

SOBRE A CONDICION ORÉSTICA EN DON HAMLET

Anxo González Fernández

Don Hamlet é aínda moito menos Orestes do que o era Hamlet, en Shakesperare. O motivo da vinganza, o destino oréstico, xa non era, por certo, neste último o suficientemente determinante como para poder cortar, en senso resolutivo, unha deliberación que, a forza de ser fundada e por demais ampla e prolixa, daba na vacilación, na demora, na indecisión e, en suma, na inoperancia; dela dicía o propio príncipe que

de catro partes ten unha soa de prudencia e sempre tres de cobardía (1).

De feito, só será, xa contra o final da obra, a flagrancia dos novos e execrables crimes do rei Claudius a que fai de Hamlet o brazo armado dunha real xusticia, que non, a penas, oréstica vinganza.

Pero se en Shakespeare, mal que ben, e sequera sexa dalgún desvirtuado modo, pode chegar a cumprirse un destino oréstico, isto non vai resultar posible, en senso propio, no mundo de Alvaro Cunqueiro. Aquí, como o propio autor pon de manifesto en *El hombre que se parecía a Orestes*, ata o propio Orestes se constitúe como realidade antropolóxica moi por fóra da estricte definición oréstica perfilada na traxedia clásica. Orestes non chega a ser Orestes: ben porque, como supón Eumón, o tracio, aínda estando

todo escrito,

e sendo que

todo lo que está escrito en el libro eso va pasando...

o certo é que, como compete, por outro lado, a individualidades no fondo autónomas,

Orestes se sale de página... No quiere estar de por vida atado al vaticinio fatal. Quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares... (2);

1.- *A thought which quarter'd hath but one part wisdom and ever three parts coward.* (Act Four, Scene four).

2.- Cunqueiro, A., *El hombre que se parecía a Orestes*, Destino, 7ª edic., 1981, px. 98.

ou ben poque o príncipe acabe asumindo, tal vez, as reflexións do vello piloto, seu hóspe-
de, e

vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa
obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría... Me haría otra vida por ahí,
una vida de verdad (3).

E é que, en definitiva, nun mundo cunqueiriano, de realidades inestables, tornadizas, osci-
lantes, que *son e non son* e están así abertas a unha plasticidade sen límites,

¡Hai muchas vidas, querido amigo! (4),

resultando por iso perfectamente factible que un personaxe renuncie ou, se cadra, decaiga
de si mesmo e asuma na representación (vital) identidades (papeis, *personae*) moi diferentes.

Pois ben, Don Hamlet, a pesar das instancias da *branca fantasma*, que opera en fun-
ción de suasoria e conminante Electra, non será, sen máis, Orestes. E chega, neste senso, a
pronunciamentos tallantes, como, desde logo, en ningún momento se lle alcanzan a Ham-
let, en Shakespeare:

Non quero pasar ás historias como asasino, nin aínda nunha comedia. Son
en demasía preguizoso para botar nos meus soños unha presada de remor-
sos (5).

Indo moito máis alá dos criterios da moral elisabetiana, que pesaban xa sobre o autor
inglés, e que proscribían a vinganza persoal, Don Hamlet non refuga, no caso, falar clara-
mente de asasinato e, xa que logo, de remorsos.

Isto non obstante, o feito é que Don Hamlet mata e mata a quen, por suposto, recoñece
como enveñeñadores do vello rei (aínda que non estea nada claro que o faga, precisamente,
por iso); mata o usurpador e á súa propia nai. El agarda, por outro lado, e así llo confesa á
raíña, que os espectadores da obra por el escrita digan, ó saír de a ver:

¡Miramos unha famosa xusticia! (6)

Agora ben, o feito de que tras mesmo de matar e dentro aínda lo lance en que o fai, se
volva tamén, suicida, contra si mesmo, induce a pensar en motivacións que non entran den-
tro dun cadro oréstico típico ou que, aínda incluíndoo, estano trascendendo cara a dimen-
sións persoais moito máis profundas quizais e, así, se cadra, tamén máis universais.

Don Hamlet, que non é, logo, Orestes, é, con todo, un *home que se paracía a Orestes*.
O cal non é, por certo, dicir moito, nin é, de xeito ningún, dicir pouco. Nun autor, en efec-
to, como A. Cunqueiro, que ten por *eidós*, isto é por visión obxectivada da realidade, un
eidós dramático, teatral, e ten, logo, a *escena* por ámbito de *dación* da realidade, o *parecer*
é categoría óptica trascendental.

O *paracer* non é, na perspectiva cunqueiriana, a soa e núa *apariencia*, desligada da
(auténtica) consistencia, nin, menos aínda, un *aparentar*, que teña que ser contraposto ó ser
en senso propio e pleno. Non: o *parecer* entra, dentro do *eidós dramático*, na categoría do
ser (existir e consistir), aínda que referido, máis ó ámbito vivencial recipiente ou especta-
dor (e mellor diríamos recipiente-constituente), que a un fondo consistencial nouménico e
asignificativo que poida, se cadra, darse no alén do circo óptico e significante da vivencia.

3.- Ibídem, px. 144.

4.- Ibídem, px. 157.

5.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, O.C., Galaxia, 1980, px. 224.

6.- Ibídem, px. 225.

La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cual de las dos tiene más dulce aroma. Pero eso es arte mayor (7).

Pode dicirse que en A. Cunqueiro a ontoloxía do *parecer* (a da percepción do *dulce aroma*: a da implicación das cousas en min) despraza á do ser (a da súa suposta substantividade definitoria e definitiva), sen dúbida porque, no fondo, o que realmente hai no mundo do noso autor é un heracliteano *ser e non ser*, e esta ambigüidade trascendental só pode resolverse pola vía do *parecer*, en que é o suxeito quen rompe (noética ou estimativamente) coa indefinición óptica e pluripotencial das cousas.

O espectador, a dinámica vivencial de quen se acomoda no patio de butacas (ou de quen, sinxelamente, le no libro da aparenzial obxectividade do que chamamos mundo) é, así, constituidor:

É ben sabido que (o ser humano) saca de dentro de si todo o que olla e nin se sabe cando soña...

O cal non é óbice, sen embargo, para que, a través precisamente desta operación proxectiva, se faga

a revelación do mundo ó home (8),

co que esta revelación comporta de *epifanía* en senso rilkeano, ou *desvelamento*, ó modo consignado por Heidegger.

En función do dito, pode suceder entón que o propio Orestes (en *El hombre que se parecía a Oreste*), extramuros da escena, fóra digamos, de papel (e actuando, logo, distinto e desconcertante, con respecto ó que as expectativas do público demandan), aínda séndoo, non sexa propiamente Orestes: non se parece e, logo así, non o é.

E, pola contra, moitos outros hai (e comparecen no romance cunqueiriano) que, sen de seu seren en realidade Orestes chegan funcional e representitivamente a selo (coma sempre acontece, *sono e non o son*), porque mesmo o parecen. A progresión óptica e noética que vai do *parecer* ó *ser* exprésaa ben Cunqueiro en cita preliminar e preséntanola en forma de perfecto siloxismo:

: -Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.

-A Orestes sólo se parece Orestes.

-Luego, ha llegado Orestes. (9)

En aplicación de rigurosa lóxica siloxística, a clave argumentativa está aquí na segunda premisa: *A Orestes sólo se 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 reveste indefectiblemente a condición óptica de Orestes. Hai, así, perfecta progresión noética do *parecer* cara ó *ser*, e esta progresión noética ampárase na vinculación óptica que fai do parecer atributo decisivo do ser.

Así é se así volo parece,

7.- Cunqueiro, A., *El hombre que se parecía a Orestes*, ibídem, px. 101.

8.- Cunqueiro, A., *Escola de menciñeiros*, O.C. III, Galaxia, 1983, px. 105.

9.- Cunqueiro, A., *El hombre que se parecía a Orestes*, ibídem, px. 7.

reza un coñecido título pirandelliano, en expresión que A. Cunqueiro adoita repetir. E, mellor aínda, cabería (cunqueirianamente) sinalar: *así é, xa que así volo parece* (e o día que se estudie a presenza, formal e temática, de Pirandello en A. Cunqueiro verase, tal vez, que o artellamento óntico e noético da realidade garda nos dous un grande parecido).

Se, por último, desde a análise que facemos da actividade obxectivante (vivenciadora) dese espectador que somos cada un de nós (arrellanados na butaca das nosas categorías perceptuais e estimativas), nos trasladamos agora ó plano da obxectividade-espectáculo, veremos que rexe a mesma dinámica:

A realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras,

aínda que, claro, para que esas súas virtualidades ónticas aparezan (*parecer tamén é aparecer*) teña que a *imaxinación creadora* penetrar nela,

vulnerala, ferila nos mesmor ris (10),

e, desde dentro, vestir (e así *presentar*, representar) cada unha desas súas múltiples e sorprendivas faces, como fai o actor de teatro (sempre o *paradigma dramático*) que calza *personae*, tentando levar á grande realidade aparential do espectáculo a multiplicidade facial do mundo e do home: non hai realidade humana que non poida ser na función *persona*, nin paisaxe que non sexa potencial *tapiz de fondo*, nin tampouco obxecto que non sirva para *attrezzo*:

Se hai mil verdades, vistámonos con elas (11),

e así se monta a grande aparencia que é o espectáculo, e o de menos será que, máis alá do *eidós*, é dicir, do ámbito da función, non haxa

¡nin Romeo, nin memorias, nin lirios! (12)

e que mesmo

un vento que ven abate o tapiz de fondo sober da trabada (13),

e non quede xa nada, como non sexa a posibilidade de que, a seguir, se monte novo espectáculo, que espectáculo é, en definitiva, a realidade e a iso hai que se acomodar:

¡Anda, rapaz, representa, representa! ¡A túa nai representa e eu represento tamén!

(Leontes no *Contro de inverno*, Act. I, Es. 2ª (14).

A dinámica da representación (vital) é, así, a do parecer: non, precisamente, a do ser, senón a de *ser e non ser*, é dicir, a da multiplicidade constitutiva e tamén polarizante. Polo de pronto, por parecer (ser e non o ser) Orestes, pode tamén Don Hamlet ser e nonser (parecer) Edipo, ser e non ser (parecer) Hamlet, ser e non ser (parecer) Segismundo... E é que, ó cabo, moitos homes

son precisos, no escuro, para facer n a luz un só home verdadeiro (15).

10.- Cunqueiro, A., *Imaxinación e Creación*, O.C., IV, Galaxia, 1991, px. 20.

11.- Cunqueiro, A., *As mil caras de Shakespeare*, O.C., IV, ibídem, px. 184.

12.- Cunqueiro, A., *As crónicas do sochantre*, O.C., II, Galaxia, 1982, px. 265.

13.- Ibídem, loc. cit.

14.- Cunqueiro, A., *As mil caras de Shakespeare*, ibídem, px. 193.

15.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, ibídem, px. 187.

Por suposto que este *un*, que resulta dos *moitos* de que se fala, non será tampouco ningunha realidade substantiva e, en senso propio, substantiva, nin resulta posible que ostente outra cualificación óptica que non sexa a que corresponde ós seus integrantes, dados todos (cada un) na orde do parecer, isto é, na da *persona*, na do disfraz (a da *mentira*, que veremos logo).

Don Hamlet conta da obra que el escribe para que representen os cómicos italianos:

É unha historia de amor.

e, a seguido,

Houbo un crime. Hía un asasino, dous, tres...

pero

Os asasinados están *disfrazados*.

Si:

Un verdadeiro asasino disfrazase dúas veces: unha para que non se decaen os alleos que el é o portador escuro da arma, e outra para si, para el mesmo.

En efecto,

os asasinados, están sempre pódose músicas ó seu corazón, novas roupas ós seus pensamentos,

e así,

pódolle un xubón diferente a un *vello e único motivo*, coidan que tiveron para o crime un motivo máis, unha razón poderosa... (16),

cando ben claro está que hai, no fondo (e aquí, freudianamente) un *vello e único motivo*. Hai o amor, e o demais é comparsa, concomitancia, entra na categoría do *disfraz*, da *mentira*, do ser e non ser, na orde do *parecer*.

Ata da propia Electra se dirá en *El hombre que se parecía a Orestes* que era un despeito amoroso o que a mantiña incommovible no seu vingador requerimento oréstico:

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, viéndolo siempre tan lucido de polainas... (17)

E Ifigenia, pola súa banda, mostrarase ata o último momento remisa e dubidante sobre se respostar ou non á chamada do oréstico destino e entrar en papel, porque, en definitiva, non vía que iso estivese na liña das súas auténticas urxencias:

¿He de ser yo quien dé la bienvenida a la nueva luz y la introduzca en mi alcoba? ¿Y si no fuese mi hermano? ¡Que esas equivocaciones se dan en las grandes tragedias! ¡Bien mejor me sería que anduviese en amores, tortolilla que se esconde en el surco, a la sombra de las amapolas! ¡Ay, quien se llevará mi virgo!.... (Se levanta, duda un momento, pero al fin se decide) (18).

16.- Ibídem, px. 222.

17.- Cunqueiro, A., *El hombre que se parecía a Orestes*, Ibídem, px. 216.

18.- Ibídem, px. 56.

Por todas estas cousas o Hamlet cunqueiriano, sobre ser (ser e non ser) Orestes, e por iso mesmo quizais, precisa ser (*aparecer*) Edipo: mostrar a inobviale operatividade do *vello e único motivo*.

Pero sucede igualmente que, na perspectiva cunqueiriana, o amor, en principio *vello e único motivo*, entra dentro tamén da categoría óptica de ser e non ser, e ata se podería dicir aínda que nunca a nada como ó amor lle é consubstancial ese *non ser* (o amor cunqueiriano vai máis alá aínda da esperanzada imposibilidade platónica para entrar na categoría existencial da frustración e do fracaso).

Polo de pronto, xa Mestre Hairy, na Miranda de Don Merlín, se anticipaba a Don Hamlet na pregunta polo amor (e, por certo, tras de se referir a crimes, obra de *maridos que espertan cornudos* ou de *amantes despeitados*):

¿Que cousa é amor, que non sabe nin cando nace nin cando morre? (19)

E sentenciaba tamén, no mesmo escenario, o paxe Pichegru:

-O amor, as más das veces, está nun abrir e pechar de ollos (20).

Sede é o término que máis emprega A. Cunqueiro para referirse ó amor:

...québrome de sede entón (21),

escribíalle Romeo a Xulieta.

Chega a sede onda min (22),

di ama Modesta con referencia á ansiedade amorosa de Dona Inés. E o mesmo Don Hamlet:

Amor, caladamente cho pido. Pon a túa man na miña meixela. Si, estou aquí, a teu carón..., un pouquiño de sede (23).

E a sede é claro que se define, moito máis que polo ser, polo non ser: é deficiencia, falla, oco, ámbito necesitante, reclamo de impleción, urxencia desesperada de satisfacción e enchido; é a presenza clamorosa da ausencia: o non ser; en suma, a nada.

A nada dase, pero dase, claro, no ámbito do ser, *con él*, como dicían os presocráticos, e a través del resulta detectable e mesmo definible. Pois así o amor: precisa de alianzas, de *calzarse xubóns diferentes*, porse músicas, roupas, disfraces, que introduzan algo nel, que lle dean, que lle empresten, aínda que, ó cabo, todo resulte mentira, que mentira é (e non se esquezna) toda a representación eidética.

Procurei o gallo que cada asasino *se mentía*, e era un gallo meu, unha xusticia que eu tiña que facer custase o que custase (24).

O Don Hamlet Edipo non deixa de ser (ata o mesmo precisa ser) un Hamlet Orestes. É *pañal*

que viñera das forxas de Londres e lle tivesen posto na folla unha lenda real: *para ben servir* (25).

19.- Cunqueiro, A., *Merlín e Familia*, O.C., II, Galaxia, 1982, px. 69.

20.- *Ibíd.*, px. 222.

21.- Cunqueiro, A., *As crónicas do sochrante*, *ibíd.*, px. 263.

22.- Cunqueiro, A., *A noite vai coma un río*, O.C., I, *Ibíd.*, px. 266.

23.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, *ibíd.*, px. 207.

24.- *Ibíd.*, px. 224.

25.- *Ibíd.*, px. 203.

Así llo di o Coro; confírmallo Laertes, o seu amigo, e aínda nunha das últimas escenas do drama, e para máis incommovible constancia, demanda o príncipe:

¿Era verdade, señora nai, que eu era nas súas mans coma un puñal de Londres?

E a nai, de inmediato, atesta:

Si, Hamlet, eras (26)

Orestes é, con respecto a Don Hamlet, a mesma *mentira* que a xusticia representa con respecto ó amor, vello e único motivo. Pero enténdase que o *Oreste mentira* ou a *mentira da xusticia* non son, de modo ningún, un falso Oreste ou unha irreal e inoperante xusticia.

Todo pende en que se entenda o auténtico senso cunqueiriano da *mentira*. E pode abondar, ó noso propósito, que se teña en conta que mentira é, por exemplo, a *persona* que o actor veste ó representar (unha das máis auténticas formas de ser, ó modo cunqueiriano), ou, por nos referir a unha situación concreta e ó tempo significativa, que Felipe de Amanacia, espectador e relator (obxectivante, constituídor) das maravillas de Merlín, chámase a si *mentireiro*:

Pónseme por veces no maxín que aqués días pasados por min na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha *mentira*, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coído eu, o *mentireiro*, que en verdade aqués días pasaron por min... (27)

Mentía facilmente,

dise de Paulos en *El año del Cometa*. Pero

Si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de toda la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado..., los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades (28).

Neste mesmo senso son mentira as viaxes de que conta (e vive) Sinbad, as fugas de Fanto, o retorno de Ulises (a gran mentira do retorno existencial), as Xentes de Aquí e Acolá (*¿Houbo istes, hainos?*). Mentira é a realidade viva, na que *se está*, para ben ou para mal, e na que un, ó cabo, se resolve, que a realidade non é, precisamente, na perspectiva cunqueiriana, iso obxectivo, frío, distante e empírico a que, desde o noso recalcitrante positivismo, estamos, de cotío facendo referencia. Realidade é o ámbito do vivencial e en cada quen decisivo, con independencia, claro, da súa verificabilidade empírica, que é instrumento metodolóxico artellado para achar outra cousa distinta.

Don Hamlet é, así, consciente de que o gallo da xusticia, que todos *se minten*, é tamén un gallo seu:

Miramos unha famosa xusticia (29).

E no instante culminante en que o príncipe se crava, puñal, no ventre da nai e amada edípica dirá aquilo, tan escasamente comprendido:

26.- Ibídem, px. 238.

27.- Cunqueiro, A., *Merlín e Familia*, Ibídem, px. 11.

28.- Cunqueiro, A., *El año del cometa*, Destino, 1990, px. 83.

29.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, Ibídem, px. 225.

30.- Ibídem, px. 245.

¿Non mandaches matar por ser fiel? ¿Non me mandaches matar por ser fiel? (30)

¿Como e a quen é fiel Gerda, e cal é, así, a liña de fidelidades en que Hamlet se considera inserido? Gerda manda matar (*Fuches pola miña man levado ó crime*) (31) e, ó facelo, declara quererse fiel ó vello Rei, seu asasinado esposo, en quen *non podía seguir enganando* (32) (era cuestión de *xusticia*), e de quen, por outra parte, *non podería facer nunca un asasino* (33); e *caería, así, o máis noble* (34) (cuestión tamén de *xusticia*). E por imperativo desa mesma fidelidade ó vello Rei mandará a Hamlet matar ó usurpador, seu pai (*¡Ouh se foses ti, Hamlet! ¡Dun só golpe e seguro...!*) (35) Isto é a súa cunqueira *mentira*, viva nela e operante, aínda que (porque), *no escuro*, pulsiona e dirixe eros: o principio do placer e, nel, a fidelidade de Gerda a sí mesma, que non podía, en vida do vello Rei, *ser vendida a varas* (36), e non poderá despois, según confesa, mante-lo que é dela, *no seu corazón, a réditos* (37).

Pois tamén Don Hamlet, no trance do desenlace, proclama que se debe a esas mesmas (orésticas) fidelidades. É fiel ó vello Rei, seu pai afectivo, matando no usurpador, na nai e nel mesmo (isto é, alí onde se atopa) a carne (*o corpo e o que é seu*), que el entende responsable auténtico de tódalas traicións e tódolos crimes: a podre acugulada en El sinor. O facelo, Don Hamlet asume (e ó tempo, claro, trascende) o seu oréstico destino.

Cando a Don Alvaro lle preguntan polo senso que poida posuir *El hombre que se parecía a Orestes*, responde que alí está

A inutilidade da vinganza (38).

É claro: nada importa que morran, en orésticas vinganzas, Egistos singulares e concretos, se segue en pé, na súa mortífera dinámica, o factor humano que fai que os Egistos xurdan e actúen. A auténtica *xusticia oréstica* (un destino que se asume e se trascende, senuquianamente, en liberdade) só acada o seu purificador efecto cando o home mata (alí onde se topa) a fera e se afianza, así, (graciana ou calderoniamamente) *a persoa*.

Nesta asunción e neste transcendemento, que acaban reconducindo a liña dos comportamentos paixoais contra si mesmo (con senso de purificadora ascese) opera decisivamente o amor de Hamlet á nai (este Oreste é tamén Edipo). E sucede así, en primeiro lugar, que (como Rosaura en Segismundo, na obra de Calderón) a beleza, platónicamente participada na nai

(...conservas toda a túa fermosura... Sódelo moito. ¿quen non se namoraría de vós? (39),

suscita en Hamlet o platónico *eros* enlevador, que acaba impoñéndose ó *eros tanático* e sobrepasándoo hominizadoramente.

31.- *Ibíd.*, px. 238.

32.- *Ibíd.*, loc. cit.

33.- *Ibíd.*, loc. cit.

34.- *Ibíd.*, loc. cit.

35.- *Ibíd.*, px. 239.

36.- *Ibíd.*, 236.

37.- *Ibíd.*, px. 216.

38.- Cunqueiro, A., *Amaxia da palabra: Cunqueiro na radio*, Sotelo Blanco, Santiago, 1991, px. 28.

39.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*. *Ibíd.*, px. 243.

Por outro lado, hai que ter tamén en conta a concreta situación dramática en se encontra a figura da raíña Gerda á altura da última escena da obra. Ela, ante o fillo (que segue na pirandelliana dinámica do autor que modifica o curso e o senso da representación, en diálogo cos personaxes), logra xustificarlos comportamentos que a introduciron na fatídica atmósfera da corrupción e o crime (*eu era inocente*) e sae airosa da emporcallante situación en que aparecía mergullada. Pero sucede tamén que agora, a soas xa con Hamlet na última escena, está realmente a pique de bota-la figura (apariencia, persona) a perder, deixándose comer polos *monstros*. É entón cando o Hamlet (fillo, amante e autor) intúe que a ten que liberar do atafegante peso da carne e que quede, así, fixada e tamén inmortalizada, aínda que teña que ser (como dicía o mozo Ulises, en profundísimo senso cunqueiriano)

en un canto (40).

E, en efecto, no hamletiano *canto*, no drama que o príncipe escribe, queda para sempre a Gerda que suspiraba, en boca de Colombina por

un amor con versos e salaios, unha espiritual amizade..., o bico mandado por unha fita de seda... (41),

a Gerda que enganou, si, pero

non o sabía. De sabelo quizais o berrase. Podería morrer por dicilo, pero ousaría (42).

E a Gerda muller fatal, a paixoal, a medoñenta, a disposta a poñer-la propia carne por pasto para a besta, aínda que mesmo fose no propio fillo, a esa fíxo a morrer Hamlet, en sacrificio, máis que xusticieiro (oréstico) auténticamente depurante e liberador, mesmo salvífico:

¡Hamlet, fuches moi mirado con túa nai! (43),

diralle (e sen asomo de ironía) o Coro.

40.- Cunqueiro, A., *Las mocedades de Ulises*. Destino, 1989, px. 145.

41.- Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet*, *Ibíd.*, px. 233.

42.- *Ibíd.*, px. 237.

43.- *Ibíd.*, px. 246.