en Estesícoro, a responsabilidade dos seus sentimentos non é exclusivamente de Clitemnestra, pois a raíña está “condenada a ser adúltera por Afrodita, expiando una falta paterna” (Alsina, 1971: 230).

<sup>68</sup> A Medea, ao igual que a Clitemnestra, adoita dárselle a cualificación de “leoa”.

Electra, pola súa banda, repróchalle á súa nai que utilice a Ifigenia como escusa para o seu crime, aínda que a raíña poña o acento na presenza de Cassandra. En todo caso, como di Ana Fraga, “La distorsión de motivos y personajes es evidente” (Fraga Iribarne, 2001: 11)<sup>69</sup>.

No mito de Orestes en xeral, tanto nas traxedias antigas como nas recreacións modernas, existe una continua subversión dos roles de xénero: aparte do intercambio de papeis entre Clitemnestra e Existo, Electra asume tamén varias características masculinas, Orestes, como heroe que é, non é acusado de efeminamento na traxedia (tampouco en *Un hombre que se parecía a Orestes*); en cambio, en *Les mouches*, non cumpre as expectativas de Electra, quen ao principio non o considera un home, polas súas dúbidas en canto ao crime que vai cometer, e o asimila a unha rapaza como se, por ser home, tivese que estar predisposto á violencia.

Así, dende unha posición anterior na que a súa única implicación no asasinato de Agamenón era a complicidade, no *Agamenón*, onde ela é a asasina, a hipocrisía que mostra a personaxe fai case imposible a identificación con ela. Os papeis que executaban os personaxes de Homero invértense: “En Homero es Egisto el que obra por su cuenta; en Esquilo, el arrojio y la decisión de Clitemnestra eclipsan al débil amante” (Alsina, 1971: 232).

Kate Millett propón unha lectura da obra de Esquilo como un conflito entre unha sociedade arcaica, non matriarcal, pero si polo menos matrilineal, na que a muller era a fonte case máxica da vida e non, como na época de Esquilo, un mero receptáculo da semente do home, a quen lle pertencen os fillos:

The eldest and most religiously conservative of the Greek tragedians, Aeschylus, made use of the last play in his Oresteian trilogy, *The Furies (Eumenides)* to present a confrontation drama between patriarchal or paternal authority and what appear to be the defeated claims of an earlier order, one which had placed emphasis upon maternal claims and was in Bachofen’s view matriarcal. (Millett: 2000: 112)

Xa Simone de Beauvoir, no seu fundamental ensaio *Le deuxième sexe* (1949), sinalara a viraxe ideolóxica reflectida na triloxía de Esquilo, aínda que tamén refuta algunhas das ideas de Bachofen –na súa maior parte invalidadas pola crítica contemporánea, pero aínda influíntes–:

En el drama de las *Euménides* que ilustra el triunfo del patriarcado sobre el derecho materno, también Orestes asesina a Clitemnestra. Con estas victorias sangrientas, la fuerza viril, las potencias solares de orden y de luz triunfan sobre el caos

---

<sup>69</sup> A actitude de Clitemnestra cara a Helena varía enormemente nas distintas obras: no *Agamenón* de Esquilo, a raíña defende á súa irmá das acusacións que lle dirixe o Corifeo: “No [...] desvíes contra Helena tu ira, alegando que fue destructora de hombres y que, al hacer perecer ella sola las vidas de numerosos varones, produjo un dolor sin posible calmante” (Esquilo, 1986a: 432).

femenino. Al absolver a Orestes, el tribunal de los dioses proclama que era el hijo de Agamenón antes de serlo el de Clitemnestra. (Beauvoir, 2019: 136)

A autora francesa céntrase máis ben no paso dunha sociedade que recoñece como fundamental a aportación da nai na reprodución da especie, a outra que a ve como un mero receptáculo, sen supoñer un matriarcado previo propiamente dito, como fai Bachofen. A función da muller grega da época aparece claramente expresada nas palabras de Esquilo:

En los tiempos primitivos no ha habido revolución ideológica más importante que la que sustituye la filiación uterina por la agnación; la madre queda reducida al rango de nodriza, de criada, se exalta la soberanía del padre; él posee los derechos y los transmite. Apolo, en las *Euménides* de Esquilo, proclama estas nuevas verdades: “No es la madre quien engendra lo que se llama hijo: sólo es la nodriza del germen vertido en su seno; el que engendra, es el padre. La mujer, como un depositario extranjero, recibe el germen y si place a los dioses lo conserva.” (Beauvoir, 2019: 135)

Dende esta perspectiva, Clitemnestra defende os seus propios intereses e os da súa filla Ifigenia, inxustamente sacrificada polo propio pai (quen, no sistema patriarcal, pode dispoñer das vidas dos seus fillos, especialmente se se trata de rapazas), así como a súa liberdade sexual, mentres que Orestes se aliña con Agamenón para vingar a aldraxe cometida contra os homes da estirpe, sen ter en conta en absoluto que a culpable sexa a súa nai:

In further treason to marital and political lordship, she [Clytemnestra] has taken a lover during Agamemnon's ten-year absence, and now aspires to share the throne with him. Above all, Clytemnestra seems to be defending the claims of mother-right in seeking to avenge her daughter Iphigenia [...]. (Millett, 2000: 113)

A excepción é a misóxina Electra, sempre da parte dos homes da súa estirpe e pouco preocupada polo vínculo maternal que a une á raíña adúltera. Non obstante, os homes que atopa o Orestes cunqueirán na súa viaxe non son insensibles á figura da nai, como demostra a sorpresa que manifestan ao escoitar a historia do príncipe:

–[...] ¿Te atreverás a matar a tu madre?  
–Ése es mi secreto –respondió en voz baja, pero que todos oyeron, el príncipe Orestes. (Cunqueiro, 1987: 149)

El mesmo, despois de contar que se dirixe a cumprir unha vinganza, non parece querer admitir que o obxectivo final é matar á súa nai. “¿Y quién es uno para matar a su madre?” (Cunqueiro, 1987: 145), pregunta un home que relata unha historia de adulterio similar á da familia real micénica.

Sófocles inicia un vago intento de rehabilitar a reputación de Clitemnestra, que terá máis forza na obra eurípidea. Na obra sofoclea, a raíña é “evidentemente culpable, pero en modo alguno un ser que, como el de Esquilo, ha perdido toda su humanidad” (Alsina, 1971: 237). Pero a mellor posición que acadará na traxedia clásica chegará da man de Eurípides. É sabido que o dramaturgo mostra nas súas obras unha simpatía e interese polas personaxes femininas pouco habitual no drama grego e que, aínda retratando personaxes terribles como Medea, nunca fai que estas perdan a súa dignidade:

La Clitemnestra que aparece en la *Ifigenia en Áulide* está dotada de una serie de rasgos que quieren poner de manifiesto su feminidad. [...]. Es asimismo muy digno de tenerse en cuenta un punto sobre el que pocas veces se ha llamado la atención. Clitemnestra ignora incluso los nombres de los héroes griegos, incluyendo a Aquiles. ¿Cómo hay que interpretar este rasgo? A nuestro juicio, es un medio de que el poeta se sirve para insistir en los rasgos femeninos de su figura. Clitemnestra no es un espíritu varonil, que se ocupa de los asuntos de su esposo. Es una mujer atenta sólo a los problemas del hogar, obediente y sumisa. ¡Qué diferencia con respecto a la varonil mujer del Agamenón esquiléo! (Alsina, 1971: 238)

Resulta curioso que a forma de rehabilitar a figura de Clitemnestra sexa poñendo en evidencia a súa feminidade e destacando a súa ignorancia dos temas que atinxen aos homes, e, porén, algo parecido é o que fai Cunqueiro. A Clitemnestra do mindoniense, lonxe de mostrar trazos masculinos, destaca pola súa coquetaría en canto ao aspecto físico e preocupación por cuestións domésticas, polo que cumpre as expectativas sobre o xénero feminino dende o punto de vista tradicional. Na novela pásase por alto o matrimonio anterior de Clitemnestra con Tántalo, e como se sinalou anteriormente, destaca a ausencia de Casandra, quen tamén tería sido asasinada por Clitemnestra segundo algúns relatos. A primeira versión que coñecemos da morte de Agamenón é a que el mesmo lle da a Ulises, na súa visita ao Hades, na *Odisea*. O relato aparece en máis ocasións, sendo sempre Existo o instigador e Clitemnestra, a cómplice. A parella é responsable tamén do asasinato de Casandra, porque a súa presenza constituía unha afrenta para a esposa. En cambio, ao non estar presente Casandra na novela nin morrer inmolada Ifigenia polo seu pai, as motivacións da raíña para participar na morte do seu marido esvaécense, aínda que na obra cunqueirá non pasa de ser unha cómplice, igual que se recolle na tradición máis antiga. É descrita como unha muller tranquila e incluso pusilánime, que soña “con cisnes blancos y con bolas de cristal, de colores” (Cunqueiro, 1987: 214); moi lonxe, por tanto, da imaxe que proxecta en *Agamenón*, cando Casandra grita: “¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar!” (1986a: 424). Incluso se mostra a súa preocupación inicial pola ausencia de Agamenón, reveladora dos sentimentos que tiña cara o rei:

Cuando el rey se fue a la guerra con sus siete naves, Clitemnestra quedó con sus tres hijos en el palacio, servida por cien esclavas, y lo más del día lo pasaba preguntando noticias del ausente, mandando sacar agüeros y escuchando lecturas sosegantes inglesas, que le hacía el enano Solotetes. (Cunqueiro, 1987: 213)

Trátase tamén dunha das personaxes para a que menos se manifesta o conflito entre as expectativas esixidas pola súa persoa escénica e a súa verdadeira personalidade. En varias ocasións, Egisto imaxina como debe ser o comportamento da raíña na traxedia, pero ela nunca mostra esa preocupación. Porén, tivo unha breve aparición como actriz sendo pequena nunha obra do primeiro Filón:

Una vez, siendo niña, Clitemnestra debutó de sombra, avisando al caballero de que no saliese, y estaba linda en un árbol en figura de ave cuando la flor de Olmedo pasaba por debajo de la rama, y el papel de Clitemnestra fue con canto. (Cunqueiro, 1987: 53)

Ao contrario que Egisto, ela non sente unha gran preocupación pola chegada de Orestes, nin remorsos pola morte de Agamenón ou a unión co usurpador, senón que parece a maior parte do tempo inmersa nas súas fantasías e, ocasionalmente, preocupada por pequenos problemas domésticos:

Aun la angustia cósmica de la Clitemnestra trágica se ha transformado en melodrama patético: “Y recordando a Solotetes se echó a llorar, mientras alcanzaba un espejo de mano, que no lloraba bien si no tenía el mirador delante” (p.116). La tristeza no se debe a su destino trágico, sino al hecho de que el enano que le leía novelas alejandrinas ya está muerto (y sólo el espejo le permite sostener este papel teatral). Tal representación reduce a la Clitemnestra trágica de amante-madre desgraciada por fuerzas cósmicas, a pobre burguesa incapaz de sobreponerse a una existencia prosaica. (Spires, 1978: 257)

Esta última afirmación pon en evidencia as similitudes con outra célebre adúltera literaria: Emma Bovary. Poderíanse atopar, talvez, motivos para relacionala con distintas personaxes como Ana Karénina<sup>70</sup>, Luísa Mendoça<sup>71</sup>, Ana Ozores<sup>72</sup> ou Effi Briest<sup>73</sup>, entre moitas outras, pero cremos

---

<sup>70</sup> A novela homónima de L. Tolstói, da que esta personaxe é protagonista, data de 1877.

<sup>71</sup> Personaxe principal da novela de Eça de Queirós, *O primo Basilio* (1878).

<sup>72</sup> Como se sabe, trátase da heroína da novela de Clarín *La Regenta* (1884-1885).

<sup>73</sup> Protagonista da novela homónima de Theodor Fontane, que data de 1895, e, malia que sexa pouco coñecida entre nós, constitúe o cumio non só da narrativa do seu autor, senón tamén de todo o período do Realismo alemán.

que Emma é quen mellor encarna as características que fan dela o modelo da novela de adulterio do século XIX; ata o punto de inspirar o termo “bovarismo”. Se ben é certo que non hai semellanzas nas súas respectivas descrições físicas, si que atopamos numerosos paralelismos. Como Madame Bovary, Clitemnestra busca consolo na literatura ao mediocre da súa existencia; neste caso, nas novelas sentimentais bizantinas que lle lía o anano Solotetes:

A Clitemnestra le gustaría hacer una navegación como las que leía Solotetes, anclando el barco en una pequeña bahía una noche de luna llena. Le dificultaba ahora el embarque el elegir el traje que más la favorecería, y dudando entre uno blanco, de piqué, o una bata a rayas rojas y amarillas, regoldó, y se durmió [...]. (Cunqueiro, 1987: 117)

Emma tamén contou cunha personaxe que a instruiu na lectura de novelas sentimentais; neste caso, trátase dunha muller que levaba a cabo as tarefas domésticas no convento onde foi educada de pequena:

Elle contait des histoires, vous apprenai des nouvelles, faisait en ville vous commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait des longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persecutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. (Flaubert, 1966: 72)

Ademais, experimenta unha intensa identificación coas protagonistas femininas das obras literarias ou artísticas en xeral:

Elle était l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l'*Odalisque au bain* ; elle ressemblait aussi à la *Femme pâle de Barcelonne*, mais elle était par-dessus tout Ange ! (Flaubert, 1966: 289)

A alimentación de toda esta fantasía provoca que a moza Emma busque “savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres” (Flaubert, 1966: 69).

A preocupación constante pola súa vestimenta, que se describe varias veces ao longo da novela –a pesar da estreiteza na que viven–, é compartida tamén por Madame Bovary. A raíña de Micenas, influenciada polas lecturas, desexa desempeñar un papel tráxico no que se vexa favorecida, e

busca teatralizar o seu sufrimento, como queda patente no texto de Spires citado anteriormente, no que a última afirmación parece especialmente aplicable a Emma Bovary. A actitude desta última, trala morte da súa nai, resulta semellante no afán de protagonizar un papel literario trágico, favorecido pola desgracia acontecida na vida real:

Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. [...] Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs tous les chants des cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel [...]. (Flaubert, 1966: 73)

A pesar de que, na novela, a coquetaría de Clitemnestra preséntase case como unha xustificación da súa inocencia, posto que a súa atención non está posta noutros asuntos, na *Electra* eurípidea, a sempre misóxina Electra dille á súa nai:

ELECTRA. – [...] ¡Tú, la que antes de que se decidiera la inmolación de tu hija y, apenas partido tu esposo de casa, cuidabas los rubios bucles de tu pelo ante el espejo! Mujer que en ausencia del marido se esfuerza en embellecerse se tacha a sí misma de mala. A menos que busque algún mal, en nada le conviene mostrar en la calle un rostro hermoso. (Eurípides, 1985: 328)

Paga a pena comparar estes dous fragmentos, que describen a forma de falar de ambas mulleres, aínda que a Clitemnestra de Cunqueiro resulte moito máis hiperbólica:

En de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile ; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger. Ce qui la ranimait alors, c'était de se répandre sur les bras un flacon d'eau de Cologne. (Flaubert, 1966: 100)

Era en el razonar confusa, en el hablar voluble, y nunca sabía terminar una historia; le salían ramas en cada párrafo, y por ellas se iba poco menos que gorjeando, que su decir era una mezcla de grititos, risas, suspiros, confidencias, lágrimas, voces de mando, citar con sus abuelos y mucho “¡ya lo decía yo!”, y estando en la mayor animación, de pronto callaba y se quedaba mirando para el techo, como si viese volar mariposas, con la boca entreabierta y la cabeza ladeada. (Cunqueiro, 1987: 114-115)

Por outra parte, o adulterio representa igualmente un feito clave na *Orestíada* e –aínda que non teña tanta importancia en *Un hombre que se parecía a Orestes*– constitúe un vínculo coa novela francesa. Tanto Charles

Bovary como o Egisto de Cunqueiro preséntanse como homes covardes e mediocres que, incluso, son ridiculizados en determinadas situacións. Porén, Clitemnestra non é consciente ou non parecen preocuparlle os defectos do seu segundo marido; quizais, debido á súa propia mediocridade, polo que non sofre da mesma maneira que Emma Bovary.

A figura de Clitemnestra non mellora moito noutras interpretacións modernas como *Mourning Becomes Electra*, onde Christine envelena ao seu marido sen a influencia nin a axuda de ninguén, aínda que poucos personaxes saen ben parados desta triloxía. Sería excesivo dicir que Cunqueiro rehabilita a Clitemnestra, pero retrata unha muller que certamente carece da actitude necesaria para planear e levar a cabo calquera tipo de crime, claramente pertencente ao tipo que Simona Geroldi denomina “mundo romántico” e que se caracteriza por unha excesiva emotividade e inxenuidade e unha aptitude proclive ao desmaio e ao choro.

#### 6. 4. 1. 5. Egisto

Igual que na tradición trágica, non é un personaxe que destaque pola súa valentía: a miúdo repróchasele o seu efeminamento e no *Agamenón* se serve de Clitemnestra para levar a cabo a morte do rei e usurpar ao trono. Incluso chega a chamárselle “el león cobarde” (Esquilo, 1986a: 422). A identificación dos distintos personaxes da historia con animais é moi frecuente en case tódalas manifestacións escritas. En contraposición ao león covarde, Casandra di, a propósito de Agamenón: “– [...] El vencedor de las fieras, el león marmárico de altiva cerviz yace víctima de unos viles dientes, después de haber sufrido los sanguinarios mordiscos de una audaz leona” (Séneca, 1988: 185). Así pois, o león pode representar tanto ao rei lexítimo, como ao usurpador e a Clitemnestra, pola súa suposta ferocidade. Neste último sentido utiliza a palabra Menelao no *Orestes* de Eurípides, referíndose a Orestes e Electra: “He venido en cuanto me enteré de los crueles y audaces actos de una pareja de leones” (Eurípides, 1979: 241). Tamén un dos coros de *Las Coéforas* anuncia: “Llegó al palacio de Agamenón un doble león, un doble Ares” (1986b: 485), probablemente referíndose a Orestes e Pílates.

Hai moitas máis metáforas animais nas obras que tratan o mito de Orestes (aguías, cans...), pero non é este o lugar de facer unha investigación exhaustiva ao respecto. Jean-Pierre Guépin, no libro *The Tragic Paradox*, fai un repaso, no capítulo “The Hero an Animal”, dos animais cos que se comparan as vítimas da traxedia ao morreren, proba de que as traxedias teñen parte das súas raíces en antigos ritos. Para el, o caso de Agamenón é especialmente interesante, porque a súa morte se relaciona estreitamente co sacrificio dun boi ou un touro, e recordemos que o vagabundo que di ser Agamenón en *Las mocedades de Ulises* aparece cun touro a piques de morrer de fame (*vid. supra*, p. 125). Burkert tamén comenta, a propósito do *Agamenón* de Esquilo, que “El lenguaje del rito de sacrificio atraviesa esta pieza como un leitmotiv”. Tras citar numerosos exemplos,

Clitemnestra se jacta de haber dado muerte a su esposo “para Ate y Erinia”, o sea como sacrificio (1433, cf. 1415 ss.). Más tarde intenta declinar la responsabilidad del crimen; fue el propio *alástor* [‘espíritu vengador’] de Atreo quien mató, o más bien “sacrificó a Agamenón, de la misma manera que en las grandes fiestas de sacrificios sucumben primero las víctimas más pequeñas y luego las grandes [...]. Una vez más, no se trata de meras metáforas ni de ornamentos estilísticos. Agamenón muere “como se mata a un buey junto al pesebre” [...]. (Burkert, 2011: 80-81)

E canto á historicidade da comparación entre o rei e o touro ou o boi,

Tenemos muy pocos testimonios sobre los cultos de Argos; pero conjeturar que el mito de la muerte de Agamenón estaba relacionado con el rito del sacrificio, con un sacrificio de toros (βουφόνια [bufónia]) [...] no es mera fantasía. El toro como símbolo del rey debió de jugar un papel importante en el mundo micénico-minoico. (Burkert, 2011: 82)

Este aspecto non ten unha gran relevancia na novela cunqueirá, aínda que, tras a morte do rei, Egisto comenta: “Ya me dijo Clitemnestra, al saberlo, que no fuese en el entierro de duelo, que haría el ridículo, yo de mediana talla y en la caja mi antecesor, enorme como un buey” (Cunqueiro, 1987: 97).

En Cunqueiro, as referencias máis destacadas ao mundo animal están no propio nome do cabaleiro don León<sup>74</sup> (digna de ser tida en conta, visto todo o anterior) e na fibela do seu cinto, na que leva “una serpiente<sup>75</sup> anillada en un ciervo, emblema que había sido hacía años de los amigos de Orestes...” (Cunqueiro, 1987: 71-72). Estes dous animais aparecen tamén na obra *As Coéforas*, de Esquilo, cando Orestes interpreta un soño da súa nai no que esta da a luz e aleita unha serpe: “Yo, convertido en serpiente, la mato. Eso quiere decir este sueño” (Esquilo, 1986b: 469). Esta dura imaxe contrasta coa que dá a súa irmá como indefensos “polluelos” nacidos da aguia que era Agamenón, ao dicir Electra: “[...] puesto que has visto a estos polluelos sobre tu tumba, siente piedad del femenil lamento y, a la vez, del del macho” (Esquilo, 1986b: 467). Na seguinte obra da triloxía, *As Euménides*, será o espectro de Clitemnestra quen se refira ao seu fillo como

---

<sup>74</sup> Un detalle curioso é a mención doutro personaxe chamado Léon na *Electre* de Giraudoux: ao parecer, trátase do conselleiro de Clitemnestra, quen precisamente ordenaría a súa morte, segundo Electra.

<sup>75</sup> Con respecto a este animal en particular, resulta interesante sinalar o dito por Walter Burkert: “La serpiente es, ante todo, el animal terrorífico por excelencia, ante el cual todo ser vivo queda instintivamente transido de espanto. Viene de las profundidades de la tierra; acaso sea idéntica al ancestro difunto, su “alma” o su vigor: el símbolo de la serpiente pertenece desde siempre al culto de los muertos; pero al mismo tiempo la serpiente, con su resbaladiza movilidad, es fuerza engendradora [...]” (Burkert, 2011: 112). Así, o soño de Clitemnestra é claramente unha premonición da súa morte, como interpreta Orestes.

a un cervo: “[...] mientras él se ha escapado y se aleja como un cervatillo” (Esquilo, 1986c: 502). E tamén a el como unha serpe: “[...] la fuerza de esa horrible sierpe” (Esquilo, 1986c: 502). Por iso, non resulta banal o feito de que o viaxeiro ao que todos toman por Orestes na novela de Cunqueiro se faga chamar don León. Ademais, unha das portas de entrada á cidade de Micenas, que aínda se conserva, era a célebre Porta dos Leóns, o que pode ligar as referencias de Cunqueiro coa tradición histórica<sup>76</sup>.

Volvendo ao tratamento que Existo recibiu por parte dos distintos dramaturgos, o que fai Cunqueiro del e de Clitemnestra é moito máis bondadoso que o que leva a cabo Esquilo, polo que se disipa o antagonismo entre a parella usurpadora e Orestes, e, ao igual que outros elementos, contribúe a dar a sensación de inutilidade da vinganza. Aínda así, Fernández-Galiano sinala que Esquilo non é tan duro con Clitemnestra coma autores anteriores:

Y, frente a la tradición unánimemente adversa a ella (epítetos peyorativos en Homero, “la mujer despiadada” en Píndaro) y la antipatía innata que en la casa le profesan el guardián y el corifeo, Esquilo, adverso con todo a esas lenificaciones etopéyicas que hemos mencionado para Eurípides, se mantiene en un austero y justo término medio. (Fernández-Galiano, 1986: 163)

Así mesmo, subliña o equilibrio existente entre os personaxes en Esquilo (que, por outra parte, tamén se da en Cunqueiro):

En definitiva, las agravantes y atenuantes se combinan diestramente en ambos caracteres, porque también en el de Agamenón comienza la erosión acentuada en *Ayante* y *Hécabe* e Ifigenia en *Áulide*. Pero, si Esquilo hubiera pintado al Atrida con colores más simpáticos, las dos piezas restantes se habrían decantado excesivamente en favor de Orestes. (Fernández-Galiano, 1986: 165)

Unha das cuestións máis discutidas nas versións dos distintos tráxicos é a implicación exacta de Existo e Clitemnestra no crime. Aínda que Cunqueiro

---

<sup>76</sup> Existe aínda outra referencia ao animal, pero moito máis ambigua: trátase do León de Judá. A propósito dun músico visitante de doña Inés obsesionado con deixar nun lugar seguro as súas mans, dise que pretende depositalas na caixa forte do “Preste Juan de las Indias, que la vigilaba el basilisco. Y Filón tuvo de un mercader genovisco noticias de que había pasado el músico, que se llamaba Fidel, aunque él ocultaba su nombre, al león de Judá, y fue lo peor del asunto que en llegando ante el tesoro real salió el basilisco, con la mala fortuna de que la terrible bestezuela lo primero que miró del músico fue las manos, y tuvo el fugitivo que contemplar cómo comenzó a destruirse por ellas, antes de pasar todo su cuerpo a hedionda ceniza” (Cunqueiro, 1987: 183). Non está claro se Cunqueiro utiliza o símbolo da tribo israelita como metonimia polo reino do Preste Juan: aínda que el mesmo fala das Indias, Etiopía é un dos sitios onde se ten situado a nación mítica, e o país africano considérase descendente do León de Judá (ata o día de hoxe a bandeira etíope leva o célebre animal).

non incide na culpabilidade do rei usurpador, nin é presentado como un manipulador, si se afirma que foi el quen persuadiu á raíña que, pola súa banda, estaba lista para deixarse convencer:

Cuando apareció el rey guerrero, a Egisto le fue muy fácil convencer a la reina de que aquel hombre, siempre armado y grosero, debía perecer. Clitemnestra decía que ella se sentía viuda, como si el marido se hubiese perdido en un naufragio. (Cunqueiro, 1987: 81)

O propio Egisto admite que manipulou a Clitemnestra nas seguintes liñas, nas que reaparece o tema da espera, esta vez aplicado ao caso da raíña, que non se adoita ter en conta:

–Verdaderamente, era una viuda cuando cayó en mis brazos, buscando consuelo. Todas mis palabras la habían llevado al convencimiento de que eso era, una lozana viuda moza, una bella mujer que se estaba desperdiciando, esperando a quien no regresaría jamás. Y por creerse viuda se me entregó, con lo cual, en puridad, nadie puede decir que hubo adulterio. (Cunqueiro, 1987: 86-87)

Clitemnestra, máis práctica e menos idealista que as súas fillas, eternamente á espera do irmán fuxitivo, non está disposta a agardar eternamente o regreso de Agamenón, e acaba consentindo en manter unha relación con Egisto. Así, como xa ocorría na traxedia antiga, Clitemnestra constitúe a figura inversa da fiel Penélope.

Egisto desexa desempeñar as funcións que corresponden a un rei, pero llo impide con frecuencia o feito de non poder ausentarse do palacio real:

Y él no había podido acudir contra aquellos insurrectos porque estaba atado a su palacio por la dichosa espera de Orestes vengador, que no acababa de llegar. (Cunqueiro, 1987: 76)

Isto, entre outras cousas, leva o reino a unha situación de decadencia, que Egisto atribúe á guerra de Troia (“¡Todo se lo llevó Troya lejana, todo lo consumió!”, [Cunqueiro, 1987: 76]) e que conduce incluso a que o palacio se manteña nunha situación precaria, co rei e a raíña vivindo case como labregos ao final dos seus días:

[...] Egisto considera la máscara teatral su razón de ser y, cuando el tracio Eumón le sugiere separarse del antifaz de rey de la tragedia, él se niega a pesar de sentir Micenas como una prisión de la que nunca saldrá hasta el cumplimiento de la venganza. (Pialorsi, 2011: 427)

Desexa, ante todo, adaptarse ao seu personaxe tráxico, da mesma forma que busca lexitimación coma rei, ao ser consciente do seu carácter de usurpador. Existe unha brecha entre a imaxe que Egisto ten de si propio e a impresión

que quere causar nos seus súbditos, o que o leva constantemente a imaxinarse non só como Orestes levará a cabo a vinganza na súa persoa, senón de que forma os demais o percibirán. Como sinala PIALORSI, “El rey Egisto demuestra una profunda conciencia dramática y una fuerte voluntad de representar su papel hasta el punto de atarse, de por vida, a la *Orestíada*” (PIALORSI, 2011: 427). Só na traxedia imaxinada logra ser o personaxe valente e heroico que é capaz de chegar á altura de Agamenón, sendo o seu antagonista. Así fantasía coa súa morte, presentando a mellor versión non só de si mesmo, máis tamén da raíña:

Egisto, verdaderamente lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores. Un día se dio cuenta de que Clitemnestra tenía que estar presente en todo el último acto, esperando su hora. Podría Egisto, en la pared del fondo, en el dormitorio, mandar abrir un ventanal sobre la sala de embajadores, un ventanal que permitiese ver la cama matrimonial, y en ella a Clitemnestra, en camisión, la cabellera dorada derramada en la almohada, los redondos hombros desnudos. Cuando se incorporase, despertada por el ruido de las armas, en el sobresalto debía mostrar los pechos, e intentando abandonar el lecho para correr hacia el ventanal, una de las hermosas piernas hasta medio muslo, o algo más, que la tragedia permite todo lo que el terror exige. Clitemnestra gritaría:

– ¡Hijo!

Y en ese mismo instante Egisto caía, mortalmente herido. Tendría que caer sin doblarse. Agamenón había dado unos pasos, le había caído la espada de la mano, se había agarrado a un cortinón, se había llevado las manos al pecho... A Egisto le gustaría caer de otra manera. Como herido por el rayo. ¡Si pudiese mandarle recado a Orestes para que trajese una larga espada, de hoja sinuosa! (Cunqueiro, 1987: 79-80)<sup>77</sup>

Ademais de actor, Egisto convértese case nun segundo dramaturgo, xunto con Filón el Mozo, imaxinando os diálogos que deben ter lugar no momento da anagnórise, desexoso de que tanto el como Clitemnestra dean a imaxe correcta:

Ya estaba muerto el rey [Egisto], y no podía levantarse a recibir los aplausos, ni a dirigir el asesinato de Clitemnestra. Con Orestes, él se batiría en silencio, pero entre la madre y el hijo era obligado que hubiese un diálogo. Habría que sugerirle

---

<sup>77</sup> Sobre esta escena, David Pérez engade que “Cunqueiro parodia el momento anterior inmediato a la muerte de la reina con la alusión a su pecho y a su muslo desnudos, como sería natural al levantarse del lecho de improviso, pero remarcando con ello una actitud lasciva de prosapia clásica que caracterizaba así a Clitemnestra y a su hermana Helena, consideradas en ciertos mitos de la antigüedad como casquivanas. En cambio, el texto clásico alude a los pechos de la reina como símbolo de la maternidad, de ahí el dolor de Orestes, pues sufre por la madre falleciente que ofrenda a la mirada en actitud suplicante los signos del cuerpo que dan vida y que nutren” (Pérez García, 2013: 84-85).

a Clitemnestra unas frases, unos gestos, las posibles respuestas a las preguntas de Orestes, alguna pregunta a Orestes, en la que se revelase su corazón, a la vez de madre y de amante apasionada. [...]. Habría que dar con el tono, con las palabras solemnes y significantes, y sin embargo próximas, del grito. Convendría buscar testigos de las grandes venganzas griegas. (Cunqueiro, 1987: 80)

Chegado un punto, o rei deixa de diferenciar as distintas versións inventadas por el mesmo, sempre en beneficio propio:

Pasaban los años. En la imaginación de Egisto la jornada regicida iba tomando aspectos nuevos. Egisto se decía a sí mismo, sorprendiéndose a veces de un añadido, que aquello no era invención sino recuerdo, y que, sosegando con el paso de los días, la memoria se hacía más generosa en detalles. La verdad es que Egisto tendía a ennoblecer su hazaña, a componer una figura heroica. (Cunqueiro, 1987: 84)

Egisto é consciente de que non se pode equiparar coa figura do rei anterior, representante da forza e o valor, e, como Orestes, loita constantemente por poñerse á altura das expectativas heroicas. Porén, ten a intelixencia abonda como para construírse un personaxe alternativo, non caracterizado pola valentía senón pola astucia, buscando identificarse con Ulises. Así lle narra a súa versión da morte de Agamenón a Eumón:

–Rugió –prosiguió Egisto– y avanzó hacia mí. ¿Deja de ser un héroe un hombre astuto? Yo contaba con el tercer escalón, rezumando humedad salitrosa, y con sus zapatos claveteados. Sonreí. No pude evitarlo. Y al llegar al tercer escalón, resbaló. Al caer, dio media vuelta y me ofreció su espalda, y mi hierro, entró fácil hacia el corazón. Ya no rugió más. (Cunqueiro, 1987: 88)

Eumón comprende a referencia ao “hombre astuto” e afirma: “Ulises no hubiese tenido nada que reprochar a tu astucia” (Cunqueiro, 1987: 88). E o autor, como se de un xogo se tratase, engade que as palabras do rei tracio se deben a que “conocía los clásicos” (Cunqueiro, 1987: 88). Nesta novela non se fai tanto fincapé no efeminamento de Egisto como na virilidade de Agamenón pero, no *Índice onomástico* de *Las mocedades de Ulises*, no que aparece unha entrada corresponde a Agamenón, dise de Egisto que

era rubio y cortés, y se sonaba con pañuelos aromáticos, aunque para mejor sujetar a la socia, que saliera muy variable en amores, no veía inconveniente en perfumarse con el sudor de luchadores y cargadores del muelle. (Cunqueiro, 1989: 274)

Pero Egisto sabe que, para engrandecer a súa propia figura, non pode minimizar a de Agamenón, así que ofrece do rei unha imaxe case titánica que contrasta coa do cabalo Eolo, compañeiro de Agamenón e, polo tanto, mellor coñecedor da súa humanidade:

Y apareció al fin, gigantesco, enmascarado, envuelto en dos capas, en una mano el hacha y en la otra la espada, el rey Agamenón.

–¿Dialogasteis? –preguntó el atento Eumón.

No se le había ocurrido aquello a Egisto. Habría que mandarle recado a Filón el Mozo que escribiese el texto, para recitarlo en otras visitas reales.

–Pregunté quién era aquel tal que, armado y nocturno, turbaba la paz de un pacífico matrimonio, el cual, acabada una modesta cena de caldo de pichón, se encontraba en la cama esperando la llegada del sueño, que suelen pintar con alas, no queriendo aquella noche, primer día de Cuaresma entre griegos, goces conyugales. “¡Vete –le grité– a ensombrecer otros umbrales!” (Cunqueiro, 1987: 87-88)

Destaca, no parágrafo anterior, a improvisación levada a cabo por Egisto ao decatarse de que é necesario un diálogo na historia que está a contar, adornada por unha linguaxe épica que, non obstante, se ve devaluada por detalles como a “cena de caldo de pichón” ou a alusión aos “goces conyugales”.

O rei usurpador móstrase constantemente inquedo polo perigo da chegada de Orestes e, no seu afán de querer estar preparado, non só rememora a morte de Agamenón, da que el foi supostamente o autor, senón que imaxina tamén o que sucederá despois, xa que a súa realización como personaxe só se producirá coa vinganza, igual cá de Orestes:

En *Orestes* las versiones del regreso del vencedor, escritas o imaginadas, se suceden unas a otras. La fuente principal es Egisto, que ensaya incesantemente su propia muerte [...]. El nuevo monarca se ha convertido en la víctima por excelencia y, paradójicamente, su vida depende de la consumación de la venganza. (De la Torre, 1988: 97)

Non só lle preocupa recoñecer a Orestes, a quen tan só viu de neno, senón que teme non ser recoñecido polo propio vingador e, sen esta segunda anagnórise, a realización da vinganza será imposible. Por iso, “Decidió el rey colgarse del cuello con un cordón de cuero, de los de atar el piezgo del odre, un letrero de cartón en el que había pintado con letras rojas su nombre [...]” (Cunqueiro, 1987: 78).

A súa presenza na obra é máis ampla que a de Orestes, polo que López Mourelle propón

[...] considerar al segundo de estos personajes [Egisto] el héroe de la novela, teniendo en cuenta que su retrato y su psicología son los más detallados por el autor. Sería entonces UHPO [*Un hombre que se parecía a Orestes*] la novela de un antihéroe teniendo en cuenta la tradición mitológica que sustenta la fábula que Cunqueiro proyecta, pues Egisto

encarna en esa tradición los valores contrarios a los de Orestes. (López Mourelle, 2001: 302)

Non obstante, non parece que isto abonde para xustificalo como heroe da obra. A estrutura da mesma é bastante clara: a primeira parte está protagonizada por don León; a segunda, por Egisto; a terceira, por Orestes e a cuarta, por doña Inés. A pesar da importancia do personaxe de Egisto, é Orestes —presente ou non, real ou imaxinado— a constante ao longo de toda a novela, a persoa que todos agardan.

O episodio cabaleiresco de Egisto é a parte da novela que máis humaniza ao rei usurpador e facilita a identificación con el. Tanto o mundo cabaleiresco medieval, como a Grecia homérica, representan o ideal épico-heroico ao que tanto Egisto coma o seu fillastro aspiran:

En un repente, el corazón del viejo rey había recobrado el ritmo de la juventud. Egisto osó canturrear el comienzo de un romance antiguo, con andante de lanza y banderola que salía a librar cautiva. (Cunqueiro, 1987: 127)

E, construíndose unha lanza cunha rama, séntese “como los héroes que pintan los libros de caballerías” (Cunqueiro, 1987: 127). Ademais deste xénero literario, tamén se ve influenciado, igual que a súa muller, polas “novelas bizantinas escuchadas en el salón de palacio a Solotetes” (Cunqueiro, 1987: 127). Pouco despois, ve unha corza e, pensando que pode tratarse dunha princesa baixo un feitizo, dille:

—¡Te doy salvoconducto! —le gritó Egisto—. ¡Soy el rey!

La corza no lo escuchó, y pareció irse en vuelo sobre los grandes helechos. Se terminaba el bosque, y ya se veían los dos molinos y el estrecho paso junto a la represa. Y con el bosque se terminaba aquella hora de libertad y de fortuna. Egisto temió ser visto desde los molinos con aquella lanza que parecía de niño pobre que saliese a jugar a cañas, y deshaciendo el ingenio, guardando puñal y pañuelo, tiró la rama de fresno a la cuneta, y al rey le pareció que con ella, que allí quedaba en el polvo, había tirado al suelo el último día feliz de su vida. Por el rostro de Egisto se deslizaron dos gruesas lágrimas. (Cunqueiro, 1987: 128)

Esta escena, chea de patetismo, recorda a outro episodio no que un marido enganado representa con entusiasmo o papel dun cabaleiro literario. Trátase de don Víctor Quintanar, esposo da Rexenta, na novela homónima de Clarín (1885); aínda que, no seu caso, a situación resulta máis ridícula ao ser descuberto pola súa muller, e tamén menos triste, porque o protagonista non chega a saír da súa fantasía:

Pero hacía más que leer, declamaba; y, con cierto miedo de que su marido se hubiera vuelto loco, pudo ver la Regenta que don Víctor, entusiasmado, levantaba un brazo cuya mano oprimía temblona el puño de una espada muy larga, de

soberbios gavilanes retorcidos. Y don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada.

Admitida la situación en que se creía Quintanar, era muy noble y verosímil acción la de azotar el aire con el limpio hacer. Se trataba de defender en hermosos versos del siglo diecisiete, a una señora que un su hermano quería descubrir y matar, y don Víctor juraba en quintillas que antes le harían tajadas que consentir, siendo como era caballero, atrocidad semejante. (Clarín, 1974: 501-502)

O que acaba por espertar compaixón definitivamente é a visión de Egisto a través dos ollos de Eumón, na que a vellez e o constante nerviosismo son evidentes:

Egisto iba viejo, terminando la sesentena. Se metía de hombros, y cuando llevaba el vaso a la boca le temblaba la mano. Inquieto, de vez en cuando se levantaba de donde estaba sentado, miraba alrededor y se iba a otro asiento, siempre frente a la puerta. Eumón se alegró de haberle dado ocasión para aquellas vagancias por los campos y la marina. (Cunqueiro, 1987: 129-130)

Curiosamente, neste mesmo parágrafo, o narrador refírese a Egisto como “El rey de la tragedia”. A vellez e o patetismo chegan máis tarde ao seu punto álxido, mesturados co grotesco, na descrición da decrepita parella real. Porén, o que destaca aquí é o desexo obsesivo de Egisto de aferrarse á coroa, incluso fisicamente:

Vieja, arrugadita, encorvada, fue perdiendo el sueño y pasaba las noches en vela, a la escucha, por si se oían espuelas en los pasillos. Ella se metía en la cama, a lo largo, pero Egisto se acostaba atravesado, vestido, con la corona sujeta a la cabeza con un cordón, y abrazado a los pies de Clitemnestra. (Cunqueiro, 1987: 215)

#### 6. 4. 1. 6. Doña Inés

A soberana do Vado de la Torre vive rodeada das súas fantasías sentimentais, esperando o amor que nunca chega, ao igual que Egisto espera que Orestes lle dea morte: ela vive á expectativa do desenlace dunha novela sentimental e el, dunha traxedia. Mesmo a súa descrición física responde á idealización dunha heroína romántica, e as súas aparicións e xestos son completamente teatrais, tanto cando se converte nunha personaxe dos pasos teatrais escritos por Filón el Mozo, como no resto da novela:

DOÑA INÉS asoma en la baranda del primer piso. Parece que encendiesen una luz allá arriba. Trae el rubio cabello suelto por la espalda, y una rosa blanca en la mano derecha. (Cunqueiro, 1987: 175)

Outro aspecto no que Egisto e Inés mostran un paralelismo é no vínculo que os mantén unidos ao seu palacio, aínda que, no caso de Inés, esta chega a identificarse totalmente co edificio:

Yo soy el palacio, este palacio, este jardín, este bosque, este reino. A veces imagino que me marchó, que abandono el palacio en la noche, que huyo sin despedirme, y conforme lo voy imaginando siento que la casa se estremece [...] y parece que todo vaya a derrumbarse en un repente y caer, reducido a polvo y escombros, en el suelo. (Cunqueiro, 1987: 180)

Ningún dos dous abandona o seu reino, que perciben como unha prisión<sup>78</sup> (Egisto só parece sentirse libre durante a breve viaxe que fai fóra da súa cidade), pois a espera os retén. Inés sofre constantemente por non encontrar a persoa que cumpra as súas expectativas de amor ideal, o que a leva a crer ver esas características en distintos viaxeiros que pasan polo seu reino, pensando que reconece en cada un ese arquetipo:

Al no aparecer su caballero ideal, arquetípico, traslada el mismo a otros, los cuales son imaginarios [...]. Es el ejemplo contrario de la reducción a un esquema fijo. Su aislamiento procede de una loca dispersión, de una incontrolada proyección del modelo a la realidad, por carencia del original. (López López, 1988: 327)

Estamos de acordo con Robert C. Spires cando di que, a parte da novela que dona Inés protagoniza, lonxe de ser unha digresión sen moito sentido, como creron algúns,

on the contrary, it can be seen as an essential link in the novel's redefinition of artistic unity, Doña Inés' appearance in a novel about Orestes in itself represents a defiance of literary models; she is a character from a modern novel invading the world of a Greek classic. Because of her role as intruder, along with her self-awareness of her linguistic-artistic ontology, Doña Inés represents the realization of a rebellion the other characters are unwilling to attempt. In fact, Doña Inés functions as a sign pointing toward artistic freedom. (Spires, 1978: 70)

Toda a parte cuarta da novela, dedicada a esta personaxe é, sen dúbida, a que menos relación garda coa trama principal: a da vinganza de Orestes. Cunqueiro tampouco parece mostrar especial interese en inventar unha

---

<sup>78</sup> Ao chegaren de volta á cidade micénica, os dous reis, Eumón e Egisto, manifestan distintas visións da mesma: “-¡Es el hogar!”, exclama o primeiro, mentres que o segundo afirma: “-¡Es la prisión! – dijo Egisto inclinando la cabeza” (Cunqueiro, 1987: 13).

ligazón ou en xustificar a preponderancia de Inés nesas páxinas. O único que relaciona esta última con Orestes é que ela tamén protagoniza unha das obras de Filón, ademais dun comentario que Egisto lle fixo confidencialmente a Eumón:

Y yo creo –aseveró Egisto– que el día en que doña Inés comenzó con eso de los amores locos, a querer hacer de cada viajero desconocido un amante suyo, y a entregarse, en sueños de palabras, a varones que venían de lejos perfumados con anís, fue cuando dio en imaginar que Orestes, tras mi muerte, se refugiaba en su torre [...]. Su ama, Modesta llamada, me dice que nunca nombra a Orestes, pero que todos los desconocidos que pasan por la torre, y a los que declara súbito amor, son como las apariencias del que vendrá un día. (Cunqueiro, 1987: 129)

Y para que fuese prevenido, fue rogado Filón el Mozo que le diese al tracio una copia de la pieza dramática que había escrito con algunos de los sucesos más notorios de la incansable ensoñación amorosa de la soberana del Vado de la Torre.

–Me dice Egisto en confianza –explicó Eumón a Filón el Mozo–, que todo el desequilibrio de doña Inés viene de estar ella también a la espera de Orestes, sólo que para recibirlo con la cama deshecha. (Cunqueiro, 1987: 168)

Camiño Noia, aínda que referíndose exclusivamente á peza *A noite vai coma un río*, pon de manifesto o conflito no que vive doña Inés, non só entre idealismo e realidade, senón entre “un amor imaxinario (espiritual) fronte ó amor carnal (paixonal)”. Ademais, Cunqueiro

vai máis aló e quere suscitar debate poñendo na súa boca a concepción aristotélica da división entre corpo e alma, que recolle e reelabora Santo Tomás converténdose en dogma de fe para os católicos. [...]. Un debate amor-sexo que el sitúa no de idealismo-realidade. Dona Inés fala como crente católica, quere amar un home pero teme a relación sexual por ser pecaminosa. (Noia Campos, 2017: 119)

Carvalho Calero tamén é consciente da imposibilidade do amor que formula Dona Inés na peza teatral, platónico pola súa perfección:

A peza trata do amor. Sobre un fondo de guerra, que nos abeira un éxodo de variegadas e cintilantes criaturas, unha paixón poderosa, devecente, abourante, un amor que percura o amante, e que é demasiado puro, demasiado esencial, para o atopar, un amor que é saudade do amor, idea platónica do amor, sobexamente radical para lograr encarnación concreta, consúmese en sí mesmo, fremosa, grandiosa, terríbel tolemia de amor que na súa perfección non pode ser partillada. (Carballo Calero, 1982: 279)

O profundo conflito amoroso<sup>79</sup> móstrase claramente nas palabras da propia Inés, ao igual que as súas aspiracións teatrais e o choque destas coa realidade. É incapaz de aceptar outra cousa que non sexa un amor “como en el teatro”<sup>80</sup>:

DOÑA INÉS. – [...] ¡No, parir hijos no! Se parecerán al padre, le quitarían el amor mío al padre. ¡El mío ha de ser un amor célebre, hasta morir, como en el teatro! ¿Cómo acostarme con el padre de mis hijos? (Cunqueiro, 1987: 202-203)

Curiosamente Ana Ozores, a protagonista de *La Regenta*, manifesta un conflito semellante, ao que dá unha momentánea solución dicíndose que o seu corpo pertence ao seu marido, Víctor Quintanar, pero que pode permitirse soñar con Álvaro Mesía, o seu don Juan particular. Precisamente estes pensamentos, mesturados cun afán de escapar da prosaica vida de Vetusta e vivir un amor “como en el teatro”, véñenlle mentres asiste a unha representación de *Don Juan Tenorio*:

Para Ana, el cuarto acto no ofrecía punto de comparación con los acontecimientos de su propia vida..., ella aún no había llegado al cuarto acto. “¿Representaba aquello lo porvenir? ¿Sucumbiría ella como doña Inés?, ¿caería en los brazos de don Juan loca de amor? No lo esperaba; creía tener valor para no entregar jamás el cuerpo, aquel miserable cuerpo que era propiedad de don Víctor, sin duda alguna.” (Clarín, 1974: 348-349)

Ela mesma, no drama galego que precedeu á novela, explica a anhelada separación do seu ser en dous corpos: un eminentemente material e suxeito aos instintos e outro máis ligado ao onírico e ao espiritual:

Deberíamos tere dous corpos, un que se puidese luxar cada día, un corpo desperto, parpadexante, vivo e nervioso para o coito, e outro corpo, lixeiro e soñador, que da carne soio tivese a sombra, cheo de auga fresca da solprendida mocidade, feito de soñares o sangue seu. Eu quería sere amada por este, e que o outro non me non fose máis semellante que estes maniquís. (Cunqueiro, 1980b: 303)

---

<sup>79</sup> En efecto, o amor en Cunqueiro adoita tomar formas imperfectas ou pouco convencionais. Anxo González Fernández apunta que “Un dos elementos máis significativos da antropoloxía cunqueiriana é a radical imposibilidade para a realización efectiva do amor. Non hai na súa obra, que eu recorde agora, un só caso de amor pleno, auténtico e efectivamente realizado en que os amantes, en actitude de afectiva entrega, teñan tamén a posibilidade efectiva de vivenciala e consolidala” (González Fernández, 1993: 438).

<sup>80</sup> A mesma pretensión ten *Pretextos*, un dos compañeiros de Ulises: “Cuando los amores de la vida se parecen a los del teatro [...] yo me alegro y me siento en primera fila” (Cunqueiro, 1989: 240).

Este conflito resulta recorrente na obra de Cunqueiro. Un dos textos que mellor mostra esta dicotomía entre dous tipos de amor aparentemente irreconciliables é *Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Halmar, por exemplo, afirma que “preferiría un amor con verbas e salaios, unha espiritual amizade. Un bico mandado nunha fita de seda debería abondarche” (Cunqueiro, 1980a: 223). Con respecto a isto, Anxo González resume ben a concepción dual do amor nas obras do mindoniense:

A pesar da profusa utilización da trama edípica e da incontrovertible admisión dunha instintividade erótica-tanática, A. Cunqueiro revélasenos pronto como tallantemente antifreudiano ó non admitir a posibilidade de sublimación de eros. Do *amor tanático* non se pasa ó *amor galán*, “*revestido de rosas*”, por vía de transformación depurante ou sublimadora. Non: trátase de dous tipos diferentes de amor e non reducible, pois, a base ningunha que queipa considerar común. (González Fernández, 1993: 437)

En canto á posible inspiración na creación da dama, a crítica relaciona repetidamente a doña Inés coa personaxe do mesmo nome que protagoniza a novela *Doña Inés (Historia de amor)*, de Azorín, publicada en 1925. É curiosa a constante repetición desta cuestión: Massimilla Pialorsi chega a denominar “traslación discursiva” de *Doña Inés* a peza de Filón que ten como protagonista á personaxe (Pialorsi, 2011: 425). Non obstante, non parece que as semellanzas entre ambas mulleres sexan abondas como para xustificar esta relación (nin hai constancia de que Cunqueiro lese a obra). En efecto, as dúas viven comprometidas historias de amor, pero o vínculo é moi tenue. A descrición física que se fai delas nas dúas novelas é radicalmente distinta e, aínda que non se trate dun feito determinante, xa que evidentemente pode ter sido intencionalmente alterado por Cunqueiro, este tiña moi en conta a aparencia externa como determinante dun tipo ou outro de muller. Na obra de Azorín, lemos:

La cara de la desconocida es morena. En lo atezado del rostro, resalta el rojo de los labios. Entre lo rojo de los labios –al sonreír, al hablar– blanquea la nitidez de los menudos dientes. El pelo negro se concierta en dos rodetes a los lados de la cabeza. Una recta crencha divide la negra cabellera. (Azorín, 1973: 72-73)

Non só a cor do pelo cambia, senón que a impresión xeral é totalmente distinta: pásase da loira heroína romántica que sempre sostén unha rosa branca a unha muller moito máis real, de cabelo e mantilla negras, como acabamos de apreciar no fragmento de Azorín.

Existen moitos máis motivos para relacionar a doña Inés coa súa homónima en *Don Juan*, empezando polo feito de que se trate en ambos casos de personaxes teatrais: para Inmaculada López Silva, “Dona Inés, en A

*noite vai coma un río, non é máis ca un desorientado personaxe que quedou desenganchado do Don Juan”* (2011: 644). Aínda que a Inés de Cunqueiro apareza tamén nas partes narrativas da novela, onde cobra verdadeiro protagonismo é nos pasos teatrais que se inclúen dentro da mesma. Non se trata de un feito banal, xa que doña Inés é unha personaxe máis consciente que outros do seu carácter ficticio e estreitamente ligado ao teatro. Pialorsi sinala acertadamente que

[...] la dama reconociéndose ente lingüístico se eleva como prototipo “positivo” de la discontinuidad irónica del hombre moderno, que no se rinde como Orestes o Egisto, sino que hace alarde de su condición de ser ficticio e interpreta lo mejor que puede su papel soñado por él mismo y por el autor supremo. (Pialorsi, 2013: 497)

Robert Spires e Jacqueline Eyring Bixler tamén opoñen doña Inés ao resto dos personaxes, incapaces de recoñecer a súa condición ficticia:

Because of her role as intruder along with her self-awareness of her linguistic-artistic ontology, Doña Inés represents the realization of a rebellion the other characters are unwilling to attempt. (Spires, 1984: 342)

There is, however, an important distinction between the roles that Orestes and Inés play in Filón’s dramas. Whereas Orestes is sadly unaware of the fact that he is merely a part of a larger fiction (the ancient myth), Doña Inés is a self-created, self-conscious character. (Eyring Bixler, 1984: 217)

Doña Inés, ademais, parece a escusa para a inserción dos pasos teatrais na novela, producindo así un xogo metaliterario de inspiración barroca que, como recorda Eyring Bixler, baséase na idea do mundo como un gran teatro no que as persoas desempeñan diferentes papeis:

A closer examination of the language and techniques used in Orestes, however, uncovers some striking parallels between Part IV and the remainder of the novel. The dramatic form and non-mythic focus of Filón’s drama reveal clearly the thematic essence of Cunqueiro’s Orestes, which is precisely the tight bond between theater and life, in the novel as well as in the world of his readers. The idea that life is nothing but an enormous theater arises throughout the novel, but it is in Part IV where theater and life actually fuse and become inseparable realities. In other words, the drama of Doña Inés is actually the culmination of a metatheatrical process present throughout the novel. (Eyring Bixler, 1984: 214)

Volvendo ao *Don Juan* de Zorrilla, algo que tamén o achega á doña Inés cunqueirá é o paralelismo á inversa que se produce entre estas dúas obras: mentres que don Juan mantén relacións con incontables mulleres sen namorarse de ningunha, a doña Inés de *Un hombre que se parecía a Orestes*

namórase tolamente de distintos transeúntes que pasan polo Vado de la Torre, pero todas estas historias rematan de forma dramática, pois non se corresponden cos seus ideais amorosos. Cando descubre que o Capitán co que intercambiaba discursos amorosos se limita a seguir as leccións dun manual, exclama: “¿Por el libro? ¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! ¡Por el libro, Dios! (*Huye escaleras arriba, llorando*)” (Cunqueiro, 1987: 194). Inés, ademais, tende a pensar que tódolos homes están namorados dela:

DOÑA INÉS. – [...] Todos los que pasan, todos, se enamoran de mí, todos me buscan en la noche. “¡Huimos de la guerra!”, dicen. No hay guerra, no la hay. Inventan eso para estar a mi lado, para llorar en mis manos. (*Se acerca al MENDIGO y le ofrece las manos.*) ¡Bésame las manos! (Cunqueiro, 1987: 203)

O marcado paralelismo inverso complétase co detalle importante de que, ao contrario que Don Juan, Inés se centra na espiritualidade: non aspira a satisfacer os desexos de amor físico ou a ser adorada pola súa beleza, senón que quere ser amada pola súa alma. Así, a condesa encaixa nun dos principais tópicos sobre a personalidade feminina, pero, a pesar de ter múltiples amantes, non chega a ser considerada unha *femme fatale* e, polo contrario, móstrase como unha doncela inocente maltratada polo conquistador masculino, que a engana para obter o seu obxectivo.

A seguinte intervención da condesa, incoherente e hiperbólica, caracterízaa totalmente como unha personaxe que vive segundo as regras dun exacerbado romanticismo literario:

DOÑA INÉS (*graciosamente burlando*). – ¡Me gustan los príncipes castos y valerosos! Amo la tronada y el relámpago, estando sola en el campo. ¡Un hombre es un viento loco o no es nada! Tú, rey, serás una hermosa tempestad. (Cunqueiro, 1987: 190)

Parece que cada un dos personaxes principais, á marxe da omnipresente traxedia, se ve influenciado por un xénero e época literaria en particular; no caso de doña Inés, trataríase do teatro romántico, da mesma maneira que Egisto aspira a ser o heroe dunha novela de cabalerías e a Clitemnestra gustaríalle formar parte dunha novela sentimental grega. Incluso a súa declaración “Amo la tronada y el relámpago, estando sola en el campo” recorda ao poema *La desesperación*, durante un tempo atribuído a Espronceda:

Me gusta ver el cielo  
con negros nubarrones  
y oír los aquilones  
horrisonos bramar;  
me gusta ver la noche  
sin luna y sin estrellas,

y sólo las centellas  
la tierra iluminar. (cit. en Bergua, 1969: 338)

Creemos que a única en sinalar unha posible relación da personaxe con Inés de Castro foi Ana Sofía Pérez-Bustamante (cf. 1990: 199), aínda que non aporta máis datos ao respecto. Non obstante, é moi probable que Cunqueiro tamén tivese en mente esta personaxe á hora de configurar a súa doña Inés. É coñecido o seu interese pola Galicia medieval<sup>81</sup>, e Inés de Castro, galega e amante (e esposa póstuma) do rei Pedro de Portugal, reúne moitas das características que atraían ao autor mindoniense á parte, por suposto, de ser a protagonista dunha trágica historia de amor. Sábese, por varios dos seus artigos xornalísticos, que as súas fontes eran a *Crónica do Rei don Pedro*, de Fernão Lopes, as traxedias *La reine morte* (1942), de Henry de Montherlant e *Reinar después de morir* (circa 1635), de Vélez de Guevara, que constitúe o principal testemuño sobre este tema na literatura castelá. Por suposto, coñecía o Canto III de *Os Lusíadas*<sup>82</sup> e, seguramente, estaría tamén familiarizado coas *Trovas á morte de Inés de Castro*, de García de Resende ou co drama *Inez de Castro*, de Victor Hugo, publicado en 1836, pero xamais representado.

Nun dos seus artigos xornalísticos, Cunqueiro relaciona o amor cortés da corte provenzal con Inés de Castro, chamada *colo de garça* e, na súa novela, o ambiente do amor cortés está presente dunha ou doutra maneira nas intervencións da dama:

Pero el elogio del cuello de las mujeres –Alix la rubia, Beatriz “la del cavalier”, Diana de Romiers–ese es de Provenza. Y de Provenza pasó a Portugal. Cuando la vieron los trovadores y los fidalgos, –los ruiñeños también–, a Inés de Castro, por vez primera, vieron que eran verdad los versos de las canciones de amor y de amigo: el soñado cuello, largo, fino, frágil, estremecido del cisne y de la garza real, estaba allí. (Cunqueiro, 1992b: 53)

Tamén comenta a afección de Inés de Castro polas rosas (froito, evidentemente, da súa propia fantasía e non dos testemuños históricos):

Dice Fernando López que el rey Pedro por su mano le puso anillos en los huesos de las manos y un collar de perlas al cuello, y en el regazo de Inés deshojó rosas, que eran [*sic*] la dulce señora muy amiga de hacerlo en vida, por jugar. (Cunqueiro, 1992b: 54)

---

<sup>81</sup> Recordemos que Cunqueiro é coñecido como un dos representantes do neotrobadorismo na poesía galega, xunto con Fermín Bouza Brey, especialmente coas súas obras *Cantiga nova que se chama ribeira* (1933) e *Dona do corpo delgado* (1950).

<sup>82</sup> Xosé Filgueira Valverde, amigo persoal de Cunqueiro, foi autor da biografía *Camôens* (1993) que, aínda que publicada trala morte de este último, nos fala do interese no seu círculo próximo polo principal representante da épica portuguesa.

Doña Inés aparece en varias ocasións levando unha rosa na man, como se se tratase dun accesorio de *atrezzo* ligado a ela, aínda que ás veces a substitúe por uns xasmíns. A soberana é, polo tanto, inseparable dos seus accesorios: a torre na que habita e as flores. A pesar do que poidan ter de tópicos estes elementos, doña Inés introduce romanticismo nun mundo no que xa apenas existe. Así, o punto de vista de Eumón ao afastarse do Vado de la Torre contrasta co pragmatismo habitual do rei tracio e co ton xeral da narración:

Y cuando [Eumón] montaba en su bayo, se volvió para contemplar la oscura torre de doña Inés, que nadie creería, piedras tan negras y espesas hiedras, que fuese el estuche de una corza rubia, coronada de rosas. (Cunqueiro, 1987: 205)

Volvendo ao teatro romántico, tamén existen semellanzas salientables coa protagonista de *La reine morte*, de Montherlant. Inés aparece alí, ao igual que na novela de Cunqueiro, coma unha muller delicada e tenra, feita para amar, como ela mesma lle explica á infanta Blanca, a súa antagonista:

INÈS: [...] Je n'ai pasé té faite pour lutter, mais pour aimer<sup>83</sup>. [...]. Et déjà, si l'on m'avait oiuvrt la poitrine, in en aurait coulé de l'amour, comme cette sorte de lait qui coule de certaines plantes, quand on en brise la tige. Aimer, je ne sais rien faire d'autre. Voyez cette cascade : elle ne lutte pas, elle suit sa pente. Il faut laisser tomber les eaux. (Montherlant, 1995: 151)

A descrición do seu encontro inicial con don Pedro pon de manifesto o tópico romántico do amor a primeira vista (e máis ca iso, xa que don Pedro se namora dela en canto escoita a súa voz):

INÈS: Le jour où je l'ai connu est comme le jour où je suis née. Ce jour-là on a enlevé mon coeur et on a mis à sa place un visage humain. C'était pendant la fête du Trône, dans les jardins de Montemor. Je m'étais retirée un peu à l'écart, pour respirer l'odeur de la terre mouillée. Le Prince me rejoignit. On n'entendait plus aucun bruit de la fête, plus rien que les petits cris des oiseaux qui changeait de branche. Il me dit que sitôt qu'il avait entendu ma voix, il s'était mis à m'aimer. (Montherlant, 1995: 122).

Esta, pasada polo filtro de Cunqueiro, é unha situación amorosa moi parecida ás que protagoniza doña Inés na novela.

É certo que o feito que nos fai relacionar, en primeiro lugar, a personaxe de Cunqueiro coa namorada de Don Juan e con Inés de Castro é o nome, pero esta cuestión raramente é banal no que respecta ao autor e, neste caso en especial, a propia Inés o recalca en varias ocasións: "Me llamo Inés.

---

<sup>83</sup> Esta frase recorda claramente á pronunciada pola personaxe de Antígona no drama homónimo de Sófocles: "Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor" (Sófocles: 1981: 268).

¡Lláname Inés!” (Cunqueiro, 1987: 181), dille ao músico co que ten un breve (coma sempre) romance, e máis tarde descubre que un xastre que acaba de morrer chamaba a unha das súas amantes “doña Inés del alma mía” (Cunqueiro, 1987: 197), a moza admite que “¡Cuánto más me gozaba, más me llamaba doña Inés!” (Cunqueiro, 1987: 197). Isto provoca que a dama estea segura, coma outras tantas veces, de que en realidade o xastre estaba namorado dela, e entón cóntalle a antiga amante do xastre a Eumón:

–Todas nos echamos a llorar, que nunca oímos un llanto tan poético, y ella con las rubias trenzas deshechas poniendo besos en el ataúd. Yo pienso –terminó diciendo Liria– que algo tuvo que haber entre Rodolfito y la señora, y que todo aquello no podía ser solamente música de loca. (Cunqueiro, 1987: 198)

O trágico final de doña Inés cóntase no *Índice Onomástico*. A soberana sempre namorada, pero que se negaba a ter contacto físico algún cos seus amantes, finalmente morre violada por un ferrador:

Enloqueció, se echó a los caminos, daba limosna a los perros, y finalmente la violó un herrador ambulante. La encontraron muerta, desnuda, bajo un almendro. Llegó el juez y gritó: “¡Vestidla!” Y en el acto el almendro dejó caer todas sus flores sobre el cuerpo de doña Inés, y quedaron cubiertas las desnudeces. Pasa por santa en el país. (Cunqueiro, 1987: 234)

A ama Modesta é a única que se preocupa por ela, coñecendo os seus delirios. Porén, decide sempre seguirlle a corrente en vez de facerlle entrar en razón, co que se dá lugar a unha situación certamente quixotesca.

O nome de Inés lembra tamén á namorada dunha obra mencionada explicitamente en *Un hombre que se parecía a Orestes*: trátase de *El Caballero de Olmedo* (circa 1620). O nome desta personaxe é unha innovación de Lope de Vega (que o utiliza en máis ocasións) con respecto ao romance, o baile teatral e os textos anteriores que constitúen o substrato da súa peza. Non obstante, Cunqueiro demostra coñecer o melodrama de 1606, anterior á traxicomedia de Lope de Vega, posto que, cando narra o argumento de *El Caballero de Olmedo* “cambiado”<sup>84</sup>, escrito por un dous dramaturgos chamados Filón, fala da dama Elvira Pacheco (cf. Cunqueiro, 1987: 52-53), o mesmo nome que recibe no melodrama, e non de Inés.

En conxunto, doña Inés resulta unha personaxe especialmente interesante e representativo do xogo de referencias ao que tan afeccionado era o autor, ademais de ser consciente da súa natureza metaficcional:

---

<sup>84</sup> Este *Caballero de Olmedo* considérase “cambiado” porque é a propia dona Elvira a que mata ao seu cabaleiro cando volve este de Medina a Olmedo. Porén, a Elvira Pacheco do melodrama anónimo tamén é unha asasina, aínda que non do seu namorado: é ela quen apuñala ao Conde que matou ao cabaleiro de Olmedo (cf. Rico, 1990: 59-60).

El proceso de autoconsciencia de los personajes cunqueirianos culmina con el reconocimiento por parte de Doña Inés de su identidad lingüístico-artística. En palabras de Robert Spires, al provenir de una novela moderna y no de un mito clásico, Doña Inés realiza plenamente su independencia respecto al autor (Spires, 1984: 342). De hecho, la dama siente toda su ficcionalidad y se reconoce creación imaginaria, entre artístico y verbal. (Pialorsi, 2011: 428-429)

#### 6. 4. 1. 7. Orestes

É realmente nos *Seis Retratos* finais cando o lector se pode achegar á interioridade de Orestes, porque, durante a maior parte da novela, se limita a aparecer fugazmente sen que apenas sexa posible acceder á súa visión dos feitos. Non obstante, a súa personalidade ten menos importancia para a trama que a dun personaxe como Ulises, por exemplo. A súa situación é similar á da traxedia esquílea *Agamenón*, na que non é mencionado ata o verso 879 e na que, a pesar das constantes alusións, a vinganza tamén queda no aire. Porén, está sempre presente de forma indirecta na mente dos demais personaxes, xa sexa no temor dos usurpadores á súa chegada, ou na esperanza dos habitantes de Micenas de que isto suceda:

Ademais de tratarse dunha figura referencial, Orestes desempeña unha función cohesionadora que resulta bastante atípica na narrativa do autor, se se ten en conta a súa ausencia nunha parte considerábel da novela. Ao longo destas páxinas, o protagonismo é exercido dunha maneira indirecta mediante a mención do personaxe e mesmo do equívoco. (Nogueira Pereira, 2005: 381-382)

Ao contrario que na *Orestíada*, o protagonista non conta coa presenza, durante o seu exilio e na realización dos crimes, do seu compañeiro Pílates<sup>85</sup> (nalgunhas versións, o seu curmán), o que acentúa a soidade do heroe, a ausencia de vínculos co seu lugar natal, e contribúe á indecisión do heroe. Na *Orestíada*, Pílates “actúa como una especie de *alter ego* de Orestes, casi como la encarnación, puesta afuera, de una voz interior que dice lo pertinente para sostener la decisión asumida” (Gallego, 2000: 86). Nalgunhas versións do mito, como na traxedia de Eurípides, este personaxe chegaría a contraer matrimonio con Electra trala consumación da vinganza. O único compañeiro co que conta o Orestes da novela é o seu cabalo:

---

<sup>85</sup> Pílates [*sic*] é, en cambio, o nome do can de Orestes ou, polo menos, así o imaxinara Filón o Mozo (o que suxire que Filón se pode estar guiando por unha tradición que os demais ignoran): “Y lo que más me gustaba, es lo que tenía preparado de la vuelta de Orestes, saliendo por el camino de las viñas, entre las columnas del templo antiguo, precedido por un perro que se llama Pílates” (Cunqueiro, 1987: 226). Cunqueiro baséase claramente na anagnórise de Ulises polo seu can Argos ao regreso a Ítaca, aínda que o can de Orestes parece vir con el en vez de esperalo, e daí que leve o nome do seu tradicional compañeiro.

Orestes, a pesar de ser un héroe despojado y solitario, un héroe que en definitiva huye de sí mismo, dedica sus atenciones, demuestra su compañerismo y su grandeza humana hacia el único amigo que puede tener en esa huida: su caballo. (López Mourelle, 2001: 441)

O cabalo responde tanto á necesidade de compañía como á da fuxida constante. Así mesmo, o heroe cunqueirán adoita contar cun cabalo como compañeiro incondicional, ao que se lle atribúen trazos humanos. Así ocorre con Eolo, o cabalo de Agamenón, ou Lionfante, o de Fanto en *Vida y fugas de Fanto Fantini*, que chega a pronunciar un discurso ante o Senado de Venecia. Incluso Solferino, o cabalo de Egisto, ten certa importancia, ao representar para o usurpador a liberdade e posibilidade de fuxida ao mundo de fóra de Micenas, que tan poucas veces ten este ocasión de ver.

A miúdo, nin sequera Orestes mesmo sabe por que actúa, ao contrario que a súa irmá Electra. Parece ter unha fin, pero ten que convencerse frecuentemente a si mesmo, xa que dito fin perdeu o seu sentido e se destece cada vez máis a medida que pasa o tempo. A viaxe acentúa esta impresión, pois o heroe descubre, nas súas conversacións con distintos personaxes, non só que o caso do adulterio da súa nai non é nada excepcional, senón tamén que existen outras moitas alternativas ao matricidio (“¡Hay muchas vidas, querido amigo!” [Cunqueiro, 1987: 157], dille un tirano, recomendándolle que esqueza a vinganza e case cunha das súas fillas). O feito de que a súa historia deixe de resultar singular leva a Orestes a reflexionar sobre o seu cometido e incluso a súa identidade como vingador: a outros moitos sucedéronlles cousas semellantes e decidiron non vingarse e restarlle importancia. Algúns chegan mesmo a dubidar da veracidade da súa historia, como o pousadeiro, que lle exige pagar por adiantado porque

[...] muchos, en aquellos tiempos de confusión, pasaban diciendo que iban a grandes venganzas, que les habían quitado el reino o la mujer mientras peleaban en Troya, y citaban la hospitalidad antigua, bebían un pellejo ellos solos, y se iban sin pagar. (Cunqueiro, 1987: 148)

Así, Orestes decátase de como, para os demais, a misión fundamental da súa vida é percibida como un mero pretexto para mendigar. Ten uns valores heroicos nos que xa só el cre. Neste sentido, ocorrería o mesmo que en varias das traxedias sofocleas, segundo a opinión de José Alsina, que di, en concreto a propósito de Áyax:

resulta por lo menos clara una cosa: el héroe es víctima de su propia dignidad. En un mundo dominado por la ramplona vulgaridad ya no cabe obrar según el código de honor, que se revela arcaico. Y, en consecuencia, el héroe decide morir porque descubre que ya no tiene cabida en este mundo. (Alsina, 1971: 56)

A seguinte é outra situación na que o ton épico de Orestes non impressiona á persoa coa que fala. Despois de dicir o seu nome, explica: “Voy a mi patria porque he de cumplir una terrible venganza. El amante de mi madre mató a mi padre”; pero o pousadeiro simplemente lle responde: “¡Eso no te exime del pronto pago!” (Cunqueiro, 1987: 148). Porén, se desculpa pola súa desconfianza, xustificada, segundo el, porque era habitual despois da guerra de Troia irse sen pagar alegando ter vinganzas que cumprir. Orestes, algo ofendido, comenta:

–Ya ves que pago –dijo Orestes–, pero si alguien tiene derecho a hospedar gratis en esta casa, soy yo. ¡Un padre muerto y una madre adúltera!

Le hubiese gustado a Electra el oírlo, porque ponía una emoción grave en sus palabras. Apoyaba la frente en la delicada mano, en la que lucía un anillo de oro.

–Si quieres –dijo Celión respetuoso–, no pagas el pan. (Cunqueiro, 1987: 149)

Os demais personaxes que, coma Egisto, tratan tamén de realizar accións heroicas, baten contra un universo que xa non as admite. É o que sucede no momento do asasinato de Agamenón, que a ama se encarga de devolver ao mundo prosaico:

Aun la muerte de Agamenón que es resultado directo del amor fatal no escapa a la vulgaridad del nuevo mundo anti-heroico: “–¡Cayó el cabrón!” (p. 82). Esta exclamación por parte de la nodriza realza la imposibilidad de repetir hazañas heroicas en un mundo totalmente prosaico. (Spires, 1978: 260)

Por iso, o heroe é incapaz de cumprir as expectativas do resto dos personaxes e de si mesmo: en *Un hombre que se parecía a Orestes*, o protagonista enfróntase aos desexos da súa irmá Electra, ás esixencias da traxedia que debe ser escrita e ás esperanzas dos habitantes de Micenas, que levan anos agardando por el. Tampouco acada as expectativas de Electra en *Les mouches* e, ante os reproches desta, respóndelle: “Ce reître irrité que tu attendais, est-ce ma faute si je ne lui ressemble pas?” (Sartre, 1991: 175). Da mesma maneira que Egisto e Eumón, Orestes pensa como sería a súa vida sen a necesidade de vingarse –e parécelle máis doada e atractiva–, pero, ao final da súa fantasía, volve á realidade do seu destino inevitable:

Supongamos que no tiene que vengarse, y está en su ciudad natal. Pasea saludando a las gentes, come invitado, baila en las fiestas [...]. Pero nada de esto será posible si él se venga, si cumple la venganza. (Cunqueiro, 1987: 143)

Orestes, pois, fracasa ao non saber asumir que os seus valores xa non resultan válidos, se é que algunha vez o foron, e tamén porque non é capaz de deixarse aconsellar e tratar de buscar un estilo de vida alternativo á vinganza. A multiplicidade de opcións propostas sempre na obra cunqueiriá

como desafogo –o que Eumón trataba de propoñerlle a Egisto– non funciona para el:

Esta lección es la que el Orestes cunqueiriano no quiso y no pudo asimilar, la de que “hay muchas vidas” (41) para un solo hombre, a partir de los sueños de un solo hombre, y, curiosamente, si no pudo hacerlo fue porque incurrió en el compromiso de la palabra-acción y sucumbió a su riesgo (42). (Pérez-Bustamante Mourier, 1989: 116)

A seguinte sucesión de feitos mostra claramente algúns dos aspectos máis salientables da novela dende o punto de vista temático. O príncipe pregunta a distintos personaxes como actuarían nunha situación similar á súa, ao mesmo tempo que descobre que o seu caso non é unha excepción. Cando lle pregunta a un piloto retirado, co que permanece unha tempada, que faría el no seu lugar, este respóndelle:

–¡Vaya, yo en el momento haría cualquier cosa, cortarle los testículos al querido de mi madre! Pero, pasados esos años que dices, y vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría. ¡Claro que lo dejaría! Me haría otra vida por ahí, una vida de verdad, con oficio, con obligaciones, bien casado, la ropa siempre planchada, casa propia, hijos... (Cunqueiro, 1987: 144)

Tamén pasa a relatarlle a historia dun home que quería matar ao seu padraστο, pero antes de que poida facelo, este último morre accidentalmente (escorregando, como conta Egisto que faleceu Agamenón) e, cando o herdeiro volve á súa terra, a súa nai xa casou de novo. Orestes é incapaz de concibir a historia sen o fatídico desenlace, sen que o fillo vingue ao pai:

–¿No mató a la madre? –preguntó Orestes.  
–¿Y quién es uno para matar a su madre? Bebe y duerme, muchacho, que ya te despertaré para la cena, que hay salchichón con coliflor. ¡A lo mejor la misma cena que, a la misma hora, están haciendo tus adúlteros! (Cunqueiro, 1987: 145)

A pragmática resposta do piloto devolve a Orestes a un mundo no que non hai lugar para heroes, senón que só cabe a supervivencia, e o honor non é moi valorado se interfire con esta (ademais, introduce o estigma de matar á nai coa súa pregunta retórica). Porén, o príncipe non entende o consello do piloto, senón que toma a idea de imaxinar o que ocorre en Micenas para alimentar a súa propia obsesión:

Y desde su temporada en la casa del viejo piloto, le quedó la imaginación de estar comiendo, bebiendo o haciendo algo, o contemplando la luna, y decirse que lo mismo estaban comiendo, bebiendo, haciendo o contemplando los adúlteros

en la ciudad natal, a la que no daba llegado, y que no era su ciudad, el lugar donde podría y debería vivir, sino un charco de sangre, en el que flotaba, como si fuera de corcho, una corona real de doce puntas. (Cunqueiro, 1987: 145)

Outra testemuña dunha historia similar á de Orestes introduce detalles cómicos na narración, resaltando o ridículo de levar a cabo un asasinato, aínda que tamén xoga coa idea de que o caso de Orestes quizais recibe tanta importancia porque os protagonistas do sucesos son personaxes aristocráticos e, en cambio, ao sucederlle o mesmo a un solador de zocos, a situación cambia:

–Yo [...] conocí a uno que estaba en un caso semejante al tuyo. Tenía que matar al asesino de su padre, que se acostaba con su madre. Andaba afilando cuchillos en la sombra. No era de la aristocracia como tú, sino de familia de soladores de zuecos. [...] Y se puso en vengarse, escondiéndose, detrás de los árboles, buscando la hora del cuchillo, o levantándose por las noches para sorprender al asesino entrando o saliendo de la casa. Y en una de éstas lo encontró y lo apuñaló, y cuando encendió la luz, vio que se había equivocado, que el muerto era el tornero [...]. (Cunqueiro, 1987: 150)

Pensando nesta historia, Orestes

ya se veía en conversación con Egisto en una solana, el cual le ofrecía su amistad y dinero, un viaje por las antípodas y una joven esposa, que entrando Orestes rodando en el sueño, cada vez se parecía más a su madre Clitemnestra. Pero despertó sobresaltado, porque por una de las puertas del sueño había entrado sigilosamente Electra y lo contemplaba iracunda. (Cunqueiro, 1987: 151)

A pasaxe anterior é de suma importancia, posto que pon en evidencia tanto o desexo inconsciente de Orestes de non matar a Egisto e lograr unha reconciliación, como as pulsións incestuosas cara a Clitemnestra, e as de Electra cara a el mesmo e a tendencia controladora da irmá exiliada.

Cando Orestes se presenta ao tirano dunha cidade estranxeira, xa sen ocultar a súa identidade, este tampouco se mostra sorprendido polas súas circunstancias:

–Señor, me llamo Orestes de Micenas, y viajo hacia poniente, obligado por el cumplimiento de una venganza.  
[...] –¡Una venganza! –exclamó como si estuviese aburrido de escuchar cada día aquella respuesta–. ¿Sientes odio?  
[...] Orestes recordó los consejos de Electra, que tocaban a la vez a los hombres y a los dioses:  
–La justicia no sufre el odio. (Cunqueiro, 1987: 153)

E, despois dalgúns detalles, a conversación continúa:

–¿No puedes desentenderte del asunto? ¿Quieres recobrar el reino perdido? ¿No puedes esperar? ¿Solamente vives para eso?

Las palabras del tirano correspondían a las horas de desaliento de Orestes. “¿No puedo desentenderme de ese asunto? ¿No puede esperar la venganza? ¿Solamente he de vivir para ella? ¿El reino perdido? ¿Qué reino, qué súbditos?” (Cunqueiro, 1987: 154)

O tirano tamén foi un vingador, e cóntalle a súa historia a Orestes. Como lle ocorre a el coa súa irmá, “no quería ser un vengador, pero mi madre no me dejaba” (Cunqueiro, 1987: 155). A súa historia, como as demais, non acaba como se espera e ten matices cómicos, así que o tirano lle recomenda a Orestes que non continúe a súa viaxe e que case con algunha das súas fillas. A pesar das experiencias e os consellos que recibe Orestes, e aínda que a súa chegada se retrase, acaba por seguir o camiño trazado por Electra e polo seu propio deber mítico e volve a Micenas. O desenlace de *As Coéforas* aseméllase ao da novela, ao non poder Orestes, unha vez cumprida a vinganza, quedar na súa cidade, porque é perseguido polas Erinias (a traxedia finaliza con Orestes exclamando: “¡Ya no me puedo quedar aquí!”). Polo tanto, o cumprimento ou non da vinganza non parece cambiar o feito de que Orestes se vexa practicamente condenado a un exilio perpetuo<sup>86</sup>.

[...] el héroe se percata instantánea y dolorosamente del abismo abierto entre el Orestes histórico y el individual. Tan enorme es la distancia que los separa que ni siquiera se reconoce, como lo demuestra el hecho de referirse a sí mismo en tercera persona: “¿Qué habrá sido de Orestes? –preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple curiosidad” (*Orestes*, pág. 227). (De la Torre, 1988: 141)

Con respecto á misión que debe desempeñar Orestes, Cristina de la Torre considéraa da seguinte maneira:

En el grupo final, compuesto por *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*, la dinámica relación entre hombre y circunstancia se va enfocando en torno a la sociedad. Orestes y Paulos ocupan el centro de una controversia nacional; Orestes ha de regresar a cumplir la venganza que liberará al pueblo de Tebas [?] para seguir viviendo [...]. Ambos son figuras públicas y, de hecho, se ven precisados a luchar contra la identidad histórica que les es impuesta desde fuera por quienes no conocen ni pueden calibrar sus batallas interiores. Es este factor externo la variable que distingue el proceso individualizador de los protagonistas. (De la Torre, 1988: 139)

---

<sup>86</sup> Na última parte da triloxía, *Euménides*, Orestes consegue aplacar ás Erinias pero non regresa aínda a Micenas. En *Orestes*, Eurípides narra a profecía que di que o heroe chegará a gobernar na súa cidade.

É verdade que Orestes se ve obrigado a loitar contra a súa identidade histórica, pero a súa misión é máis de carácter persoal, para cumprir as súas propias aspiracións, aínda que estas sexan impostas. A pesar de que o pobo espere o seu regreso, se trata dunha expectación máis propia do público do teatro, desexoso de coñecer o final da obra, que de ser “liberado”, como di Cristina de la Torre. É máis correcto afirmar que seguen o guión do seu personaxe mítico:

El mito de Orestes o el de Ulises, por poner un ejemplo, fueron escritos hace tiempo, pero los héroes que se llaman también Orestes, Ulises o Egisto, etc., en la búsqueda de su sentido personal de la vida, los encarnan y asumen su personalidad (la del héroe mítico). Actúan siguiendo su guión (o el que le dictan). (López López, 1988: 42)

Un feito que separa a Orestes doutros heroes cunqueiráns é que nin o seu nacemento nin a súa infancia son relatados na novela. Non se trata dun elemento imprescindible na obra do mindoniense, pois tamén se omite noutras obras (por exemplo, en *San Gonzalo*, onde a ausencia é máis salientable, porque o nacemento é un feito fundamental na haxiografía medieval), pero a miúdo na infancia do heroe prodúcense sucesos que terán que ver co seu futuro ou que definirán a súa personalidade máis adiante. Así ocorre en *As mocedades de Ulises* ou *Vida y fugas de Fanto Fantini*.

A figura do heroe na narrativa de Cunqueiro xa foi extensamente estudada por Juan Manuel López Mourelle na súa tese *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, onde chega á conclusión de que non tódolos heroes compren as características do heroe-tipo (ao seu parecer, quen mellor exemplifica o heroe-tipo é Ulises), aínda que si comparten algunhas e, en calquera caso, pode darse a situación de que un personaxe que non sexa o protagonista posúa tamén estas características. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, prodúcese a atípica situación de que Orestes, o heroe indiscutible do mito orixinal, apenas aparece ao longo da novela, aínda que todo en Micenas xire en torno a el. Por contra, Egisto, que carece das características máis arquetípicas do heroe, é a figura cuxa interioridade chega o lector a coñecer mellor. Por outra banda, o misterioso personaxe de don León aparece xusto ao comezo da obra, dunha forma que leva, tanto ao lector como aos habitantes da cidade, a pensar que se trata do auténtico Orestes. Don León vai perdendo importancia en favor do verdadeiro Orestes, pero é un dos personaxes poseedores de características que ben poden ser as dun heroe, tanto no aspecto físico como na actitude coa que se presenta:

Don León nos recuerda inevitablemente a Ulises como héroe-narrador, en el gesto de envolver la esclavina roja (Ulises también llevaba esclavina de forro rojo), y por la teatralidad de sus movimientos, como el de situarse al cobijo del rayo de sol para adquirir mayor presencia. Don Celedonio parece tomar al extranjero por Orestes, hasta que el último rayo de

sol desaparece y el aristócrata recobra su habitual presencia (p. 45). (López Mourelle, 2001: 311)

O propio título da obra suxire o problema da identidade do heroe:

El título de la obra podría indicarnos que el héroe de la novela es un hombre que se parecía a Orestes, y no el propio Orestes. Don León podría ser el héroe de la novela, pues es tomado por Orestes. Pero también podría ser Orestes, que se parece a Orestes pero no es él, pues no lleva a cabo la misión que le caracteriza como tal. (López Mourelle, 2001: 301)

É evidente que Cunqueiro xoga coa ambigüidade do título. Aínda que certamente o home que se parece a Orestes pode ser don León (como é que se parece a Orestes se ninguén está seguro da súa aparencia física?), cremos que o título fai alusión especialmente ao feito de que Orestes, mentres non acade a súa misión, non pode ser equiparable á figura mítica homónima. O nome é, entón, de capital importancia<sup>87</sup>, en tanto que representa o modelo ao que debe aspirar quen o porta. Nun dos momentos de inspiración escénica nos que máis presente está o regreso do heroe como acontecemento épico, lemos:

–¿Orestes? –comentó sobresaltado y en voz alta el siríaco.  
Y como estaban en la bóveda de la leña, se hicieron ecos aquí y allá, y parecía que huía alguien, repitiendo la última sílaba del nombre fatal. (Cunqueiro, 1987: 123)

O valor dado á onomástica é un feito frecuente na narrativa cunqueirá:

En ocasións concretas, Ulises desempeña unha función puramente referencial, comportándose como un verdadeiro *personaxe nome*. [...]. Ademais de Ulises, este modelo referencial está tamén representado por Agamenón, Rei Arturo, Amadís, Ginebra e Otelo. [...]. Pola súa banda, *Un hombre que se parecía a Orestes* singularízase pola ausencia deste modelo, feito inusual no conxunto da narrativa cunqueiriana, que remarca unha vez máis o carácter singular desta obra. (Nogueira Pereira, 2009: 208-209)

Da mesma maneira, en *Las mocedades de Ulises* insinúase que o destino dun cantor cego chamado Edipo tivo que ver, precisamente, con utilizar o nome do heroe mítico:

---

<sup>87</sup> As declaracións do autor reflicten o poder que tiñan para el os nomes e as palabras en xeral, unha certa maneira de posuír as cousas: “Loubado seña Deus tamén por terme dado o don da fala nosa, por haberme ensinado a decir “rula” e “abidueira” e “dorna” e “fonte” e “ponte”, e entón eu, sabendo estas palabras, era verdadeiramente dono da rula e da abidueira e da dorna e da fonte e da ponte (cit. en Nogueira Pereira, 2005: 113).

–¿Sabes cómo cegó [Edipo]?

–Dicen que por mirar el sol en sus espejos. Otros aseguran que porque osó usar el nombre de Edipo, antiguo y desdichado. Hay nombres que son señales. Los dioses antiguos no quieren que se recuerden sus trampas en el juego. (Cunqueiro, 1989: 93)

Máis tarde Ulises, impresionado polo poder do apelativo, coméntalle a Laertes: “Al ciego cantor que se llama Edipo, le pregunté si era el famoso rey de Tebas. ¡Qué nombres ruedan entre nosotros, padre!” (Cunqueiro, 1989: 93). Outro exemplo, na mesma novela, é o do tirano da illa de Zante:

–¿Cómo se llamaba?

–Alejandro. Dicen algunos que su tiranía salió de su grande nombre. Hay que tener cuidado en los bautizos. (Cunqueiro, 1989: 84)

Bleontes, o personaxe que pronuncia estas últimas palabras, fai referencia evidente a Alexandre Magno: non é necesario sinalar aquí o intencionado anacronismo. Este modelo repítese en toda a obra cunqueirá, mesmo na narrativa curta: un bo exemplo sería o relato “Tristán García”, pertencente a *Os outros feirantes*. Cunqueiro xoga cos nomes dos grandes personaxes da Historia e da literatura universal, ben para subverter algunhas das súas características, mostralos nun contexto novo ou, como ocorre no caso de Orestes, facer que sintan o peso do seu nome, tendo que adaptarse ás expectativas que este xera. Isto non quere dicir que o heroe tráxico sexa uniforme ou teña unha sola faceta aínda que, como sucede noutros moitos aspectos, neste tamén é Eurípides o máis innovador e, por tanto, o máis semellante a Cunqueiro:

But Euripides was much less restricted; his Orestes might with equal logic be an infatuated bigot, a cruel avenger, a pathetic, misguided lad, a mere schemer –anything that would allow him to perform the murders effectively. (Kitto, 1954: 357)

De todos estes cualificativos, é sinxelo decatarse de que o que máis se axusta ao Orestes cunqueirán é o de “misguided lad”, mentres que o que desexa é chegar a ser “a cruel avenger”. Non obstante, está claro que, tanto na traxedia eurípidea en certas ocasións, como especialmente nesta novela, a figura mítica xa coñecida de antemán polo público exerce a función de *contrainte*, subliñando as diferencias existentes co personaxe real que atopamos:

No que atinxe a Orestes, a crítica puxo de manifesto o seu afastamento con respecto á figura clásica, trazo que o equipara a outros protagonistas igualmente referenciais. A súa característica principal é a inversión do trazo que lle confire un valor arquetípico na cultura universal, a condición de vingador. [...]. A inversión do trazo condiciona tamén o

comportamento dunha parte dos personaxes referenciais (sobre todo, dos desenvolvidos nos “Seis retratos”), pois o protagonista, que exerce unha función de verdadeiro centro, inmoviliza o desenvolvemento das actividades dos demais caracteres e convérteos mesmo en ocasións en simples pezas esixidas pola acción agardada da vinganza. (Nogueira, 2009: 52-53)

Algo parecido, pero quizais incluso máis extremo, sucede cos personaxes do *Orestes* de Eurípides, que resultan totalmente alleos ao que cabe esperar deles:

Pero no son sólo las imágenes de los dioses las que se descomponen, sino que con ellos se resquebrajan los héroes, y los protagonistas de estos patéticos melodramas son sólo trasuntos de lo que fueron. Conservan sus nombres famosos, pero han perdido ya su valor para la acción noble, desconfiados en su destino y en su propia naturaleza. El contraste de estos indecisos y quejosos personajes con los héroes de Sófocles es harto revelador. (García Gual / De Cuenca, 1979: 170)

En efecto, a imaxe que se da de Orestes na dita traxedia está lonxe de poder chamarse heroica, só preocupado de causar o maior dano posible xunto cos seus compañeiros igualmente fanáticos, Electra e Píldes. O xerme do pouco convencional Orestes cunqueirán, porén, atópase especialmente en Eurípides, posto que o heroe xa non se atén ao establecido. Por iso resultan pouco acertadas as seguintes afirmacións de Manuel Gregorio González, en xeral e especialmente no tocante a esta novela:

No hace falta decir aquí que Cunqueiro tergiversaba sus erudiciones para mejor contar lo que le apetecía. Cunqueiro hizo un Merlín cunqueriano, un Ulises gallego, un Orestes dramático y shakespeariano que no se parecía en nada a Orestes. Un Hamlet iracundo y secreto, que acude al mito trágico de Edipo. Es decir, que Cunqueiro interpretaba la tradición según su conveniencia, y ponía bajo el nombre famoso la memoria y el corazón de otro. (González, 2007: 125)

Parece difícilmente defendible asegurar que o Orestes cunqueirán é dramático, por oposición aos anteriores, como se os pertencentes ás traxedias clásicas non o fosen, tanto no sentido literal como no máis amplo. É shakespearían, efectivamente, no aspecto das dúbidas que mostra, que recordan irremediabilmente a Hamlet, pero tamén resulta inadecuada, pola súa simpleza, a afirmación de que este Orestes non se parece en nada a Orestes, como se Cunqueiro caprichosamente crease un personaxe e lle puxese o nome do heroe grego ao azar. Precisamente o gran conflito reside na falta de correspondencia de Orestes home co Orestes personaxe mítico, a pesar dos seus esforzos, ao que se lle engade o feito de que ninguén saiba con certeza como debería ser este.

Canto aos métodos polos que o heroe é recoñecido, na *Orestíada* (i) isto sucede grazas a un rizo do seu cabelo, forma esta de anagnórise criticada por Aristóteles, que considera a agnición mediante sinais como a menos lograda: “Polo que atinxe aos tipos de recoñecemento, o primeiro e menos artístico, pero tamén o máis usado debido á falta de enxeño, é o que se vale de sinais” (Aristóteles, 2007: 143). En cambio, na *Electra* de Eurípides, Cunqueiro inclúe frecuentemente obxectos persoais simbólicos para que os heroes sexan recoñecidos, como o emblema que porta don León na fibela do cinto, característico dos amigos de Orestes<sup>88</sup>. Por exemplo, a criada Marcelina, en *Merlín e familia*, é experta en identificar aos estranxeiros por detalles coma estes:

–Ise cabaleiro que veu á noitiña era un correo de El Rei de Francia, que ten medo que lle malpaira unha filla. Coñecino pola espora moura i unha chave de prata que traía ao cinto. (Cunqueiro, 1982: 20)

En parte, o feito de ter que recorrer a isto se debe ao descoñecemento xeral do aspecto físico de Orestes, problema que obsesiona a Existo:

Egisto había conocido a Orestes niño, pero, ¿cómo sería ahora, adulto, el vengador? Egisto había ordenado que le hiciesen retratos del hijo de Agamenón, y tenía una docena, pero cada retrato daba un hombre diferente, rostros que en nada se asemejaban, bocas para palabras distintas, miradas que no se dirigían nunca a él, Egisto, que necesitaba ser reconocido por Orestes, no fuese éste a equivocarse e ir hacia otro, deslumbrante homicida. (Cunqueiro, 1987: 78)

Non só o aspecto físico parece ser cambiante, senón que ninguén coñece con certeza a personalidade do herdeiro ao trono, e nin sequera os testemuños da súa familia resultan fiables:

Eusebio tenía archivadas noticias y noticias acerca del infante. Su hermana aseguraba que había sido un niño tímido y callado, que hacía castillos con tacos de colores, y pasaba las horas absorto, con las manos a la espalda, ante la corona paterna. Su madre lo tenía por travieso incorregible, inquieto desobediente, siempre soñando aventuras lejanas y pintando barcos en las paredes. Constantemente los testimonios se contradecían, desde el de la nodriza al del maestro de primeras letras. Unos lo daban por juguetón alegre, por doncel franco y

---

<sup>88</sup> Un recurso semellante ao que se ve no capítulo XVIII, da primeira parte de *Don Quijote* (*Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas*), onde o heroe comenta ao seu escudeiro a identidade dos que cre seren cabaleiros dun exército –no canto de rabaños de carneiros e ovellas–, xulgando polas armas, escudos e vestimentas que pretende ver (cf. Cervantes, 2004: 158-160).

generoso, y otros lo ponían de hipócrita y avaro, amigo sólo de aduladores. (Cunqueiro, 1987: 69)

Unha vez máis, non se chega a saber cal de estas versións é a acertada, e quizais non son excluíntes entre si, dada a subxectividade de cada personaxe ou o distinto comportamento que Orestes podería mostrar diante duns e doutros. En calquera caso, o lector pode decidir por si mesmo cando o príncipe desvela unha pequena parte da súa interioridade.

A escena da anagnórise imaxinada por Filón prodúcese a partir dunha pedra preciosa. A idea, a pesar do elaborado e literario, non resultaría totalmente convincente dende o punto de vista práctico:

Ahora le ve el noble perfil, la puntiaguda barba [...] y en un dedo de sus manos brilla una piedra preciosa acariciada por el sol. Y Filón, que tiene el sentido repentino de las casualidades que son necesarias para componer el argumento del drama, reclama, en su imaginación, aquella piedra para la corona real, para sustituir el perdido rubí tebano, y le da a Ifigenia el primer tema de la gran escena del reconocimiento: a la corona real de Egisto, que fue de Agamenón, le falta una piedra, que el hermano vengador, el príncipe que llega oculto y cubierto de polvo, sediento y dejando más allá de las colinas un juego de cegadores relámpagos, trae en una sortija. (Cunqueiro, 1987: 57)

A indumentaria dos personaxes adoita describirse con detalle na obra cunqueirá, sendo indicadora da identidade ou da posición social do portador. Anxo Tarrío sinala que “todos aqueles personaxes pertencentes ó elenco mítico son beneficiarios dun vestuario *deseñado* especialmente por Cunqueiro para eles” (Tarrío, 1989: 84). Este mesmo, a propósito da importancia da vestimenta, afirma tamén que

Non se trata [...] de que o autor diga que tal ou cal personaxe levaba posta unha determinada prenda da que se nos dá o seu nome e algunha que outra característica de forma, cor, etc. Iso respondería ás expectativas lóxicas dunha obra que xa estamos a definir como realista. Non. Trátase, unha vez máis de detectar cómo Cunqueiro proxecta a dualidade ou oposición mítico / pragmático sobre desta semiótica connotativa, que tal é a vestimenta cando responde a unhas intencións programáticas e de deseño; e, sobre todo, trátase de analiza-lo tipo de competencias que tamén sobre deste sistema sígnico se lle supoñen ó lector. (Tarrío, 1989: 84)

O vestuario non deixa de ser un xeito sinxelo de caracterizar os personaxes dunha ou doutra maneira, o que lles permite presentarse a si mesmos como queiran, á marxe de que logo sexan quen de cumprir esas expectativas. A imaxe que os micénicos teñen de Orestes non se corresponde tanto coa dun guerreiro grego, senón coa dun heroe medieval pasado polo filtro do Romanticismo decimonónico, e así queren imaxinalo cando regrese para

vingarse: “Porque ya fuese la recepción en la isla o en la colina, él estaría de pie, ofrecida al viento la amplia capa, con la larga espada colgando de su cintura” (Cunqueiro, 1987: 142).

Como a roupa, os xestos constitúen unha linguaxe non verbal moi importante. En *Las mocedades de Ulises*, o taberneiro Poliades indícalle a Laertes como debe pronunciar o discurso que lle escribe para o discurso de Ulises. Poliades propón a traxedia como medio de aprendizaxe da oratoria, e describe así o seu pasado de actor teatral:

–Ya está escrito tu discurso, y convenientemente acentuado. Te recomiendo que lo leas lentamente. Procura imitarme. En mi mocedad he representado “Alcestris” de Eurípides ante los estupendos cirenaicos, que regoldaban silfión amargo. Yo hacía el papel de Admeto [...]. Y me tapaba el rostro con el brazo derecho, y con la mano izquierda, en el aire buscaba el picaporte de la puerta de Hades. [...] La verdadera conversación humana se aprende en la tragedia. (Cunqueiro, 1989: 24)

Todo isto é unha proba máis da teatralidade que impregna aos personaxes da novela e ao protagonista en especial quen, ademais de soportar o peso do crime ao que está obrigado, ten que cumprir uns requisitos moi específicos nos detalles da realización da vinganza. En varias ocasións se sinala que debe chegar “vespertino<sup>89</sup>” á cidade: “[...] un día Orestes, hijo de Agamenón, va a aparecer en la ciudad nocturno, armado de larga espada” (Cunqueiro, 1987: 42). Todos estes elementos básicos para a realización da vinganza, dende a perspectiva dos habitantes de Micenas, son alimentados tanto por estes como polo propio Orestes. É necesario que este actúe tendo en conta sempre o acto que está destinado a levar a cabo, e distinguíndose do resto dos mortais:

All of which means that the avenger, like anyone who belongs to the theatre, operates on the verge of madness. It is all too easy for him to be taken in by his own illusions, to think that his creative powers have no limits, and to suppose that his revenge plot has been shaped by fate. He will be tempted to create excessive effects, but in the end his “piece” will succeed only if he maintains an exact and accurate memory of the injury done, and a conscious limitation of purpose. (Pippin Burnett, 1998: 4)

O que de teatral ten o personaxe de Orestesponse de manifesto en *Las mocedades de Ulises*, onde este é mencionado varias veces, pero só en tanto que vingador escénico. O mariñeiro coxo Basíledes comenta que “No eran tan hermosas [mis piernas] como las de mi primo Focio, que hace de

---

<sup>89</sup> No artigo “Ya salen vespertinas las Pléyades” (1982), de Herrero Ingelmo e Montero Cartelle, se trata esta preferencia de Cunqueiro pola construción de complemento predicativo, baseada nas traducións dos clásicos épicos.

Orestes en el teatro, y las viste con calzas encarnadas [...]” (Cunqueiro, 1989: 120). Ao final, no *Índice onomástico*, este home ten a súa propia entrada, comentando simplemente a interpretación de Orestes que facía no teatro:

FOCIO. – Primo de Basilides de Chipre. En el teatro hacía de Orestes, simulando muy bien los dolores del vástago. Cuando salía con la espada tinta en sangre materna, le añadía horror a la tragedia, mojando la lengua en ella. A los que se lo reprochaban, respondía que como huérfano de nacimiento no opinaba de la maternidad. (Cunqueiro, 1989: 289)

Interpretación que, certamente, destaca polo xeito esaxerado que ten de infrinxir as normas do *decorum* poético; non só mostrando sangue en escena, senón compracéndose nisto.

Así, non é a primeira vez que algúns personaxes cunqueiráns aparecen en varias novelas, aínda que só se trate dunha breve mención no *Índice onomástico*: tamén o fan, por exemplo, a raíña Xenebra ou Ricardo Corazón de León. Neste caso en concreto, a alusión a Orestes e ao papel trágico que desempeña, sendo famoso en varios puntos da Hélade, contribúe a aportar coherencia e credibilidade –no sentido entendido por Cunqueiro, non necesariamente ligado ao realismo– ao feito de que a vinganza mítica que o príncipe debe desempeñar sexa coñecida por todos en Micenas.

A dúbida é o principal trazo de Orestes ao longo da obra, e o único motivo do retraso da súa chegada. Esta actitude aseméllao a Hamlet, o que non é de estrañar: Cunqueiro xa fora o autor da peza teatral *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, e manifestou o seu interese no personaxe do noble danés en varias ocasións. Píalorsi recorda algúns dos paralelismos entre ambos heroes:

A Orestes y a Hamlet se les asigna el papel de vengador. Electra y el difunto rey de Dinamarca les aleccionan, respectivamente, en el cumplimiento de su deber, pero los protagonistas, que poseen una profunda consciencia de dramaturgo, no se conforman con el rol de asesinos e intentan librarse demorando continuamente su sino fatal. (Píalorsi, 2011: 428)

Non imos profundar aquí na cuestión dos paralelismos entre os personaxes de Hamlet e Orestes máis aló da obra de Cunqueiro, pero basta saber que é un tema xa sinalado pola crítica. Kott apunta que “The first Greek scholar to be interested in Hamlet’s likeness to Orestes was Tadeusz Zieliński”, nun traballo publicado en 1914-1915 (cf. Kott, 1967: 303). Florence Bennet Anderson, por exemplo, desenvolveu a hipótese de que “the idea of the insanity of the hero is implicit in the Orestes-Hamlet tradition, or, to phrase it more generally, in the tradition of «The Son’s Vendetta»” (Bennet Anderson, 1927: 51); é dicir, que a tolemia do heroe, representada na traxedia clásica pola persecución das Erinias, está ligada intrinsecamente ao

tema da vinganza do fillo, quizais para xustificar así o matricidio ou o asasinato doutros membros da familia.

Relacionado coa concepción actual da traxedia, distinta da que seguramente tiveron os gregos (*vid. supra*, p. 40), está o feito de que esperamos que, como Hamlet, Orestes experimente dúbidas ante o acto que debe cometer, algo que nas traxedias clásicas ocorre só no momento inmediatamente anterior a que lle d8ea morte á súa nai, e a inquedanza é rapidamente disipada. Trátase dunha actitude común no lector moderno, como explica Anne Pippin Burnett:

If he finds himself admiring an Attic revenge principal the modern scholar or spectator hopes for signs of early reluctance or late remorse, and with or without these he assumes that he will watch the deterioration of a potentially heroic soul, poisoned by passion and the spreading infection of villainy. [...]. Generations of scholars have tried to bring Attic revenge tragedy into line with these expectations, tried to find a Hamlet in Orestes, a Vindice in Medea, or an Atreus in Hecuba, but no amount of ingenuity can make the older plays conform. They have another tradition, another ethos, another purpose [...]. (Pippin Burnett, 1998: 32)

A dúbida permitiríalle a Orestes vivir esas “muchas vidas” que se lle presentan, pero, ao mesmo tempo, non é quen de vivilas porque non se decide. O desexo de ter o máximo número de posibilidades ante el fai que, finalmente, non se decante por ningunha: é demasiado tarde para vingarse, pero tamén para escoller outra vida. O seguinte parágrafo relaciona a multiplicidade de opcións desexada polo autor –tanto para os personaxes, como á hora de narrar–, cos modelos literarios preexistentes:

Desde este supuesto, la novelística de Cunqueiro parece postular que el ser mismo de la novela consiste en los desdoblamientos de su autor; que la escritura consiste en vivir las “muchas vidas” que con tanta insistencia se mencionan en el *Orestes*. Por esa razón, todos los protagonistas cunqueirianos, aún los de las novelas que no son explícitamente metaficciones, comparten esa afición a proyectarse en otros seres, generalmente tomados de modelos literarios. (Gil González, 2001: 174)

Dende este punto de vista, o Orestes cunqueirán proxéctase no personaxe de Hamlet, pero Egisto en certo modo tamén debería facelo, seguindo a recomendación de Eumón: “Un hombre que duda es un hombre libre” (Cunqueiro, 1987: 101). Non obstante, Egisto non consegue vivir segundo as premisas do rei de Tracia, senón que permanece obsesionado pola chegada do seu fillastro.

O Orestes cunqueirán toma elementos das figuras de Hamlet e Edipo<sup>90</sup>. O mindoniense non chegou ocuparse do rei de Tebas en ningunha das súas obras de forma tan profunda como do príncipe de Dinamarca, pero as alusións a el son constantes. Carvalho Calero dixo, a propósito de Hamlet, que “Este Hamlet é xa máis Edipo que Orestes” (Carballo Calero, 1982: 272). Aarón González considera que, contrariamente aos heroes gregos, Don Hamlet é quen de decidir por si mesmo o seu destino e, desta maneira, estaría ligado en menor medida aos preceptos da traxedia:

O que en todo caso resulta moi claro é que nos atopamos lonxe, enormemente lonxe e dispares, daquel Edipo, Rei de Tebas, puntual feitura do Destino (tamén do edipo freudiano, insoslaible efecto da determinación instintiva). Lonxe estamos igualmente do Orestes compelido polo inesquivable designio dos deuses inmortais. No Edipo e mailo Orestes cunqueiranos xúntanse e harmonízanse, ó modo neoestoico (senequista) e calderoniano, a determinación e a liberdade; é, en suma, a irrupción da eticidade responsable que, se ben aínda deixaba a Hamlet en Shakespeare indeciso e inactivo na súa perplexidade, fai en cambio de Don Hamlet un decididor heroico e responsable do seu propio quefacer existencial. (González Fernández, 1995: 33)

Mentres que, como xa se comentou, a dúbida é o principal atributo común de Hamlet e Orestes, a relación do primeiro con Edipo ven da man da complexa situación familiar que ambos comparten. Cunqueiro expresou en algunha ocasión que, para el, a trama de Hamlet era unha variación do mito de Edipo, substituíndo ao pai do protagonista polo tío, o rei Claudio. Non obstante, o enredo familiar tamén garda un parecido máis que razoable co que se expón no mito de Orestes. En *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, a relación incestuosa que a raíña lle propón ao seu fillo de forma bastante directa lembra a fixación que se lle adoita supoñer a Electra con respecto a Agamenón, ao mesmo tempo que en ambas historias se pretende dar morte a un rei usurpador, que chegou ao trono coa complicidade da raíña nai. Os tres mitos teñen en común o contexto dunha familia real decadente na que as relacións de parentesco están marcadas polos celos, o incesto, o desexo de poder e, ás veces, un amor ou odio exacerbado cara a un familiar en particular.

---

<sup>90</sup> Máis aló desta novela, o personaxe mítico de Orestes é unha figura paralela á de Telémaco, xa que os dous desempeñan o papel de fillo que debe defender o seu dereito ao trono durante a ausencia do pai na guerra: “Likewise, the *Odyssey* repeatedly draws elaborate and explicit parallels between Telemachus, who proves his maturity by defending his right to his patrimony, and Orestes, who has defended his patrimony and reestablished the honor of the male line at Mycenae by killing his mother, Clytaemnestra, and her paramour, Aegisthus” (Segal, 1986: 57). Así, o conflito trasládase dende o campo de batalla troiano ás moradas dos xefes militares, onde se desenvolven distintos conflitos.

#### 6. 4. 1. 8. Don León

O misterioso personaxe co que se abre a novela non volve aparecer máis aló da primeira parte e, en realidade, ten un valor moi escaso na acción. Tampouco é o primeiro estranxeiro que se parece a Orestes, pero serve para representalos a todos eles. Ademais, a súa chegada reproduce o comezo prototípico das traxedias dedicadas a Orestes, nas que este volve á cidade facéndose pasar por un forasteiro de paso, que pregunta pola familia real sen dar apenas información sobre si mesmo.

O seu aspecto físico e indumentaria son descritos en detalle, como adoita facer o autor, e o seu aspecto externo correspóndese co dun personaxe misterioso e de orixe nobre:

Era muy alto, y casi ponía los rizos de su frente en el farol de aceite que colgaba de la bóveda del arco. Sus grandes ojos negros lo miraban todo amistosa y demoradamente. [...] En el anular de la mano con que sostenía el bastón brilló la enorme piedra violeta de la sortija. [...] El hombre del bastón y la sortija cumpliría treinta años. Cortaba la barba redonda, dulcificando un mentón agudo. Tenía el pelo de la cabeza castaño oscuro, pero el de la barba era negro. Pese al mirar amistoso, los delgados labios no parecían dados a la sonrisa. [...] El jubón azul lo llevaba desabrochado, y le asomaba el entredós que bordeaba la fina camisa blanca. (Cunqueiro, 1987: 11-12)

Anne Pippin Burnett sinalou a teatralidade que impregna na traxedia as aparicións e os actos do vingador, manifestada tamén nun posible disface: “the avenger must use deception and in particular must wear some form of disguise. He may literally dress up [...]” (Pippin Burnett, 1998: 4).

Xa se mencionou, no apartado dedicado a Egisto, o simbolismo animal que aparece nesta obra, herdado da traxedia, especialmente a figura do león como personificación de Orestes, o perigo que chega a Micenas. A primeira vez que se alude a isto, o mendigo Tadeo, intentando venderlle un merlo cantor ao forasteiro, di:

–¡Esto es de profano! –exclamó el mendigo– . ¡Es la parte que llaman de “El león entra por puertas! ¡Piripán, pan, pan, tiró, piripán! Estuvo prohibido muchos años, y se puso de moda cuando suprimieron la censura, y por eso la sabe mi mirlo. Los niños gritábamos en la plaza, escondiéndonos detrás de las columnas: “¡Que entra el león!”, y decían que al oírnos, los reyes se escondían en una cámara secreta que tenían, Nunca se supo quién había inventado ese juego. (Cunqueiro, 1987: 13-14)

Ao parecer, a identificación do animal co príncipe ten a súa orixe nos primeiros tempos da usurpación do trono, cando

para que el miedo no se hiciese política [...], 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. Un león terrible que le había dado por devorar a la familia real, lo que explicó, además, el encierro de la niña [Ifigenia] a los populares. (Cunqueiro, 1987: 43)

Para Tadeo, a identificación do león con Orestes é total, tanto se se alude ao animal como tal, como se non. Relatando a primeira ocasión na que oíu o nome de Orestes, confesa que foi “la primera vez que escuché el nombre. El nombre del hombre. El nombre del león” (Cunqueiro, 1987: 31)<sup>91</sup>. Non obstante, o enigmático don León dáse conta da equiparación antes da explicación do mendigo e dille, sorrinte: “No, no te pregunto si el león tenía el nombre de un hombre” (Cunqueiro, 1987: 15). Unha mancha na pel en forma de león é outro dos signos de que un poida ser Orestes, marca que levaba un celta que dicía non saber nada de Orestes, pero ao que Egisto ordena matar: “¿cómo dejarlo libre?” (Cunqueiro, 1987: 23).

Nesta primeira aparición, antes de que se lle dea un nome, o narrador refírese a don León unhas veces como “el extranjero, o lo que fuese”, (suposición especialmente reveladora, pois, se se tratase de Orestes, non sería estranxeiro) e tamén, en repetidas ocasións, como “el hombre del jubón azul”<sup>92</sup>, incluso despois de que se atribúa un nome. Xustamente na intervención na que é descrito como “el extranjero, si es que lo era”, pregunta polos reis da cidade

con voz amable pero distante, por simple curiosidad, como si nada le importase de los reyes de aquella ciudad y solamente lo hiciese por cortesía hacia aquel mendigo peludo, sucio y harapiento. (Cunqueiro, 1987: 14)

Isto, unido á maneira de referirse a don León, reforza aínda máis a dúbida sobre a súa procedencia e intencións. Practicamente do mesmo xeito pregunta o verdadeiro Orestes, ao final da novela: “¿Qué habrá sido de Orestes? –preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple

---

<sup>91</sup> A importancia do nome queda manifesta tamén no seguinte diálogo de *Electre*, de Giraudoux:

L'ÉTRANGER. – Un seul mot et tu vas sangloter dans mes bras. Un seul mot, mon nom...

ELECTRE. – Il n'est plus au monde qu'un nom qui puisse m'attirer vers un être.

L'ÉTRANGER. – C'est celui-là. C'est le mien.

ELECTRE. – Tu es Oreste !

ORESTE. – O ingrate soeur, qui ne me reconnais qu'à mon nom ! (Giraudoux, 1937: 79).

<sup>92</sup> Este detalle non pode senón lembrar, por un lado, a casaca azul que, xunto cos pantalóns amarelos constituía a icónica vestimenta de Werther e, por outro, a *El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro. Non obstante, despois da primeira aparición de don León, o barqueiro quíttalle importancia ao inhabitual da súa indumentaria, comentando “Hombres con jubón azul, media docena a la semana. En las ciudades costeras gusta el azul, así como en las del interior el verde, y en las aldeas el negro” (Cunqueiro, 1987: 34). Porén, de novo, no *Índice Onomástico*, volve identificarse a don León co home do xibón azul.

curiosidad” (Cunqueiro, 1987: 227). Outra insinuación deste tipo na conducta de don León ocorre cando, xunto con Tadeo, vai visitar “las ruinas del puente viejo, que don León había visto en una estampa, decía” (Cunqueiro, 1987: 59).

El mesmo elixe a denominación de “don León” despois de ter escoitado en numerosas ocasións a relación establecida nas mentes dos cidadáns de Micenas entre o animal e o príncipe, así que a súa elección non parece casual, aínda que pretenda que o pareza: “Y porque de alguna manera habéis de llamarme, don León es fácil, si no tenéis inconveniente” (Cunqueiro, 1987: 41). Porén, cando vai ver o oficial de estranxeiros e ten que declarar o seu nome, orixe e ocupación, afirma chamarse “León, hijo de León” (Cunqueiro, 1987: 70), pero, sen que o oficial mencione a Orestes en ningún momento, o forasteiro comenta que a marca de nacemento que posúe anuncia, segundo adiviños gregos, “robusta ancianidad, abundantes hijos y felices venganzas. Veremos si la aciertan, porque todavía soy joven, aún no encontré esposa y no me obliga venganza alguna” (Cunqueiro, 1987: 71). Sospeitoso resulta tamén o comentario que fai antes de marchar: “¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes, no valdría la pena ser Orestes!” (Cunqueiro, 1987: 72). O oficial, Eusebio, mostra dúbidas con respecto á identificación de don León co príncipe vingador. Os requisitos que o último debe cumprir son moi precisos (o feito de que chegue pola noite, por exemplo, é repetido en varias ocasións), aínda que a súa orixe nunca é revelada de forma clara: alúdese, ás veces, aos augurios, mentres que outras os cidadáns parecen coñecer de antemán o desenlace da traxedia con todo detalle. Eusebio, o oficial de estranxería, baséase nos augurios para dilucidar se o forasteiro é, efectivamente, Orestes:

¿Era o no era Orestes? Ateniéndose a los augurios antiguos, no lo era. Además, había desaparecido la expectación temerosa, apetitosa del derramamiento de sangre como de una liberación. Orestes entraba nocturno en la ciudad, y no bien llegaba ya hacía que Ifigenia tuviese conocimiento de vagos rumores y sospechas acerca de su venida. Segundo, entraba armado. Tercero, se escondía en un foso. (Cunqueiro, 1987: 68)

Cando o mendigo Tadeo leva ao estranxeiro á sala de esgrima e este sorprende a todos coa súa habilidade, requisito que se lle atribúe igualmente a Orestes, se produce unha escena artúrica na que Tadeo intenta coller a espada, pero “no la pudo levantar de donde la había posado aquel a quien ya tenía por señor” (Cunqueiro, 1987: 63). O mestre de esgrima dille que non se moleste, xa que

Mientras al acero lo habite el pensamiento airado del que lo usó para la venganza, no habrá quien lo mueva, salvo el héroe. Dentro de pocas horas ya habrá enfriado y entonces podrá levantar la espada cualquier mozalbete.

Escupió Quirino en la hoja, e hirvió el salizo y humeó, como si hubiesen caído unas gotas de agua en un hierro al rojo vivo. (Cunqueiro, 1987: 63)

De novo outra insinuación da posible identidade de don León que queda sen resolver. Neste punto da novela, ao lector se lle veñen presentando dende o comezo unha serie de indicios da identidade de don León que se corresponden cos desexos dos micénicos, despois de anos esperando a chegada do auténtico herdeiro. O lector –trátase, evidentemente, dun lector modelo–, ao que os personaxes transfíren a súa ansia, ademais de que recoñece os procedementos literarios que suxiren a solución da incógnita, cre tamén estar ante Orestes:

The evidence is almost overwhelming for the reader. Since the narrator never allows us to see into the mind of the stranger, we must depend on such parallel descriptive details. At this point, because of these details, we are fairly sure that the traveler is Orestes, even though the conjecture is always suggested by indirect association and never directly stated. (Thomas, 1978: 37)

En realidade, o personaxe de León desaparecerá case por completo no resto da novela, e non se aludirá máis a el ata o índice onomástico, no que só se menciona que foi tomado por Orestes.

En *Las mocedades de Ulises*, asistimos á aparición doutro personaxe de orixe incerta, que pode ser ou non ser quen se sospeita: trátase dun cantor cego de resonancias homéricas, chamado Edipo, cuxa correspondencia co rei de Tebas que se arrincou os ollos non se chega a desmentir totalmente. Este episodio, ademais, sirve para poñer de manifesto, unha vez máis, a importancia do nome no destino da persoa que o porta:

–[...] 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 verdes de las colinas nativas posados en los claros ojos, pero al atardecer ya se había aposentado en las vacías cuencas poderosas nubes rojas. (Cunqueiro, 1989: 87)

Ulises preguntalle directamente pola súa identidade, pero a enrevesada resposta do cantor, que parece desexoso de que o crean rei, non deixa de resultar ambigua:

–¿Fuiste rey en Tebas? –le preguntaba Ulises, arrodillándose ante él y cruzando los brazos sobre el pecho.  
–Por el tono de tu voz conozco que no te burlas. Las murallas de Tebas son muy altas cuando estás al pie de ellas. [...] Ciego yo, Tebas se sumerge en la noche oscura. Es igual que estemos cerca que lejos. Y poco a poco te vas olvidando de Tebas y de sus siete puertas, y sus murallas se desmoronan a la vez en tu memoria y en la tierra oscura y zarzaleja. Si a

destruir todo esto se llama ser rey, yo lo soy de Tebas. Olvidándola voy, y derruyéndola. ¿Quién sería tan verdaderamente sensato que matase a su padre y se casase con su madre? ¿Quién sería tan sabio que discurriese esconderse allí? (Cunqueiro, 1989: 88-89)

O misterio mantéñese na narración, mentres que, no *Índice onomástico*, pódese atopar unha realidade moito máis prosaica:

Ulises le preguntó si fuera rey en Tebas. En su mocedad, Edipo había vendido espejos a las mujeres en los mercados isleños. Cuando perdió la vista, se le puso en la cabeza esa imaginación sentenciosa de los ciegos, que supera a la de los grandes reyes antiguos, y se asombraba de su nombre fatídico. En su canto los versos tomaban la forma de lo que decían, navíos, islas, dioses, caballos, puertas pintadas de rojo. (Cunqueiro, 1989: 285)

#### 6. 4. 1. 9. Eumón e Eusebio

Ao rei Eumón de Tracia, a pesar de ter un papel relevante na obra, non se lle dedica un retrato separadamente no apartado *Seis retratos*. Non forma parte da tradición mítica, senón que pertence enteiramente á imaxinación de Cunqueiro. Trátase dun personaxe fundamental cuxa función consiste, basicamente, en relativizar o mito tradicional, propoñéndolle novas posibilidades e puntos de vista a Egisto. Todo isto ten por obxectivo calmalo, ou facer que sexa capaz de vivir co peso da tradición mítica, e que esta non termine por asfixialo. Fuxe das interpretacións únicas e admite a dúbida ou a existencia de diferentes versións dun acontecemento, sen que unha teña que ser necesariamente a verdadeira. Durante a viaxe que fai con Egisto, o tracio vai desenvolvendo unha interesante teoría sobre a realidade e a ficción na que a primeira nace a partir da segunda, ata que ambas se confunden:

Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol, y otras cincuenta. Y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje. Pues bien, Orestes se sale de página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar. No quiere perder sus años de mocedad a la espera de la hora propicia. Está cansado de escuchar a Electra. No quiere estar atado de por vida al vaticinio fatal. Quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares, está enamorado de una princesa de una isla, tiene naves y caballos, recibe cartas de emperadores que quieren alquilarlo por general en jefe, le gusta escuchar música o jugar

al polo, o a las cartas. Y decide ir a buscarte y darte muerte.  
(Cunqueiro, 1987: 98)

Tras manifestar a súa hipótese de que quizais Egisto matou a Orestes en vez de a Agamenón, explícalle:

El muerto puede ser Orestes o no serlo. Lo que importa es que tú tengas la seguridad, o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega [...] ¡Ya verás como [*sic*] si profundizas en el asunto, terminas saliendo del escenario para platea, ves el argumento con nuevos ojos y acabas separando de ti el Egisto regicida! (Cunqueiro, 1987: 101)

Para Antonio Gil, “Eumón se convierte en portador del mensaje autorreferencial, en una nueva cesión del control de la modalización metaficcional de la novela” (Gil González, 2001: 150). Eumón sitúase “fóra” do mito: non só é capaz de ter unha visión relativa do que acontece, senón que non forma parte da fábula orixinal nin está relacionado na novela con ningún dos sucesos principais. Quizais por iso Cunqueiro quixo facelo rei de Tracia, unha rexión illada e montañosa, considerada bárbara polo resto dos gregos e que estaba habitada por varias tribos guerreiras de orixe incerta. Resulta interesante sinalar que algunhas investigacións suxiren unha importante relación entre os tracios e os micénicos, aínda que non parece que o autor puidese estar ao tanto<sup>93</sup>.

Non é infrecuente que aparezan nas páxinas de Cunqueiro personaxes con distintas enfermidades ou malformacións físicas. En *Un hombre que se parecía a Orestes* é Eumón quen mostra o defecto máis peculiar (o problema de Solotetes, o anano lector de Clitemnestra<sup>94</sup>, é moito menos excepcional): cada certo tempo, acórtaselle unha das pernas ata chegar ao tamaño da extremidade dun neno pequeno, tardando outra tempada en volver á aparencia normal. Xunto con Ifigenia, que se mantén perpetuamente nova, trátase do único dos personaxes de certa importancia posuidor dunha característica “máxica” que afecta ao seu propio aspecto físico.

Eusebio, o oficial de estranxeiros, garda certa semellanza con Eumón no sentido de que a súa importancia como personaxe estriba na función que desempeña na narración. A súa relevancia como persoa independente é practicamente nula. É o encargado de introducir un duro escepticismo con respecto á chegada, a identidade e mesmo a existencia de Orestes:

---

<sup>93</sup> O Cuarto Congreso Internacional de Tracoloxía, celebrado en Róterdam en 1984, levou por título “Tracios y micénicos”, centrándose nas relacións entre os dous grupos.

<sup>94</sup> En *Las mocedades de Ulises* aparece outro anano, chamado Epiro.

Alguien inventó que un tal Orestes venía a vengar a su padre, asesinado por Egisto, que se había metido en la cama de su madre, y entonces comenzó la vigilancia, se alquilaron espías, se mandaron escuchas, se pusieron trampas en las encrucijadas, se consultaron oráculos. ¿Cuántos años no duraba aquello? ¿Quién seguía dirigiendo aquella búsqueda secreta? Lo más probable es que Orestes, de tanto andar en barco, hubiera naufragado, o se hubiese casado en una isla y ahora fuera dueño de una parada, pues salía en los textos como domador de caballos. Y si sabía disfrazarse tan bien como suponía Eusebio, sería comediante en Venecia o en París. (Cunqueiro: 1987: 24)

Eusebio forma parte do aparato burocrático de Micenas destinado á seguridade dos monarcas ante a ameaza que supón o herdeiro, e porén é capaz de ver a histeria dos reis desde fóra e o absurdo da situación. Se Orestes aínda vive, terá un traballo normal, pensa. Como tódolos habitantes da cidade, sabe os requisitos que Orestes debe cumprir ao regresar. Con respecto a don León, opina que non debe tratarse do home buscado, posto que a súa chegada non coincide co esperado:

¿Era o no era Orestes? Ateniéndose a los augurios antiguos, no lo era. Además, había desaparecido la expectación temerosa, apetitosa del derramamiento de sangre como de una liberación. Orestes entraba nocturno en la ciudad, y no bien llegaba ya hacía que Ifigenia tuviese conocimiento de vagos rumores y sospechas acerca de su venida. Segundo, entraba armado. Tercero, se escondía en un foso. (Cunqueiro, 1987: 68)

O oficial é consciente de que a súa opinión non vale moito fronte a un sistema descrito case en termos kafkianos, no que a razón de Estado ten a última palabra e dirixe durante anos a tódolos funcionarios como pezas de maquinarias, destinados ao obxectivo final, que é o descubrimento de Orestes. Esta situación prolóngase tanto no tempo, que os cidadáns a asumen como a norma:

Cuando los falsos Orestes, para Eusebio no hubo nunca dudas acerca de su inocencia, pero la razón de Estado llega a ser maquinal, y obra como un fin, creando una realidad propia ante la cual los humanos somos como siervos fantasmas de la gran idea. Se cortan cabezas no porque sean cabezas, es decir, pensamientos capaces de armar un brazo terrible, sino porque las excepciones prueban el argumento soberano. (Cunqueiro, 1987: 68-69)

Mentres que moitos dos habitantes de Micenas, que viven nunha tranquila pasividade, permítense certos arrebatos románticos de defensa do príncipe, ou da idea heroica que este simboliza, Eusebio pon o contrapunto prosaico do funcionario que, lonxe de posicionarse a favor ou en contra de Orestes, ten simplemente o deber de investigar a que se lle parece:

–¡Siempre hay que estar en el partido de los héroes mozos que surgen de las tinieblas con el relámpago de la venganza en la mirada!

–¡Coño, eso parece de la tragedia! –había comentado Eusebio. Pero él cobraba por descubrir a Orestes, y debía registrar al forastero que le señalaban en el aviso. (Cunqueiro, 1987: 25)

Neste sentido, contrasta co seguinte personaxe obxecto de análise, Filón el Mozo, xa que, aínda que os dous traballan en última instancia para Egisto, Filón trata de levar a cabo pequenos actos de rebelión favorecendo a Orestes na traxedia que escribe.

#### 6. 4. 1. 10. Filón el Mozo

A psicoloxía do dramaturgo da cidade, fillo do que o precedeu no posto, Filón el Viejo, apenas se detalla, pero a súa función na novela é fundamental como cronista e, en certo modo, conservador do mito. A súa tarefa é un encargo político, polo que debe acatar certas normas referidas ao que pode ou non dicir. Unha vez máis, isto constitúe unha censura por parte do bando de Egisto, que pretende reescribir a historia ao seu favor. Porén, Filón, aínda que simula pregarse ás preferencias de Egisto, traballa a favor de Orestes escribindo a traxedia que este protagoniza:

Filón el Mozo tenía el encargo, hecho por el Senado, de llevar a tablas la historia de la ciudad, en doce piezas, saltándose, eso sí, al rey Agamenón, y pasando desde la preñez de su madre a Egisto, que aparecía ya casado, tomando unas copas con los repatriados de Troya. Pero Filón el Mozo, pese a las prohibiciones del senador de comedias, que le registraba la casa de cuando en cuando, escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes. Todo el acto primero pasaba con la arrogancia de Egisto, la reina sólo pensando en su hermosura e Ifigenia deseando quedarse sola para abrir ventanas y mirar hacia los caminos. (Cunqueiro, 1987: 53)

Así, mentres que as súas simpatías se achegan a Orestes e Ifigenia, o seu retrato da parella real é pouco favorable. Trátase do único tipo de crítica que lle é posible facer ao poder de maneira indirecta e sen perder a súa posición privilexiada dentro do réxime<sup>95</sup>. Tamén se ocupa máis tarde da outra infanta, Electra, xa que as noticias que se dan sobre ela nos *Seis retratos* parece

---

<sup>95</sup> Cabería, quizais, pensar nun lixeiro paralelismo coa posición da que gozaba Cunqueiro cando a súa carreira xa estaba consolidada, especialmente a partir dos anos sesenta, e introducía nos seus artigos comentarios máis ou menos velados, nos que criticaba o centralismo franquista e defendía a lingua e costumes galegos, como o artigo “Lírica e industrialización”, publicado en *La Voz de Galicia* en 1958 (conf. Forcadela, 2006: 79-83).

dalas “Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra [...]” (Cunqueiro, 1987: 218).

Filón preséntase como un autor que, aínda coñecendo o mito, desexa basearse na realidade á hora de escribir a súa obra, como o mostra o feito de que espere á chegada de Orestes para completar a traxedia, e vaia recopilando datos de distintas fontes. Desta maneira, presenta unha visión exactamente oposta á de Eumón citada no apartado anterior (*vid. supra*, p. 173), quen afirma que “Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando [...]” (Cunqueiro, 1987: 98). Non obstante e como se ve ao longo da novela, todos coñecen a acción que Orestes está destinado a levar a cabo; tamén o proban as palabras escollidas polo narrador: “la tragedia sabida” (Cunqueiro, 1987: 53).

A pesar das súas aspiracións realistas, Filón constrúe a figura de Orestes de forma certamente poética e non desprovista de trazos heroicos, mostrando a fonda impresión que o personaxe produce nel mesmo: “Por mucho que tarde en escribir el segundo acto –se dice a sí mismo Filón–, no se me olvidará el grave andar de Orestes...” (Cunqueiro, 1987: 57). As intervencións do dramaturgo, aínda que non moi abundosas, deixan entrever a súa particular poética:

Añadió Filón que en su pieza solamente recogía casos de los tiempos últimos, desde que había comenzado la guerra llamada de los Ducados, y que por ello no trataba de Orestes, que de este príncipe tenía ya varios actos de una tragedia, pero no la podía terminar, que Orestes no llegaba a cumplir la venganza.

– Yo estoy a la espera, como pueda estarlo el rey Egisto, porque conviene que haya un testigo para los siglos. Y todos los sucesos los reduzco a la gran expectación de la llegada del vengador, y tomo nota para adornar la historia. [...] Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano. Si el público de teatro fuese educado en fisiognómica, haría un acto solamente con los gestos, pasos, escuchas, dudas, preparativos para el acto vengador del joven príncipe. Lo titularía “La aproximación de Orestes”, sería de gran utilidad para cazadores de bestias salvajes, y una luz siempre estaría sobre el rostro del protagonista, sobre sus manos, sobre sus pies, no dejando perder nada de la infinita muestra de sus movimientos<sup>96</sup>. (Cunqueiro, 1987: 168)

Ao mesmo tempo que se considera “testigo para los siglos” do acontecemento histórico que constituirá a chegada do príncipe e o acto do matricidio, confesa igualmente a súa intención de “adornar la historia”. Así, Filón desempeña unha dobre función de cronista e dramaturgo:

---

<sup>96</sup> A propósito deste fragmento, María Xesús Nogueira comenta que as palabras de Filón teorizan acerca “[d]a recepción do teatro, reflexionando sobre a súa compoñente quinésica e proxémica. Tales observacións deben pórse en relación coa importancia da xestualidade e o movemento no conxunto da narrativa do mindoniense” (Nogueira Pereira, 2005: 212).

The more Filón ponders and elaborates on the play's climax, the more bound he becomes by theatrical conventions. He is evidently more concerned with pleasing his audience than with providing an accurate account of Orestes' return. (Eyring Bixler, 1984: 215)

O seu interese nos detalles que rodean a volta de Orestes é un eco do interese do propio Cunqueiro, posto que a novela se centra en todos eses “gestos, pasos, escuchas, dadas, preparativos [...]”. Outra das frases representativas do sentido da novela que se atopan neste parágrafo afirma que Orestes “será variado porque es el hombre, el ser humano”. Resulta inevitable recordar a Aristóteles dicindo que a comedia representa aos homes como son e a traxedia, como deberían ser.

Como explica Antonio Jesús Gil:

Así se evidencia la doble función de Filón en la narración: personaje de la misma y narrador alternativo, portavoz de la instancia autorial en el nivel diegético; con la función de reproducir, en abismo, el motivo central de la novela, y subrayar su inestabilidad textual, producto de la tensión entre su *creación* como tal y la *recreación* que realiza del mito clásico de Orestes. (Gil, 2001: 14)

#### 6. 4. 2. Os personaxes de *Las mocedades de Ulises*

Non imos facer unha análise tan pormenorizada dos personaxes de *Las mocedades de Ulises*, en primeiro lugar, porque este estudo ten o seu foco na novela protagonizada por Orestes e, en segundo, porque os personaxes que adquiren certa importancia son moitos menos. Ulises é, indiscutiblemente o centro da narración (que non da acción, que é moi escasa nesta obra) e, polo demais, apenas cabe destacar aos seus pais, Laertes e Euriclea. Penélope merece como mínimo ser mencionada, pola súa discordancia con respecto á súa homónima mítica, pero o resto dos mariñeiros e habitantes de Ítaca que se relacionan coa familia de Ulises non pasan de ser caracteres con certas peculiaridades, aficionados a narrar e escoitar historias. Moitos deles son, como os denomina María Xesús Nogueira, “personaxes do decorado” (cf. Nogueira Pereira, 2009: 202). Tamén se fará alusión brevemente a Helena, a nena paralítica, por motivos análogos aos de Penélope.

Cabe sinalar que, nesta obra, a subversión dos personaxes míticos é aínda maior, posto que ningún deles presenta trazos heroicos: aínda que os principais integrantes da familia real (a parella real, o seu fillo Ulises e a súa prometida Penélope) non son tratados de maneira paródica nin bufonesca – só algúns trazos son esaxerados, como o afán de contar historias de Ulises–, se retratan como persoas con ocupacións e intereses normais, na súa maioría. Entre os personaxes secundarios atópanse, por exemplo, o escravo

chamado Jasón, cunha namorada de nome Medea, o rapsodo cego Edipo<sup>97</sup>, que insinúa ser o desgraciado rei de Tebas, o esmoleiro Agamenón, a quen ninguén tomaba polo verdadeiro heroe da guerra de Troia etc. De Menelao, esta vez con evidente afán desmitificador, dise que:

Contra lo que se opina en las pinturas, era pequeño y gordo, y aunque guardaba dos días de acelgas a la semana, según se lee en Ateneo, no perdía peso<sup>98</sup>. (Cunqueiro, 1989: 298)

Nunha pousada, no momento no que Ulises está a contar a historia de Menelao, é interrompido por un dos clientes, chamado igual que un importante personaxe épico:

–Anunciaré entonces que ha llegado Paris de Troya.  
–Eso fue verdad –dijo uno de los bebedores–. Yo me llamo Paris. Ése lo hubo. (Cunqueiro, 1989: 131)

Como se pode comprobar nestas liñas, a existencia do nome parece suficiente para asegurar a do personaxe mítico; o que, unha vez máis, subliña a relevancia do nome das cousas, necesario para que estas existan. Estes xogos antroponímicos dan ocasión ao narrador para crear semellanzas e contrastes entre os personaxes que teñen un homónimo célebre.

Fóra da tradición clásica, ao longo da novela aparecen numerosas referencias shakesperianas, en concreto á traxedia *O rei Lear* e, volvendo ao *Hamlet* tan querido por Cunqueiro, está representado por Ofelia, a mendiga cun só ollo.

Vexamos, a continuación, as características máis destacables dos personaxes centrais da novela que agora nos ocupa.

#### 6. 4. 2. 1. Laertes e Euriclea

O pai de Ulises<sup>99</sup> preséntase como prototipo do rei responsable e amado polo pobo aínda que, neste caso, se mostren ben poucas diferencias entre el e o resto dos habitantes de Ítaca. A súa psicoloxía non mostra grandes peculiaridades. Dende o principio caracterízase como un “buen carbonero, y cada año bajaba a los pueblos de la marina veinte carros de noble carbón montañés” (Cunqueiro, 1989: 9). Dá a impresión de ser, máis ca un rei, o xefe dunha tribo cunha forma de organización bastante primitiva. Non obstante, a súa profesión de carboeiro e boeiro garda certa

---

<sup>97</sup> Porén, Cunqueiro parece desdoblarse entre o retrato dunha sociedade xa afastada dos esquemas heroicos, e o desexo de que estos sigan existindo. No *Índice Onomástico de Las mocedades de Ulises*, ao falar da criada do cego Edipo, o narrador admite: “Querría el autor que la fiel se llamase Antígona” (Cunqueiro, 1989: 282).

<sup>98</sup> Nótase o contraste, tipicamente cunqueirán, entre o dato prosaico da vida cotiá que proporciona sobre o rei Menelao (“guardaba dos días de acelgas a la semana”) e a suposta fonte da información, seria e presentada como fiable (“según se lee en Ateneo”).

<sup>99</sup> Segundo outra versión, manexada sobre todo polos autores tráxicos e non tanto na épica, o pai de Ulises sería en realidade Sísifo, ao que Anticlea se uniu antes do seu matrimonio con Laertes.

relación coa tradición, pois se conta que gran parte da herdanza de Ulises ao recibir o trono de Ítaca foron os rebaños do seu pai. Os súbditos de Laertes non o perciben como alguén pertencente a unha esfera superior, e a súa actividade favorita e escoitar historias e conversacións na taberna de Poliades. É alí onde, ao se enteraren de que lle acaba de nacer un fillo, os ítacos<sup>100</sup> lle piden que invite a viño, recalcando o seu cargo real e, de xeito case irónico, chamándoo “rey de reyes”:

–¡Callaos! ¿No es Laertes ese que se sienta con las piernas abiertas en la escalera?

–¡Laertes, bautizaste un hijo! ¿No hay una jarra para los amigos?

–¡Laertes, rey de reyes! ¡Una jarra de vino no empeña a nadie ni ofende la modestia! (Cunqueiro, 1989: 42)

Ao propio Laertes cústalle amoldarse ao papel de rei da illa, que desempeña nese momento, así como á súa nova faceta de pai:

“Laertes –se decía el varón a sí mismo, eres rey. De verdad eres rey, y el primer hombre que haya tenido un hijo” No pudo evitar decírselo a sí mismo en voz alta. (Cunqueiro, 1989: 42)

De feito, cando nace Ulises e o pai se ve na obriga de pronunciar un discurso diante da igrexa o día do bautizo, ten que pedirlle ao taberneiro Poliades, antigo actor e experto en retórica, que lle escriba o discurso coa historia dos laértidas<sup>101</sup> porque, como conta con modestia:

Todos los míos han muerto, padres y hermanos. Tengo un primo segundo en Marsella, dedicado a negocios de tabaco. Es hombre importante. Se tutea con el alcalde. Pero no le voy a obligar a venir a Ítaca a bautizarme el primogénito. (Cunqueiro, 1989: 19)

Despois do nacemento de Ulises, hai un lapso temporal de catorce anos, tras os que, máis que de Laertes, as principais figuras das que recibe a súa educación Ulises van ser personaxes con distintas profesións, como Foción,

---

<sup>100</sup> Utilízase aquí o xentilico “ítaco”, aínda que non rexistrado na Real Academia Galega nin na Real Academia española, por ser o empregado por Cunqueiro na súa novela. No estudo de López Mourelle, por exemplo, úsase “itacense”, pero este termo tampouco está incluído nos ditos dicionarios así que, ante a dúbida, escollemos a opción do mindoniense.

<sup>101</sup> É de destacar as indicacións, tanto de carácter retórico como teatral, que lle da Poliades a Laertes para pronunciar o discurso: “Te recomiendo que lo leas lentamente. Procura imitarme. En mi mocedad he representado «Alcestis» de Eurípides ante los estupefactos cirenaicos, que regoldaban silfión amargo” (Cunqueiro, 1989: 24). E, máis tarde: “Llegas con el discurso enrollado a la puerta de la iglesia. Te siguen dos criados. Que pongan la damajuana con el vino lejos de tus rodillas, por si con la emoción te tiemblan las piernas no tropiezas con ella. [...] Lees el título con voz alta y clara, acaricias con amistosa mirada al auditorio” (Cunqueiro, 1989: 25).

Alción, Alpestor ou Pretextos. O taberneiro Poliades ten un papel salientable pois, como explica Antonio Gil,

Poliades, el personaje que dialoga con Laertes, es el que diseña pues, por primera vez, la significación asignada a Ulises como personaje. Su función está lejos de ser secundaria, como parecería tras una lectura superficial, y su importancia podrá notarse nuevamente cuando, más tarde, se convierta en uno de los maestros del aprendizaje narrativo de Ulises. (Gil, 2001: 117)

Estas variopintas figuras substitúen ao centauro Quirón que, segundo a tradición, foi o preceptor do Ulises homérico, aínda que pouco se sabe da educación que este recibiu. A pesar de que o Ulises cunqueirán demostra coñecer as lecturas clásicas, tampouco parece seguir un programa educativo ao uso, senón que os personaxes antes citados vanlle dando distintos consellos de carácter práctico, pouco orientados ao goberno de Ítaca.

En canto a Euriclea, este non era tradicionalmente o nome da esposa de Laertes e nai de Ulises, senón Anticlea. Euriclea era o nome da ama de cría, personaxe eliminado na versión cunqueirán; quizais para que o lector non teña a impresión de que a familia real vive de xeito luxoso. Os soberanos de Micenas en *Un hombre que se parecía a Orestes* si que empregan un ama de cría que ten incluso o seu propio apartado no apéndice *Seis retratos*. O cambio de nome pode ser tanto unha insinuación de que o autor coñece o mito, pero decide modificalo, ou ben cre que a ama de cría desempeña unha función tan importante que equivale á verdadeira nai. Así mesmo, Pierre Grimal infórmanos de que Euriclea era tamén o nome da nai de Edipo, o que non resulta baladí tendo en conta o interese de Cunqueiro pola materia edípica:

Euriclea es el nombre de la madre de Edipo en una versión de la leyenda que desconoce el incesto de éste. En efecto, en ella Euriclea es la primera esposa de Layo, y su segunda mujer, Epicasta, es la que se casa con Edipo a la muerte de aquél. (Grimal, 1984: 184)

Cóntase que Anticlea se deu morte antes do regreso de Ulises, ben porque se cansou de esperar polo seu fillo, ben porque

Se contaba –aunque el episodio no es odiseico– que Nauplio, para vengar la muerte de Palamedes, había difundido el rumor de que Ulises había muerto ante Troya. Entonces se habría suicidado Anticlea. (Grimal, 1984: 420)

Na versión narrada na *Odisea*, Ulises sabe da morte da súa nai porque a atopa e fala con ela na súa baixada aos infernos, no Canto XI. Anticlea, ou a súa sombra, admite que

“ [...] no acabou mi existencia en palacio la gran flechadora, la de tiro infalible, lanzando sus blandas saetas, ni cayó sobre mí enfermedad como aquellas que suelen, en fatal consunción, arrancar de los miembros el alma; no, mi Ulises, mi luz, fue mi pena por ti, fue el recuerdo, fue tu misma bondad quien dio fin a mi gozo y mi vida.” (Homero, 1982: 270)

Non obstante, a Euriclea de Cunqueiro non só sobrevive trala chegada do seu fillo, senón que vive ata chegar a coñecer aos seus bisnetos, como se sabe grazas ao *Índice onomástico*:

Quien hila las vidas la dejó envejecer en el hogar, rodeada de nietos y de los hijos de los nietos. Cuando contemplaba toda la familia sentada al amor del fuego, cada cual con su taza de leche en las manos, esperando que ella bebiese la primera, Euriclea creía sentir en el vientre un dolor que la llenaba de felicidad. [...] Cuando murió, los presentes vieron salir de su boca una calandria. (Cunqueiro, 1989: 287)

A calandria é coñecida pola beleza do seu canto, pero tamén pola súa habelencia para imitar o son doutros paxaros<sup>102</sup>. Isto quizais ten que ver co papel exclusivo de Euriclea de esposa e nai, unha muller realizada a través dos demais, pero non dela mesma, pois pouco sabemos dela á parte da súa incesante actividade de tecedeira. Á súa vez, esta poética morte garda un evidente parecido coa do seu marido, Laertes:

Murió soñando que se inclinaba sobre el caño de una fuente, desde cuya pila lo miraban, por entre ramas colmadas de rojas cerezas, los amados rostros de Euriclea y Ulises. Ladraron unísonos los perros de los carboneros, y el sol sosegó con sus majestuosas manos, en la inmensa tarde, los mares de las mieses que comenzaban a pintar. Cantó la tórtola. (Cunqueiro, 1989: 295)

O futuro da parella real pínbase tranquilo e familiar; os dous viven os seus últimos días rodeados da natureza de Ítaca e dos seus descendentes, sen que se faga alusión apenas á guerra de Troia ou ao conflito causado polos pretendentes de Penélope na ausencia de Ulises, totalmente omitido na novela. Atópanse, pois, moi lonxe da vellez decadente de Egisto e Clitemnestra en *Un hombre que se parecía a Orestes*, así como da visión pesimista que a pantasma de Anticlea lle relata a Ulises na súa baixada aos infernos, na *Odisea*:

“[...] Tu padre, entretanto,  
en el campo se está, nunca baja al poblado. Sus lechos

---

<sup>102</sup> Ulises aprende, como parte da súa educación de neno que vive no campo, a distinguir o canto das aves: “Distinguía el mirlo de la calandria por el canto [...]” (Cunqueiro, 1989: 52).

no son catres ni mantas ni colchas de telas brillantes:  
en invierno su cama es la misma en que duermen los siervos,  
la ceniza al amor del hogar con sus pobres vestidos [...]”  
(Homero, 1982: 270)

Como na novela, Laertes vive modestamente e trata aos seus súbditos como iguais, pero, neste caso, se xustifica pola degradación que a ausencia do fillo produce na súa persoa. Durante o verán e o outono, a desesperación do rei lévao a durmir sobre as follas caídas:

“[...] mas, llegada la buena estación y la rica otoñada,  
cuando, al halda del monte en que tiene el viñedo, las hojas  
al caer van formando por tierra sus rústicos lechos,  
allá váse a dormir con su pena. Su angustia se acrece  
añorándote a ti, pues la dura vejez se le acerca.” (Homero,  
1982: 270)

A caracterización de Euriclea como unha muller pálida e delicada, cunha tuberculose que se insinúa, lembra figuras femininas etéreas como a Ifigenia de *Un hombre que se parecía a Orestes*:

Euriclea era, verdaderamente, Euriclea la pálida. Tosía. La tos la despertaba a hora de alba y Euriclea podía ver, en el pañuelo que acercaba a su boca, un hilillo de roja sangre en la saliva. Euriclea era solamente una dulce voz y una dulce mirada [...]. (Cunqueiro, 1989: 52)

Esta última frase é especialmente representativa deste paralelismo, xa que, Ifigenia, tras anos de encerro, “ya no era más que una sonrisa como un rayo de luz” (Cunqueiro, 1987: 220). A princesa de Micenas tamén comparte a palidez con Euriclea pero, mentres que a primeira se caracteriza polo seu aspecto e actitude infantís, a segunda adquire importancia só en tanto que esposa e nai. Así pois, reúne trazos de varios tipos da clasificación elaborada por Simona Geroldi. Aínda que podería encadrarse dentro do mundo clásico, posúe tamén características do mundo cortés, como a palidez e a fragilidade, e toma do mundo romántico o espírito de sacrificio e a devoción, pero orientados cara a súa familia. Esta dificultade para enmarcar a Euriclea nun só tipo non se debe, certamente, á súa complexidade, que non é moita, senón ao escaso desenvolvemento da personaxe na obra.

En xeral, a vida en Ítaca aparece representada de forma que segue os ciclos inmutables da natureza sen apenas cambios; os propios Laertes e Euriclea exemplifican, coas súas tarefas, as funcións naturais tradicionalmente atribuídas a cada sexo:

Las tareas del mundo campesino simbolizan el acto de la reproducción: en otoño, Laertes injerta almendros y ara con sus bueyes la tierra cereal; Euriclea cierne harina, amasa pan y teje. Hay un isomorfismo semántico y lingüístico muy claro y universalmente reconocido: la simiente y el arado sustituyen a

la fecundación; amasar pan ocupa el lugar de la crianza en el vientre de la madre; mientras que el acto de tejer representa la ligazón del tiempo. (Pialorsi, 2013: 390-391)

Ademais, Pialorsi lembra que as Parcas da mitoloxía clásica desenvolven a súa tarefa de presidir o nacemento e a morte dos humanos precisamente tecendo, o que revestiría o seu labor dun maior simbolismo e importancia.

#### 6. 4. 2. 2. Ulises

Ulises, “o astuto” ou “o de moitos recursos”<sup>103</sup> é, certamente, unha das figuras máis destacadas da literatura grega, presente dunha ou doutra forma en innumerables obras nos séculos posteriores. Tanto na guerra de Troia como na expedición posterior de volta a casa, destaca sempre polo seu inxenio á hora de encontrar solución, prudencia e diplomacia; a el se lle atribúe a idea da toma de Troia mediante o artificio do cabalo de madeira que ocultaba aos guerreiros aqueos. Non é difícil decatarse de por que esta figura resultaba atractiva para Cunqueiro, dado que se trata do home que destaca máis polo seu uso das palabras que polo das armas, aínda que non se quede atrás nesta última destreza. A miúdo era enviado, na *Iliada*, como embaixador polas súas dotes oratorias, aínda que interviu en misións peor consideradas, como actos de espionaxe nocturno: por exemplo, a captura dos cabalos de Reso.

A devaluación da súa imaxe comezou, quizais, na *Eneida*, onde, por motivos evidentes, o personaxe máis louvado era o troiano Eneas. Durante a Idade Media, a apreciación polo personaxe de Ulises foi escasa, aínda que continuase presente en infinidade de obras escritas ou de transmisión oral. Porén, non foi ata o Renacemento que se coñeceu a *Odisea* no orixinal grego, e a difusión desta e doutras obras, xunto con toda unha serie de distintos factores, reanimou o interese pola literatura clásica. Deste período, máis temperán no ámbito italiano, data a *Divina Comedia* (c. 1320), na que Dante sitúa a Ulises no inferno precisamente pola súa curiosidade e habilidade para o engano demostrada coa argucia do cabalo de Troia: A propósito da visión que de Ulises se da na *Divina Comedia*, García Gual comenta:

Como apunta Stanford [...], Dante condena a Ulises porque su afán de saber sin límites le lleva a una muerte insensata. (Muy en la línea del pensamiento medieval de que saber en exceso es pecaminoso). Pero, a la vez que eso “justifica” su eterno castigo, no deja de admirar su empeño heroico, esa audacia de “adquirir virtud y ciencia” desafiando los límites de lo ya sabido. De ahí el doble aspecto del héroe, muy opuesto en ese afán de aventuras sin fin al homérico, que desea sobre todo volver a su Ítaca. (García Gual, 2017: 105)

---

<sup>103</sup> Así poderíanse traducir, respectivamente, “πολύμητις” e “πολύτροπος”.

Así pois, para a mentalidade cristiá, as cualidades de Ulises xa non resultan apreciábeis. A forma de pensar grega, no que a esta cuestión respecta, é máis transixente e admite un maior grao de ambigüidade que a cristiá. Desta maneira, foi sucedendo que,

a medida que se hace opaca esta mentalidad griega sobre la métiis como intelixencia astuta, ésta cae en desprestigio o incluso se vincula a una actividade malvada. Por eso el principal enganador o burlón, el pícaro o *trickster* de los cuentos y mitos, se asocia en seguida al diablo (v.gr. *El diablo cojuelo*). Y ya no es visto como un personaje creativo o intermediario, sino como un atributo negativo. (Campos e Martos, 2017: 9)

O engano e a mentira no pensamento cristián medieval non estaban xustificadas: os cabaleiros que poboaron a literatura da épica, sucesores dos heroes da épica grega, debían encarnar as virtudes da Igrexa. Eran, polo tanto, máis herdeiros do pío Eneas que do astuto Ulises. En Galicia, neste período circularon as historias do ciclo de Troia grazas, sobre todo, á *Crónica Troiana*<sup>104</sup> (c. 1350), fortemente influída polo *Roman de Troie* (1160) de Benoît de Sainte-Maure. Esta, á súa vez, bebía das obras de Dares o Frixio e Dictis de Creta, quen narrou unha versión da morte de Ulises que se comentará máis adiante. Os mitos narran os enganados de varios heroes para evitar acudir á guerra de Troia: a nai de Aquiles disfrazado de muller para escondelo entre as fillas de Licomedes, rei de Esciros<sup>105</sup>; mentres que Ulises se finxe tolo para non ir á guerra, o que demostra, ao mesmo tempo, a súa aversión á violencia e o seu apego á familia.

En efecto, desde a Antigüedad han corrido paralelos estos dos modos de enjuiciar la figura de Ulises, por un lado el Ulises homérico representante de un nuevo y más humano ideal heroico, que reaparece en *Ayante* de Sófocles y entre los cínicos y estoicos, y por otro el Ulises de Píndaro, del *Filoctetes* sofocleo y de las tragedias de Eurípides, es decir, el villano sin escrúpulos para el que todo vale con tal de conseguir sus objetivos, que será también el Ulises de

---

<sup>104</sup> A *Crónica Troiana* relata con certo detalle historias paralelas ou posteriores á da guerra de Troia, como o episodio da vinganza de Orestes (cf. *Crónica troiana*, 1985: 706-708). En liñas xerais, a trama non varía moito, pero destaca pola cruza coa que Orestes dá morte a Clitemnestra e a tódolos que tiveron parte ou consentiron a morte de Agamenón, o que recorda á matanza dos pretendentes de Penélope por parte de Ulises. Tamén resulta chamativa a ambientación medieval do episodio: Orestes regresa a Micenas acompañado de mil cabaleiros reunidos para el polo rei Idomeneo, que o armou cabaleiro a el mesmo (cf. *Crónica troiana*, 1985: 706); isto asemella o episodio a calquera escaramuza entre caudillos da época en que foi escrita a *Crónica*.

<sup>105</sup> Aínda que a peripecia do disfraz de Aquiles é ben coñecida, Homero non a conta na *Iliada*, senón que, no poema épico, o heroe é enviado á guerra directamente polo seu pai, Peleo, como caudillo dos mirmidóns. Curiosamente, segundo a versión que propón un Aquiles travestido, é o propio Ulises quen se encarga de desenmascaralo mediante unha das súas argucias. O episodio de Aquiles en Esciros tamén aparece na *Crónica Troiana*.

Virgilio, del ciclo troyano tardío y, a partir de ahí, del ciclo troyano medieval. (García Romero, 1999: 282)

Non obstante, ao comezo da Idade Media produciuse a curiosa situación de que os Pais da Igrexa consideraron o polifacético Ulises o arquetipo do “home natural”:

The early Fathers of the Church found it useful to refer at times to celebrated mythological figures as types of the Natural Man, partly as a contrast, and partly as a parallel to the supreme Christian Exemplar. Ulysses in his Odyssean adventures provided convenient examples of prudence, patience, and fortitude. (Stanford, 1992: 156)

A situación cambia enormemente coa chegada do Renacemento, e a nova mentalidade parece moito máis disposta a recoñecer as virtudes de Ulises:

The whole atmosphere of the Renaissance with its optimistic humanism, its richness, variety, and adventurousness, was naturally congenial to a figure so versatile as Ulysses. The medieval dichotomy between the warrior-knight and the learned clerk, both in education and in life, had made it hard to comprehend its double nature. But the men of the Renaissance, with their equal interests in the martial and the liberal arts, could appreciate him fully. (Stanford, 1992: 159)

Hai que ter en conta que cada época e cada autor que reinterpretou o mito se centrou, en xeral, nun dos múltiples aspectos do rei de Ítaca, entre os que, como afirma Stanford,

one may distinguish two Ulyssean types in the post-Homeric tradition, ancient and modern. One, broadly speaking, is that of the politician, the second [...] that of the lonely wanderer. (Homer, it must be emphasized, had fully integrated the two [...]). (Stanford, 1992: 162)

O home político capaz de antepoñer a fin aos medios normalmente protagonizou obras que daban unha pésima imaxe del: a dunha persoa desleal e maquiavélica, no peor sentido desta última palabra. Os que o presentan como “Wanderer”, en cambio, tenden a ofrecer unha imaxe máis benévola.

No Romanticismo renace o interese por Ulises pero, en maior medida, por figuras que recordan ao rei de Ítaca como o personaxe errabundo por antonomasia, a miúdo cun lado sinistro. Xa nos anos que precederon inmediatamente ao Romanticismo, Goethe mostrou en varios poemas<sup>106</sup> o

---

<sup>106</sup> Os poemas en concreto son: “Wandrerers Sturmlied” e “Der Wanderer” (ambos de 1772), os dous que levan por título “Wandrerers Nachtlid”, publicados en 1776 e 1780 respectivamente, e “Wanderlied” (1821). Francisco Manuel Mariño analizou máis polo

seu interese polo “eros da distancia” que, como sinala José Luis Varela (cf. 178-182), comparte Rosalía de Castro, o que se poderá apreciar anos máis tarde en varios dos poemas de *Follas novas* (1880). Stanford comenta que “One catches a glimpse of Ulysses again in *Werther* and in the Classical Walpurgisnacht of *Faust*” (Stanford, 1992: 192). De feito,

Goethe] fell deeply under the influence of Ulysses’ personality. For a while his reading, thinking and even his way of living, became centred on Ulysses and Homer. [...] Ulysses became the pattern of what Goethe himself wished to become. He admired Ulysses’ freedom of action, his fixicity of purpose, his iron endurance, his all-pervading alertness and intelligence. (Stanford, 1992: 190)

Mesmo nos últimos anos do século XIX apareceu o poema de Coleridge *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), unha das obras seminais do Romanticismo inglés. Aínda que a peza toma inspiración de fontes moi diversas, como as viaxes de James Cook, mostra a impronta da *Odisea*.

Unha das figuras máis evocadoras da imaxinería romántica é a do Xudeu Errante que, malia ser de tradición cristiá e xordida séculos antes, inspirou numerosas manifestacións artísticas nesa época. A similitude cun Ulises que deambula durante anos polas illas gregas sen dar chegado ao seu fogar non sería pasada por alto por ningún literato. Nesta liña, unha das obras que fai alusión a ese continuo errar, ata no título, é a novela gótica *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin. Outro “Wanderer” atopámolo no pouco coñecido poema de tema clásico *To Helen* (1831), de E. A. Poe<sup>107</sup>. A presenza de Ulises aparece insinuada no “way-worn wanderer”, que non dá chegado á beira da súa terra natal (Poe, 1984: 62). Por último, nesta enumeración de literatura odiseica decimonónica que de ningún modo pretende ser exhaustiva, pódese incluír o poema *Ulysses* (1842), de Alfred Tennyson, no que o vello heroe expresa o seu descontento de volta en Ítaca, e desexa partir en busca de novas aventuras.

No último século, foron numerosísimas as obras que aportaron un enfoque innovador ou dalgunha forma parodístico ao protagonista da *Odisea* ou a algúns dos episodios desta, comezando evidentemente polo *Ulysses* de Joyce, aparecido en 1918<sup>108</sup>.

---

miúdo estas resonancias goethianas en Rosalía nos seus estudos *Goethe en Galicia* (2007: 44-45) e *Baixo dos tileiros. A literatura alemá en Galicia* (2019: 294-295).

<sup>107</sup> Como xa sinalamos detalladamente nun artigo anterior, “lo que refuerza la relación con la *Odisea* es también la palabra utilizada para describir al viajero, ‘Wanderer’, que indica un rumbo incierto y que, por tanto, entra en contradicción con el hecho de que vuelva a su casa (“to his own native shore”). Ulises es el Wanderer por excelencia, pues en la *Odisea* se mezclan el deseo de regresar a su patria y las incesantes aventuras que retrasan dicho regreso” (Mariño Mexuto, 2018). Para unha análise máis pormenorizada das referencias clásicas nestos poemas, remitimos a este traballo de noso.

<sup>108</sup> Pouco antes, en 1915, outro gran escritor, T. S. Eliot, publicaba o poema *Portrait of a Lady*, cun título inspirado na novela homónima de Henry James, e que presenta unha relación entre a parella protagonista que mostra moitos paralelismos coa parella Ulises-

Na literatura española de posguerra<sup>109</sup> e mesmo das décadas posteriores existen abundantes obras que retoman a materia de Ulises; especialmente no xénero teatral, e varias destas pezas foron escritas por autores dos máis salientables no momento: trátase de *El retorno de Ulises* (1946), de Gonzalo Torrente Ballester, *La tejedora de sueños* (1952), de Antonio Buero Vallejo e *¿Por qué corres, Ulises?* (1974), de Antonio Gala. De feito, Buero Vallejo comezou a escritura de *La tejedora de sueños* en 1949, pero a abandonou durante algún tempo debido ás coincidencias coa peza de Torrente Ballester, e retomouna facendo importantes modificacións (cf. Iglesias Feijoo, 1990: 38). As palabras de Buero con respecto ao uso do mito na súa obra<sup>110</sup> resultan tamén adecuadas para a análise da obra de Cunqueiro:

“Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva.... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad –y el hallazgo– del arte consiste en volver a mitificar”. Se trata, por tanto, de transformar el mito, no de destruirlo, lo que, además, resulta imposible: “La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito... lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea”. (Iglesias Feijoo, 1990: 39)

*La tejedora de sueños* resulta especialmente interesante para este estudo, entre outras razóns, porque nela o autor se interesa polos paralelismos entre a trama odiseica e a materia da *Orestíada*. Buero Vallejo

anota su impresión de que la epopeya homérica tiene un conflicto subyacente, sólo visible por algunas alusiones, que sintetiza así: “Una historia a la manera de la de Agamenón, Clitemnestra, Egisto y Orestes es propuesta de manera constante como posible y temible”. (Iglesias Feijoo, 1990: 41-42)

No seguinte diálogo, o heroe, discutindo con Penélope, utiliza a historia de Orestes como exemplo negativo que non debe ser repetido en Ítaca:

---

Penélope. Para unha análise detallada destas semellanzas, véxase Lois A. Cuddy (2000): *T. S. Eliot and the Poetics of Evolution. Sub/Versions of Classicism, Culture and Progress*. Por suposto, *The Waste Land* (1922) conta coa influencia das obras de Homero, entre moitísimas outras fontes.

<sup>109</sup> Algúns anos antes, en 1921, estreábase a obra póstuma de Joan Maragall, *Nausica*, que o escritor finalizara en 1911. García Romero sinala que a figura de Ulises presentada por Maragall constitúe “una excepción, no sólo en el teatro español contemporáneo, sino en general en la literatura de nuestro siglo [XX], en la que predomina la desmitificación del héroe, su reducción a dimensión humana, y particularmente el énfasis que se pone en acentuar los rasgos más negativos de su personalidad” (García Romero, 1999: 5).

<sup>110</sup> Antonio Buero Vallejo reescribe temas literarios en numerosas obras: *Las palabras en la arena* (1949), baseada nun episodio bíblico; *Casi un cuento de hadas* (1953), que levou o subtítulo *Una glosa de Perrault*; ou *Mito* (1968), peza metateatral na que se representa unha ópera sobre o Quixote.

ULISES

No he venido a matarte. He vuelto para cuidar de mi país y de mi mujer. He venido a evitar muchas cosas, no a desencadenarlas. (*Se acerca.*) Escucha, Penélope: vine a decirte una historia que me inquietaba. La historia de un rey asesinado por su mujer y el amante de ella (*Breve pausa.*) Aún no te conté el final. La historia no terminó así, porque el hijo de ambos..., Orestes..., volvió años después de sus correrías por el mundo y mató a su madre. ¡Sí! ¡A su propia madre mató, y también al asesino de su padre!

PENÉLOPE

Tú ya has matado a Anfino... Puedes hacer de mí otra Clitemnestra.

ULISES

¿No te dije que vine a evitarlo? A evitar que te convirtieses en otra Clitemnestra, primero. Y después... a evitar que otro Orestes te matase. (Buero Vallejo, 1990: 195-196)

Torrente Ballester, máis interesado polo conflito entre realidade e ficción, xoga coa idea de que as aventuras de Ulises foran unha invención e traslada o verdadeiro protagonismo e o heroísmo á figura de Penélope:

Torrente parte de la idea de que las aventuras de Ulises son una pura invención. Esta tradición se encuentra ya en la Antigüedad y la tenemos documentada en el *Palamedes* de Filóstrato, donde se dice que para componer su *Odisea* Homero consultó precisamente al fantasma de nuestro héroe, el cual naturalmente le relató unas historias fabulosas en las que él salía muy bien parado [...]. (García Romero, 1999: 287).

A idea de que os sucesos narrados na *Odisea* non sexan máis que mentiras xa aparece na intensamente desmitificadora *Naissance de l'Odyssee* (1930), a primeira novela de Jean Giono. Nela, Ulises inventa as súas aventuras para xustificar os dez anos que lle levou a viaxe, encubriendo así múltiples infidelidades. Pero Penélope non se ve beneficiada pola comparación co seu marido, pois ela é igualmente mentireira. Porén, Giono non buscaba tanto rebaixar as figuras míticas como “la création d'un mythe nouveau: la glorification de la littérature comme beau mensonge, supérieur à la décevante réalité, et, finalement salvateur” (Landes, 2001: 45).

En *¿Por qué corres, Ulises?*, a excesiva verborrea do heroe asimílaos a *Las mocedades de Ulises*, que é quen de inventar fantasiosas historias sobre si mesmo. Non obstante, a visión que del ofrece Nausica nas seguintes liñas é negativa, dando a impresión de que o heroe non é máis que un vello que repite sempre as mesmas historias:

NAUSICA: Es que lo quiero aún. Es un pesado, pero lo quiero. Me ha contado ya tres veces la *Ilíada*, cada vez de una forma diferente: lo que no cambia es que él se pone siempre de protagonista... pero lo quiero... la *Odisea* me la sé de

memoria: si él se equivoca, y le sucede con frecuencia, lo corrijo... [...] (Gala, 1975: 80)

Case dúas décadas máis tarde, en 1990, Alfonso Sastre publicaba *Demasiado tarde para Filoctetes: tragedia de aventuras*, obra teatral que critica duramente a España da época. Nela, Sastre presenta un Ulises hipócrita desdoblado en dous personaxes,

otro Ulises absolutamente negativo, un político pragmático y sin escrúpulos con tal de conseguir lo que se propone, heredero por tanto del Ulises del *Filoctetes* sofocleo, la tragedia en la que se basa la pieza. (García Romero, 1999: 293)

Por último, con respecto a este período resulta interesante mencionar *Ulisses a l'Argòlida* (1962), peza teatral de Nicolau Rubió i Tudurí que, inesperadamente, enlaza a trama da *Orestíada* coa figura de Ulises, eliminando así o matricidio: Ulises, disfrazado de Orestes, é quen dá morte a Clitemnestra, mentres que o propio Orestes mata a Existo. Finalmente, ambos heroes marchan nunha viaxe na que Ulises lle ensinará a navegación ao atrida.

Os autores españois contemporáneos semellan ter unha especial predilección polo xénero dramático para adaptar o mito de Ulises, seguido quizais da poesía. Neste sentido, a novela de Cunqueiro constitúe unha excepción, o que non deixa de ser sorprendente tendo en conta que a súa historia está chea de aventuras, que parecen prestarse máis para a narrativa.

En cambio, no ámbito da literatura galega destaca o xénero poético, dentro do que cabe facer mención, por exemplo, ao poema “A sirte turbulenta e prolongada” de Eduardo Pondal, que retoma o tema das sereas odiseicas para expresar o seu disgusto coa situación política. El mesmo explicaría que a “sirte prolongada” simboliza o caciquismo e o absolutismo da época (cf. Lillo Redondet, 1997: 283). Ricardo Carvalho Calero mostrouse tamén interesado polo tema odiseico, escribindo varios poemas relacionados con distintos elementos do mito: algúns deles son “Anquises” e “Nausícaa”; os dous inseridos en *Futuro condicional* (1982). O poema “O navegante Ulises” (1986) de Manuel Catoira, céntrase na espera de Penélope, mentres que a peza teatral *Nausícaa*, de Millán Picouto, baseada no episodio narrado no Canto VI da *Odisea*, supón unha continuación da obra esbozada por Goethe. O autor ourensán incluíuna dentro do seu *Ciclo de Venus* (2001).

Algúns textos, en vez de reescribir os episodios xa coñecidos, especulan sobre os sucesos posteriores ao retorno de Ulises a Ítaca. Con respecto aos seus últimos anos, na *Odisea*, o adiviño Tiresias informa ao propio ítaco de que

[...] librado del mar, llegará a ti la muerte,  
pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma  
de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno

venturosas serán. Estas son las verdades que anuncio.  
(Homero, 1982: 268)

Non obstante, como sinala Auerbach ao comezo da súa obra *Mimesis*, os heroes homéricos

están tan pouco representados en su devenir y en lo que han devenido, que en su mayor parte, Néstor, Agamenón, Aquiles, aparecen con una edad estancada desde el principio. Incluso Ulises, que ofrece ocasión señalada para un desarrollo histórico, a causa del largo tiempo de su periplo y de los muchos sucesos que en él tienen lugar, apenas sí da muestras de algo semejante. (Auerbach, 1996: 23)

A ausencia case total de cambios na personalidade do Ulises homérico ao longo dos anos, tanto físicos como psicolóxicos, contrasta co interese dos autores da época contemporánea por mostrar unha maior variedade nos obxectivos e cualidades do personaxe.

Xa desde a Antigüidade, numerosos autores quixeron fantasiar sobre o futuro de Ulises, e existen textos apócrifos que continúan as aventuras do heroe. Carlos García Gual comenta que

otro poeta épico, un tal Eugamón de Cirene (de mediados del siglo VI a. C.), contaba cómo sucedió en un poema que no conservamos llamado *Telegonía*. Esa obra se perdió, pero el bizantino Proclo (en su *Crestomatía*) nos ha conservado un breve resumen de lo que respecta a la muerte de Ulises. Más o menos es lo que encontramos también en el texto de Apolodoro (o Pseudo-Apolodoro). (García Gual, 2017: 97-98)

Isto é, unha complicada peripecia na que Ulises casa coa raíña dos tesprotos, Calídice e, á morte desta, volve a Ítaca. Alí atopa a morte a mans do seu propio fillo, Telégono, enxendrado con Circe. Telégono mátao sen saber que se trata do seu pai, o que recorda claramente a trama edípica, e casa despois con Penélope. García Gual fai mención tamén á versión novelada de Dictis Cretense, que engade “Una nota nueva –un tanto edípica– es que Ulises ha soñado que será su hijo quien le dé muerte y recela de Telémaco. De ahí la ironía de que se alegre al saber que quien lo mata no es Telémaco [...] (García Gual, 2017: 99-100).

Un exemplo máis moderno é *Odύσεια* (1938), traducida ao castelán como *La Odisea: una secuela moderna*, obra poética de Nikos Kazantzakis, na que se narran diversas aventuras do heroe homérico tralos feitos coñecidos pola *Odisea*. As aventuras apócrifas de Ulises escritas na época helenística parecen unha simple continuación das súas peripecias, ao modo dunha novela folletinesca do século XIX, mentres que na época contemporánea se fai fincapé na insatisfacción que o regreso lle produce, aspecto xa sinalado por Tennyson.

Da xuventude de Ulises non se sabe moito; neste sentido, Cunqueiro dispoñía dun lenzo case en branco sobre o que traballar. A vellez ou a xuventude do heroe, partes xeralmente menos coñecidas da súa vida,

despertan o interese do escritor, como se aprecia tamén no tema de *Se o vello Sinbad volvese ás illas*. Algúns dos datos existentes sobre os primeiros anos de Ulises son os seguintes:

Durante su juventud, Ulises realizou varios viajes. Una tradición tardía afirma que fue uno de los discípulos del centauro Quirón, como Aquiles. Homero nada nos dice de ello. La *Odisea* alude sólo a la cacería del jabalí en la que tomó parte, en el Parnaso, con ocasión de una visita en casa de Autólico. (Grimal, 1984: 528)

Por suposto, o motivo de aludir a esta cacería na *Odisea* non é outro que darlle unha orixe á cicatriz pola que moitos anos máis tarde sería recoñecido ao regresar á súa illa natal. Noutra destas breves viaxes, esta vez a Lacedemonia, recibiu o agasallo do arco co que daría morte aos pretendentes (cf. Grimal, 1984: 528). Así, se se narran estas excursións de xuventude é para relacionalas con sucesos posteriores de gran relevancia para o desenvolvemento do relato e para a anagnórise. Ademais da idoneidade que supón este período pola falta de datos, Cunqueiro expresou o interese que despertaba nel:

Siempre tuve la preocupación por cómo habían sido los años jóvenes de Ulises, porque un héroe como él no se fabrica de pronto. Tiene que haber un aprendizaje muy rico. (Outeiriño, 1979: 12)

Malia ser o protagonista da novela, dedícasele unha breve entrada no *Índice onomástico*<sup>111</sup> que tenta resumir un dos trazos principais da súa personalidade: “ULISES. – El hijo de Laertes. Lo había aprendido todo, menos a esperar” (Cunqueiro, 1989: 306); referíndose á súa triste espera pola chegada da súa prometida, Penélope. Outros dous personaxes homónimos marcan o seu destino e aspiracións: San Ulises e o Ulises que aparece na *Odisea* e que, supoñemos, será el mesmo no futuro. Ao comezo da novela, preguntado polo nome do recién nacido, Laertes responde:

–Le prometí a la madre que el de ese santo peregrino, Santo Ulises, que tiene ermita en el muelle. Vino por mar a morir a Ítaca.  
–Más es nombre para marinero que para carbonero o boyero.  
[...]  
–Santo Ulises –se santiguó Jasón devoto– inventó el remo y el deseo de volver al hogar. (Cunqueiro, 1989: 14)

Xa sinalamos anteriormente a importancia da onomástica na narrativa cunqueirá. A este respecto, López Mourelle comenta:

---

<sup>111</sup> Nas novelas de Cunqueiro que contan con dito índice, este resérvase para os personaxes secundarios, mentres que os protagonistas non adoitan aparecer nel.

Recupera el autor la tradición cristiana de bautizar al hijo con un sentido más completo: el de traspasar al que adopta el nombre del santo las virtudes de éste. Aunque no siempre los nombres empleados por Cunqueiro guardan una estrecha relación con aquellos que los llevan en la mitología o la literatura; lo cierto es que el mindoniense nos describe una sociedad itacense en la que la creencia del determinismo de la onomástica parece estar extendida. (López Mourelle, 2001: 149)

O motivo concreto que ten para facerse mariño non queda claro: semella que a predestinación polo nome únese á vocación persoal, a pesar de que a profesión do seu pai non teña nada que ver co mar. Gabriel García Márquez demostra a súa inspiración clásica nalgúns aspectos de *La verdadera y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), breve obra na que un mozo chamado Ulises rescata á protagonista da súa avoa. O personaxe tamén se sirve das alusións mariñas como xustificación do nome, ao mesmo tempo que constitúe un dos trazos principais que o unen ao personaxe homérico:

Eréndira piensa que Ulises es nombre gringo y él le aclara que es de navegante, y en esta definición del nombre está la evocación del narrador colombiano en torno al héroe homérico. (García Pérez, 2010: 245)

A diferenza de Orestes quen, a pesar de encontrarse atrapado nun papel trágico, non coñece a obra específica que o nomea, en *Las mocedades de Ulises*, este si sabe quen é o heroe que debe chegar a ser, e mesmo é capaz de identificar a obra que este protagoniza:

–Debían volar muy bajo entonces [las Pléyades] –dice Alción.  
¿Dónde las nombra Homero, vástago sonoro de los retóricos?  
¡A ver si sabes responderme! [...]  
–Sí. Es en la Odisea, en el nostos<sup>112</sup> de mi ilustre homónimo,  
el héroe de las batallas y de los discursos. (Cunqueiro, 1989: 175)

Isto crea, sen dúbida, unha desorde temporal máis marcada que en *Un hombre que se parecía a Orestes*, xa que o Ulises mozo debe convertirse no Ulises homérico home, personaxe que xa coñece por ter lido a *Odisea*. Aínda que a situación de Orestes é similar, o feito de non mencionar ningunha traxedia nin autor determinado provoca que a confusión no lector non sexa tan marcada.

---

<sup>112</sup> A propósito deste termo, Gregory Nagy comenta “This word means not only ‘homecoming’ but also ‘song about homecoming’. As such, the Odyssey is not only a nostos: it is a nostos to end all other nostoi. In other words, the Odyssey is the final and definitive statement about the theme of a heroic homecoming: in the process of retelling the return of the epic hero Odysseus, the narrative of the Odyssey achieves a sense of closure in the retelling of all feats stemming from the heroic age” (Nagy, 2006: §50).

A situación queda ben sintetizada por María Xesús Nogueira, que, a propósito dos abundantes personaxes referenciais que poboan a narrativa de Cunqueiro, fala de Ulises en concreto:

*Las mocedades de Ulises* presenta porén unha novidade no relativo á presenza deste personaxe, ao ser o propio protagonista quen o encarna. En ocasións concretas, Ulises desempeña unha función puramente referencial, comportándose como un verdadeiro *personaxe nome*. (Nogueira Pereira, 2009: 208)

Non só se trata dun personaxe referencial con respecto á Odisea, senón que, nun momento da novela, o ítaco preséntase a si mesmo como un heroe literario: Amadís de Gaula. Neste sentido, existe un claro paralelismo con Egisto, que tamén escolle identificarse, ademais de cun personaxe de traxedia, cun cabaleiro medieval, aínda que nada indica que o comportamento de Ulises non sexa heroico fóra das súas fantasías. Vese, así mesmo, un paralelismo coa figura de Don Quixote, ao escolleren ambos este modelo literario cabaleiresco. Ulises tamén se fai pasar por Dionís, o Bastardo de Albania e fillo de don Galaor (irmán de Amadís na obra de Montalvo), e polo neto do rei Lear<sup>113</sup>. Tamén se observan certas semellanzas con Orestes: ambos pasan fóra da súa cidade moitos anos (Ulises, vinte, segundo a materia de Troia, e cincuenta Orestes, na novela de Cunqueiro) e non son recoñecidos ao volver. De feito, o consello que Laertes lle da ao seu fillo é: “Regresa cuando todavía haya recuerdo de tu voz” (Cunqueiro, 1989: 96). Porén, Orestes carece de forma algunha de demostrar a súa identidade cando finalmente chega a Micenas.

Cunqueiro adianta certos momentos da historia mítica que non chega a contar na súa novela, como nas seguintes liñas, que constitúen un prelude da proba do arco, mediante a que Ulises se dá a coñecer anos máis tarde, derrotando aos pretendentes de Penélope:

[Ulises] Distinguía el mirlo de la calandria por el canto, pero el ave que más amaba era la flecha que salía del arco paterno, silbadora y con una pluma de gallo por timón. (Cunqueiro, 1989: 52)

Como xa se viu, o personaxe de Ulises, máis que o de Orestes, é particularmente versátil á hora de protagonizar obras literarias de distinto

---

<sup>113</sup> Con respecto á representación teatral de *El rey Lear* que ten lugar na novela, Massimilla Pialorsi xa sinalou as súas referencias intertextuais: “Cunqueiro halla en las *Mocedades de Rodrigo* un paradigma metaliterario del asesinato que enturbia un matrimonio: pues el Cid mata nada menos que al conde don Gómez de Gormaz, el padre de Jimena (*Mocedades de Rodrigo*, 315-327). En *Las mocedades*, la voluntad del primogénito se impone a la de Zenón y, sobre todo, a la de otros dos indigentes Cimón y Dionisio. [...] Durante el ensayo de *El Rey Lear*, el cuchillo acierta en la garganta del actor Juan Pericles, en lugar de en la de Ulises. El juez Teotisco acusa al laértida del crimen. Para salvarse el héroe es obligado a huir de noche, a hurtadillas, con la promesa de reencontrarse con la amada en Ítaca” (Pialorsi 2013: 428-429).

xénero, posto que, dende a época antiga, fixo aparición tanto na épica e na traxedia como en brevas pezas cómicas. De feito, xunto con Heracles, foi unha figura especialmente popular nestas últimas:

Odysseus, then, has a long career on the comic stage, very much in his Homeric character. His cleverness and cunning, his odd adventures, his familiarity with all kinds of people, his ready tongue and many disguises, and the strain of rascality in him which from time to time delights Athena in the *Odyssey*, all contribute to make him by far the most suitable for comedy of the great heroes of epic and legend. Many heroic names appear in mythological comedy, but most of their bearers are known in legend as grand and limited characters, who are heroic or nothing. (Phillips, 1959: 66)

Por iso, aínda que non deixan de ser certas as palabras de Martínez Torrón, non resulta tan novedosa como apunta o crítico a ausencia de dimensión trágica ou épica do personaxe da novela:

el Ulises de Cunqueiro está despojado del carácter trágico –y épico– de la Odisea [...]. Es un Ulises sin dimensión trágica ni épica, que vive en un mundo bondadoso, entregado a la aventura de ser joven y al vaivén de fantasía inagotable de las historias que se suceden. (Martínez Torrón, 1985: 16)

A figura do aventureiro ítaco préstase especialmente para o tratamento cómico polas particularidades do seu carácter, que o distinguen doutros guerreiros homéricos:

In spite of many exaggerations, Patroni himself has made a very convincing case for him as a unique blend of a Homeric hero with a pre-Hellenic wanderer and adventurer, who sailed the Mediterranean as Sindbad the Sailor sailed the Indian Ocean. It is this figure, perhaps, *il grande astuto*, as Patroni calls him, who lends himself to comic treatment of an affectionate and even admiring kind, such as were impossible for those who were Achaian heroes and very little else. (Phillips, 1959: 67)

Un dos recursos que utiliza Cunqueiro para facer afastar aos personaxes de *Las mocedades de Ulises* do mundo da épica ou da traxedia é o descenso social. Certamente, aínda que Laertes siga mantendo o cualificativo de rei (que, como xa vimos, é un tanto dubidoso), a familia real vive como calquera familia campesiña da illa, cousa que non sucede en *Un hombre que se parecía a Orestes*. É esta cotiandade, máis que a faceta cómica do

personaxe de Ulises, a que resalta Manuel Forcadela<sup>114</sup>, quen, a propósito do Ulises cunqueirán, comenta:

Cunqueiro crea a vida do novo heroe ao xeito dos poetas tráxicos gregos que concibían as lendas tradicionais e o mito desde o punto de vista das máis íntimas conviccións da actualidade e converteron a traxedia mítica nunha representación cotiá, en versos líricos. [...]. O mito faise popular escollendo para iso todo o que *A Odisea* ten de real e vital; o mundo aristocrático e ennobecedor está transformado nun ambiente que evoca máis os personaxes da obra precéptica *Traballos e días* [*sic*] de Hesiodo que aos heroes homéricos. En Hesiodo, o traballo honra ao home e a valía e a estimación van unidas ao diñeiro. (Forcadela, 2009: 100)

Existe unha multitude de aparicións e alusións ao ítaco noutras obras de Cunqueiro, que mostran o interese que lle despertaba esta figura; o máis notorio exemplo é o proxecto de poemario *El retorno de Ulises*, que comezou mentres escribía a novela, pero que non chegou completar. Del quedan algúns poemas: o coñecido “Retorno de Ulises” (ou “Penélope perde novelo nove”, na edición de Galaxia), “Ulises pasa N. W. noite” e “Ulises vai falar”.

Además, cabe mencionar la traducción al gallego de un poema de tema odiseico del sueco Lars Forssell, “*Pouco despois de regresar Ulises*” y la composición “Amé siempre a Ulises”, cuya segunda línea –“héroe de los discursos y las batallas”– se filtra en la novela que le dedica [...]. (Arbona e Navío, 10-11)

Mentres que Orestes chega nocturno para perpetrar o asasinato, o retorno de Ulises é un acontecemento feliz, e ten lugar ao mencer, aínda que a súa vinganza sexa igualmente sanguenta –e, igual ca este, chega disfrazado na fábula mítica, malia que isto non se narre na novela–. Cunqueiro sempre o imaxinaba así, como o proban os artigos “El faro de La Coruña y las estrellas”, publicado en 1954 en *La voz de Galicia*, e “Dudas y muerte de Hamlet”, que apareceu dous anos máis tarde no mesmo xornal (cf. Forcadela, 2009: 106). Vese, pois, que o mindoniense, antes da composición da novela, tiña xa unha serie de ideas sobre a figura odiseica que iría plasmando despois na súa narrativa e lírica.

#### 6. 4. 2. 3. Penélope

A figura mítica de Penélope, aínda que coñecida simplemente como esposa de Ulises, e louvada e respectada pola súa fidelidade cara a el, recibiu moita máis importancia que a maior parte das personaxes femininas da literatura grega. Os distintos autores calificana preferentemente con

---

<sup>114</sup> O propio Forcadela escribiu un poema de inspiración odiseica que cita directamente a Cunqueiro: trátase do poema IV do seu primeiro poemario, *Ferida acústica de río* (1982).

adxectivos referidos ao seu carácter por enriba da súa beleza: dise dela que é ἐπίφρων (sabia) e ἐχέφρων (prudente, sensata). Isto crea a pouco común situación de que entre o heroe e a súa esposa haxa un certo equilibrio, salvando as distancias que provoca a condición feminina de Penélope.

Penélope preséntase como o contrapunto feminino de Ulises, posto que tamén dispón de μῆτις (astucia) mais, na súa situación de muller grega soa, as argucias que pode levar a cabo para defenderse son moi limitadas. Por iso o seu engano ten que ver cunha das poucas actividades aceptadas para unha muller respectable: tecer; pero os resultados son de gran importancia, ao lograr non casar con ningún dos pretendentes e así manter o patrimonio real. Isto último considérase un mérito igual ou máis importante que a fidelidade conxugal, posto que a esposa era a encargada de administrar a economía familiar. A argucia de Penélope no tear supón o seu propio cabalo de Troia. Na obra de Buero Vallejo antes mencionada, *La tejedora de sueños*,

Penélope no es un ser puro; también ella posee esa “astucia” y esa excesiva “prudencia” que caracterizan a Ulises. Las dos escenas finales del segundo acto igualan y asemejan en su paralelismo a los dos esposos. (Iglesias Feijoo, 1990: 59)

Moitas das reescrituras do mito de Ulises na literatura contemporánea teñen en común a maior importancia da figura de Penélope, así como a súa revisión dende o punto de vista feminista. Antes de falar das obras actuais, convén recordar a epístola de Penélope a Ulises imaxinada por Ovidio nas *Heroidas*. Nela, a heroína pídelle a Ulises non que lle conteste, senón que que regrese, insinuando as súas sospeitas de estar sendo enganada, e lamentando as consecuencias da guerra de Troia. Séculos máis tarde, numerosas autoras centráronse tamén na presentación da viaxe de Ulises dende a perspectiva dunha Penélope que espera, que se cansa de facelo ou que experimenta ela mesma o desexo de saír de Ítaca: algunhas delas son Dorothy Parker (co seu poema “Penelope”), Juana Rosa Pita (co poemario *Los viajes de Penélope*) ou Gioconda Belli (nas novelas *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios* e en varios dos seus poemas), pero os exemplos son moi variados.

A utilización da personaxe de Penélope na literatura galega presenta unha especial idoneidade debido á emigración transatlántica. Neste sentido, as mulleres que esperan a volta dos seus maridos de Troia son equiparables ás “Viúdas d’os vivos e as viúdas d’os mortos”<sup>115</sup> das que falaba Rosalía e que dan título á última sección de *Follas novas* (1880). Cun significado algo distinto, non necesariamente ligado ao drama da emigración, a mesma poeta reinterpreta o mito de Penélope no poema “Tecín soya a miña tea”, tamén pertencente a *Follas novas* e, en castelán, en “Desde los cuatro puntos

---

<sup>115</sup> No seu interesante artigo “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro” (2009), Helena González Fernández estuda as distintas actitudes das personaxes femininas nesta parte do poemario *Follas novas*, mostrando, ao mesmo tempo que as semellanzas con Penélope, as que encontra coa figura de Ofelia.

cardinales”, incluído no poemario *En las orillas del Sar* (1884). No primeiro non se nomean explicitamente as figuras míticas, pero a alusión á tea é suficiente para referirse a elas. No segundo, si: aparece unha Penélope que non necesita esperar a Ulises, o que pode entenderse como un verdadeiro alegato feminista. Quizais teña que ver coas mulleres dos emigrados, que debían traballar e continuar a facer a súa vida sen eles.

Porén, é evidente que as viúvas rosalianas deben a súa situación a características das que Penélope carecía: pertencentes á clase baixa dunha rexión periférica, os seus maridos non se ausentan para realizaren unha tarefa tradicionalmente considerada heroica, senón que é involuntaria e forzada por causas que a autora considera inxustas. A conservación do patrimonio, pois, é unha cuestión banal, posto que é precisamente a ausencia de patrimonio material o que obriga aos homes e, nalgúns casos, ás mulleres, a emigrar. Non obstante, estas diferenzas non embazan as similitudes e, como di Aurora López, Rosalía é “una predecesora inteligente de las mujeres que reutilizan la mitología femenina en el siglo XX” (López, 1999: 336).

No panorama galego actual temos, por exemplo, a obra “Penélope” de Xosé María Díaz Castro, incluída no seu único poemario, *Nimbos* (1961), que supón unha crítica social e política á situación de Galicia: equipara o continuo tecer e destecer de Penélope co inmovilismo no que se ve inmersa a rexión. Sen dúbida, a peza máis emblemática vinculada á figura da *Odisea* é o poema “Penélope”, incluído en *Tempo de ría* (1992), da santiaguesa Xohana Torres, que termina reafirmando contundentemente a ansia da heroína de igualarse a Ulises: “EU TAMÉN NAVEGAR” (Torres, 2004: 251). Esta declaración de principios daría tamén título ao discurso de ingreso da autora na Real Academia Galega, en 2001.

Centrando xa a nosa atención en *Las mocedades de Ulises*, hai que sinalar que Penélope non aparece no *Índice onomástico*, e a súa presenza na novela é moi breve. Isto é loxico en certo modo, xa que, ao formularse esta novela como un *Bildungsroman*, a futura esposa do protagonista é introducida só ao final, cando se narra o seu encontro e pedida de man, é dicir, unha vez que o proceso de formación xa se ten acadado. Ulises atópaa en Paros, descalza e rodeada de flores, e despois comeza a conversar con ela. A atracción entre ambos resulta evidente, e o rapaz non tarda en presentarse a Icarío, o pai de Penélope, como pretendente da filla.

A orixe humilde de Penélope ponse de manifesto narrando a historia da súa familia vida a menos, e a cómica obsesión do seu avó polos impecables traxes tradicionais. Camiña descalza e coas costas ao descuberto: unha imaxe que contrasta non só coa maternal Euriclea, dunha beleza máis fría, senón tamén coa Penélope mítica<sup>116</sup>. Ademais, a rapaza é analfabeta, e a

---

<sup>116</sup> Fronte a Euriclea, da que se resalta constantemente a pel pálida, de Penélope se fai fincapé na súa boca vermella: “Penélope ponía delante de los ojos de Ulises la roja boca entreabierta” (Cunqueiro, 1989: 240); “La más coloreada de las nubecillas aurorales tomó la forma redonda y carnal de la boca de Penélope” (Cunqueiro, 1989: 263).

inxenuidade e sinxeleza que denota ao confesalo a afastan de calquera rixidez épica. Cando lle pregunta o seu nome a Ulises, este lle suxire:

–Si estuvieras sentada ante el telar [...] te diría que tejieses una U. Mientras tejías, iríamos diciendo nombres que comenzasen por u.  
–¡No sé leer! –dijo Penélope ruborizándose. (Cunqueiro, 1989: 228)

Ulises parece querer buscar constantemente correspondencias entre a futura esposa e a súa propia nai, Euriclea. En canto ve a rapaza por primeira vez, observa a súa man e coméntalle:

–Tienes en la palma la señal del estribo del telar cretense, que ya viene en hermosísimas manos en alados versos antiguos. Eres verdaderamente una tejedora. Mi madre, que es hilandera, tiene en las yemas de los dedos índice y pulgar de su mano derecha un canalillo, más fino que los de tu prado, que ha ido abriendo la lana que enhila el huso girador. (Cunqueiro 1989: 228)

Na seguinte descrición de Penélope dende o punto de vista de Ulises, queda patente como o heroe de Ítaca busca estes paralelismos:

Penélope tenía la piel blanca, aunque sonrojaba manzanera en las mejillas, y comenzaba a solear con la vida al aire libre en el alegre tiempo que había venido con las golondrinas. En el invierno montaños [...] sería tan pálida, sentada al telar, como Euriclea. Se inclinaba hacia Ulises, inocente y sensual. (Cunqueiro, 1989: 232)

E aínda unha vez máis, cando os amantes xa están separados, Ulises imaxina a Penélope combinando trazos tanto dela como de Euriclea: “Veía las manos de la paciente tejedora dentro de sus ojos, y la lanzadera que corría era la boca roja y fresca” (Cunqueiro, 1989: 248). Imaxínaa tecendo, como a figura materna, pero coa característica física máis salientable da rapaza de Paros: a súa boca.

A escena que achega a Penélope cunqueirá á mítica é a que a rapaza protagoniza cando ten que dar unha resposta a Ulises tras pedila en matrimonio. Penélope cóbrese a cara coas mans e, despois duns instantes, responde, ruborizada, que se fará a vontade do seu pai:

Penélope se tapaba el rostro con ambas manos, pero Ulises pensaba que bajo las suaves palmas estaba sonriendo. [...] –¡Quítate las manos de la cara! Todos sabemos que estás muy bien educada. ¿Qué se responde? [...] Apenas, tan súbitamente rota, pudo responder lo que era obligado en Paros, en hijas de labriegos montañoses. –¡La voluntad de mi señor padre! (Cunqueiro, 1989: 235-236)

Porén, as súas palabras non ocultan que o seu verdadeiro desexo é casar con Ulises. Na tradición, é o seu silencio o que responde por ela:

Por otra parte, es conocido el mito de su boda. Según una de las versiones, Icario estableció una competición para conceder la mano de su hija. Pero, tras el triunfo de Odiseo, no dejaba el padre que se la llevara, por lo que Odiseo recurrió a la opinión de la propia Penélope. Ésta –revelando su prototípica virtud y, a la par, sus sentimientos íntimos– se ruborizó y se cubrió el rostro con un velo, sin decir nada. Comprendió el padre y la dejó marchar con su “esposo elegido”. (Esteban Santos, 2006: 10)

Isto demostra, unha vez máis, a forma en que Cunqueiro, bo coñecedor da cultura clásica, xoga coas diferentes versións dun mito e escolle a que máis lle convén. Neste caso, mantén a imaxe da rapaza tapándose coas mans e, aínda que as palabras e a contorna cambian, o efecto é moi parecido.

Alicia Esteban Santos recorda que, con respecto á fidelidade intachable de Penélope,

no hay unanimidad de opiniones, pues en algunos pasajes de la *Odisea* su conducta ha parecido ambigua, dando pie a múltiples comentarios: en *Od.* 2.91-2 (envía mensajes a los pretendientes), en 18.158ss. (siente deseo de mostrarse ante ellos), etc. (Esteban Santos, 2006: 10)

Así mesmo, existen versións que desenvolven toda unha aventura amorosa de Penélope, especialmente referida a un dos seus pretendentes, Antinoo:

Apolodoro apunta varias versiones, una de las cuales es especialmente significativa: “Penélope, seducida por Antinoo, fue enviada por Odiseo a su padre Icario y en Mantinea, Arcadia, tuvo de Hermes a Pan. Pero según otros fue muerta por Odiseo *a causa de Anfínomo, pues cuentan que él la sedujo*”. [...]. En fin, Servio, en su comentario a Virgilio, dice de Ulises que, “cuando regresó a Ítaca después de sus viajes, se encontró a Pan en palacio, el cual era hijo de Penélope y todos los pretendientes, como el mismo nombre de Pan parece indicar; aunque otros decían que era hijo de Mercurio, que había yacido con Penélope transformado en macho cabrío”. (Iglesias Feijoo, 1990: 47)

Calquera destas posibilidades anularía a antítese entre Penélope e a súa curmá Clitemnestra, quen, ante a idéntica situación da ausencia do marido polo conflito bélico, reaccionan de forma muy distinta. Non é casualidade que, nalgunhas versións do mito, Clitemnestra, coa participación en maior ou menor grao de Existo, mate a Agamenón no baño cunha rede tecida por ela mesma, como contrapunto malvado de Penélope. Na peza teatral de Buero Vallejo, a relación entre ambas mulleres é posta de relevo:

Una y otra mujer [Penélope y Clitemnestra], en situación similar, tuvieron idénticos sentimientos, y Buero aproximó los de la segunda, “la que atrevióse a disolver su interior tensión” [...] a los de su protagonista, pues esa tensión latía, íntima y ahogada, en todas esas mujeres abandonadas durante tanto tiempo. (Iglesias Feijoo, 1990: 47)

Outros indicios na *Odisea* deixan entrever unha Penélope algo distinta á que coñecemos, pero non necesariamente contraditoria. Paradoxalmente, estes fragmentos teñen sido cuestionados por

[...] George Devereux, quien afirma que los siete versos de la *Odisea* (XXIII 218-224) que Aristarco (s. II a. C.) desechaba como de autoría no homérica por creer que no se ajustan al resto del contenido, son precisamente la demostración de que Homero quiere dejarnos intuir una psicología oculta de Penélope. Los siete versos en cuestión son aquellos en los que Penélope defiende a Helena, basándose en que es una diosa quien dirige el comportamiento de la mujer de Menelao. (López, 1999: 330)

Ao final, en *Las mocedades de Ulises*, este é quen queda esperando a Penélope, pero non se trata dun paralelismo propiamente dito, xa que a rapaza non está viaxando nin vivindo aventuras, como corresponde á súa condición feminina. Ao cabo, chega, e parece que non é demasiado tarde para realizar o seu soño familiar. A rapaza seductora convértese, así, nunha nai de familia non moi distante de Euriclea, como a imaxinaba Ulises inicialmente.

#### 6. 4. 2. 4. Helena

No *Índice onomástico* aparecen dúas entradas co nome de Helena: a primeira alude á esposa de Menelao, dando dela unha imaxe francamente negativa, da que nin sequera a beleza a salva. A entrada, tras resumir o seu rapto e estancia en Troia, acaba afirmando que

ella era tontivana y la mayor parte de su belleza consistía en afeites y en balanceos estudiados. Hay opiniones de que fue estéril, y es la única célebre enamorada de la que no queda ni una frase en la memoria de las gentes. (Cunqueiro, 1989: 291)

A imaxe que dá Cunqueiro, pois, é a que se lle adoita atribuír tradicionalmente á esposa de Menelao: a dunha “destructora de homes”, a causa última da guerra de Troia. Non obstante, na época clásica existían tamén versións diverxentes. Na *Helena* de Eurípides, a reputación da raíña é salvagardada pola peripecia de substituír a verdadeira raíña por un simulacro (ἔιδωλον), que é o que foi a Troia, mentres que a Helena corpórea permanece en Exipto. Non obstante, a personaxe perde así gran parte do seu atractivo:

En esta obra se nos presenta a una Helena desmitificada, transformada en una insulsa y tradicional esposa que no conoció a otro hombre más que a su marido, y que, para colmo, será tenida por la más valiente y casta mujer [...]. (Saquero Suárez-Somonte, 118)

Malia os receos que poida despertar esta imaxinativa solución na actualidade, na época de Eurípides percibiuse como unha chamativa innovación:

De inmediato, en la misma representación de la obra [Helena], debió percibirse claramente el esfuerzo innovador de Eurípides, puesto que Aristófanes se hace eco de algunas de esas innovaciones en sus comedias *Tesmoforiantes* y *Ranas* [...]. El comienzo nos muestra a una mujer madura, que ha sufrido calamidades y busca la protección de un recinto sacro [...]. Esta mujer en estado lamentable, desastrada, que en actitud suplicante vive junto a una tumba, porque quiere evitar unas bodas, resulta ser Helena, la mujer más bella, sólo comparable a Afrodita. Y es la propia Helena quien nos cuenta su historia, que nunca fue a Troya, sino que Hera formó con una nube una imagen en todo igual a ella, con la que engañó a Paris [...]. (Morenilla e Bañuls, 2012: 78)

O procedemento que logra a salvación de Helena pode resultar máis propio da comedia que da traxedia clásica, xénero no que abundan este tipo de atallos fantásticos para ocultar identidades ou salvar da morte a un personaxe, pero as estratexias de todo tipo que inclúen o finximento da propia morte non eran alleas á traxedia:

Una intriga que, efectivamente, es urdida por Helena, lo que aún es puesto más de relieve ante los espectadores porque está basada en un motivo de reconocido éxito en el teatro griego, el motivo de la muerte fingida por parte del que se supone muerto, que nos recuerda la muerte fingida de Orestes, plan que fue urdido por un varón, mientras Orestes utiliza el *dolos* para obtener una venganza cruenta, matar a la madre y al nuevo esposo, Helena y Menelao lo utilizan para salvarse [...]. (Morenilla e Bañuls, 2012: 80)

Incluso dentro da obra do propio Eurípides, a visión sobre a muller máis fermosa do seu tempo difire:

Volviendo a Eurípides, en su *Hécabe* también se injuria a Helena (946-947), tachada nuevamente de adúltera y de plaga, a la que se le desea que nunca llegue a ver su hogar. En las *Troyanas*, [...] cuando Menelao ordena, espada en mano, que Helena sea traída ante él para castigarla con la muerte, Hécuba reprocha a Helena: "...sales bien ataviada y osas mirar al mismo cielo que tu marido, despreciable..." (1022-1024). (Saquero Suárez-Somonte, 117-118)

Na Antigüidade xa houbo intentos de rehabilitar a figura de Helena por parte, precisamente, dos sofistas, orgullosos de poder defender as causas máis difíciles: Gorxias foi autor dunha *Apoloxía de Helena* e Isócrates, dun *Eloxio de Helena*. Tamén algúns autores illados se mostraron favorables á esposa de Menelao:

En contraste con la ambigüedad o contradicciones aparentes de otros autores de la Antigüedad, Quinto de Esmirna adopta una actitud clara a favor de Helena y, en consecuencia, de su no culpabilidad. (Saquero Suárez-Somonte, 121-122)

A tradicional perspectiva negativa é a que adopta Virxilio no libro II da *Eneida*, en concreto no relato que Eneas lle fai á raíña Dido das súas aventuras ata que chega a Cartago. En cambio,

Otro poeta latino, Ovidio (*Heroidas* XVI y XVII; Paris a Helena, Helena a Paris), nos ha dejado una inolvidable semblanza de Helena, recopilando y recreando motivos ya conocidos y, sobre todo, trazando una minuciosa descripción de su evolución psicológica. (Saquero Suárez-Somonte, 119)

O lector, evidentemente, coñece o desenlace da correspondencia amorosa de Helena e Paris, pero o que sabemos baseándonos só no contido das *Heroidas* é que Helena, aínda recoñecendo sentirse louvada polas atencións de Paris, defende verbalmente a súa castidade.

Como era de esperar, durante a Idade Media, a visión maioritaria de Helena é moi negativa, aínda que

en la poesía cortesana de la Edad Media tardía, sin apartarse de la figura tradicional, puede observarse una cierta apreciación de Helena al incorporarla a la poesía cortés en la que se plasman las quejas por el desdén de la amada. (Morenilla e Bañuls, 2012: 81)

En xeral, a figura de Helena servirá, nos séculos posteriores, como encarnación de tódolos males que representa a muller, moito máis presente na literatura que Pandora, e ao nivel doutras célebres peccadoras como Eva ou Lilith:

Helena [...] es utilizada como símbolo de los peligros de la carne, de la perversión que acecha al hombre bajo la forma de la belleza de la mujer, un tema que sirve muy bien para mostrar uno de los mayores riesgos que acechan al hombre. Helena incluso en mayor medida que sirenas y ondinas, por la entidad que le confiere su presencia en la *Iliada* y el consiguiente gran peso en la tradición clásica [...]. (Morenilla e Bañuls, 2012: 81)

Helena desempeña un papel fundamental na segunda parte do *Faust* (1832) de Goethe, no que representa, ao mesmo tempo, a beleza ideal e o sur, fronte a Fausto, que representa o norte. Así, o fillo de ambos, Euforión, simboliza a unión do norte co sur e, ao mesmo tempo, a nova literatura do Romanticismo. Non obstante, tanto Helena como Euforión terminan morrendo na obra.

Aínda no Romanticismo, non sempre a visión de Helena de Troia é da esperable *femme fatale*, que non deixa de constituír unha reescritura máis moderna da destrutora de homes ou de cidades da Antigüidade. Edgar Allan Poe, por exemplo, mostra unha benévola imaxe de Helena, combinada con trazos de mulleres destacadas na súa vida, nos dous poemas que titulou *To Helen*, publicados en 1831 e 1848 (*vid. supra*, p, X), pero é certo que isto constitúe unha excepción.

A pesar da súa continua utilización como exemplo negativo, é destacable a escasa relevancia da personaxe na época moderna, comparada con outras figuras femininas da tradición clásica que foron reivindicadas por distintos motivos:

Pero incluso en el siglo XX ha sido escaso su uso, y no puede justificarse únicamente por el hecho de que se trate de una figura que no tenga buen engarce en los valores tradicionales de nuestra sociedad, puesto que esto mismo es lo que sucede a Fedra o Medea, que sí han sido objeto de recreaciones, aunque ha habido que esperar a épocas recientes para verlas con características diferentes, descargadas de culpabilidad, en particular gracias a la literatura de género. (Morenilla e Bañuls, 2012: 81)

Aínda que tarde, outras personaxes foron reivindicadas ou rehabilitadas, mais Helena semella permanecer nun limbo: xa non é acusada de causar a perdición de centos de guerreiros troianos ou aqueos, pero o pouco que coñecemos dela, agás a súa beleza, dificultan o labor de mostrala baixo unha nova luz. Como ocorre con tantas mulleres, reais e ficticias, o interese dos demais no seu aspecto físico supera o que poida despertar a personalidade. Algúns dos poucos textos que tomaron inspiración da muller de Menelao son a *Helena* (1955) de Yorgos Seferis e *Helen in Egypt* (1961) de Hilda Doolittle. O poema de Seferis está baseado no episodio da traxedia de Eurípides no que o heroe Teucro, narrador do poema, encontra a Helena en Exipto, e esta lle descobre que tódolos homes que loitaban en Troia o fixeron en realidade por unha pantasma; mentres que o texto de Doolittle é unha obra na que a poeta americana, que emprega frecuentemente referencias e fontes de inspiración procedentes da literatura clásica<sup>117</sup>,

---

<sup>117</sup> As obras de Doolittle nas que se poden encontrar alusións mitolóxicas son moitas; para este estudo resulta interesante mencionar o poema “Winter Love”, no que a narradora é Penélope, e que a escritora pensou en engadir como apéndice a *Helen in Egypt*, aínda que acabou publicándose como parte do poemario *Hermetic Definition* (1972), publicado trala súa morte. Tamén escribiu un diálogo poético entre Electra e Orestes, pertencente á colección *A Dead Priestess Speaks*, preparada por ela pero que non chegou a publicarse

reinterpreta a guerra de Troia tomando como base a *Helena* de Eurípides e as súas propias conviccións feministas. Como vemos, a versión euripidea do mito parece despertar máis a imaxinación dos autores modernos que as versións máis tradicionais.

A peza teatral *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)* (1998), de Luis Riaza, fai un forte uso da parodia e a intertextualidade, que é necesaria para comprender a personaxe:

Helena no es aquí la belleza superficial de la tradición homérica, transformada en la belleza perversa por la tradición clásica, sino que la obra supone esa tradición, supone el conocimiento por parte de todos, personajes y espectadores, de la tradición que la hace la mujer más bella del mundo. Sin el conocimiento de esa tradición, la obra no puede funcionar, porque toda ella es un juego de intertextualidad [...]. (Morenilla e Bañuls, 2012: 92)

As aparicións de Helena na literatura galega son escasas. Cabe destacar “Helena regresa a Esparta”, poema de Carvalho Calero recollido no poemario *Pretérito imperfecto*. Nel, unha Helena case purificada, segura de que o ocorrido en Troia será esquecido, regresa á súa cidade natal. O escritor retomaría a personaxe no poemario *Cantigas de amigo e outros poemas*, no que aparece dúas veces. Faríao nunha última ocasión no poema “Dezaioito anos tiña Helena”, que supón unha invitación ao *carpe diem*.

Helena de Troia non aparece en *Las mocedades de Ulises* máis que nomeada como unha figura do pasado, xa considerada case lendaria, a un nivel parecido a Amadís de Gaula ou Tristán e Isolda. Da Helena real que atopa Ulises, tamén laconia como a homérica, pódese ler no *Índice onomástico*:

HELENA. – La niña paralítica de la pequeña polis Laconia, ante quien Ulises se figuró como Amadís de Gaula. Pasaron muchos años y el laértida recordando aquella escala, veía en la sombra abrirse los grandes y quietos ojos. (Cunqueiro, 1989: 292)

A descrición da pequena Helena resulta conmovedora, mesturando beleza e deformidade física, como acostuma facer Cunqueiro<sup>118</sup>, e o propio Ulises deixa a casa na que se atopan ela e a súa irmá moi conmovido. O Ulises mítico, antes do seu matrimonio con Penélope, foi un dos numerosos

---

como tal. O poema “*From Electra-Orestes*” publicouse dividido en dúas revistas entre 1932 e 1934 (cf. Doolittle, 1983: 378-388, 619).

<sup>118</sup> A descrición da mendiga Ofelia, aínda que menos agraciada en xeral, tamén combina trazos como os seus “verdiscos y raídos dientes desiguales”, co seu único ollo, que era “un animal movedizo, luminoso, inteligente, soñador; un ojo redondo, espléndido, insólitamente negro, alternativamente despierto, inquieto y dulcemente entornado, dormilón” (Cunqueiro, 1989: 200).

pretendientes de Helena segundo unha das tradicións. O encontro do Ulises novelesco coa parálitica Helena pode entenderse como un eco deste episodio.

O máis destacado da aparencia de Helena é a ambigüidade que mostra con respecto á súa idade; correspondendo algúns dos seus trazos físicos a unha nena e outros, a unha muller:

Helena sonrió a Ulises. Era la sonrisa de una mujer madura y ensoñadora. Por entre la sonrisa asomaba, húmeda, la punta de la roja lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos. Helena le decía adiós a Ulises. De la hermosa boca brotó una babilla blanca y espumosa, que la hermana, atenta, recogió en un pañuelo. (Cunqueiro, 1989: 167)

Ulises fai a identificación entre a Helena enferma e a súa famosa homónima, referíndose a ela como a esposa de Menelao:

—¿Me creerías, Alción amigo, si te dijese que verdaderamente he visto sonreír a Helena, la esposa de Menelao? La misma sonrisa, ítaco autóctono, que vieron los ancianos de Troya en lo alto de las puertas Esceas, y dijeron que era bueno, decente y conveniente que los hombres murieran por ella. (Cunqueiro, 1989: 170)

Así pois, no mellor dos casos, a vontade de Helena resulta negada ata tal punto que é inocente ben por non estar presente en Troia, como na variante seguida por Estesícoro e Eurípides, ou ben porque é un mero obxecto dos deuses para causar a ruína dos mortais:

incluso en la *Iliada* en reiteradas ocasiones los propios troyanos la descargan de responsabilidad en la declaración de la guerra, que es atribuida a los dioses que la han dotado de una belleza irresistible y la han hecho objeto de deseo por parte de Paris. Es decir, en la *Iliada* se produce una especie de cosificación que priva a Helena de libertad real de acción, que la convierte por lo tanto en un objeto en manos de dioses y hombres. (Morenilla e Bañuls, 2012: 94)

Helena representa á perfección o exemplo de heroína que non elixiu selo, posto que tódalas súas peripecias se producen independentemente dela: é raptada e levada dun sitio a outro, culpada e desprezada por todos e, finalmente, o seu destino non se diferencia moito das mulleres que eran tomadas como escravas ou esposas dos vencidos na conquista dunha cidade. Pilar Saquero resume así a súa situación:

Helena, raptada primero por Teseo y rescatada por sus hermanos los Dióscuros, raptada después por Alejandro-Paris y recuperada por su esposo. Sustraída al troyano en Egipto, o incluso ya antes en Esparta, y sustituida por un simulacro o

doble. Vista por Eneas en el mundo de ultratumba, o hecha volver de aquí en el *Fausto* de Goethe. Convertida en astro; casada en otra vida con Aquiles o transportada a la Isla Blanca, ¿fue en algún momento dueña de su destino? (Saquero Suárez-Somonte, 123)





## 7. CONCLUSIÓNS

Cunqueiro preséntanos en *Un hombre que se parecía a Orestes* unha Micenas decadente<sup>119</sup>, un heroe dubidoso e en constante fuxida do cumprimento das súas obrigas míticas e a uns reis que envellecen de forma tan realista que roza o desagradable. É obvio que non faltan exemplos de degradación do mito, e quizais un dos máis ilustrativos sexa o dunha labrega que levaba unha porca a parir ao palacio real baixo un relevo que representaba a

[...] Héctor y Aquiles, y si bien en el relieve simulaba que suspendían el diálogo de sus espadas por escuchar los consejos de un dios que asomaba entre nubes, la verdad era que parecía que habían dejado de golpearse con el hierro por escuchar el monótono murmullo glotón de los infantes porcinos. (Cunqueiro, 1987: 131)

Isto pode levar a pensar que o autor se propón unha refutación sistemática do mito, pero supoñería ignorar a forma en que trata a algúns dos seus personaxes, aos que non lles faltan trazos heroicos ou tráxicos, así como o respecto que manifestaba cara ao mito. Coincidimos neste punto coas afirmacións de Arbona e Navío, así como coas de Tarrío en su maioría:

Aunque existe una cierta tendencia en la crítica a hablar de “desmitificación”, “degradación del mito”, “parodia del mito”, en su obra, no parece la más acertada pues, si bien la aproximación de Cunqueiro al mito no está exenta de humor, parte de una absoluta seriedad: “Yo creo en los mitos –Merlín, Hamlet, Ulises– y sé que poseen todavía energía reveladora [...]. No hay nada que tenga mayor actualidad que los mitos. Son siempre noticias de última hora” [...]. (Arbona y Navío, p. 8)

Non se trata, xa que logo, de devaluar-los mitos, aínda que por veces tamén Cunqueiro guste de desmitificar ou de antropomorfizar, como é o caso dun rei Arturo con almorrás ou un Orestes lavando a súa propia roupa, senón de

---

<sup>119</sup> A imaxe do deterioro do reino aseméllase á idea da “terra baldía” (expresión e idea popularizadas por T. S. Eliot no seu célebre poema de 1922, “The Waste Land”, que, polo demais, Cunqueiro coñecía [cf. Cunqueiro, 1992a: 156]), que aparece nalgunhas das historias sobre o Santo Graal que Cunqueiro tería lido case con total seguridade. “En los primeros cuentos del Grial, la desolación de la tierra no es debida a la magia, sino que es simplemente una consecuencia de la enfermedad del rey del Grial, que le impide dirigir a sus hombres en la batalla y, por lo tanto, defender su reino”, indica R. Barber (2007: 252); como vemos, o mesmo sucede na Micenas cunqueirá, descoidada por Egisto e Clitemnestra.

reutilízalos, de facelos circular pola sociedade como portadores que son de verdades, problemas, desacougos, grandezas e miserias, misterios e esperanzas que de sempre moveron, castigaron e inquecharon ó home. E todo iso partindo da admiración que el sentía polos mitos, que non dun intento trivializador. (Tarrío, 1989: 113)

A particular mestura de tradicións, épocas e lugares que conforman as tramas de *Un hombre que se parecía a Orestes* e *Las mocedades de Ulises* non ten por que propiciar unha desvalorización do mito. Trátase simplemente dunha reescritura máis deste, pois non se debe esquecer que todo mito é o resultado da fusión dunha serie de narracións orais que levan circulando durante centos ou miles de anos, co que iso implica. Cunqueiro, co seu peculiar método, engade un eslavón a este proceso:

El hecho de que el autor se sirva de tantos ingredientes míticos sin limitarse a uno, de que mezcle elementos procedentes de distintos materiales culturales, mixtificándolos y descoyuntándolos, tratándolos unas veces con lirismo y otras, quizá las más, con humor, ha hecho suponer a algunos que Cunqueiro es un desmitificador. Y esto no es cierto, como bien advierte Ignacio Soldevilla. Durante ((1980) 1982, 146) [sic], que comenta que, aunque en muchos casos se ha hablado de la “labor desmitificadora” de Cunqueiro, “el efecto es absolutamente contrario: fabulación mitificante, igualación al nivel del mito y de la leyenda de toda realidad”. (Pérez-Bustamante Mourier, 1991: 127)

Falar do labor desmitificador que leva a cabo Cunqueiro convertiuse practicamente nun tópico da crítica repetido constantemente cada vez que se analiza o mito na súa obra. Non se trata, ademais, dun lugar común que afecte só a este autor, senón que resulta tentador aplicarllo a calquera que trate de reinventar un mito, clásico ou non, nos nosos días.

Está claro que Cunqueiro xoga en certo modo co mito, pero o seu obxectivo non é rebaixar o seu valor, senón simplemente darlle un tratamento diferente, acorde coa súa sensibilidade literaria e coas súas propias preocupacións. Máis que desmitificar, busca que o mito –dotándoo de referencias que o lector poida recoñecer e coas que se sinta identificado– se achegue á realidade, para lograr mellor o seu obxectivo. E a realidade de Cunqueiro é inseparable do escenario galego, dos lugares que el coñece. Sería un erro afirmar que as súas divagacións sobre personaxes secundarios, toques humorísticos ou incursións noutros xéneros pertencen só ao ámbito do lúdico, pois sen elas resultaría unha obra completamente distinta e se perderían detalles esenciais. Esta amalgama non dá como resultado unha impresión xeral de incoherencia: o lector pode mostrarse sorprendido, por exemplo, pola inclusión duns pasos teatrais nunha novela, ou pola aparición dun personaxe como doña Inés, pero non burlado ou desorientado, porque dende o principio de ambas novelas é facilmente perceptible que non nos encontramos ante unha recreación realista do mito tráxico, senón que este ten moitas caras e unha infinita capacidade de ser reinterpretado. Hilde

Staels comenta, a propósito da novela breve de Margaret Atwood *The Penelopiad* (2005), precisamente baseada na vida de Penélope e narrada dende a súa propia perspectiva:

*The Penelopiad* self-consciously confirms that timeless myths and archetypes are infinitely malleable and will survive as intertexts as long as artistic creativity exists. (Staels, 2009: 110)

Por outra banda, non se pode –ao mesmo tempo que se admite sen reparos que os mitos conservan a súa vixencia e poder de evocación polo profundamente humanos que son os personaxes que presentan– equiparar desmitificación e humanización:

Un dous aspectos máis característicos da narrativa de Cunqueiro é a presenza de personaxes enraizados na tradición literaria universal, aos que somete a procesos de desmitificación e humanización. [...]. A humanización de protagonistas tomados da literatura universal ocupou unha boa parte da crítica. Neste sentido, Carlos Baliñas advertiu con acerto que “para comprender a Cunqueiro o mellor sería buscar cómo el *desfiguraba* as figuras clásicas de ficción e –viceversa–, cómo lle daba figura á xentiña nosa, anónima”. (cit. en Nogueira Pereira, 2009: 33)

Creemos que o uso destes termos como sinónimos é un erro, pois leva implícita a ausencia de humanización na traxedia clásica, ao igual que na épica e outros xéneros poéticos. Igualmente, a equiparación non abrangue tódolos aspectos da desmitificación, porque esta non necesariamente fai os personaxes máis humanos: abonda con analizar traxedias algo tardías, como o *Orestes* de Eurípides para decatarse. En cambio, pode suceder precisamente o contrario: que unha sistemática desmitificación das figuras míticas as reduza a caricaturas de si mesmas: os personaxes de guiñol dos que fala Cunqueiro en declaracións xa citadas anteriormente (*vid. supra*, p. 42).

No seguinte comentario de Ana María Dotras apréciase esa desvalorización dos personaxes míticos tradicionais, que son descritos como figuras planas e monolíticas:

Los dos protagonistas principales en la obra son Egisto y Orestes los cuales, de figuras míticas pasan a ser transformados en entes individuales de corte moderno. Es decir, la figura mítica, neta, de una sola pieza sustancial que permanece centrada en sí misma y que se define por una sola pasión y por determinadas acciones se ve convertida en un ser individual de gran complejidad psicológica. (Dotras, 1991: 353)

É lóxico que, na traxedia, as figuras se definan por unha única pasión, posto que a peza dramática adoita centrarse nun problema que se resolve nun

breve intre de tempo. Certamente, Cunqueiro realiza grandes cambios nos personaxes, pero isto non quere dicir que estes pasen de ser simples a ter unha enorme complexidade da que antes carecían. Ás veces se chega a afirmar que a utilización do mito se reduce a unha exemplificación dos problemas cotiás do home moderno, co que as figuras míticas se verían reducidas a representar papeis de fábula:

Ao longo do traballo vimos que Cunqueiro realiza un labor desmitificador do mito clásico. En todos os casos analizados, o seu emprego de referentes gregos e latinos está destinado a exemplificar con eles temas máis mundanos e propios do espazo cotián do seu lector [...]. (Rodríguez García, 2018: 58)

Paga a pena recordar as palabras do propio autor con respecto ao mito. As declaracións do primeiro parágrafo, a pesar de que denotan o seu gran respecto cara os mitos, expresan a opinión maioritaria da crítica. En cambio, as do segundo, son moito máis anovadoras e relevantes para esta análise, malia a súa aparente ambigüidade, e levan outra volta á cuestión da multiplicidade de versións dunha mesma historia:

“He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo, ¿sabes? Los mitos están ahí: he querido partir de ellos, aunque a veces para desmitificarlos”. (Nicolás. 1994:198)

“Non refago, non modernizo, nin dilucido o mito Hamlet. Conto, por dentro, unha historia que quizaves aconteceu”. (Cunqueiro, 1980a: 188)

Aínda que non se deben tomar as palabras do mindoniense como verdades absolutas, xa que non é infrecuente que se contradiga a si mesmo, hai que ter en conta que, en repetidas ocasións, manifestou opinións coma esta:

El hombre ocioso del futuro terminará siendo un hombre sin dioses, sin reconocimiento del aspecto mágico de las cosas. A fuerza de desmitificar, acabará desmitificando el orden natural. Eso será peligroso. (Nicolás, 1994: 204)

Porén, o da desmitificación non é o único tópico ao que se enfrenta ou no que cae a crítica cunqueirá. Calquera traballo de análise da súa obra vese dificultado por unha multitude de tópicos, a miúdo mesturados entre si. As seguintes liñas de Massimilla Pialorsi, por exemplo, aínda que recoñecen o interese do escritor polo mito e o uso da intertextualidade, atribúenlle á súa obra unha serie de características que non son equivalentes:

La narrativa cunqueiriana es hipertextual, en cuanto arranca de fuentes mitológicas anteriores (griegas, orientales, artúricas, gallegas, renacentistas, etc), y, el resultado es casi siempre una transformación paródica, una desmitificación llena de anacronismos, ironía y humor del hipotexto.

Cunqueiro se divierte actualizando y desmitificando de forma lúdica e iconoclasta los mitos pero, al mismo tiempo, demuestra un serio interés por su simbolismo antropológico. (Pialorsi, 2013: 130)

Parece equiparar o concepto de Bajtin de transformación paródica e o de desmitificación, ao tempo que engade que esta última está chea de anacronismos. Como se explicou no apartado dedicado ao tempo, cremos que o termo anacronismo tamén constitúe unha simplificación perigosa, xa que Cunqueiro rara vez pretende reflectir fielmente unha época determinada. Porén, a mesma autora recoñece máis tarde que “la revitalización moderna de Cunqueiro [...] no pretende ser un derrocamiento bufonesco de la *Orestíada*” (Pialorsi, 2013: 494), o que non resulta moi consistente coas anteriores afirmacións. Ademais, calquera declaración do autor con respecto ao mito, por contraditoria que poida resultar comparándoa con outras, non é coherente coa cualificación de “iconoclasta”.

Outra das dificultades da crítica é a sempre problemática comparación con outros autores en cuxos textos se fai un uso tan extensivo do maravilloso como os de Cunqueiro. Isto adoita facerse por afinidade temática, o que deixa de lado moitos aspectos fundamentais. Xa se falou da comparación, na nosa opinión, axeitada, con García Márquez e o Realismo máxico en xeral, pero ás veces resulta innecesario utilizar a comparación a calquera prezo para explicar a obra dun autor. Paga a pena abrir aquí unha paréntese e comentar o extenso fragmento no que Manuel Gregorio González cita a Andrés Trapiello, quen contrapón as figuras de Joan Perucho e Álvaro Cunqueiro. A pesar de que o obxectivo do texto é rexeitar as similitudes entre ambos, os motivos que dá resultan desconcertantes:

Andrés Trapiello declara que “Se ha comparado la obra de Perucho con la de su amigo Cunqueiro. [...] La comparación es y no es exacta. Apunta, desde luego, hacia un centro verdadero, pero deriva a lugares muy diferentes. [...] La erudición de Cunqueiro es [...] de naturaleza romántica y no ilustrada, y por eso, al leer a Cunqueiro uno tiene la sensación de que Cunqueiro se la inventa de arriba abajo. [...] La erudición cunqueriana parece llevarle siempre a descubrir en su tierra de brétemas toda clase de fantasmas, brujas, encantamientos, tragos, espíritus y santas compañías que sabemos inexistentes. La erudición de Perucho, por el contrario, nos conduce a una clase de respetabilísimos caballeros catalanes, comerciantes, comisionados o espías [...] y esto es así porque la erudición peruchiana es una erudición muy seria y fundamentada, incluso cuando es apócrifa”. (cit. en González, 2007)

No seu libro *Álvaro Cunqueiro, jugar sombrío*, González emprega frecuentemente lugares comúns para facer unha crítica da vida e obra cunqueirás que, polo demais, aporta máis ben poucas novidades e, aínda que neste caso cita a outro autor que non ten por que demostrar un coñecemento exhaustivo de Cunqueiro –xa que o artigo trata sobre Joan Perucho–, é

chamativo que se mostre de acordo con el. En primeiro lugar, é curioso que apostile que “sabemos” que os espíritos, santas compañías e meigas non existen<sup>120</sup>, como se Cunqueiro descoñecese este detalle. Porén, o erro principal reside na crenza de que as invencións de Cunqueiro teñen que estar debidamente xustificadas e, polo tanto, o lector síntese enganado ao sentir que o autor “se los inventa de arriba abajo”. Isto supón unha profunda incompreensión da súa obra. Do mesmo xeito, a distinción entre a imaxinación “ilustrada” de Perucho e a “romántica” de Cunqueiro non ten sentido porque, tal como se formula aquí, quere dicir que o mindoniense carecía dos coñecementos necesarios para fundamentar as súas invencións. A cultura de Cunqueiro tense sempre infravalorado, quizais por non finalizar os seus estudos universitarios. Isto non lle impediu levar a cabo unha inxente cantidade de lecturas de todo tipo e en varias linguas, así como manterse ao tanto das novidades contemporáneas no ámbito internacional. Por outra banda, se tomamos os termos “ilustrado” e “romántico” no sentido que alude ás correntes culturais da Ilustración e o Romanticismo, resulta aínda máis complicado entender o que quere expresar Trapiello, aplicando as palabras aos tipos de erudición de ambos escritores.

Os fragmentos omitidos por González do artigo de Trapiello non teñen desperdicio dende o punto de vista do tópicos cunqueirán:

Para empezar Cunqueiro era gallego y Perucho es catalán, y nada más alejado que un catalán de un gallego. El gallego tiende, por naturaleza, a cierto pesimismo consustancial y a la penumbra de la tristeza. La tristeza es siempre brétema. Al catalán el Mediterráneo le tiene prohibido cualquier melancolía que no le sea estrictamente necesaria, y desde luego los cielos despejados y bien azules. (Trapiello, 1996-1997: 6)

A crítica positivista que fai depender o carácter da obra do lugar de nacemento do escritor, aínda admitíndolle unha parte de ironía a este texto, non só resulta desfasada, senón que perpetúa os tópicos máis rancios sobre a poboación galega: non fai falta explicar aquí que as brétemas non son as culpables da suposta tristeza da xente, senón máis ben o atraso económico, a emigración, o menosprezo do idioma e a cultura por parte dos foráneos etc. Esta visión simplista leva décadas afectando aos escritores e artistas galegos: abonda con fixarse no tópicos da Rosalía “chorona”<sup>121</sup>; que certamente non só foi fomentado dende fóra de Galicia, pero si fundamentalmente por críticos alleos á idiosincrasia e ao idioma galegos. Os sempiternos termos de “saudade” e “morriña” parécenlles invariablemente axeitados á hora de definir ou analizar a obra de Rosalía de Castro, Álvaro

---

<sup>120</sup> Pero habelas, hainas.

<sup>121</sup> Este tópicos tantas veces repetido, tamén foi desmontado outras tantas, por exemplo no artigo “Rosalía de Castro: una feminista en la sombra” (2006), de Pilar García Negro, ou o estudo biográfico *Rosalía de Castro. Cantos de independencia e liberdade (1837-1863)* (2018), de María Xesús Lama.

Cunqueiro e moitos máis. Pilar García Negro sinala que, dende esta perspectiva, “[Rosalia] *sería* una especie de reina de la saudade, ese comodín tan comfortable en que se refugia tanto análisis idealista y tanta vaciedad conceptual” (García Negro, 2006: 339). Así mesmo, as seguintes palabras da mesma autora adáptanse perfectamente á idea de Cunqueiro que Andrés Trapiello constrúe no seu texto:

Se acomoda perfectamente a la imagen de la Galicia *femenina* (Unamuno *dixit*, Ortega *dixit*...) y, por tanto, sumisa, melancólica, resignada, pasiva y subordinada. (García Negro, 2006: 343)

O suposto carácter “feminino” de algunhas rexións vén, evidentemente, dunha mentalidade machista, e o termo aplicouse a miúdo a Galicia, pero tamén a Irlanda, dende o punto de vista do nacionalismo inglés, pois parece ser que as terras chuviosas e de vexetación frondosa son intrínsecamente femininas, especialmente se arrastran un certo retraso económico ou un illamento con respecto ás rexións ou aos países circundantes. Por último, con respecto á cuestión xeográfica, cabe sinalar o feito de que, se esta é mencionada pola crítica, é frecuentemente dende un punto de vista centralista que considera a Galicia unha rexión periférica: resulta difícil imaxinar comentarios similares sobre a orixe dun autor se este fose madrileño. Evidentemente, Galicia, coma outras áreas, conta con particularidades xeográficas e culturais, pero non nos parece axeitado considerar unha zona o grao cero, mentres que as outras son as que se saen da normalidade.

Outra cuestión curiosa do texto citado é a aparente contradición que Trapiello atopa entre a erudición e o interese por temas máxicos ou fantásticos. Ademais, o autor certamente esaxera a presenza de “trasgos y brujas” na obra do mindoniense, que non é frecuente nin moito menos, e parece a asunción de alguén que non está moi familiarizado cos seus textos, onde prima a descrición de caracteres, aínda que estea presente o marabilloso.

Antonio Gil resume, na súa tese, varios tópicos da crítica sinalados anteriormente por González-Millán, como

que la recepción de Cunqueiro por la crítica no especializada en su obra, no ha trascendido la del lector ingenuo –y ya hemos visto que la limita al humorismo, la fantasía y la dispersión argumental de sus narraciones–. En segundo lugar, que el propio Cunqueiro fomentó esta lectura ingenua, haciendo alarde de su descuido formal, resultado de su gusto por contar historias libremente, al modo de la narración oral. (Gil, 2001: 109)

É certo que Cunqueiro non se preocupou de resaltar os valores da súa obra que trascenden o humorismo e a fantasía que menciona Gil, e que sempre quixo dar a impresión, tanto nos textos en si como nas súas entrevistas, de que el se limitaba a contar historias ao xeito dos narradores que levaban

séculos transmitíndoas oralmente. Nas súas novelas, non só aparecen innumerables narradores secundarios que introducen digresións, senón que o narrador principal, xeralmente omnisciente, tamén mantén a impresión de oralidade. Isto non debe levar a tomar por espontáneo e pouco traballado un estilo que, precisamente, destaca por ser todo o contrario. Belmont sinala unha situación parecida a propósito dos textos homéricos:

In reading the *Iliad* and the *Odyssey* one must be careful not to commit that gravest of all errors: that is, to regard Homer's characters as uncomplex and primitive because, chronologically, his poetry is archaic and now is known to be oral, formulaic and traditional. (Belmont, 1966: 49)

Relacionado co tópico da oralidade, atopamos o xa comentado lugar común que fai de Cunqueiro un autor en absoluto comprometido, escritor de novelas de evasión e pouco arriscado tanto fronte ao réxime como fronte ás correntes literarias do momento. Fronte á imaxe de autor de evasión e pouco comprometido social e politicamente, concordamos con Manuel Forcadela, quen resalta a

imaxe deste A. C. regresado a Mondoñedo en 1947, logo de ser expulso do cerne do aparello ideolóxico do réxime franquista, tras varios incidentes que mesmo puideron estragar definitivamente a súa reputación, converténdoo en delincuente, sumido nas néboas da creación, a fabular as novas aventuras de Merlín en lingua galega, é unha imaxe que non foi aínda suficientemente valorada pola crítica. (Forcadela, 2006: 32)

Cunqueiro emprendeu, especialmente na súa narrativa, pero tamén na súa obra lírica, un proceso renovador que rompía con moitas das convencións literarias do seu momento. Nas súas novelas introduciu temas, personaxes e cuestións morais ou filosóficas que lle inquadaban, a miúdo elaborando chamativas combinacións de elementos que dificilmente cabía imaxinar xuntos. Tódalas súas novelas introducen reflexións de distinta índole sobre o proceso de creación literaria, ben coa incorporación dunha suxerida oralidade, ben coa utilización extensiva de elementos metaliterarios de moi variados ámbitos. Así mesmo, sempre está presente a experimentación xenérica, tanto mediante a inclusión de fragmentos teatrais ou de relatos cortos, como facendo alusión a outros xéneros. Destaca a reflexión sobre a traxedia en *Un hombre que se parecía a Orestes*, e incluso en *Las mocedades de Ulises*, que é principalmente de inspiración épica, o que dá proba do profundo interese de Cunqueiro por este xénero, e polo teatro en xeral.

Mesmo nas obras que parecen máis afastadas do tema mitolóxico, este adoita estar presente dunha forma ou doutra, posto que Cunqueiro concibía a mitoloxía como un só gran sistema, que daba cabida a tódalas culturas e épocas. O complexo proceso de transformación do mito por parte do autor é descrito acertadamente por Manuel Forcadela do seguinte xeito:

A.C., porén, mentres mantén a denominación orixinal dos actantes, procede a especular co seu destino, coas condicións diexéticas e pragmáticas en que se formou a súa narrativa, a súa historia, e, como consecuencia deste proceso crítico, inmerso, sen dúbida, nunha eséxese dos mitos moi *sui generis*, reelabora o seu percurso vital, outórgalles novas características á súa existencia, e reelabora o vello mito, modernizándoo, tornándoo actual. Este dobre proceso, o constituído por estes dous movementos sucesivos, o da identificación dos actantes e o da actualización do mito, é característico da construción narrativa de A. C. e liga a súa arquitectura ao traballo da mitografía [...]. (Forcadela, 2006: 45)

E velaquí outra das teses que cabe sustentar: o proceso literario de A. C., constituído pola aplicación sucesiva destes tres procesos enumerados (fusión diexética, identificación dos actantes e actualización do mito) é paralelo ao proceso de pensamento contemporáneo que leva a redución da oposición mito / logos. (Forcadela, 2006: 46)

O mantemento nos nomes orixinais das figuras míticas é, polo tanto, fundamental, e probablemente sexan as novelas dedicadas a Orestes e Ulises onde a denominación dos protagonistas ten máis valor na trama: ambos heroes –especialmente no caso de Orestes– deben adaptarse ás expectativas que o seu nome propio conleva, polas connotacións míticas que se dan por sabidas. Por suposto, para supoñer que os habitantes de Micenas, nun caso, e de Ítaca, noutro, coñecen as obras literarias protagonizadas por Orestes e Ulises, respectivamente, hai que facer un esforzo para imaxinar a conxunción de varios planos temporais.

A mestura de espazos xeográficos e de épocas moi afastadas entre si constitúe unha das características máis salientables para o lector común de Cunqueiro. Este debe ser quen de levar a cabo unha “willing suspension of disbelief”, citando as célebres palabras de Wordsworth, esquecendo todo o que cría coñecer ata o momento sobre a Grecia antiga, por exemplo, ou, do contrario, o entrecruzamento de referencias lle parecerá contradictorio e absurdo. No peculiar escenario que crea para os seus textos, o autor mantivo sempre presente a Galicia, xa fose explicitamente (como ocorre en *Merlín e familia*) ou por medio de detalles costumbristas que aluden á rexión. O interese polo local conduce, paradoxalmente, á universalización, posto que, se a historia da vinganza de Orestes pode suceder nunha Micenas de inspiración galega, pode suceder tamén en calquera outra parte, como varios personaxes lle comentan ao protagonista da novela.

Xunto á experimentación xenérica, destaca a importancia da parodia, que consideramos máis axeitadamente un interxénero, seguindo a Linda Hutcheon e Margaret Rose. Nalgúns casos, a crítica minimizou ou esaxerou o uso da parodia, vinculándoa, como xa se viu, á desmitificación. No caso de Cunqueiro, a parodia non só non está presente en toda unha novela, ata o punto de que se poida dicir, por exemplo, que *Un hombre que se parecía a Orestes* constituía unha parodia do mito da *Orestíada*, senón que se reduce a

pasaxes determinados e, mesmo nestes, a parodia non xorde dun afán desmitificador. En cambio, o mindoniense utiliza a parodia como unha forma de reescritura do mito nacida da admiración, como é frecuente nas adaptacións posmodernas de mitos clásicos, que xa non buscan tanto unha simple ruptura co paradigma heroico, como sucedía a comezos do século XX.

Así pois, incluso ao falar de parodia ou transformación moderna do mito, hai que ter en conta que isto se fai sobre unha elección moderna de unha das versións do mito, que é a considerada canónica e resulta ser aquela sobre a que se farán as modificacións. Un dos exemplos máis claros, como xa se comentou, é o de Penélope: non supón un cambio tan radical como pode parecer facer da muller de Ulises unha esposa infiel, pois variacións sobre este feito xa circulaban durante a Antigüidade, así como sobre a maior ou menor culpabilidade de Existo, Clitemnestra e Orestes. A primeira modificación que levamos a cabo sobre a fábula mítica foi elixir unha versión, escribirla e convertila nunha historia fixa, o que supón considerar que tódalas demais son variantes dela.

Fronte á idea de que a narrativa cunqueirá retrata un mundo idílico, preindustrial e sen conflitos, só algún destes adxectivos –e matizados– son aplicables nas obras que analizamos. É obvio que o conflito principal que sofre o protagonista non ten a mesma gravidade en tódalas novelas: quizais sexa *Las mocedades de Ulises* a que estea máis próxima desta visión e, precisamente, porque narra os primeiros anos do heroe, bastante tranquilos e centrados na súa formación. Pero os problemas vitais de Orestes e do reino de Micenas fan que nos atopemos moi lonxe dese ambiente. Non só non era Cunqueiro un escritor de evasión no sentido que tradicionalmente se lle dá ao termo –toda a literatura é evasión, á marxe de que lle resulte ao lector máis ou menos afastada da súa realidade cotiá–, senón que, ante a desilusión constante dos seus personaxes debida ao paso do tempo e ao incumprimento das súas expectativas e das dos demais, crea para eles unha fantasía dentro da fantasía. Nas páxinas finais de *Un hombre que se parecía a Orestes*, a bola de cristal que contempla o heroe constitúe a única posibilidade de evasión da realidade, a imaxe da historia que debería ser escrita, pero que nunca chegou a ocorrer:

Aquilino sacó una caja, dentro de la que estaba, envuelta en un paño negro, la bola dicha, y era una bola de nieve muy preparada, y dentro de ella un Orestes vestido de rojo, con una espada larga, atravesaba al rey Egisto, que aparecía coronado y con una capa blanca. A sus pies estaba ya caída Clitemnestra, vestida de azul. [...]. Orestes no lograba mover la mirada de aquella escena, que debía haber sido la gran hora de su vida, esperada por todas las gentes, por los propios dioses inmortales. (Cunqueiro, 1987: 226)

Se a escena que ten lugar na bola de neve resulta trágica, a verdadeira traxedia do Orestes cunqueirán, como se lembra unha e outra vez na novela, é non ter sido quen de representala.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. FONTES

- ARISTÓFANES (2013): *Las ranas*, en *Comedias*, tomo III, intr. e trad. de L. Gil Fernández, Madrid, Gredos, pp. 237-393.
- (1995): *Las ranas*, en *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, intr. e trad. de F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra.
- ARISTÓTELES (2007): *Poética. Περὶ Ποιητικῆς*, ed. bilingüe de Fernando González Muñoz, A Coruña, Universidade da Coruña.
- AZORÍN (1973): *Doña Inés (Historia de amor)*, E. Catena [ed.], Madrid, Castalia.
- BERGUA, José [ed.] (1969): *Las mil mejores poesías de la lengua castellana (Ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, Madrid, Ediciones Ibéricas.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1990): *La tejedora de sueños*, en *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, pp. 101-207.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico [ed.], Madrid, RAE / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1974): *La Regenta*, Madrid, Alianza.
- CRÓNICA TROIANA (1985), ed. de Ramón Lorenzo, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1980a): *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en *Obra en galego completa I*, Vigo, Galaxia, pp. 187-253.
- (1980b): *A noite vai coma un río*, en *Obra en galego completa I*, Vigo, Galaxia, pp. 255-313.
- (1982): *Merlín e familia*, en *Obra en galego completa II*, Vigo, Galaxia, pp. 7-153.
- (1983): *Escola de menciñeiros*, en *Obra en galego completa III*, Vigo, Galaxia, pp. 7-145.
- (1987): *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino.
- (1989): *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino.
- (1991): *Cunqueiro en la radio. Cada día tiene su historia y otras series. Comentarios radiofónicos Radio Nacional A Coruña 1956-1981*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- (1992a): *Sobre Rosalía de Castro*, en *Monografías do Boletín galego de literatura* (coord. Anxo Tarrío Varela), Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade Santiago de Compostela, nº1, pp. 155-160.
- (1992b): “Inés, Cuello de Garza”, *El Progreso*, 12-V-1957, cit. en A. Cunqueiro, *O reino da chuvia. Artigos esquencidos*, ed. De M. Mato, Lugo, Servicio Publicaciones Diputación Provincial, pp. 53-54.
- DOOLITTLE, Hilda (1983): *Collected Poems (1912-1934)*, New York, New Directions Books.

- ESQUILO (1986a): *Agamenón*, en *Tragedias*, trad. de B. Perea Morales e intr. de M. Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, pp. 373-440.
- (1986b): *Las Coéforas*, en *Tragedias*, trad. de B. Perea Morales e intr. de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, pp. 441-491.
- (1986c): *Las Euménides*, en *Tragedias*, trad. de B. Perea Morales e intr. de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, pp. 493-538.
- EURÍPIDES (1979): *Orestes*, en *Tragedias*, trad. e intr. de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, pp. 167-247.
- (1985): *Electra*, en *Tragedias*, trad. e intr. de J. L. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, pp. 275-338.
- FLAUBERT, Gustave (1966): *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion.
- GALA, Antonio (1975): *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Colección Teatral de Autores Españoles.
- GIRAUDOUX, Jean (1937): *Electre*, Paris, Grasset.
- HOMERO (1982): *Odisea*, intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- POE, Edgar Allan (1984): *Poetry*, en *Poetry and Tales*, P. F. Quinn [ed.], New York, The Library of America.
- SARTRE, Jean-Paul (1991): *Les mouches*, en *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard.
- SÉNECA (1988): *Agamenón*, en *Tragedias*, introducción, trad. e notas de J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, pp. 143-197.
- SÓFOCLES (1981): *Antígona*, en *Tragedias*, intr. de José S. Lasso de la Vega, trad. e notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, pp. 239-299.
- TORRES, Xohana (2004): *Tiempo de Ría* en *Poesía reunida (1957-2001)*, Santiago de Compostela, P.E.N. Clube Galicia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1999): *Luces de bohemia*, Madrid, Austral Clásica.
- YOURCENAR, Marguerite (1971): *Electre ou la chute des masques*, en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, pp. 7-79.

## 2. ESTUDOS

- ALSINA, José (1971): *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Labor.
- ALTER, Robert (1978): *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press.
- ARÁN, Pampa O., (1999): *El fantástico literario*, Apuntes teóricos, Madrid, Tauro Ediciones.
- ARBONA, Guadalupe y NAVÍO, Esther: “El mito de Ulises en la literatura española de posguerra: *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro”, en *liña* en [http://www.academia.edu/894437/El\\_mito\\_de\\_Ulises\\_en\\_la\\_literatura\\_espa%C3%B1ola\\_de\\_posguerra\\_Las\\_mocedades\\_Ulises\\_de\\_%C3%811varo\\_Cunqueiro](http://www.academia.edu/894437/El_mito_de_Ulises_en_la_literatura_espa%C3%B1ola_de_posguerra_Las_mocedades_Ulises_de_%C3%811varo_Cunqueiro), pp. 1-25 [data de lectura: 14-4-2016].
- ARON, P. et al. (2002) : *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF.
- ASSMANN, Jan (2010): “Electra”, en Grafton, A. / Most, G.W. / Settis, S., *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) / London, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 302-303.

- AUERBACH, Erich (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura universal*, trad. de I. Villanueva e E. Ímaz, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- AZCUE, Verónica (2009): “Antígona en el teatro español contemporáneo”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, nº 23, pp. 33-46.
- BAJTIN, Mijail (1989a): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de J. Forcat e C. Conroy, Madrid, Alianza.
- (1989b): *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova e Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- BARBER, Richard (2007): *El santo Grial. Historia de una leyenda*, trad. de O. Martínez, Barcelona, La Liebre de Marzo.
- BELMONT, David E. (1966): “Twentieth-Century Odysseus”, en *The Classical Journal*, vol. 62, nº 2, pp. 49-56.
- BENNET ANDERSON, Florence Mary (1927): “The Insanity of the Hero – An Intrinsic Detail of the Orestes Vendetta”, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 58, pp. 43-62.
- BEAUVOIR, Simone de (2019): *El segundo sexo*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra.
- BODE, Frauke (2015): “Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas”, *Olivar*, 16 (24), recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a04> [data de lectura: 10-11-2019].
- BRADEN, Gordon (2010): “Aristophanes”, en Grafton, A. / Most, G.W. / Settis, S., *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) / London, The Belknap Press of Harvard University Press, pp.69-70.
- BREMMER, Jan N. (1999): *La religión griega. Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*, trad. de Lautaro Roig Lanzillotta, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- BRUNEL, Pierre (1992): *Mytocrítique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BURKERT, Walter (2011): *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Barcelona, Acantilado.
- BUSHNELL, Rebecca (2010): “Tragedy and the Tragic”, en Grafton, A. / Most, G.W. / Settis, S., *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) / London, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 942-947.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis (1985): “Introducción” a *Electra*, en Eurípides, *Tragedias*, Madrid, Gredos, pp. 276-285.
- CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar e MARTOS GARCÍA, Aitana (2017): “El ciclo de Penélope y su universo expandido: aproximación a la recepción del mito y reescrituras textuales en la era digital”, en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº 33.
- CANO PÉREZ, Mercedes (2010): *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse* (= *Cuadernos de América sin nombre*, nº 28), Universidad de Alicante.
- CARBALLEDA, Alfredo Juan Manuel (2011): “Naturalismo, realismo literario y explicación de los fenómenos sociales”, en *Margen*, nº 61.

- CARBALLO CALERO, Ricardo (1982): *Libros e autores galegos. Século XX*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo II, pp. 289-292.
- CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa (2004): *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática*, Madrid, C.S.I.C.
- CUDDY, Lois A. (2000): *T. S. Eliot and the Poetics of Evolution. Sub/Versions of Classicism, Culture and Progress*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- CUMMING, Julie E. (2010): “Iphigenia”, en Grafton, A. / Most, G.W. / Settis, S., *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) / London, The Belknap Press of Harvard University Press, pp.485-486.
- DASILVA, Xosé Manuel (2011): “Álvaro Cunqueiro traducido (e atraizoado) por Ramón González-Alegre”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp-185-206.
- DOTRAS, Ana M. (1991): “Un hombre que se parecía a Orestes, parodia moderna del mito helénico”, en *Actas do segundo congreso de estudos galegos*, Antonio Carreño [coord. e ed.], Vigo, Galaxia.
- DOWDEN, Ken e LIVINGSTONE, Niall (2011): “Thinking through Myth, Thinking Myth Through”, in *A Companion to Greek Mythology*, K. Dowden e N. Livingstone [eds.], Chichester, Wiley-Blackwell.
- ELIADE, Mircea (1991): *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro.  
 ——— (1999): *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2006): “Esposas en guerra (Esposas del ciclo troyano) Heroínas de la mitología griega II”, en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, nº 16.
- EYRING BIXLER, Jacqueline (1984): “Self-Conscious Narrative and Metatheater in Un hombre que se parecía a Orestes”, en *Hispania*, vol. 67, nº 2, pp. 214-220.
- FERNÁNDEZ BRIGGS, Braulio (2017): “La anagnórisis en *Hamlet*”, en *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, nº 5, pp. 5-16.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1996): *El bosque animado*, ed. de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel (1986): “Introducción general”, en Esquilo, *Tragedias*, Madrid, Gredos, pp. 7-213.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme (2011): “Sobre a intertextualidade e o entrecruzamento de xéneros na obra de Álvaro Cunqueiro”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 343-354.
- FORCADELA, Manuel (2006): “Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da Literatura Galega de Posguerra”, en *Cadernos Ramón Piñeiro, VIII. Cadernos galegos de pensamento e cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Secretaría Xeral de Política Lingüística / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.  
 ——— (2009): *Sete leccións de poesía*, Culleredo (A Coruña), Espiral Maior.

- FRAGA IRIBARNE, Ana (2001): *De Electra a Helena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*, Madrid, editorial Horas y HORAS.
- FRENZEL, Elisabeth (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad. de Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos.
- GALLEGO, Julián (2000): “Figuras de la tiranía, lo femenino y lo masculino en la *Orestía* de Esquilo”, en *Studia Historica. Historia Antigua*, nº 18, pp. 65-90.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008): “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 31-44.
- (2017): *La muerte de los héroes*, Madrid, Turner.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2006): “Rosalía de Castro: una feminista en la sombra”, en *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 13, nº 2, pp. 335-352.
- GARCÍA PÉREZ, David (2010): “Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez”, en *Nova tellus: Anuario del centro de Estudios Clásicos*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, nº 28, vol. 2, pp. 233-257.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José (2015): “De la parodia como intergénero”, *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 28, en línea en <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1222>.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1999): “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, vol. 9, pp. 281-303.
- GASPAR, Silvia (1997): “Paseo positivista e fugaz pola literatura fantástica galega”, en *Grial*, vol. 35, nº 135, pp. 311-321.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestes*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- (2001): *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México D. F./Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1975): *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Torrente Ballester*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ, Manuel Gregorio (2007): *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Aarón (1995): *Hamlet e a Realidade Cunqueiriana*, Santiago de Compostela, Centro de Investigación Lingüística e Literaria “Ramón Piñeiro”.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo (1993): “A muller na trama edípica, dentro do teatro de Álvaro Cunqueiro”, en *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, coord. por Aurora Marco, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 425-450.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009): “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro”, en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, nº 15, pp. 99-115.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1991a): *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia.
- (1991b): *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo, Xerais.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2000): “El mundo clásico en la literatura española: de Guevara y Cervantes a Álvaro Cunqueiro”, en *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, nº 6, pp. 319-339.
- GONZÁLEZ REIGOSA, Carlos (2013): *A Galicia máxica de García Márquez*, Vigo, Xerais.
- GRIMAL, Pierre (1984): *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
- GUÉPIN, Jean-Pierre (1968): *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012): *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida, Editorial Milenio.
- HAMBURGER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Visor.
- HANSEN, William (2013): “Packaging Greek Mythology”, en Joseph Falaky Nagy [ed.], *Writing Down the Myths*, Turnhout, Brepols, pp. 19-43.
- HERNÁNDEZ MIGUEL, Luis Alfonso (2005): “Génesis, intención y estreno de la “Electra” de José María Pemán”, en *Estudios clásicos*, tomo 47, nº 127, pp. 47-70.
- HERRERO INGELMO, María Cruz / MONTERO CARTELLE, Enrique (1982): “Ya salen vespertinas las Pléyades”, en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Secretariado de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 127-140.
- HUTCHEON, Linda (1978): “Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, en *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 5, nº 2, pp. 201-211.
- (1985): *A Theory of Parody*, Cambridge, University Printing House.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1990): “Introducción” en A. Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, pp. 9-100.
- JONES, Max (2010): “Hero”, en Grafton, A. / Most, G.W. / Settis, S., *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) / London, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 432-433).
- JUNG, Carl Gustav (1951): *Teoría del psicoanálisis*, trad. de Oliver Brachfeld, Barcelona, Apolo.
- KAUS, Norma Sofía (2000): *Aspectos míticos de los personajes femeninos de Álvaro Cunqueiro*,
- KITTO, H. D. F. (1954): *Greek Tragedy*, New York, Anchor Books.
- KOTT, Jan (1967): “Hamlet and Orestes”, en *PMLA*, vol. 82, nº 5, pp. 303-313.
- KRONIK, John W. (1970): “Reviewed work: Un hombre que se parecía a Orestes”, en *Hispania*, nº 53, p. 152.

- LAMA, María Xesús (2018): *Rosalía de Castro. Cantos de independencia e liberdade (1837-1863)*, Vigo, Galaxia.
- LANDEIRA YRAGO, Xosé (2011): *Sobre las fugas de Cunqueiro. Otra vida de Álvaro entre el periodismo y la literatura*, Santiago de Compostela, Auga Editora.
- LANDES, Agnès (2001): “Présence du mythe dans *Naissance de l’Odyssée*”, en *Naissance de l’Odyssée : enquête sur une fondation*, Laurent Fourcaut [coord.], Paris / Caen, Minard, pp. 19-45.
- LARRAZ, Fernando e SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2017): “Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)”, en *Creneida*, nº 5, pp. 66-95.
- LEECH, Clifford (1989): *Tragedy*, Nueva York, Routledge.
- LILLO REDONDET, Fernando (1997): “La temática homérica en la poesía gallega”, en *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Griegos e Indoeuropeos*, vol. 7, pp. 263-286.
- LESKY, Albin (2001): *La tragedia griega*, trad. de Juan Godó, Barcelona, El Acantilado.
- LEWIS, Sian (2011): “Women and Myth”, en *A Companion to Greek Mythology*, K. Dowden e N. Livingstone [eds.], Chichester, Wiley-Blackwell.
- LLOPIS, Rafael (2013): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja.
- LÓPEZ, Aurora (1999): “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, en Álvarez Morán, María Consuelo e Iglesias Montiel, Rosa María [coords.], *Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 329-338.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ MOURELLE, Juan Manuel (2001): *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Tese de doutoramento inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2011): “Cunqueiro e a teatralidade, mitos e verdades”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 623-653.
- MARÍN CALDERÓN, Norman (2016): “Lo esperpéntico en *Divinas palabras* de Valle-Inclán; teoría y práctica”, en *Escena. Revista de las artes*, vol. 76, nº 1, pp. 119-138.
- MARIÑO, Francisco Manuel (2007): *Goethe en Galicia*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- (2019): *Baixo dos tileiros. A literatura alemá en Galicia*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades / Universidade da Coruña / Universidade de Santiago de Compostela.

- MARIÑO MEXUTO, Marta (2018): “La presencia del mito clásico en *To Helen* (I y II) de Edgar Allan Poe”, en *Futhark. Humanities and Social Sciences Review*, vol. 13, pp. 53-63.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.
- (1985): “Estudio preliminar”, en *Las mocedades de Ulises*, Á. Cunqueiro, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-60.
- MELETINSKI, Eleazar M. (2001): *El mito*, Madrid, Akal.
- MÍGUEZ, José Antonio (1974): *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar.
- MILLETT, Kate (2000): *Sexual Politics*, Champaign, University of Illinois Press.
- MONTHERLANT, Henry de (1995): *La reine morte*, en *Théâtre*, intr. de J. De Laprade e intr. complementaria de Ph. de Saint Robert, Paris, Gallimard, pp. 97-204.
- MORÁM FRAGA, César Carlos (1990): *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Associação Galega da Lingua.
- MORENILLA, Carmen e BAÑULS, José Vte. (2012): “La Helena que nunca fue a Troya. De Estesícoro a Riaza”, en *Fortunata: Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, nº 23, pp. 75-96.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada (2010): “La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la obra de Fredric Jameson”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, pp. 223-241.
- NAGY, Gregory (2006): “The Epic Hero”, en liña en <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:Nagy.The.Epic.Hero.2005> [data de consulta: 13-4-2020], Washington DC, Center for Hellenic Studies.
- NICOLÁS, Ramón (1994): *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Nigra.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2017): “Figuras femininas na obra de Álvaro Cunqueiro. Entre o desexo e a negación”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, nº 20, pp. 113-126.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2009): *Soñadores e familia. Os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santa Comba (A Coruña), tresCtres Editores.
- (2005): *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*,
- ORTEGA VILLARO, Begoña (1999): “La locura de Orestes en la literatura española contemporánea”, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de Antigüedad clásica*, nº 10, pp. 251-262.
- OUTEIRIÑO, Maribel (1979): “Álvaro Cunqueiro: Soy un antimarxista visceral”, en *La Región*, nº 8, vol. VII; pp. 12-13.
- PENA, Xosé Ramón (2019): *Historia da Literatura Galega IV. De 1936 a 1975. A “longa noite”*, Vigo, Xerais.
- PÉREZ GARCÍA, David (2013): *Los retornos de Electra y Orestes. Metamorfosis literaria de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (1989): “Álvaro Cunqueiro; el eterno retorno del chamán”, *Draco: Revista de literatura española*, nº 1, pp. 101-118.
- (1990): “*Un hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro: El replanteamiento moderno del mito y la tragedia”, en José Antonio Hernández Guerrero [ed.], *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, pp.199-205.
- (1991a): *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (1991b): “Álvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador”, *Monografías do Boletín galego de literatura*, coord. por Anxo Tarrío Varela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, nº 1, pp. 17-33.
- PHILLIPS, E. D. (1959): “The Comic Odysseus” en *Greece and Rome*, vol. 6, nº 1, pp. 58-67.
- PIALORSI, Massimilla (2011): “La metaliteratura en la poética de Álvaro Cunqueiro”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 415-436.
- (2013): *Juegos metaliterarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro*. Tese de doutoramento inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- PIPPIN BURNETT, Anne (1998): *Revenge in Attic and Later Tragedy*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London.
- PRIETO PABLOS, Juan Antonio (2002): “Mito, rito, literatura y cognición”, en *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en literatura de habla inglesa*, Rafael Vélez Núñez [ed.], Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, pp. 9-43.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- RICO, Francisco (1990): “Introducción”, en Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, pp. 13-93.
- RISCO, Vicente (ca. 1958): *El mundo de Cunqueiro*, en liña en <https://academia.gal/documents/10157/730175/El+mundo+de+Cunqueiro.pdf> [data de lectura 29-12-2018].
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Paloma (2018): “Supervivencia da mitoloxía clásica na obra poética de Álvaro Cunqueiro”, *Cumieira. Cadernos de Investigación da nova Filoloxía Galega*, nº 3, pp. 35-61.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (1994): “La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, José Ángel Fernández Roca / Carlos J. Gómez Blanco / José María Paz Gago [coords.], A Coruña, Universidade. Servizo de Publicacións, vol. II, pp. 259-268.
- ROSE, Margaret (1995): *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.

- ROUX, Martine (2011): “La novela y su autor: *Merlín e familia i outras historias* y su versión aumentada *Merlín y familia*. Procesos de configuración textual y constitución progresiva del significado”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 89-110.
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar (2014): “Helena de Troya: una heroína controvertida”, en *Asparkia. Investigación feminista*, nº 25, pp. 113-126.
- SCRUTON, Roger (2019): *El anillo de la verdad. La sabiduría de “El anillo del nibelungo” de Richard Wagner*, trad. de Juan Lucas Román, Barcelona, Acantilado.
- SEGAL, Charles (1986): “Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy”, en *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, Ithaca (NY) /London.
- SILK, M.S. (2000): *Aristophanes and the Definition of Comedy*, New York, Oxford University Press.
- SINOPOLI, Franca (2002): “Los géneros literarios” en A. Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio e RISCO, Antonio (1989): “Entrevista a Álvaro Cunqueiro,” *Boletín Galego de Literatura*, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 107-119.
- SPIRES, Robert C. (1978): *La novela española de posguerra*, Madrid, Editorial Planeta / Universidad de Kansas.
- (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington (KY), The University Press of Kentucky.
- STAELS, Hilde (2009): “*The Penelopiad* and *Weight*. Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths”, en *College Literature*, The Johns Hopkins University Press, vol. 34, nº 4, pp. 110-118.
- STANFORD, W. B. (1992): *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Spring Publications, Dallas.
- STEINER, George (1984): *Antigones*, New York, Oxford University Press.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia.
- (2011): “Álvaro Cunqueiro: unha mirada holística”, en *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 49-68.
- THOMAS, Michael D. (1978): “Cunqueiro’s *Un hombre que se parecía a Orestes*. A Humorous Revitalization of Ancient Myth”, en *Hispania*, 61/1, pp. 35-46.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature phantastique*, Paris, Editions du Seuil.
- TORO, S. de (2001): “Prólogo” en *Las mocedades de Ulises*, Á. Cunqueiro, Madrid, Biblioteca El mundo, pp. 5-8.
- TORRE, Cristina de la (1988): *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos.
- TRAPIELLO, Andrés (1996-1997), “Un retrato de Juan Perucho”, en *Poesía en el campus, Revista de poesía*, nº 38, pp. 5-8.

- VERGARA ALARCÓN, Sergio (1991): “Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica”, *Grial*, vol. 29, nº 110, pp. 189-198.
- VILAVEDRA, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.
- VOLKOVA, Ekaterina (2018): “Lo que el viento trajo: el realismo mágico en Galicia”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, nº 2, pp. 273-287.
- WEISS, Naomi (2020): “Generic Hybridity in Athenian Tragedy”, en *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, Vol. 4, Margaret Foster, Leslie Kurke e Naomi Weiss [eds.], Brill, Leiden / Boston.
- ZAHAREAS, Anthony N. (1966): “The Esperpento and Aesthetics of Commitment” en *MLN*, vol. 81, nº 2, pp. 159-173.

