

A miña posta en escena de
O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca,
de Alvaro Cunqueiro*

Ricart Salvat

Per a Susana Dans, Núria Sanz, Santiago Prego,
Evaristo Calvo, Xabier Estéve, Xosé Manuel
Oliveira, Víctor L. Mosqueira, Marcos Orsi
i Marcos Vitétes, els components de la
Commedia dell'Arte del nostre espectáculo,
el treball dels quals no ha estat,
amb alguna excepció, suficientment reconegut.

Dende o momento en que, a finais de xullo, Xesús Alonso Montero e Luís Cochón me propuxeron montar, en Galicia *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, tiven moi claro que ía enfrontarme cunha das pezas teatrais máis difíciles e insólitas coas que traballei ó longo da miña carreira como director de escena.

Como moi ben sinala César Carlos Morám Fraga:

É certo que o *Hamlet* de Cunqueiro non se enlifa en nengunha traxectoria posíbel do teatro galego, pois, por un lado, a tradición escrita que lle precede na nosa dramaturxia é tan parca como para imaxinarmos cada autor (Cunqueiro incluído) atafegado na empresa de pór os alicerces do corpus teatral; e por outro, nada hai de semellante -nen en Dieste, nen en Castelao, nen en Cotarelo, etc.- que posua o mais levián fio de conexión con respecto aos plantexamentos e plasmacións dramáticas do escritor mindoniense¹.

O texto de Morám Fraga, neste aspecto e nos que desenvolve ó longo do seu apaixonante e ben documentado traballo, foime moi útil nas semanas de preparación da nosa posta en escena e nos quince ou vinte primeiros días dos ensaios. Realmente, *Don Hamlet* non se pón en liña con ningunha das traxectorias existentes no teatro galego, pero tampouco non podemos encadrala en ningunha das actitudes establecidas no teatro castelán e, por extensión, no peninsular. Antes

* Traducción do castelán de Anxo Tarrío Varela.

1. Cesar Carlos Morám Fraga, "Algunhas notas arredor de *Don Hamlet*", en "O mundo de Cunqueiro", Extra de *A Nosa Terra* (nova edición ampliada), Vigo, 1991, p. 64.

de empezar os ensaios, fixera en Vigo unha conferencia sobre o teatro de Cunqueiro e escribira varios artigos. Sempre me preguntara, por que razón, non tendo o teatro de Cunqueiro particulares problemas políticos, non fora representado nunca polos directores de prestixio do franquismo. Pensaba en Luís Escobar, Claudio de la Torre, Cayetano Luca de Tena e mesmo no primeiro José Luís Alonso. É máis, nos primeiros anos 60 tiven relación moi directa con aquela muller admirable que tanto fixo pola renovación do teatro español, a directora de *Dido Pequeño Teatro*, Josefina Sánchez Pedreño, e endexamais ningún dos seus colaboradores nin ela mesma, falou de poñer en escena o *Don Hamlet* de Cunqueiro ou algunha das outras pezas deste autor. Algo semellante poderíamos dicir dos innumerables teatros de Cámara de Barcelona. Noutras palabras, o *Don Hamlet* é a típica obra que, *a priori*, asusta a un director.

Na primeira etapa do noso traballo, pensei que non era bo considerar demasiado as moitas lecturas que coñecía da obra de Shakespeare. Era difícil, con todo, que a imaxinación non me levara cara a estas aportacións, xa que o *Don Hamlet* de Cunqueiro é seu e nada máis que seu, pero tamén, queirámolo ou non, é o de Shakespeare. Aínda máis, é o *Hamlet* de tódalas lecturas que sobre o mito de Hamlet se fixeron. Polo tanto, anque non quixese, esas referencias habían ir impoñéndose. Pareceume que me sería útil, con todo, para ir atopando a miña lectura, ter sempre como norte a seguir a interpretación que eu valorei como a máis determinante e lúcida de entre as moitas que se escribiron neste século. Penso en Jan Kott e, moi concretamente, no seu ensaio maxistral *Shakespeare, nuestro contemporáneo*²

Coidei que era conveniente reter algunhas das reflexións fundamentais de Kott. De Kott e de Daniel Sibony. O seu libro *Avec Shakespeare*³ resultoume especialmente enriquecedor, entre os últimos que lin. Gustaríame lembrar agora os puntos que me foron máis útiles.

Para Kott,

Hamlet es como una esponja. A condición de no estilizarlo, ni montarlo como una antigualla, absorbe inmediatamente todo nuestro tiempo. Es la más extraña de las obras jamás escritas; precisamente por sus lagunas, por no estar acabada. *Hamlet* es un gran aparato escénico en el que cada uno de los personajes debe hacer un papel más o menos trágico y cruel. Y haciendo esto, decir cosas espléndidas⁴.

Todas estas agudas e penetrantes reflexións, por exemplo, servíanme para o *Don Hamlet* de Cunqueiro. A aportación do mindoniense ó mito é rarísima, dunha estrañeza que pode levar á irritación. Está aínda máis chea de lagoas que a peza orixinal e dá a sensación de estar absolutamente inacabada, cun final precipitado demais. Todo sumamente esaxerado. Por iso pensei que era a miña tarefa como director intentar que o que podía haber de negativo nestes elementos, resultase

2. Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, La Habana: Instituto del Libro, 1968.

3. Daniel Sibony, *Avec Shakespeare. Éclats et passions en douze pièces*, Paris: Bernard Grasset, 1988.

4. Jan Kott, *ob. cit.*, p. 128.

difuminado, e axiña tiven moi claro que debía procurar un ritmo no que a precipitación e a esaxeración quedasen xustificadas. O que sempre resultaba moi evidente é que os personaxes de Cunqueiro tamén dicían cousas espléndidas. Cunqueiro, como Shakespeare, é unha fervenza verbal desenfreada. A palabra crea as situacións; define o ritmo do espectáculo e crea o eido escenográfico, o decorado.

Outra interpretación de Kott que me foi útil, quizabes a máis reveladora, é a seguinte:

Hamlet se puede resumir de diversas formas: haciendo una crónica histórica, una novela policíaca o un drama filosófico. Seguramente serán tres piezas diferentes, aunque Shakespeare haya escrito las tres. Pero si hacemos un resumen honesto, el texto de estas tres piezas será idéntico, con la sola diferencia de que cada vez serán otra Ofelia, otro Hamlet y otro Laertes los que representarán los papeles. Los papeles son los mismos pero otros personajes los actúan⁵.

Os tres aspectos sinalados polo profesor polaco-norteamericano tamén se atopan, como é lóxico, en Cunqueiro. Quizais se perda máis a dimensión de novela policial, dada a súa precipitación narrativa e, sobre todo, considerando que é un texto bastante curto. De tódolos xeitos este elemento, ese particular *suspense*, sempre me interesou moito, tanto no *Edipo Rei* de Sófocles, coma no *Hamlet* de Shakespeare, e pensei que era bo potencialo, sobre todo cara a un posible público popular.

O que ficaba claro é que en Cunqueiro hai tres pezas diferentes, tamén como na obra orixinal da que parte, pero el engade unha cuarta peza. Aí empeza a grande orixinalidade do mestre. O seu *Don Hamlet* é o *Hamlet* de Shakespeare ou o das sagas nórdicas pero tamén é o *Edipo Rei* de Sófocles ou o das diferentes lecturas que deste mito se fixeron ó longo dos séculos. Este aspecto, esta referencia sofocleana era o punto de flexión dramaturxico que me obsesionou nos primeiros pasos do meu traballo. Ou ben o marcaba dun xeito aberto e definido ou ben o deixaba con toda a ambigüidade que quizais eu desexaría darlle ó meu traballo. Máis adiante explicarei as razóns que me levaron no só a marcar este aspecto senón a poñelo en evidencia a través da inclusión dese marabilloso poema que figura no libro *Herba aquí e acola* e que se titula “Eu son Edipo”. Esta solución foi quizais un pouco fácil, polo obvia. O profesor Anxo Tarrío Varela nun para min iluminador artigo titulado “De dúbidas e de indecisións”⁶ comentou moi intelixentemente a oportunidade ou non oportunidade desta solución, escribindo:

Quizais era innecesario introducir o poema “Eu son Edipo”, que non está no texto teatral, polo que supón de tutelaxe e de subliñado excesivo para o espectador. Aquí Salvat non deixou que o lector disfrutase do pracer case infantil de descubrir de seu o problema edípico do Hamlet cunqueiriano. ¿Faría o mesmo Salvat se esperase un público, poñamos por exemplo, catalán ou británico? Coido que non.

5. *Ibidem*, p. 129.

6. Anxo Tarrío Varela, “De dúbidas e de indecisións”, *El Correo Gallego*, 29-X-1991, p. 3.

A verdade é que non sabería que contestar. Posiblemente non.

Esta cuarta dimensión, é dicir, a diferenza edípica, en todo caso, foi adquirindo unha grande importancia no meu traballo ó longo dos ensaios e axudoume a resolver o aspecto que eu creo que é o máis difícil de levar a cabo escenicamente: o papel inusual do coro na obra de Cunqueiro. Foi cobrando tanta importancia para min este aspecto que cheguei a pensar que era bo dilucidar visualmente a peza en dous planos: un o de traxedia grega, co coro como case único protagonista, como adoita suceder nas obras de Esquilo, e outro a dimensión de traxedia moderna shakespeareana, que inclúe esas tres pezas diferentes ás que se refería Jan Kott.

Pero había outra dimensión que, nun principio, no sabía como resolver: é a homenaxe á *Comedia da Arte* que Cunqueiro gustou de incluír na súa peza. Hei confesar que, como home do Mediterráneo, paréceme fascinante esa referencia ilusionada que o gran galego (quizais debería dicir o gran celta) fixo a esa grande forma teatral italiana baseada na improvisación e na fruición do xogo escénico dos *gags* do puramente espectacular. A verdade é que, pensando en que me preocupaba que a miña visualización tivese unha definida unidade de ton, esa quinta dimensión que sería a da *Comedia da Arte* debía potenciala ó máximo. Quizabes esa saída de ton, ou esa rotura estrutural podía resolverme a fusión, o difícil elo entre o elemento de traxedia grega e o elemento de traxedia moderna shakespeareana. Ademais podía axudarme a manter un aspecto que para min é fundamental en *Hamlet* e en *Don Hamlet*: a súa dimensión prepirandeliiana, de complexa narración, onde o teatro está dentro do teatro creando un xogo de espellos e de ambigüidades. Daniel Sibony analizou cunha penetración admirable estas particularidades:

Hamlet étant la pièce du jeu, elle a quelque chose d'injouable; et pas tant pour sa richesse qui comme dans toute mise en scène (toute écriture) oblige à faire des "coupes", des sections... C'est que si le jeu déjoue la mort, Shakespeare dans *Hamlet* déjoue le jeu. De quoi le rejouer à l'infini.

Le jeu: le théâtre dans le théâtre en est un point culminant. Mais dans chaque scène une partie des acteurs se cache pour entendre l'autre, qu'elle surcode de "jeu". Toujours une oreille en marge, l'orange que le poison a mis en éruption, ce poison étrange que le spectre a revomi d'une tache d'encre immémoriale, mémoriale des morts, trou nocturne qui dit: "écoute, écoute, écoute". La trame est faite d'écoutes, ceux qui s'écartent n'entendent pas mieux, mais décalées les niveaux d'énonciation s'en trouvent accrus, multipliés.

Hamlet à lui tout seul est un théâtre du théâtre; son jeu est le moteur du jeu de la pièce; il passe son temps à s'écarter dès qu'il se montre ou qu'il parle; dupe comme tout le monde de cet cart. Du jeu mort, la pièce en foisonne. Même le meurtre de Polonius est marqué de jeu: "A rate? dead? for a ducat dead!"⁷.

A visión do teatro no teatro difire moito de Cunqueiro a Shakespeare. Non só polo feito de que o grupo de teatro é unha compañía de *Commedia dell' Arte*, senón tamén porque non fan unha representación senón uns ensaios previos e logo dáse paso á representación propiamente dita que Cunqueiro quería que tomase movemento de ballet. Toda esta secuencia dos cómicos, que condiciona as cinco escenas da xornada terceira, adquiren unha importancia extraordinaria, case excesiva, no contexto da obra en xeral. A Cunqueiro, unha vez que os cómicos saíron en silencio, só lle quedan tres escenas para atopar un desenlace adecuado á súa traxedia. Son estas escenas as que condicionan, ó meu entender, o ritmo xeral da obra e confiren á peza esa impresión de obra precipitada e mal construída. Sobre este particular tamén atopamos en Kott algúns elementos de iluminación cando comenta que:

La exégesis clásica del siglo XIX se preguntaba casi exclusivamente quien era en verdad Hamlet; injuriaba a Shakespeare acusándolo de haber escrito una obra maestra desordenada, ilógica y terriblemente mal construída. El rasgo común de los estudios modernos sobre *Hamlet* es el de examinarlo bajo el ángulo del teatro. *Hamlet* no es un tratado de filosofía o de moral, ni un manual de psicología; *Hamlet* es una pieza de teatro. Es teatro, o sea, un texto y personajes. Pero si es un texto hay que empezar por Fortimbrás. Pués Fortimbrás decide el texto de *Hamlet*⁸.

Outro elemento diferencial entre os dous Hamlets que nos ocupan é que Cunqueiro prescinde do personaxe de Fortimbrás. Na aportación do noso autor, nin hai que comezar por Fortimbrás, nin este personaxe decide, en ningún aspecto, o texto de *Don Hamlet*. Pouco antes desas reflexións que acabamos de considerar, Kott afirmara que:

Si nos atenemos al texto de *Hamlet*, se trata de la historia de tres jóvenes y una muchacha. Los muchachos tienen la misma edad. Se llaman: Hamlet, Laertes, Fortimbrás. La muchacha es más joven, su nombre es Ofelia. Los cuatro están mezclados en un sangriento drama político y familiar. Tres de ellos morirán. El cuarto, más bien por azar, se convertirá en rey de Dinamarca.

Escribí deliberadamente que los cuatro estaban mezclados en un drama, ya que ninguno de ellos elige su papel; este es impuesto, viene del exterior, se desarrolla en el texto. Y el texto debe ser montado tal cual, hasta el fin, sin importar cuáles son los personaxes. ¿Quién es en verdad Ofelia, quien es en verdad Hamlet? Poco importa por el momento; lo que cuenta: ¿qué es el texto? ¿El mecanismo de la historia, el destino, la condición humana? Sin lugar a dudas, lo uno, lo otro y lo tercero; todo depende del modo que queramos comprender *Hamlet*. *Hamlet* es el drama de las situaciones impuestas; y es en estas, justamente, donde reside a llave de la interpretación moderna⁹.

8. Jan Kott, *ob. cit.*, p. 135.

9. *Ibidem*, p. 132.

Hei confesar que me inquietou durante as dúas ou tres primeiras semanas de ensaio o feito de que o personaxe de Fortimbrás no tivese ningunha relevancia no *Don Hamlet* que montabamos. Pensei que debía aparecer como personaxe clave nun prólogo que quixen poñer antes do inicio da obra. Este prólogo debía constar dos dous prólogos que hai na obra, os que están nas páxinas 187-188 e na 191-193 do volume I das *Obras Completas* de Alvaro Cunqueiro¹⁰. Para min era fundamental que estes dous textos figurasen no espectáculo. Mesmo falei cos actores que me pareceron idóneos para representalos, Roberto Vidal Bolaño e Manuel Lourenzo. Este prólogo, que evidentemente hei montar se teño a ocasión de volver a poñer en escena o *Don Hamlet* de Cunqueiro, pensaba visualizalo cuns *gestus*, no senso máis brechtiano do termo, que fixeran referencia a algunhas das interpretacións fundamentais do Hamlet de Shakespeare, por exemplo, a coñecida de Laurence Olivier do ano 48. Para entendérmonos, a interpretación tradicionalmente romántica ou idealista. Neste prólogo, as frases fundamentais que debe dicir Hamlet:

-Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser? Cántos homes son percisos, no escuro, pra faguer na luz un soio home verdadeiro?¹¹,

nunca debería dicilas o actor que logo interpretase Hamlet senón o antagonista que, en principio, debería ser o actor que interpretaría Laertes. Querería sinalar tamén que a miña idea era que houbera dous actores que interpretasen Hamlet e dous que interpretasen Laertes e que se fosen alternando seguindo o modelo que Vittorio Gassman fixo no seu *Otelo* do 56, se non lembro mal. Neste prólogo, os actores que interviñesen nos diferentes *gestus* que acompañaban ou ilustraban os textos mencionados, debían ir vestidos segundo a tradición romántica ou habitual. Por varias razóns, tiven que desistir de levar a cabo este prólogo. Manuel Lourenzo non puido, por compromisos, responsabilizarse do papel. Os actores que probei para Hamlet, que foron moitos, non aceptaron o xogo do dobre papel. Por outro lado, ter que traballar sen produtor complicaba extraordinariamente a marcha dos ensaios e, ademais, deuse nos sempre un tope económico, quizais baixo de máis, pero que habíamos sobardar moito, caso de levarmos a cabo a visualización destes prólogos.

Hei dicir que a experiencia amoreada durante case corenta anos conselloume que non hai que facer repartos ideais antes de comezar a obra, sobre todo cando un traballa en prazas onde o mercado de actores é limitado. Os meus tres últimos traballos tiveron que se producir nestas condicións. Refírome a *En la ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, que moutei en Murcia por encargo de César Oliva, a *La Gran Semíramis*, de Cristóbal de Virués, por encargo de Juan Oleza, Nel Diago, Josep Lluís Sirera e Antonio Díaz Zamora, en Valencia, e este *Don Hamlet* que nos ocupa.

Tiña moi claro que debía adaptarme ós actores que atopase e debía concebir o meu traballo a través do equipo que fose xurdindo. Pero en relación ó prólogo, era para min fundamental que os comediantes que o fixesen fosen os que mencionei, por

10. Alvaro Cunqueiro, *Obra en galego completa. Poesía. Teatro*. Volume I, Vigo: Galaxia, 1991.

11. *Ibidem*, p. 187.

moitas razóns que agora sería longo e innecesario explicar. Ou o facía con eles ou mellor o deixaba.

Para min esta experiencia de *Don Hamlet* é paralela ou repite, en circunstancias e sensibilidades diferentes, o traballo das miñas cinco montaxes de *Primera Història d' Esther*, de Salvador Espriu e as tres de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti. Curiosamente, se as seis veces que montei *Ronda de Mort a Sinera*, o espectáculo que preparamos Salvador Espriu e mais eu, sempre fixen o mesmo e nunca fun quen de cambiar nada, contrariamente, nas montaxes que levei a cabo da *Primera Història d' Esther* e *Noche de guerra en el Museo del Prado* procurei, non só cambiar figuríns e decorados senón tamén perspectivas de lectura dramaturxica. Hai textos que un sente como *obras abertas* e outros que non. Hai textos que che dan a impresión de seren como un pozo sen fondo do que, ó xeito de ires sacando auga, esta gaña en calidade e frescura e outros onde isto nunca nos ocorre. Con *Don Hamlet* teño a mesma impresión que tiven coas de Espriu e Alberti xa mencionadas. Sería o meu desexo poder seguir investigando sobre este texto fascinante.

Polo tanto, e volvendo á temática sinalada por Kott, sempre tiven moi claro que Hamlet, Laertes e Ofelia debían ser uns mozos da mesma idade, uns estudantes de primeiros cursos da Universidade. Con moita pena tiven que eliminar a Fortimbrás que, de montar o prólogo, faría saír ó final da obra nunha acción muda ou pantomímica parella á que levei a cabo na posta en escena de *Edip i Iocasta*, de Séneca e Josep Soler, ópera que puxen en escena no Gran Teatre del Liceu no 1987. Alí, unha vez acabada a obra, mesmo despois de finalizada a música, Edipo, acompañado de Antígona, camiñaba nun absoluto silencio cara ó seu exilio, cara a ese Colonos que na obra de Sófocles, *Edipo en Colono*, consegue a máis misteriosa e desacougante das lecturas que se fixeron do mito edípico.

Xa que logo, debía dar a imaxe de tres mocíños ós que non debía importarlles cales eran os seus personaxes, quen era en verdade Ofelia, quen era en verdade Hamlet, quen era en verdade Laertes. Nada de psicoloxismos, nada de lecturas críticas anteriores, nada de condicionamentos. Son uns mozos que están mesturados nun drama familiar e político con moito furor, moita rabia, moito sexo e moita situación imposta. Intentamos poñer moi en evidencia ese elemento de situación imposta a uns pobres e indefensos mozos. A verdade é que me pareceu un acerto que Ofelia non morra no texto cunqueriano. É máis, coido que é moito máis fermoso que quede ó final afundida no mecanismo da historia, do destino e dos avatares da condición humana. Moito máis poético. Moito máis terrible que acabe confundida co Coro.

Mesmo chegou un momento no que me dixeran que é verdade que o *Hamlet* de Shakespeare é terriblemente desordenado, ilóxico e mal construído. Hai que recordar que os críticos do XIX, mellor dito dende Voltaire, os comentaristas de nivel universitario non se cansaron de poñer de manifesto estes defectos. Contrariamente, é un feito que a crítica moderna, a do século XX e, moi especialmente, a da segunda metade deste século, xa practicamente non se referiu nunca a estes aspectos. Xa todos sabemos que é así. O único que conta é que é unha obra mestra. Que teña tódolos defectos que queira.

Pensando nesta experiencia, no que está a suceder con Valle Inclán, no que pasou coas espléndidas e mal acabadas películas de Buñuel da época mexicana, chegou un momento no que non quixen preocuparme máis pola narrativa absolutamente mal construída do *Don Hamlet* de Cunqueiro. Quixen desdramatizar esta situación e díxenme que, ou ben *Don Hamlet* é unha obra mestra absolutamente insólita no teatro galego e no teatro peninsular, ou ben é a precipitada incursión no teatro dun poeta e dun narrador absolutamente xeniais. Polo tanto, a mifía obriga era examinar o texto baixo o exclusivo ángulo do teatro. Simplemente, era unha peza de teatro: un texto fermosísimo e uns personaxes. Personaxes que eu quería -insisto- moi novos. Hei confesar que unha das lecturas shakespearianas que máis me interesou e enriqueceu foi o espléndido *Macbeth* de Roman Polanski. En honra á verdade, haberá que dicir: o *Macbeth* de Kenneth Tynan e Roman Polanski.

Impresionoume nesta película que os protagonistas fosen tan esaxeradamente novos. Con esta lectura, a traxedia había adquirir unha dimensión aínda máis inquietante e desesperada e, asemade, máis chea de engado e de perversa inocencia. Pero vexamos como o propio Polanski fala desta experiencia:

Tynan y yo estábamos de acuerdo en casi todo. Comprendíamos que aquella obra tan larga no se podría traducir al cine sin amplios cortes y que muchas escenas se tendrían que reunir en una sola visión caleidoscópica.

Estábamos dispuestos, además, a prescindir de los habituales tópicos teatrales. En la película, Macbeth y su mujer son jóvenes y bien parecidos (...) no, como en casi todas las producciones teatrales, maduros y agobiados por el peso de la fatalidad. Lo hicimos con un propósito deliberado. Como decía Tynan: 'Ellos no saben que están metidos en una tragedia; creen que están a punto de alcanzar el triunfo vaticinado por las brujas'. En este sentido, la tragedia estribaba en el hecho de haber descubierto -mientras intentaban llevar a la práctica la profecía de las brujas- una oscura faceta de su carácter, cuya existencia jamás habían sospechado.

Yo no me sentía ligado a los convencionalismos teatrales isabelinos. Shakespeare, por ejemplo, había limitado a tres el número de las brujas en el escenario; en cambio, en la pantalla, en la escena en la que Macbeth acude en busca de su consejo profético, todo un aquelarre de brujas contribuía a intensificar el dramatismo de la situación. Lo importante era crear una estructura espectacular y coherente, capaz de subrayar y realzar el texto, confiriéndole una mayor resonancia"¹².

Pensei que, se Tynan e Polanski se atreveran a converter en mozos dous personaxes que tradicionalmente son, como di o grande director polaco, maduros e aboucados polo peso da fatalidade, ¿que nos empecía marcar ó máximo esa dimensión xove nunha obra que xa de base o pedía e que se o interpretaron normalmente actores dunha certa idade é porque a dificultade e complexidade do personaxe non aconsellan que se reparta a actores pouco experimentados? Se Hamlet é un mozo, posibilita que a nai tamén o sexa. A verdade é que a diferenza entre eles é

mínima: catorce ou dezaseis anos, como moito. Mesmo podería ser menos. É ben sabido que nos tempos bárbaros en que gustamos de situar a obra as mocíñas casaban pouco tempo despois de iniciaren os ciclos menstruais. Xa que logo, podería haber uns doce ou trece anos de diferenza entre Gerda e Hamlet.

Hai na obra de Cunqueiro dúas escenas que posúen unha adulez admirable, absolutamente inhabitual na nosa dramaturxia ibérica. Refírome á escena VII da xornada terceira e á escena III da xornada segunda. A primeira é a que chega case a plasmar con increíble afouteza a compoñente edípica da lectura cunqueiriana. É unha escena moi fermosa, que, segundo me informan os críticos, foi eliminada das primeiras edicións e que posúe unha dimensión contemporánea absolutamente fascinante. Dado que esa escena me apaixonou dende o primeiro momento, coidei que debiamos levala ata as últimas consecuencias, naturalmente, sempre que os actores aceptasen e entendesen o xogo. Pero para que esa escena fose aceptable para o público medio era aconsellable que a actriz e o actor tivesen ese aire mozo, nela, e esa fasquía adolescente, nel, que puidese facer comprender que tamén eles eran obxecto do drama dunha situación imposta. Non agocharei que nesta escena lembrei o tratamento que o sensible director cinematográfico Louis Malle fixo na súa película *Le soufle au coeur*, do ano 1971, sobre o tema da relación sexual nai-fillo.

A partir da terceira semana de ensaios, coidei que compría esquecerse das interpretacións persistentes e sempre por demais condicionantes do *Hamlet* de Shakespeare e que había que se centrar exclusivamente nos personaxes e no xogo de situacións creados por Cunqueiro. A partir desa terceira semana, comecei a traballar os excelentes estudos críticos que se escribiron sobre o *Don Hamlet* de Cunqueiro. Sempre pensei que podería contar para o meu traballo como director coa colaboración, en calidade de *dramaturg* ou dramaturxista, de Xesús Alonso Montero. El, ademais, debía encargarse dos mínimos retoques que, ó seu entender, debían facerse no texto. Segundo Alonso Montero, a versión válida era a última, publicada antes da morte do autor, a que el chamaba testamentaria. Pero o criterio do responsable do I.G.A.E.M. e do seu colaborador non coincidiron co criterio de Xesús Alonso Montero, e, dado que non se quixo chegar, por parte da produción, a un acordo ou pacto entre cabaleiros, Xesús Alonso Montero afastouse do proxecto. Lamentei moito, pero entendín esta actitude, e quero expresar aquí a miña opinión sobre a conveniencia de termos respectado o texto de Cunqueiro tal e como o mestre o escribiu.

Afastado Xesús Alonso Montero, aceptei as indicacións e o retoque do texto que me deron os organizadores, pero tiveron que seguir traballando, a partir da terceira semana, sen a orientación, como dramaturxista, do profesor Alonso Montero. Como é lóxico, el pasoume algúns textos fundamentais que me foron moi útiles. Doutra banda, Anxeles Cuña, a colaboradora na posta en escena, canda Roberto Vidal Bolaño, encargouse de conseguirme tódolos artigos de alta crítica universitaria. Especialmente útil foi o traballo de Micaela Misiego “As orixens vikingas do príncipe Hamlet”¹³. Este artigo, que eu traballara hai anos, axudoume a rememorar una experiencia persoal sobre o mito de Hamlet que non quero deixar

13. M. Misiego, “As orixens vikingas do príncipe Hamlet”, *Grial*, nº 27 (1970), pp. 40-45; nº 29 (1970), pp. 294-306; nº 32 (1971), pp. 142-154; e nº 34 (1971), pp. 399-409.

de mencionar. No ano 1961, fixen a estrea, co grupo independente da Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dunha obra miña titulada *Mort d'home*, que despois había publicar cun prólogo de Salvador Espriu¹⁴. Nesa peza, escrita cara á metade dos anos cincuenta, partía máis das orixes vikingas do mito ca do texto shakespeareano. Salvador Espriu axudoume en todo momento na corrección de estilo e deume consellos sobre dalgúns aspectos da mesma. Ambolos dous pensabamos naquelas datas que ó teatro catalán lle conviña o trato cos grandes mitos do pasado. El fixérao coa súa *Antígona* e coa súa *Fedra*, anque, de feito, esta última peza era a recreación catalana dunha obra de Llorenç Villalonga escrita en castelán. Naqueles anos, quizabes polo influxo do teatro francés, o teatro catalán tendía a refacer os grandes mitos clásicos. Eu coidei oportuno facer algo parecido co de Hamlet.

Ao non poder contar coa figura do dramaturxista, coidei oportuno seguir ó máximo a liña interpretativa creada pola crítica universitaria. Neste aspecto, tamén foi para min moi valiosa a axuda de Xosé Ramón Fandiño na recopilación de materiais. A partir, xa que logo, das tres primeiras semanas de ensaio, concentreime tan só nos textos críticos galegos. Xa naquel intre tiña moi claros cales eran os cinco planos que quería definir na miña posta, dos que xa falamos, como as cinco liñas fundamentais da miña lectura. Repito: o elemento edipiano, a homenaxe á *Commedia dell'Arte*, o carácter de crónica histórico-mítica, de novela policiaca e de drama filosófico.

Houbo un texto crítico que me resultou máis enriquecedor e iluminador durante os ensaios que cando os lera antes para preparar as miñas conferencias e os meus artigos. Refírome ó de Manuel Míguez Ben, titulado "*Hamlet de Shakespeare en O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*"¹⁵. Quero aclarar que de ningún xeito pretendo xustificar posibles erros meus de lectura amparándome en textos de recoñecida solvencia. Nada máis lonxe dos meus intereses. Simplemente, quero expresar como cheguei a que a miña posta de *Don Hamlet* fose o que foi.

Xa dende o primeiro momento, ficou claro para min que a dimensión oral introducida con grande orixinalidade por Cunqueiro, debía potenciala ó máximo. O tratamento do coro foi, nalgúns dos meus anteriores traballos, unha obsesión e un dos elementos que máis me fascinou como director de escena. Xa o usara en *Mort d'home*, do que xa falei, e moi especialmente na lectura coral como espectáculo que fixen do poema de Salvador Espriu, *La pell de Brau*, onde os poemas eran recitados por doce, quince e dezaseis actores, segundo as versións que levei a cabo entre 1960 e 1970. Tamén traballei o coro con Espriu cando puxen en escena a súa *Antígona*, no 1963. A miña visión do coro viña dos grandes mestres alemáns e desa Grecia mítica que os grandes teóricos da estética alemana se inventaron. Pensamos en Lessing, en Winckelmann e, como non, en Goethe. Na Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual, tiñamos como profesora de movemento á bailarina rusa Marina Noreg, que nos aprendeu algunhas das técnicas de tratamentos do coro usadas por Meyerhold e por algúns dos grandes coreógrafos e directores de escena dos anos 20 da U.R.S.S. e da Alemania. As súas leccións fóronme moi

14. Ricard Salvat, *Mort d'home*, Palma de Mallorca: Ed. Moll, 1963, cun prólogo de Salvador Espriu.

15. Manuel João Gomes, "O teatro na Semana da Galiza. Com Hamlet em Elsenor", *Público*, 6-XII-1991, p. 52 (sección local).

útiles e incorporeinas, en parte, ós espectáculos a que me teño xa referido. Pero sempre quedei coa impresión de que aqueles tratamentos do coro que viñan dos modelos centroeuropeos ficaban decote esteticistas, estéticos de máis, esculturais e, en xeral, baleiros de vida escénica. Cara á metade dos anos 70, viaxei a Grecia e entrei en contacto co teatro de Carolos Cun e o seu especial xeito de tratar o coro. Os traballos de Cun constituíron para min unha auténtica revelación. Pero sobre todo ver, no 1977, o fascinante traballo de Stravros Doufexis sobre a *Ifixenia en Aulida*, de Eurípides, montada co Theatron Kessarianis, que orientaba a grande escenógrafa Ersi Drini. Este traballo pareceume tan importante que o invitei a participar no *Festival Internacional de Sitges*, onde había conseguir o grande premio (*Cau Ferrat*). Un ano despois invitamos a este Festival unha *Lisístrata* que Doufexis puxera en escena en Gante. O éxito obtido nestes traballos fixo posible que se incorporase ó teatro español e levara a cabo o fabuloso espectáculo titulado *El mito de Edipo Rey*, coa Compañía de José Luís Gómez e máis tarde *Fiestaristófanos*, con Esperanza Roy e Manuel Barceló, nunha produción valenciana, orientada por José Monleón.

Ersi Drini e Stravros Doufexis, ó verem -supoño- o entusiasmo que o seu traballo me producía, invítáronme a traballar con eles en Atenas, e alí montei, co Theatron Kessarianis, *Yerma* de García Lorca, potenciando a súa dimensión trágica e tratando os coros como coros de traxedia grega. Claro está, o ton con que a montamos non tiña nada que ver con estes traballos meus anteriores, cheos de obsesión esteticista e moi especialmente cunha *Yerma* que puxen en escena no ano 63, en Aquisgran, e que estaba absolutamente nas antípodas do que fixen en Atenas en 1980. Este mesmo ano, puxémonos de acordo Doufexis e mais eu para montar *As bacantes*, de Eurípides, el en Atenas, co Theatron Kessarianis e eu en Barcelona, no Teatre Grec, coa Compañía Adrià Gual. Para axudarme no meu traballo aquí contei coa colaboración de Ersi Drini e do gran músico Manos Loizos, con quen xa traballara en *Yerma*.

En resumen, o tratamento do coro na última posta en escena grega colócase no extremo contrario ó da visión winckelmanniana que tanto pesara sobre da Escola Alemana dos anos 20-40 e que influíra en tódalas escolas de dirección europeas e, por extensión, das norteamericanas á hora de poñer en escena os clásicos gregos. Fronte ó escultórico e esteticista da posta en escena centroeuropea, os gregos recalcaban a borracheira de color, un ritmo continuado, un recitado a varias voces e un requintado xogo coreográfico, unha recuperación da mediterraneidade.

Detíveme un pouco nesta explicación porque me decatei de que o noso traballo no coro foi a veces analizado, a pesar das moitas gabanzas, con coordenadas estéticas que me resultan moi afastadas dos meus intereses. Por exemplo, na excelente crítica que Manuel João Gomes publicou en *Público*, afirmaba que o noso tratamento do coro tiña unha “movimentação (...) inspirada en Liubimov (mais propiamente nos movementos de massas de *Boris Gudonov*)¹⁵”. É posible que sexa verdade. Admiro o traballo do grande director ruso, que seguíu de moi preto, anque non coñezco en absoluto a súa posta en escena de *Boris Gudonov*.

Teño interese en sinalar estes aspectos porque, como xa dixen na roda de prensa que tivo lugar no Teatro Principal tres días antes da estrea, no meu tratamento do coro había unha serie de citas e homenaxes a Cun e a Doufexis. Concretamente, o momento inicial do coro repetía, como se fose un aceno de complicidade, os

movimentos primeiros de *El mito de Edipo Rey*, estreada en Mérida. Había, así mesmo, citas dos meus traballos anteriores, en *Las bacantes*, *Edip i Iocasta* e *Tannhäuser*. Para min resultou moi claro que o texto de Cunqueiro é un texto cheo de acenos, de ironías, de complicidades literarias, de citas, no senso habitual do termo, e de *zitate*, no xeito e modos que Brecht gustaba de usar. Se Cunqueiro o facía no texto, ¿que nos empeceía facer o mesmo na posta? Sempre partindo da base de que o coro para min é o elemento fundamental do texto e o que xustifica e explica toda a obra. Considerarei algunhas das afirmacións do profesor Míguez Ben, por exemplo as seguintes:

En el drama de *Don Hamlet*, Laertes es el eco del coro, un mero comparsa, tradicional y menos artificioso que éste, pero no tiene nada que ver con el príncipe, ni tampoco es su reflejo¹⁶.

Laertes é, xa que logo, outro recurso como o coro, e na escena terceira do segundo acto, cando Polonio conversa coa raíña Gerda, Míguez Ben dinos:

El fiel ministro es el coro ahora, el Laertes pasivo al que la reina expone, para beneficio del público, que ha sido ella la instigadora del crimen¹⁷.

Por esta e outras razóns os meus personaxes saían do coro e ían se fundiren nel. Cómpre ter en conta tamén que soe ser habitual nos autores que veñen da narrativa e da poesía que ó escribiren teatro tendan ó monólogo ou a fundir as réplicas en longas tiradas. Por iso, para estes autores, un modelo ideal e doado de seguir é o teatro de Esquilo. Decateime disto cando montamos a *Antígona* de Espriu, onde de feito o modelo era máis que o texto de Sófocles, *Os Sete contra Tebas*, de Esquilo. Hai no *Don Hamlet* moitos elementos estruturais e narrativos que nos recordan *Os Persas* e *Os sete contra Tebas*, de Esquilo, e esa particular actitude do coro, que, como moi ben sinala o profesor Vito Pandolfi¹⁸, toma parte directa na acción e é protagonista ó mesmo nivel que Eteocles e o Mensaxeiro. O coro, o pobo de Tebas, ten voz diante dos acontecementos que poñen en perigo a sorte e o destino da cidade.

Por todas estas razóns, coidei que o coro debía dicirse, non por unha soa persoa senón por un amplo espectro de voces, actitudes e persoas. É máis, cantos máis actores poidesemos usar, mellor. Se se empregou un grupo reducido foi polos lóxicos condicionamentos do presuposto. Por iso sorprendeume que algún crítico escribise que

A prescripción da *Commedia* cúmprese até nas máscaras desta procesión á que se lle concede sobre todo o valor dun trazo plástico, de volume de cores¹⁹.

16. Manuel Míguez Ben, "Hamlet de Shakespeare en *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*", en *Homenaxe a Alvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 1982, p. 79.

17. *Ibidem*, p. 14.

18. Vito Pandolfi, *Historia del teatro*. Volumen I, Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1989. Vid. pp. 46 e ss.

19. Gustavo Luca de Tena, "O tormento do príncipe de Elsenor considerado como espectáculo", *A Nosa Terra*, 494, 24-X-91, p. 20.

Se entendín ben as intelixentes suxerencias do crítico, quero facer contar que se decidín que o coro levase máscaras era para marcar a fasquía sofocleana e esquireana e (non hai por que non dicilo) senequista do meu traballo, endexamais por prescrición da *Commedia dell' Arte*. Para min a máscara da *Commedia* ten un uso moi distinto do da Traxedia. Por iso as máscaras, para as que puxemos adrede cores vivísimas, mesmo rechamantes, eran unha homenaxe a esa Grecia colorida e antixermánica que os directores gregos potenciaron e que Pier Paolo Passolini plasmou de xeito admirable nos seus filmes sobre temas clásicos gregos.

Hai unha escena que para min ten un interese particular. É a que enfrenta Gerda e Polonio (escena terceira da segunda xornada). Polonio e Gerda son os personaxes máis ricos e inqedantes que creara Cunqueiro e pensei que compría potencialos ó máximo, con alusións, nos aspectos plásticos, moi claras ós elementos místéricos e quizais rosacrucianos que hai xa en Shakespeare. De calquera xeito, Polonio non é o monicreque que algunhas recentes postas en escena potenciaron. Moi polo contrario, Polonio é unha peza clave do grande Mecanismo do que fala Jan Kott²⁰. De feito, quedei coa dúbida de se non será el o verdadeiro poder, de se non será o auténtico elemento que decide os destinos entre Suecia e Noruega, o que ha posibilitar a doada entrada de Fortimbrás. Nesta escena, onde tiveron dous colaboradores de excepción nos actores Luísa María Martínez e Xan Cejudo, é onde procurei que a miña lectura quedase máis definida e establecida e, á vez, máis chea de ambigüidades e de signos desacougantes. Porque agora quero dicir ás claras unha das miñas obsesións: a vontade de crear, como sinalaba Polanski, un nivel visual de importancia paralela ou igual ó nivel lingüístico, cos mesmos xogos de linguaxe, de citas, de referencias mal intencionadas, de ironía. Cada vez vaise aceptando máis que a posta en escena non é unha arte de pura ilustración, senón que é un quefacer independente do texto, que pode emanar do mesmo, comentalo e, se convén, opoñerse a el. A canle auditiva non ten que dominar sobre a visual. É máis, posúe un elemento de distorsión que xa o movemento da *Nouvelle Vague* e, nomeadamente, Alain Resnais e Margarite Duras levaron a cabo nas súas películas. Algúns traballos da máis arriscada posta en escena berlinesa van por aí. E eu, por exemplo, intenteino na miña posta en escena de *Noche de guerra en el Museo de Prado*, en Madrid, no ano 78.

Son consciente de que un tipo de traballo así pode chegar a irritar a algúns, pero coido que cómpre arriscarse e que hai que levar o traballo do texto ata as últimas consecuencias visuais. Por iso hei confesar que sen a colaboración dos grandes artistas que aceptaron embarcarse nesta arriscada aventura, a empresa non había chegar a ese porto que alcanzamos. Era moi importante que os artistas fosen galegos, enraizadamente galegos, e que a súa aportación fose orixinal e persoalísima, que viñese complementar as lagoas que eu puidese ter e que, de feito, tiveron, no enfrontamento cunha obra tan afastada das raiceiras mediterráneas e do contexto habitual no que traballei. Non quixen aceptar suxerencias a favor de traer artistas doutro país. Poder colaborar con Isaac Díaz Pardo, Acisclo Manzano, Xaime Quessada e Beatriz Abilleira foi un auténtico regalo dos deuses celtas e a experiencia de traballar continuamente entre o desacougo do paio e a máis cegadora das luminosidades. Outro nivel de investigación establecino co arquitecto, José Manuel Castanheira, de quen viña seguindo os seus traballos

20. Jan Kott, *ob. cit.*, p. 124-125.

escenográficos dende anos e que ó entrar no noso colectivo fixo todo o posible por conseguir, non só que a súa proposta fose altamente suxestiva e orixinal, senón que o seu xogo e ordenación do espacio e da súa arquitectura escénica fose xa un elemento de lectura da obra, ese elemento que Carlos Porto sinalou na súa crítica:

O cenário é esencialmente constituído por elementos metálicos, enormes paredes negras, inclinadas, como as de un castelo-prisão em ruínas. Várias escadas estreitas e a pique sobem, perdendo-se ao alto. O cenário não quer ser belo e não é belo, mas quer ser uma visão bárbara de tempos e mundos bárbaros, sinalizando o carácter vertical de uns e outros...²¹

Densidade de imaxes, xogo das mesmas, como no texto, pero asemade debiamos intentar conseguir unha grande capacidade de fascinación, sobre todo pensando nos públicos maioritarios e en parte xuvenís, a quen, en parte, ía destinado o espectáculo. A miña pretensión era que, se ben podía nalgún momento alporizar ou incomodar, nunca debiamos deixar indiferente ó posible espectador. Había que sometelo ó mesmo alude de imaxes a que somete Cunqueiro o lector, como pasa tamén, claro está, en Shakespeare. Por iso potencieí tamén certas xestualidades nos cambios de acto, onde colocabamos os elementos de interpretación máis persoal do texto, chegando a encargar a Roberto Vidal Bolaño que escribise uns textos que nunca debían ser entendidos, pois a música de Emilio Cao debía substituír, como así o fixo, o texto de Cunqueiro. Foi neste momento cando dei absoluta liberdade ós actores que interviñan no treito da *Commedia dell'Arte*, ese momento de explosión mediterránea que, aunque só valoraron dous críticos, e especialmente Manuel João Gomez, era, ó meu entender, o momento de maior brillantez do espectáculo e un dos máis suxestivos que conseguín ó longo da mifa carreira.

Para rematar, quero agradecer moi especialmente os amplos e, en xeral, moi xenerosos comentarios que o noso traballo inspirou. Esta experiencia resultoume absolutamente enriquecedora e entrañable. Quero, dende estas páxinas -insisto- agradecerlo moi fondamente.

Ricart Salvat i Ferré
19-xaneiro-1992