

**EL TEATRO GRIEGO EN UN HOMBRE QUE SE PARECÍA A
ORESTES, DE ÁLVARO CUNQUEIRO**

Jaume **ALAVEDRA i REGÀS**

Universitat de Barcelona

RESUMEN

Esquilo escribió la tragedia griega Orestíada. Al escoger Álvaro Cunqueiro esta obra para recrearla, opta por un criterio inédito, después llamado posmodernismo, como señala Suso del Toro. Definimos las características de esta actualización como huir de la historia por recreación propia. Hecha de fábula, mito y palabra en la Galicia contemporánea, interpola episodios orestianos, no inventa el argumento, sólo toma fuerza en palabras y nombres. Los temas de identidad, culpa y arrepentimiento son parte de la tragedia griega.

Palabras clave: Esquilo, *Orestíada*, Álvaro Cunqueiro, *posmodernismo*, recreación propia, palabra, identidad

ABSTRACT

Aeschylus wrote the Greek tragedy Oresteia. When Álvaro Cunqueiro chose this work to re-create it, took criterion unheard of his time, then called postmodernism, as Suso del Toro said. We define the features of this updating like escaping from own history. There is a good argument to making up fable, myth and word nowadays in Galicia, intertwined with episodes of the Oresteia. Only words and names run powerful. Identity, guilt and repentance are part of Greek tragedy.

Keywords: Aeschylus, *Oresteia*, Álvaro Cunqueiro, *postmodernism*, own re-creation, word, identity

ARTÍCULO

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 al mundo de los dioses (Lesky, 1973⁴:28)¹.

1. EL TEATRO COMO TEMA PRINCIPAL EN LA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Acierta el profesor Losada cuando escribe que el teatro en Cunqueiro no es un aspecto marginal, una parte secundaria de su obra narrativa. Al contrario, «Cunqueiro fue un hombre de profunda vocación teatral, frustrada por la precariedad con que se desarrolla en Galicia la actividad escénica». Ahora bien, hay dos cosas que nos sorprenden en esta breve dramaturgia cunqueiriana: por un lado, la escasez de producción dramática, que nos hace pensar en una afición postergada, voluble, transitoria. Y de otra parte, la inclusión de estas piezas en sus novelas, que parece forzada por la necesidad, por la perentoriedad y urgencia de dar a conocer su teatro (González, 2007:111).

En esta cita de González se presentan determinados aspectos de la obra de Cunqueiro que queremos resaltar. Si procedemos detenidamente, tenemos, en primer lugar, la referencia del profesor Basilio Losada, que enriquece el significado de lo que a continuación se trata. A fin de cuentas tenemos una aseveración negativa por el momento, pero que ha cambiado, de un hecho candente: el lugar central que ocupa el teatro en la obra cunqueiriana. En segundo lugar, se dan unas condiciones precarias en la escena gallega contemporánea; aunque hay autores tan importantes en el panorama del género, como Ramón María del Valle-Inclán². En tercer y último

¹ El énfasis y la puntuación de las citas largas está en el original, en caso contrario se especifica. En este sentido, el original de Lesky, cuando menciona la *Orestíada* se deja en cursiva para realzar la grandeza de esta tragedia, cuyo destino irremediable se reconcilia con un acto de perdón divino.

² Es preciso señalar la gran admiración que Cunqueiro sentía por Valle-Inclán y que se refleja en la visita que le hicieron, conjuntamente con Dionisio Gamillo, al hotel

lugar, la inclusión de episodios completamente teatralizados en las novelas de Cunqueiro. Esto nos lleva al relativo desconocimiento de los aspectos teatrales en su obra. Con esta introducción iniciamos un estudio sobre la relación entre teatro griego y novela, en lo que se ha llamado *posmodernismo*, del Mindoniense, mucho antes de que esta nueva corriente literaria fuera formulada en la literatura actual, a fin de tratar la actualidad del mito griego en el teatro.

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 [...] No es un autor con sentido dramático y en sus libros poca trama hay, realmente se puede decir que no inventó un solo argumento (si es que se puede inventar un argumento y no son sólo vueltas a los mismos arquetipos de siempre) y sin embargo su obra es una combinación muy original que debe su fuerza a las palabras, a los nombres (Toro, 2001: 8)³.

En esta extensa cita, Suso del Toro define y caracteriza, en gran manera, el mundo literario de Cunqueiro. De entrada y por un lado, nos encontramos el relativo desconocimiento de su *posmodernismo*, simplemente a causa del mero hecho histórico de ser una generación anterior y que deriva en una historicidad débil y en un irregular cambio cronológico, que llamamos *ucronicidad*⁴. Seguidamente y por

Compostela antes de ingresar en el Sanatorio Villar Iglesias. En esta visita ambos apreciaron el interés de Valle-Inclán por los clásicos puesto que: «encontraron a Valle-Inclán leyendo una edición bilingüe de *La guerra de las Galias* de Julio César y siguiendo en un mapa los movimientos del ejército romano» (Hormigón, 2006:654). En esta cita, que menciona al gran César, se añade un ilustrativo mapa histórico, donde seguía los pormenores de la estrategia militar.

³ En este mismo prólogo y a continuación, Suso del Toro nos habla de que Cunqueiro era consciente del mundo histórico y que, si se negaba a seguirlo rigurosamente, sólo le quedaba recurrir a un gran respeto por el lenguaje, yendo al manantial preciso (Toro, 2001., 7), es decir a las fuentes clásicas.

⁴ *Ucronía* se puede definir, de una manera informal, como el neologismo que indica algo *fuera* de la historia, en el sentido de proceder, desgastado pragmáticamente, del

otro, está la precisión en la elección de los temas, las leyendas y el verbo creador. Cunqueiro siempre escogió de la mejor manera las palabras y los nombres. Con esta reflexión nos introducimos en el uso que hizo de la tragedia griega, muy especialmente en relación con la obtención, hace ahora unos sesenta años del Premio Nadal. En concreto postulamos el mundo fabulador cunqueiriano en estrecha analogía con multitud de mitos y leyendas occidentales.

Bien conocido por la ingente cantidad de artículos periodísticos⁵, Cunqueiro llama la atención en los diálogos de sus novelas por la prolijidad de situaciones, consideradas como excelente materia indicadora de teatralidad. Con lo cual recrea un mundo propio, que aparecerá en toda su dilatada obra. El oficio de articulista lo ejerce desde muy joven y, en gran medida, fue la piedra miliar sobre la que dio forma al volumen de su inmensa obra. Ahora bien, y como consecuencia del género periodístico, en la misma irrumpen innumerables aspectos míticos, que conforman la base estilística. Como postula Suso del Toro en el prólogo mencionado arriba, la dedicación cunqueiriana al oficio de escritor tiene mucho de inherente esencia teatral, próxima al tiempo que distorsiona en aras de un lenguaje unas palabras medidas y apropiadas y un verbo creador, que nos es útil para conocer la vida del lenguaje. En la cita que sigue, Menéndez Pidal muestra claramente la influencia de la lengua hablada:

Hay que procurar en los siglos pasados la *lengua hablada*, que si no la podemos escuchar de viva voz, podemos sorprender algo de ella en los escritos y aprovechar su interés, tan grande como el del habla moderna, para conocer la vida del lenguaje (Menéndez Pidal, 1970²:100).

La vida del lenguaje, en tanto que apreciación de Cunqueiro como autor, ha pasado diversas fases, en que el reconocimiento pleno

término *cronología*. Interviene el prefijo *u-* para señalar la *negación* del sufijo que le sigue, *-cronía*.

⁵ Una muestra óptima de los artículos cunqueirianos (Cunqueiro, 2007: 2004²b) están en el volumen *El laberinto humano*, que conforman gran parte de los publicados en la revista catalana *Destino*, entre 1961 6 1976; y en *Los otros caminos*, que dedica a leyendas occidentales y a sus impresiones de viajes por Europa.

le ha llegado tardíamente, ya al final de su vida en los años ochenta. En sus años de juventud adopta una actitud de narrador incansable, que le acompaña toda su vida, sobre cualquier aspecto del mito o de la leyenda. El eje central se puede seguir en las palabras que pronunció en su ingreso en la Real Academia Gallega, el 21 de abril de 1963, cubriendo el puesto que había dejado vacante Ramón Cabanillas: «admito el valor antropomórfico del espíritu ensoñado y porque, aprendiz de poeta, saludo siempre a la palabra reveladora» (citado en Molina, 1996²: 16). Mito, leyenda y ensueño se funden de una manera indisoluble; todo en una ingente producción literaria se encamina decididamente a cubrir numerosos aspectos de esa lengua moderna, a fin de cuentas, la *lengua hablada*, mencionada arriba por Menéndez Pidal. Terminando su vida, a Cunqueiro le llega el reconocimiento en tal grado que puede hablarse de fervor.

A finales de los años ochenta podía hablarse de un auténtico fervor cunqueiriano. Es cierto que antes de ese momento algunos medios habían prestado atención a Cunqueiro (*Homenaxe* [1982], *A Nosa Terra* [1984]), pero sólo en los aledaños del cambio de década el reconocimiento es generalizado, hasta el punto de que el número de libros publicados por el fabulador gallego rebasa hoy la cifra alcanzada por más de uno de sus novelistas tratados. A Martínez Torrón debe reconocérsele la condición de pionero, porque su libro [1980] es anterior en varios años a la mencionada eclosión (Barrero y Cercas, 1990: 345).

1.1. *Un hombre que se parecía a Orestes*, ganador del Premio Nadal el año 1968

Cuando ganó el Premio Nadal, el año 1968, con *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro (2004a) hacía unos años que tenía lazos estrechos con la barcelonesa editorial Destino. En la obra se galardonó una particular manera de elaborar mundos históricos de ficción. En los mismos, la finura de la relación entre la historia y el teatro se complementaban para constituir una composición con aires nuevos dentro del panorama español de la segunda parte del siglo XX. En esos momentos se estaban poniendo los cimientos de lo que con

posterioridad se ha denominado *posmodernismo*⁶, que elabora una manera de presentar la historia con constantes de ausencia de rigurosidad y adecuación históricas. En el procedimiento interesa más la narración y la significación literarias que el preciso y adecuado carácter histórico, como si se obviase la cronicidad, supuestamente científica. Con ello se obtiene un vigor nuevo en viejos mitos, en este caso, de la tragedia griega. Bien se podría decir que la historicidad se va diluyendo paulatinamente en aras de una mayor flexibilidad de la versión mítica. Lo que interesa es mostrar un sistema de significación, donde la *connotación* sustituya a la denotación, «el conjunto de la red connotativa, tejida en torno a un personaje puede integrarse en un sistema connotativo de significaciones; las connotaciones del personaje pueden ayudar a construir, por y para la representación, un funcionamiento de sentido nuevo» (Ubersfeld, 1993²: 96).

En Cunqueiro los protagonistas del mito se nos presentan entremezclados con otros de nuevo cuño. En conjunto alcanzan de lleno el corazón de la literariedad griega. El argumento se articula en torno a una de las más grandes tragedias de todos los tiempos, la *Orestíada*, que nos llega completa en el primer trágico, Esquilo. La *Orestíada* es la única serie conservada de tragedias en forma de *trilogía*: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*⁷. El universo literario donde se desarrollan coincide con el regreso de los héroes de la Guerra de Troya, tras la epopeya homérica, narrada en *La Ilíada* y, que condiciona intensamente, la posterior *Odisea*. La vuelta al hogar tras los conflictos bélicos siempre ha generado episodios dramáticos. Los griegos los escenificaron con una gran riqueza de aspectos íntimos en relación a la psicología. El ambiente histórico se refiere al

⁶ A modo de resumen, en las teorías literarias actuales se postulan varios rasgos *posmodernistas*, todos ellos presentes en cierta forma en sus novelas de temas clásicos: 1. La crisis de la autoridad cultural. 2. La indeterminación que implica la ruptura de barreras tradicionales. Y, 3. La inmanencia como capacidad de la mente de generalizarse a sí misma (Vid., Benson, 1994: 57-58).

⁷ A modo de resumen, la primera tragedia, *Agamenón*, tiene por tema su regreso victorioso de Troya y el asesinato por su esposa Clitemnestra. La segunda, *Las Coéforas*, como su nombre indica, portadoras de ofrendas, lo tiene en la venganza del hijo Orestes en forma de matricidio. Y la tercera y última, *Las Euménides*, lo tiene en la persecución por las homónimas divinidades de sangre en la familia. Los sentimientos de culpa y remordimiento dramatizan ciertos aspectos de la ley, *nomos* (Vid. Wilson y Taplin, 1993).

regreso de la guerra troyana, en que antes de partir y para alcanzar unos augurios favorables, Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia; mientras que su esposa Clitemnestra, que permanece en el hogar palacial, lo considera como la peor de las vejaciones. En consecuencia y para borrar el ultraje, ésta acepta el adulterio con el débil Egisto. Cuando Agamenón regresa es asesinado por medio de la conjura urdida por estos adúlteros y que, posteriormente, provoca la venganza del hijo y hermano de Ifigenia, Orestes, por instigación de otra hermana, Electra, perpetrada por el acto del *matricidio*. Las pasiones desatadas lucen en toda la tragedia griega, particularmente en la *Orestíada*. Las soluciones acaban por imponerse de una manera ingeniosa. Las divinidades acuden en su ayuda. Los sentimientos de culpabilidad nunca han estado tan fuertes como en la *Orestíada*. En último término, todo se resuelve mediante la purificación⁸, a modo de expiación: «los ejemplos de purificaciones son muy abundantes, baste recordar los muchos escritos sobre estas circunstancias referidos a personajes tan emblemáticos como Orestes y Heracles» (Reboreda, 2001:198). El clasicismo de tal tragedia griega supera los tiempos en que fue escrita. Sin ninguna clase de dudas, el hecho de recrear uno de los mitos más conocidos de la dramaturgia de todos los tiempos, alcanza una gran relevancia por su tema central sobre el arrepentimiento, la culpa y el perdón del matricida Orestes. No se pueden aislar cada uno de estos tres epítetos, uno lleva indefectiblemente al otro. La recreación de los caracteres teatrales entraña una manera de ser en el mundo y una visión particular de la existencia⁹.

La tragedia griega mueve a la acción y conmueve por su expresión, tal como lo expresa Aristóteles en su conocido pasaje de la Poética. La tragedia no es una imitación de los hombres, sino una imitación de la acción y de la vida, como también de la felicidad y del infortunio. La felicidad y el infortunio, sin embargo, se basan en la

⁸ La purificación representaba el final de un proceso que venía precedido por la actuación de las divinidades concernientes a los delitos de sangre en la familia, las *Erínias* (Vid., Romilly, 1973:18; Clavo, 2007:164).

⁹ Taplin (2007: 194) estudia el tratamiento de la *iconografía* de Electra y Orestes en la tumba de Agamenón; con lo cual nos indica que los griegos ya la tenían en gran estima. En ese momento de contemplación del padre yacente, surge la idea de la justicia personal en forma de venganza, el matricidio.

acción; a su vez, el fin que persigue la vida constituye cierta acción, no una manera de ser (Cf. Aristóteles, 1985: 325). En el sentido de la acción y de la vida, Cunqueiro nos ofrece, en su vasta producción literaria, retazos de su tiempo en cada uno de sus artículos. Mito, existencia dramática o representación de la acción son algunos de los epítetos que también se pueden aplicar a su tragedia; no obstante y tal como lo introduce el Estagirita, se trata de una imitación de la acción en la vida, también llamada *canto a la existencia*, a la felicidad y al infortunio, ya que este es indisoluble de aquella. De ahí que la actualidad de la tragedia se haga evidente por multitud de aspectos llevados a la escena, como son los mitos o las leyendas en la representación ante el público.

El hecho de que la tragedia sea actual o tenga un presente indica que su contenido experiencial tiene significado para nosotros. Este contenido experiencial de la tragedia es la *ironía trágica* de la praxis: la acción, cuya constante aspiración es lograr un objetivo, es la que por sí misma (y, por lo tanto, exclusiva y necesariamente) produce su fracaso, y por ello la infelicidad de su agente (Menke, 2008:12).

2. INVENCION Y CREACION COMO SEÑAL CUNQUERIANA

Parece tan claro que esa potencia del alma que llamamos fantasía tiene virtudes creadoras, parece tan patente que la imaginación ha de ser el escalón por el que se comienza a subir la escalera de la creación, que fácilmente nos olvidamos que la imaginación posee unos órdenes de reflexión sobre ella misma (Cunqueiro, 1996²: 194).

La obra que más ha contribuido a recrear el ambiente popular y mágico de Cunqueiro ha sido *Tesoros y otras magias*. En la misma, la selección, el prólogo y la traducción del gallego corren a cargo de César Antonio Molina, quien individualiza un significativo último capítulo: *El mejor tesoro: la imaginación*, con dos artículos del escritor de Mondoñedo: *La imaginación a tesoros e Imaginación y creación*. Especialmente es en el segundo donde este teoriza sobre sus ideas acerca de la escritura, como cuando escucha en alguna aldea gallega hablar de tesoros, en parte ficciones, que construyen la identidad colectiva. En una nota al final del artículo, Molina nos dice

que podría ser entendido como una especie de reflexión sobre su propia actividad creadora, al mismo tiempo que una *defensa* de lo fantástico e imaginario sobre lo real. De algún modo se postula que la creación ha sido uno de los más importantes temas cunquerianos. Además, como invención, alcanza ideas estéticas que se avanzan a su tiempo, en tanto en cuanto, si bien siguen la imaginación romántica, desembocan en una febril actividad creadora en varios géneros, como el periodístico. Estos oscilan entre el mito, palabra de origen griego que significa *cuento*, y el ensueño. En el universo cunqueriano aparecen ciertos tópicos gallegos, afines a los celtas.

El mito para existir se sustenta en una recepción, hoy estudiada por la *estética de la recepción*. Para el escritor de Mondoñedo: «Es [...] la actividad creadora. La ciencia que explica el mundo o la técnica que lo transforma, el discurso del filósofo, la tabla del pintor, la fábula del poeta o del novelista» (Cunqueiro, 1996: 195). En su concepción del mito sigue la emoción en aras de la belleza y en una manera particular de entender la verdad histórica. Incluso nos relata el *Kalevala* de las sagas de los antiguos finlandeses, donde: «el héroe Wainamoinem no puede terminar su nave porque desconoce la palabra con la que puede hacer la proa y la palabra con la que puede clavar la quilla» (Cunqueiro, 1996: 196). La literatura fantástica, a la manera de Balzac, nos introduce en los sueños, en concreto en la actividad onírica. Ya los griegos distinguieron entre el sueño fisiológico, *hipnos*, y la vívida actividad del mismo, *óniros*. Cunqueiro sólo puede expresarlo por medio de la imaginación. Incluso va más allá cuando afirma que:

Toda realidad puede ser vulnerada, herida íntimamente por la imaginación creadora, que, si lo es verdaderamente, es mágica, y entonces señala que aquella realidad es cambiante, gira rápida, muestra mil caras, está hecha de cien siglos y lugares (Cunqueiro, 1996: 201).

Simplemente Cunqueiro nos habla del hecho de narrar como experiencia de vida. En la expresión del relato se requieren artificios y mecanismos metafóricos y los sueños, por sí mismos, que comprenden una gran parte de la actividad humana. En *Un hombre que se parecía a Orestes* juega deliberadamente con mecanismos imaginativos,

«modifiquemos el curso de la tragedia» (Cunqueiro, 2004a: 45); o, con equívocos de la personalidad, donde aparece la duda: «era el momento en que Filón tenía que hacer que la infanta viese a alguien que se parecía a Orestes» (Cunqueiro, 2004a: 61). Las situaciones que desdibuja a Orestes se repiten:

Nunca había oído hablar de Orestes. Pero, ¿cómo dejarlo libre? ¿No se sabía ahora quién era Orestes? Sí, lo sabía todo de Orestes, y, a lo mejor, suelto y por vengarse, se hacía Orestes, el pensamiento y la espada de Orestes, la sed de Orestes, consideró Egisto (Cunqueiro, 2004a: 23);

se corrió la voz de que lo que se esperaba no era a Orestes, que andaba perdido por Oriente, sino un león rabioso (*Ibíd.*, 46);

corría la voz de que llegaba Orestes a vengarse [...] si por un casual viniese Orestes secreto, te lo mandaría a que se lo enseñases, infalible (*Ibíd.*, 71);

ahora había venido a complicar las cosas este forastero. ¿Lo detendremos por falso Orestes? [...] No, no se detendría a Orestes, al falso Orestes (*Ibíd.*, 79);

era o no era Orestes? Ateniéndose a los augurios antiguos, no lo era (*Ibíd.*, 77).

Finalmente en los seis retratos, que preceden al índice onomástico que cierra la obra, el que dedica a Orestes es ciertamente concluyente por el análisis de la personalidad: «¿Qué habrá sido de Orestes? —preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple curiosidad. ¿Quién puede responder a esa pregunta sino Orestes? —respondió Aquilino envolviendo la bola y guardándola en la caja» (Cunqueiro, 2004a: 258). Aquí Cunqueiro desdobra significativamente a Orestes en un lirismo acusado.

3. ACTUALIDAD DE LA ORESTÍADA

Así como nuestro teatro moderno nació en la Edad Media como una consecuencia de ciertas fiestas de liturgia cristiana, el teatro de la antigüedad halla su origen en determinadas manifestaciones religiosas del pueblo griego. La tragedia nació del ditirambo, himno dedicado a Dionisos, o Baco, dios del vino (Riquer y Valverde, 2009:71).

Los profesores Martín de Riquer y José María Valverde han publicado una obra de las más importantes en la historia del género, *Historia de la Literatura Universal*. La garantía de contar, en unas pocas líneas, con una definición de la tragedia griega, representa una óptima introducción en la medida en que, más que los orígenes de la misma, nos interesa el mito teatral de la tragedia. El mero hecho de su nacimiento como género requiere un relato, pero tiene que actualizarse en una adecuación reciente del mito como tal. La cuestión de la estricta realidad de un carácter histórico, como es el de Orestes, culmina una parte de la *epopeya homérica*¹⁰. Hay un cierto número de obras que nos relatan episodios del regreso a la patria, de la vuelta de los aqueos¹¹, después de la guerra de Troya. Se da un ambiente posbélico. Una vez finalizada la contienda, los guerreros vuelven al hogar. Con el paso en la literatura contemporánea a la condición de *posmodernidad* se alcanza una oportunidad para el decir¹² sobre la historia. El escritor lleva la invención a cualquier tema. La creación de lugares comunes y de hombres singulares desemboca en situaciones, que, si bien no existieron, poseen la primordial noción de verosímil, de hacedero y de posible. Es decir, que si lo llamamos *ucronía*, es decir la *Historia* considerada como ficción, como bella arte, como invención o reconstrucción de un tiempo desde lo literario, tendrá el prestigio y la frescura de lo vivo. Hasta el siglo XIX, la historia no sólo se ciñe a una cronología inmutable, sino que es aquello que procede y sigue a los grandes hombres en un continuo acaecer épico.

¹⁰ Esencialmente la *Iliada* y la *Odisea*, mencionadas anteriormente.

¹¹ Se llaman *aqueos* o *micénicos* a los pobladores de la península del Peloponeso en el segundo milenio antes de nuestra era. Se corresponden con los antepasados directos de los griegos.

¹² En los debates contemporáneos cada vez más se menciona el *contexto*, entendido como un conjunto de unidades fonéticas, sintácticas, semánticas, etc., que preceden y siguen a un elemento lingüístico determinado. Habermas lo lleva a una nueva noción, expresada como modalidad *contextualista*, que recuerda los postulados del antiguo término *Historicismo*. Esta corriente histórica comenzó a dominar en la filosofía alemana a finales del siglo XIX, como la marca distintiva de los supuestos filosóficos y metodológicos de fondo que trataron los representantes de la *Deutsche Historische Schule*. El término inglés *historicism* es mucho más ambiguo y, a su vez, el término *neohistoricismo* se refiere a enfoques contextualistas (Cf. Habermas, 2000: 13-14, notas 1 y 2).

Pero también es cierto que el siglo XIX descubre el pasado como tema literario. Esto es lo que interesa a Cunqueiro. Su obra está llena de aspectos celtas y de literaturas occidentales medievales. En último extremo la historiografía moderna, se acerca al pasado, bajo cualquier aspecto por nimio que sea en las costumbres y considera que nos hace entendible esa época.

En fin, y para ir acabando, nos queda un tema controvertido como es la intervención de los dioses. El tema es muy frecuente en los conflictos humanos, vertidos en la literatura griega. Se unen destinos, vicisitudes irremisibles o maldiciones de estirpes en caracteres dudosos. Inocencia o culpabilidad penden de un hilo muy fino. En último término se termina impartiendo justicia divina. Nestle lo expresa en un pasaje con referencias a las Euménides y a Agamenón:

Cuando la divinidad permite que un inocente, como Orestes, incurra en culpa, sólo ella misma puede encontrar una salida del irresoluble conflicto (Eum., 734-735). Así son los hombres *sombras de un humo* (frag. 399), obra de la divinidad en su ser y en su obrar. La divinidad puede hacerlos malos y culpables, pero también puede mantenerlos libres de culpa. De aquí la profunda sentencia. *No ser malo es el mayor don de Dios*¹³ (Ag., 927-929) (Nestle, 1975²: 94).

Las conclusiones que se extraen de nuestro trabajo siguen la presencia continuada del mito griego en Álvaro Cunqueiro. Si *La Orestíada* representa la única trilogía conservada de Esquilo, bien cierto es que constituye una de las tragedias con mayor esplendor. Se hace evidente el sentimiento de culpa y el arrepentimiento en el conflicto trágico humano como en la Orestíada. La catástrofe en el desenlace final vuelve las cosas a su orden natural y así lo recoge Cunqueiro. Culpa, pena y arrepentimiento no rebasan la condición humana, descrita en la tragedia como narración.

¹³ Carles Riba, en la traducción de la Orestíada de este mismo pasaje, propone la *prudencia* como el mayor don del cielo (Èsquil, 2008: 46). El cambio sustancial de epíteto enriquece, de una manera significativa, su semántica, donde Lesky prefiere *malo* algo más alejado del original griego: *kakós froneín*.

Gracias a su firmeza y perseverancia, el héroe —llámese Edipo, Orestes o Antígona— trasciende su culpa [...] Gracias a la catástrofe final se restablece el orden natural de las cosas; se expía una culpa hereditaria, termina un linaje maldito, desaparece el miasma que su presencia produce y todo se reintegra a la normalidad. En una palabra, lo que con su reelaboración de los mitos pretendieron los trágicos griegos fue dar orientación y sosiego a sus contemporáneos (Gil, 1990:24).

Para cerrar el artículo, nos hacemos eco de una poesía en gallego en la que Cunqueiro menciona otro mito griego, el de Ulises y la Odisea (2003: 208)¹⁴. Constituye una muestra de su fértil *imaginación creadora*. Aparece en la recopilación de su poesía completa en gallego, procedente de *Herba aquí ou acolá*.

RETORNO DE ULISES

Pende en que pende Penélope pensativa
perdo novelo nove novamente canto.

Este rostro que ás augas envexando
como sorrí tecendo cando o vento:
ás augas como sorrí envexa que tecendo
ese rosto en que pende que amañeza.
Cando o vento o novelo novelovento leva,
—os longos dedos que nasceron frautas
na boca de Ulises, cando namorado.
Digo que os longos dedos non resisten,
os pós do vento que nas oliveiras,
os longos dedos que solprendidos dicen
novelovento, novelo nove pido,
o meu corazón tecendo mar e soño
baixo esa ponte de ignorados ríos [...]

¹⁴ Araguas en su prólogo a la poesía de Cunqueiro, nos habla de la procedencia dispar de poemas que se publicaron en diversas revistas. La obra cunqueirana supuso una influencia decisiva en la poesía gallega de los años 80 (*Vid.*, Araguas, 2003, 8-9).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGUAS, V. (2003). "Prólogo". En: *Poesía en gallego completa*, Cunqueiro, Á., 7-9.
- ARISTÓTELES (1985). *Retòrica. Poètica*. Traducción de J. Leita, edición de A. Blecua. Barcelona: Laia.
- BARRERO PÉREZ, Ó. y CERCAS, J. (1990²). "La novela". En: *Historia de la Literatura Española al cuidado de Francisco Rico. 8/1 Época Contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Sanz Villanueva, S. (Ed.), Barcelona: Crítica, 330-406.
- BENSON, K. (1994). "El postmodernismo y la narrativa actual". En: *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Gago, J. M. (Ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, 55-72.
- CLAVO, M. (2007). "Atenes i la unitat de L'Orestea". En: *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Clavo, M. y Riu, X. Llérida: Pagès, 177-197.
- CUNQUEIRO, Á. (1996²). *Tesoros y otras magias*, Prólogo y traducción de C. A. Molina. Barcelona: Tusquets,
- (2003). *Poesía en gallego completa*, Traducción de V. Araguas y C. A. Molina. Madrid: Visor.
- (2004a). *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Destino.
- (2004²b). *Los otros caminos*. Barcelona, Tusquets, selección de C. A. Molina.
- (2007). *El laberinto humano*, edición de M. Liñeira. Vigo: Nigratrea.
- ÈSQUIL (2009). *Tragèdies. L'Orestea (Agamèmnon. Les Coèfores. Les Eumènides*, Traducción de Carles Riba del año 1934. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- GIL, L. (1990). "Mito griego y teatro contemporáneo". *Anthropos* 194, 22-30.
- GONZÁLEZ, M. G. (2007). *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- HABERMAS, J. (2000). “El manejo de las contingencias y el retorno del historicismo”. En: *Debate sobre la situación de la filosofía*, Niznik, J. y Sanders, T. (Eds.), 13-41. Madrid: Cátedra.
- HORMIGÓN, J. A. (2006). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, vol. III.
- LESKY, A. (1973⁴). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1980). *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Do Castro.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1970²). *Estudios de lingüística (Las leyes fonéticas, Menendus, el Diccionario ideal, y otros)*. Madrid: Espasa Calpe.
- MENKE, C. (2008). *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- MOLINA, C. A. (1996²). “Prólogo”. En: *Tesoros y otras magias*, Cunqueiro, Á., 11-17.
- NESTLE, W. (1975²). *Historia del espíritu griego. Desde Homero a Lucano*. Esplugues de Llobregat: Ariel.
- REBOREDA, S. (2001). “Delfos: fronteras entre *poleis* e identidad helénica”. En: *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo. III Reunión de Historiadores (Santiago-Trasalba, 25-27 de septiembre de 2000)*, López Barja, P. y Reboreda, S. (Eds.), 195-205. Santiago de Compostela, Vigo: Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo.
- RIQUER, M. de y VALVERDE, J. M. (2009). *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Grandes Obras de la Cultura.
- ROMILLY, J. de (1973). “La tragédie grecque comme genre littéraire”. En: *Estudios sobre los géneros literarios, I (Grecia clásica e Inglaterra)*, Coy, J. y Hoz, J. de (Eds.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 11-27.
- TAPLIN, O. (2007). “A New Pair of Pairs: Tragic Witnesses in Western Greek Vase Painting?”. En: *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Kraus, C., Goldhill, S., Foley, H. P. y Elsner, J. (Eds.), Oxford: Oxford University Press, 177-196.
- TORO, S. del (2001). “Prólogo”. En: *Las mocedades de Ulises*, Cunqueiro, Á., Madrid: Bibliotex, El Mundo, 5-8.

- UBERSFELD, A. (1993²). *Semiótica teatral*, Traducción y adaptación de F. Torres Monreal. Madrid, Murcia: Cátedra, Universidad de Murcia.
- WILSON, P. y TAPLIN, O. (1993). “The ‘aetiology’ of the tragedy in the *Oresteia*”. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 39, 169-180.