

Inicios teatrais de Cunqueiro (1933-1941)

M. C. Ríos Panisse

Introducción

Tódalas literaturas minoritarias teñen dificultades para o desenrolo do seu teatro pois trátase dunha actividade cultural que precisa, para a súa total realización, dunha posta en escena de montaxe complicada. Por iso o teatro é un xénero pouco cultivado en lingua galega e esixe, en moitas ocasións, un sacrificio que só a militancia provoca. Alvaro Cunqueiro (como antes Lugrís Freire, Cabanillas, Castelao, Otero, Villar Ponte) sentiuse, por ser escritor en lingua galega, obrigado a cultivalo¹. Claro que esta razón non sería dabondo se non fose acompañada pola valía literaria e polo gusto pola teatralidade que domina en toda a creación de Cunqueiro, mesmo na poética e na narrativa². Hai na obra do escritor unha clara tendencia á presentación do conflito teatral da vida humana, concebida como labor creativo que enfrenta a orixinalidade do individuo coa pluralidade sistematizada do seu mundo cotián. Cada home é un creador e como tal unha mente orixinal, única, individualista pero ó mesmo tempo é un animal social, que convive, ama e odia a outros homes cos que ten moitos bens comúns (entre eles o constituído polas creacións artísticas individuais anteriores). Para realizarse como creador, como mente orixinal, debe pechase na súa torre de marfil, romper cos preceptos establecidos, tanto sociais como artísticos, do seu mundo. Para realizarse como home debe amar, odiar, colaborar, integrarse socialmente, admiti-los preceptos sociais e artísticos do seu entorno. Velaí unha das caras do conflito dramático do vivir (tema tamén en última instancia do *Quijote*, da obra de Huysmans *A rebours* e doutras moitas). Claro que a orixinalidade imaxinativa de cada quen está montada sobre a *realidade* e condicionada pola *realidade* que cada un vive ou viviu. E, ó mesmo tempo, a *realidade* de cada un vai sendo deformada pola propia imaxinación, de xeito que o real vólvese imaxinario e o imaxinario, real. En resume, os límites entre o real e o imaxinario non existen o que motiva un segundo enfrontamento dramático, pero este non esencialmente tráxico, senón

1. Este interese pode comprobarse nas respostas de Cunqueiro ó inquérito de Anxel Fole titulado "Parlamento de las Letras Gallegas" -1961-, publicadas en *Alvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/Departamento de Filoloxía Galega, 1991, pp. 15 e 16.

2. Moitos dos aspectos da teatralidade da obra de Cunqueiro poden verse estudados no libro de Anxo Tarrío, *Alvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo:Galaxia, 1989.

ridículo, polo que a vida se converte nunha farsa, nun sen sentido. O gran problema entre individualismo e colectividade minimícase, trócase nunha imaxinación máis da realidade humana. O vivir, tanto no seu aspecto real como imaxinario (se é posible facer tal distinción) é unha farsa que hai que desdramatizar. De aí que Cunqueiro, cando escribe, non incida normalmente no aspecto conflictivo trágico, senón que se presente como desmitificador, contradictorio, inesperado, disperso, irónico. Ademais, aínda que a súa obra é (como xa indicamos) esencialmente dramática, as formas que usa máis a miúdo son as dos xéneros narrativo ou poético, estruturados, frecuentemente, en diálogos e con gran riqueza de caracteres e personaxes. En moitos dos relatos ou dos poemas de Cunqueiro parece que estamos vendo desfilar ante os nosos ollos un conxunto de escenas de diferentes personaxes que nos relatan a súa visión persoal do mundo, o seu vivir pasado e presente, os seus soños futuros. Xenreiras, teimas, gustos, fantasías, lugares comúns, ambicións increíbles e ridículas, desfilan en cadros literarios onde infinidade de seres escenifican a peza teatral do seu imaxinario vivir. Unhas veces, nestas pezas, Cunqueiro incide especialmente na conflictividade da vida e nos contrastes entre os distintas formas individuais de capta-lo mundo. Outras, no fracaso da vida orixinal e individualista ante as forzas masificadoras da rutina e a vulgaridade. As máis, no seu conflictivo mundo da creación e destrucción artística e literaria. E, en todas, pon de relevo os contrastes irónicos derivados do absurdo do vivir humano.

Dous mundos culturais, reinterpretados por Cunqueiro, son os que terman esencialmente da "realidade" que serve de base á súa creación imaxinativa: o da literatura popular e o do mito³. Ambos conducen a un mundo literario que remite a formas dramáticas. O mundo popular porque nos leva á oralidade na que un narrador usa palabra e acenos para transmitir unha historia ós seus oíntes, espectadores e, ás veces, coautores e coactores nestas narracións. O mundo dos mitos porque a súa universalidade e transcendencia o fixo especialmente recreable nun uso dramático e teatral. Deste mundo mítico Cunqueiro ten especial preferencia polo grego (Orestes, Edipo) e polo de Shakespeare (Romeo e Xulieta, Hamlet).

A obra teatral de Cunqueiro

Pero, vistas esquematicamente as posibles razóns de que Cunqueiro se decantase polo cultivo literario do teatro, pasemos a analizar cal é a obra teatral que nos legou.

Cunqueiro é autor de dúas pezas de teatro de certa extensión que teñen por título *O incerto señor D. Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959) e *A noite vai coma un río* (1974)⁴. Ademais escribiu catro pezas curtas: *Xan, o bo conspirador* (1933), *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* (peza presente en *As crónicas do sochantre* -1956), *A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba ou a verdadeira historia dun mandarín que por non*

3. Realmente estes dous mundos poden reducirse a un : ó do concepto de *mytos* como "conto". Vid. "Imaxinación e creación", *Grial*, 2, 1963, pp. 179-184.

4. Unha versión desta obra foi publicada anteriormente en *Grial*, 10, 1965. A versión de 1974 completa a esta primeira coa introducción dun monólogo de D^a Inés. Hai ademais unha segunda versión en castelá que forma parte de *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona: Destino, 1969.

gastar quedou cornudo -escenas segunda e vixésimoquinta da peza de teatro chinés- (peza que aparece ó final de *Se o vello Sinbad volvese ás illas* -1961) e *Palabras de víspera* (1968). Ten tamén en castelán unha obra titulada *Rogelia en Finisterre* (1941)⁵.

Nas dúas primeiras pezas do autor mindoniense (*Xan, o bo conspirador* e *Rogelia en Finisterre*) centraremos o interese deste traballo. Nelas sulñaremos, esencialmente, a presenza daqueles aspectos que serán, máis tarde, as constantes principais da obra teatral cunqueiriana: simbolismo e desmitificación.

Xan, o bo conspirador (1933)

Xan, o bo conspirador é un breve xogo teatral, escrito no ano 1933⁶ que se presenta como un “prólogo para unha traxedia”. Trátase dunha peza moi curta dunha soa e absurda escena de tres personaxes: un home con cravata, outro sen ela e unha nena reflexada nun espello. O home con cravata conta o primeiro que se lle ocorre, unha anécdota calquera; a nena anímao a falar; o home sen cravata desespérase ante o absurdo da situación. A peciña non posúe máis valía, en si mesma, que o feito de conter xa moitas das constantes da creación cunqueiriana. Delas sulñaremos, en primeiro lugar, a presentación da realidade como algo subxectivo, un reflexo do que cada quen ten unha visión persoal (“O espello. Toda a escena un espello”, indica nas acotacións da obra). En segundo lugar indicaremos, como propio da ideoloxía creativa cunqueiriana, o enfrentamento entre o home conservador dos irracionais costumes da tradición pero imaxinativo (o creador individualista) e o materialista, lóxico pero pouco coidado das formas tradicionais (o rupturista masificador). O primeiro é “o home con cravata” que “entra no escenario brincando dende a sala”. O outro é “o home sen ela” que “entra, no seu tempo, pola *concha* do apuntador”. “O home sen cravata ten color de calquera cousa fría e aparente. O home con ela é un home morno, fino”. O terceiro personaxe, a nena, é xa reflexo, imaxinación (“Toda a escena un espello. Nel refléxase a sombra da casa vella coa nena na fiestra”). A nena só establece diálogo co imaxinativo *home con cravata*. O *home sen ela* ignóraa. O reflexo da nena non responde á realidade máis ca *grosso modo* (“a nena é unha nena”), pois está deformada pola esaxeración (“aparenta 14 anos. Ten doce e medio, como se verá”) e a fantasía humorística (“é perfectamente bermella”. Un ollo máis enriba do outro”). Ademais, a acción teatral, que debía consistir nun “prólogo dunha traxedia” (pensemos, por exemplo, no prólogo de *Romeo e Xulieta* de Shakespeare onde o Coro prepara ó espectador para a magnitude da traxedia), “desdramatiza” e ridiculiza a importancia do teatro como “catarse” e presenta unha narración anecdótica (nin sequera é un conto, é un “sucedido”) destruindo a un tempo a finalidade e a forma do teatro tradicional. Atopamos, polo tanto, neste inicio teatral dun Cunqueiro de 22 anos, moitos elementos do Cunqueiro posterior, dados, aínda, cunha elaboración rudimentaria, menos coidada que nas obras de madurez pero xa disfrazados da forma simbólica presente constantemente na obra cunqueiriana.

5. Publicada por primeira vez no suplemento literario de *Vértice*, xaneiro, 1941. Apareceu recentemente nas pp. 71-92 de *Alvaro Cunqueiro, escritos recuperados*, cit.

6. A obriña, trasapelada nos anos da súa creación, foi publicada por primeira vez na revista *Grial*, 60, 1978, pp. 204-207. Alí remitimos ó lector de aquí en adiante.

Sen embargo (seguramente pola mocidade do autor), o papel do “imaxinativo” na obriña non conleva as connotación de fracaso e marxinação que veremos en obras posteriores⁷.

Rogelia en Finisterre (1941)

En 1941 Cunqueiro publicou na revista *Vértice* unha peza teatral breve, en castelán, que se titula *Rogelia en Finisterre*. Montada en sete cadros semella unha escura recreación simbólica da tentación en figura de muller. A acción transcorre en Finisterre, localidade que parece querer simboliza-lo lugar excluído da salvación, pero tamén, quizais, un lugar aillado onde aínda se conserva a fe nunha futura Redención. Neste Finisterre viven seis homes. En primeiro lugar D. Agustín que representa a autoridade. É un ancián que ten un papel entre alcalde e sacerdote. Logo están os cinco pecadores en espera da devandita Redención. Manuel é un vello labrador que ten como seguidor no seu oficio a Antonio, personaxe de fe intransigente. Ademais están Pedro e Juan, ambos pescadores. Juan é o máis novo deles e caracterízase pola súa falta de fe. Finalmente atopamos ó personaxe que representa a pureza da mocidade e constitúe a esperanza dos máis por se-lo encargado de anuncia-la Boa Nova. Chámase Gabriel. No pobo non hai mulleres e só Antonio lembra a súa nai. Coa chegada fortuíta de Rogelia, muller casada, iníciase a caída no pecado e polo tanto a posibilidade de morte sen redención para os cinco personaxes masculinos. Primeiro para Juan, que é o personaxe máis individualista, creativo e contestatario do grupo. Así que se consuma o seu amor con Rogelia, abandona o aillamento de Finisterre e parte polo mundo. A muller conquistará logo a Gabriel, pervertindo ó personaxe e facendo que perda o seu poder de anuncia-la Boa Nova da Redención. Para conseguir un novo home puro que substitúa a Gabriel, os outros homes deciden que Rogelia debe ter un fillo cun deles. Ela escolle ó intransigente Antonio, quen sacrifica a súa salvación pola salvación do resto. A obra termina con Rogelia, xa embarazada, desexando a volta de Juan e a caída na tentación do seu futuro fillo.

O personaxe feminino da obra lembra unhas veces a Eva e outras ás mulleres-sirea tentadoras de Ulises. Tamén semella unha especie de antítese da Virxe María, pois a súa función é concebir un neno (de quen se descoñece a paternidade porque Rogelia se entende con varios dos homes) que sexa a salvación do grupo, pero para o que ela desexa a caída na tentación, como xa dixemos, ou, o que é o mesmo, que se mantexa na súa condición humana e non consiga a eternidade ou divinización que a Redención pode producirlle. A peza é simbólica e ten moitas relacións co mundo bíblico. Pode verse como unha especie de ataque ó excesivo dogmatismo relixioso da España de postguerra. E dígoo porque Rogelia, aínda simbolizando a

7. Logo de entregado este artigo para a súa publicación coñecín a existencia dunha “Escena final” de *Xan, o bo conspirador*, publicada en *La Región*, o 14 de xullo de 1933. Trátase dun dos textos non recollidos nas *Obras Completas* nin nas distintas edicións de inéditos de Cunqueiro que atopou Marcos Valcárcel e que deu a coñecer nun artigo titulado “Cunqueiro en Ourense”, *La Voz de Galicia*, 17-5-1991. Esta “escena final”, de corte surrealista, pouco ou nada ten que ver coa peza publicada no *Grial* 60 e aquí comentada. Quizais sirva para intensifica-la irracionalidade do “prólogo”. O feito de aparecer os dous orixinais como textos xebrados entre si e un se-lo “prólogo dunha traxedia” e o outro a “escena final” tamén pode indicar que foron considerados polo seu autor como textos independentes que só teñen de nexo común o título (*Xan, o bo conspirador*).

“tentación”, é (como recoñece Manuel, un dos protagonistas da obra) un personaxe positivo, pois consegue desenvolver-la personalidade dos homes de Finisterre. Só por mor dela se realizan na súa condición humana Juan, Gabriel e Antonio. Nunha palabra, co amor de Rogelia estes personaxes viven e disfrutan do vivir. O mundo da imaxinación, representado por Juan, acada posibilidades e convértese en real. Tamén Gabriel madurece a través do amor. E Antonio convértese de intransixente en xeneroso. Hai, polo tanto, nesta obra (atípica do autor mindoniense polo enfoque demasiado trascendental e serio do tema, froito da época na que a obra se publica) a posibilidade de sentir unha intención desmitificadora dos valores relixiosos establecidos, intención conseguida cunha ambigua utilización simbólica dos personaxes. E nese sentido *Rogelia en Finisterre* encaixa perfectamente no mundo cunqueiriano, pois non esquezamos que desmitificación e simbolismo son dúas das características constantes do mindoniense.

A seguinte obra teatral de Cunqueiro é a coñecida *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*, publicada en 1956. O autor mindoniense enceta nela o camiño que o converterá no mellor escritor teatral da literatura galega ata o momento. As tendencias de desmitificación e simbolismo que se intuían como esenciais nas obras anteriores cobran claro protagonismo e chegan ó cume nas dúas pezas dramáticas máis elaboradas de Cunqueiro, é dicir, *O incerto señor D. Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959) e *A noite vai coma un río* (1965). O autor entrou na madurez artística. Por iso a análise da súa obra dramática a partir deste momento no é xa obxecto deste traballo.

M.C. Ríos Panisse
I.B. Rosalía de Castro
Santiago de Compostela