

VIAXE CON SARABELA TEATRO PARA MANTER A «ALEGRÍA DO MAR»

Ánxeles Cuña Bóveda

Sarabela Teatro

doi:10.17075/mucnoc.2014.037



INTRODUCCIÓN

Os primeiros remos. Motivos amorosos: texto sen precedentes. Mito enganoso. Necesidade de presentar un grao de area á celebración do centenario do noso xenial autor. Tesouro: Universo simbólico. Hamlet non lle ten medo ao vento... Fascinación pola escrita inesgotable, reveladora, nosa, universal..! Posiblemente ningunha escrita dramática foi máis aló que *Hamlet*, porén sempre é moi arriscado achegarse ás pezas extraordinarias que requiren entregas extraordinarias... Compartimos a idea de Leopoldo Mateo de que estamos diante dunha «obra aberta ateigada de enigmas e misterios que xamais poderá ser clausurada cunha explicación definitiva».

Eloxio do equipo: A decisión de resistir á morte, á desmaterialización da imaxe, á ignorancia do tempo... foi conxunta, pero tácita, non expresada. A necesidade de loitar contra a angustia, a miseria, a violencia, o terror, a mentira... A fonda dor. A vontade de manter a coraxe de vivir. A busca da sabedoría para non enlouquecer. A travesía é posible tan só cun equipo humano que sabe que a «alegría do mar» existe. Navegamos co mito coa cicloxénese explosiva ao redor, pero con todos os remos unidos, resistindo o mar de fondo. Coa mecha prendida das estrelas de quen amamos e viven con nós desde a «outra banda».

1. ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO

Os grandes textos, poderosos e completos, son representados en todo o mundo centos de veces; relidos, revisados, actualizados... Puidémonos beneficiar —para achegarnos a Cunqueiro— desde perspectivas diversas: da Semioloxía, Antropoloxía, Dramaturxía, Botánica, Poesía, Historia, Psicoloxía,... Queremos expresar o noso agradecemento a tantos e tantas autores/as que iluminaron a nosa viaxe. Reveladora foi por exemplo a ecuación teatral que nos convidou a despear Luísa

Villalta: «Hamlet é consciente do seu ser teatral e o problema teatral reside no finximento como medio de obter ou asegurarse a verdade¹».

Alentámonos poeticamente...² Analizamos, polo miúdo, o texto dramático e fomos construíndo á par o texto espectacular. Parécenos importantísimo deternos no momento en que Hamlet coñece a verdade sobre si mesmo; cremos que este é o xiro cualitativo máis importante da trama³.

Dividimos a obra en niveis xerárquicos; por unha banda, a *estrutura profunda* e o estudo da acción: 17 secuencias dramáticas; 8 actantes; 3 niveis funcionais: Coro; Personaxes da Corte; Cómicos de Italia. Forzas en oposición dando conta da acción. Por outra banda, a *estrutura superficial*: estudamos o modelo da intriga, os procedementos, a causalidade, os personaxes están postos en situacións límite, sometidos a profundas dúbidas entre sentimentos enfrontados e xeran situacións dramáticas de alta tensión. É certo que a acción dramática se curtocircuíta no intre mesmo da anagnórise⁴, na escena segunda da xornada primeira (segunda secuencia espectacular).

Tamén presentamos o aspecto verbal; analizamos o discurso en tres instancias: modo, tempo e punto de vista, e o aspecto semántico: produción do sentido. Hai que recoñecer que non resultou nada doado «organizar o caos» diante dun texto de tanta fondura para asegurar a mediación entre poesía e representación⁵.

2. ESPECIFICIDADE DO TEXTO ESPECTACULAR

Buscamos formas sociais de comunicación. Fixemos unha formulación dramática en tres liñas. A primeira: a lealdade á linguaxe, altamente poética. A segunda, marcar claramente as énfases para deixar moi claro o sentido e contribuír a crear o ritmo axeitado; a terceira, acadar fisicidade e organicidade. Procuramos que os tres niveis se complementen e até en múltiples ocasións se sinteticen nun só nivel dramático⁶.

2.1. A partitura preparatoria: A actuación

Os personaxes veñen xa teatralizados por don Álvaro desde o comezo da obra: danlle a benvida aos espectadores. Nós optamos por un saúdo inicial, sen máscaras.

ra. Os oito intérpretes establecen un diálogo en continua transformación poética (con multitude de significados posibles), por veces melancólica, retranqueira outras, potente sempre. Resaltan a grotesca crueldade, o patetismo e a perplexidade, o humor... tan explicitamente e con tantos azos a través da entoación, a expresión e a evocación física que a linguaxe lírica coa que falan soa clara como tan só poden facela emerxer actores e actrices que saben combinar técnicas interpretativas no fío dun aramio. A xustaposición do coro, dos cómicos e dos habitantes de Elsinor é un dos factores máis importantes da nosa proposta. Trátase de facer clara a forma a través dos contrastes; crear un movemento dinámico; unha posta en escena espida. «A corte de Dinamarca é un teatro onde ninguén é o que aparenta».

HAMLET⁷: Quen é Hamlet? Para a nai é testemuña do seu adulterio e obxecto de desexo; para o pai, o rei novo, é motivo da usurpación e do crime fraticida. Para o rei vello, un puñal, o instrumento dunha vinganza secreta e planificada. Hamlet vai descubriendo as pezas que compoñen a multiplicidade da súa conciencia. Descubre tamén ao público que pide actuación. Vai ser libro, actor, autor e director⁸. Moita vontade, moito talento e moita versatilidade son precisos para representar este personaxe... Fernando Dacosta conságrase cun traballo descomunal: un Don Hamlet incerto, consciente de ser no teatro, dicindo longos e riquísimos parlamentos como se as palabras chegasen aos seus beizos no mesmo intre de pronuncialas, queimado pola revelación da verdade⁹.

O príncipe, consciente, por fin, procura a súa identidade única entre os moitos que está sendo. A súa identidade está na verdade e esta será a única salvación para a súa alma entre toda a putrefacción de Elsinor. Só falta casar as pezas nunha representación na que aclare todas as dúbidas e se explique a si mesmo definitivamente. Mestura os dous planos dramáticos, o do drama e o da peza inserida no drama, provocando a confesión das culpas por parte dos reis e a morte de Halmar. Na metafísica de Cunqueiro, a morte sobrevén cando o home deixa de soñar¹⁰.

O CORO: É confidente, *alter ego*, informante, sabedor de feitos reveladores... Asume a función de voz omnisciente e, como tal, fai a súa aparición nas escenas nucleares da obra, desaparece cando os personaxes toman a palabra e acomódase sempre ás situacións que se producen no desenvolvemento do argumento. Por iso, nas escenas iniciais é revelador de insólitos segredos, nas intermedias, unha testemuña as máis das veces calada (nós referenciamos aos espectadores algúns dos

parlamentos como se fosen tamén coro) e nas finais, unha conciencia universal que valora os acontecementos. Entidade neutra e multiforme. Identifícase co lugar e co pobo que o habita. O Coro é a contradición de querer ser un e ter que ser moitos ao mesmo tempo. Isto constitúe para Hamlet a tensión de si mesmo fronte aos demais, onde a conciencia o definiría como —drama em gente— segundo Pessoa, outro hamletiano ilustre.

Os CÓMICOS: Personaxes vivos e sensibles, en contraste cos habitantes das brétemas e coas voces enigmáticas do Coro. «Traerán novas músicas». As súas escenas teñen moita importancia no ritmo do espectáculo e resultan unha xerra de auga fresca para os espectadores¹¹.

O contido da peza metateatral escrita enteiraamente por Don Hamlet choca tanto aos actores italianos como a Gerda e Halmar. A analoxía entre os dous círculos concéntricos (traxedia e pantomima) resólvese con identidade. A representación da pantomima pasa do plano dun ensaio presidido por Hamlet, cos reis como espectadores clandestinos, ao plano da acción dramática, coa intervención activa dos reis e o príncipe nela, todo o cal precipita os acontecementos no primeiro plano da acción dramática. O final da traxedia confúndese co desenvolvemento da pantomima.

ESCARAMUZA, GUGLIELMA E COLOMBINA debaten a raíz temática da obra. A acción é contemporánea e nela repite obsesivamente Colombina-Gerda que non quere avellentar¹².

OFELIA: Con ela a escena muda de cor e aparece a poesía, o namoramento, a primavera, as rosas e as pombas nos xardíns. A Ofelia quixémoslle dar maior relevancia dramática da que lle outorga o autor¹³; ir máis aló da personificación dunha desesperada metáfora do amor. Hamlet busca nela antes de morrer case unha esperanza de redención. Non viaxará a través das incertas augas do tempo nin enlouquecerá. Non entende a confesión de Hamlet sobre a verdade revelada da súa orixe porque, para protexela e deixala fóra do seu destino tráxico, el fala con opacidade¹⁴: Ofelia non debe mirarse no río, senón no pozo mouro que é Hamlet. O príncipe tenta por última vez retornar ao Paraíso perdido, con anterioridade á toma de conciencia. É cando invita á noiva a unha unión sexual sen culpa, Ofelia chama á sensatez... Temos que expresar nitidamente a imposibilidade de simultanear a verdade e a ficción¹⁵. Enfocamos a Ofelia e a Gerda como suxeitos da acción que proxectan a súa luz sobre a contorna¹⁶.

GERDA¹⁷: Símbolo dos máis ocultos desexos. Triangulación edípica ligada coas tradicións vikingas tal como vén nas sagas éddicas. Pasa pola escena edípica como unha Iocasta e termina por converterse na Clitemnestra que realmente é. Tecedora, capaz de construír unha arañeira. Tear e fíos aparecen nun caso dos que Levi Strauss denomina incesto vertical (nai-fillo). Mentres en Edipo o saber lígase á cegueira, en Hamlet vai unido á morte. Muller fatal con actitudes de parraguesa¹⁸. Con respecto á tipoloxía feminina, hai moitas posibles catalogacións arquetípicas da «muller fatal». Pero tamén escolle, e paga; confesa como manexa os fíos da historia, intervén...

HALMAR¹⁹: Non se recoñece na imaxe *brutal* que o seu fillo proxecta na pantomima. En Elsinor, hai ausencia de aire. Atinxe á figura do seu representante máximo, o rei Halmar. Finximento teatral, protagonista real na traxedia da putrefacción.

LAERTES E POLOÑO²⁰: Coñecedor e conselleiro de Hamlet, o seu equivalente racional que procura a madurez a través dos libros e a universidade de Witemberga. Provoca o coñecemento de Hamlet, e sempre quedará a dúbida de se o fai por axudalo a madurar, como amigo, ou por arrincalo definitivamente das néboas do soño e precipitar a súa destrución. Laertes prepárase para as súas probas de madurez. «Poloño parece cifrar nel a rexeneración do reino».

2.2. A espacialización

O espazo da representación e a súa relación co espazo dramático. En Elsinor, despréganse as relacións físicas dos personaxes. Tiñamos que pasar da construción imaxinaria e poética á posta en espazo para articular o texto-representación. Necesitabamos unha escenografía sen fisuras nin contacto coa vida, onde se evidenciase a maquinaria teatral. Para concretar a existencia deste lugar, tiñamos claro que a primeira de todas as imaxes debería ser o mar, para situarnos nese recuncho metafórico onde habitan a avaricia, a luxuria, a morte e onde ademais existe un Estado criminal. Un mar forte que, como diría O´Rivas, «escupise todas as mentiras». Formulamos a espacialización tendo en conta a nosa visión e, asemade, os diálogos e didascalias. Quixemos darlle ás IMAXES a importancia que teñen nos soños. O escenario é unha simbolización do espazo de sedución, xogo, cerimonia e combate. O texto é o elemento-clave de que o espazo é icona.

O vento é tamén un personaxe simbólico no texto e ten presenza significativa na posta en escena. É un vento furacanado ao que os alquimistas lle atribúen poder fecundador e de anovamento da vida. Cunqueiro dálle unha categoría mitolóxica de «vagabundo xigante sonoro».

A brétema inflúe moito nas condicións concretas de vida dos habitantes deste universo ficcional do que tantos referentes temos no noso país. Tivemos que entrar nun sutil xogo seleccionando, polo miúdo, os mínimos obxectos esceno-gráficos para que os espectadores recoñezan todos os signos esteticamente construídos para imaxinar, galopando entre o soño e a realidade.

Necesitabamos que as estruturas espaciais nos permitisen xogar coa meta-teatralidade tanto textual como xestual e establecer os códigos visuais. O noso amado Suso Díaz explorou o equilibrio entre o mundo real e o mundo soñado en sintonía harmónica co estilo co que pretendemos construír o espectáculo. Del ben podería dicirse, como escribiu Cunqueiro, «E cando lle chegou a hora, soñando estaba / un país onde chovían volvoetas / pra que se fixese a luz».

2.3. Harmonización

En estreita comunicación con Suso (tamén deseñador de luz, fóra de serie), analizamos secuencia por secuencia a esencia dramática da posta en escena. Nun xogo de simulacións como o que os personaxes desenvolven, a luz fai visible e agocha, «revela a forma». Á par da acción, apoia e intensifica as intencións e as emocións. No *Incerto señor don Hamlet* hai luz luar, amencer bretemoso que preside o desenvolvemento da acción, ollos espreitando, candeas que se apagan co vento, co medo; luces espectrais para aludir ao rei morto; expresividade particular para os cómicos de Italia. Luz lateral para a escena do galanteo incestuoso; focalización e concentración para o pranto, énfase para a incerteza... A linguaxe lumínica dá resposta ao xogo de contrastes; á necesidade de transformación, mudando desde as cores frías que enfatizan a pálida pel dos habitantes do castelo, até a cor quente e intensa que Ofelia trae, a mañá primaveral sen baleirar, coa luminosidade da inocencia.

Maxia, misterio, poder de evocación, capacidade expresiva. Aspectos simbólicos e emocionais dun único día que evoluciona en tres tempos. Hora meridiana.

Solpor: O sol entra pola esquerda. Achegamento lumínico na aparencia e na realidade para a percepción dos espectadores entre a evocación e a «ensoñación».

Como tiñamos unha pegada moi viva da lindísima proposta de vestiario que fixera Xaime Quessada para a produción do CDG hai xa vinte anos, resultaba moi difícil o punto de encontro entre o tempo pasado e o momento actual da nosa representación. Tratábase de dar pé a unha lectura nova e a novas asociacións. Cando lle propuxemos a David Rubín o deseño de vestiario, aceptou encantado. Cada vez que un creador doutros sectores se incorpora ao teatro, é unha festa. Facíase imprescindible sintetizar e condensar as impresións visuais e intelectuais para poder dar canle ao proceso creativo. Grazas á súa capacidade e xenerosidade, grazas tamén á interpretación e colaboración de Ruth Díaz Pereira e á realización de Santos e Cloti Vaello, o resultado faise comprensible, singular e incomparable. Estamos diante dun enfoque moi persoal que contribúe á accesibilidade do espectador a esta historia atemporal e humana.

2.4. A creación do sentido

O paso do texto dramático ao texto espectacular supón a creación dun novo sistema no que participa todo o equipo²¹. Facer visible o invisible nun dos xogos máis extraordinarios entre a aparencia e a realidade é un desexo apaixonado. Como un imán, arrastra a explorar espazos da experiencia do EU sempre contemporáneo de Hamlet²². Nun día ficarán todos os simuladores ao descuberto. Deixar ao descuberto pode axudarnos a coñecer, sentir, amar, alporizarse... nun día, ao descuberto todos...

Obxectivos: Facer teatro ao redor da «responsabilidade humana nun mundo en descomposición» non é doado. Especialmente cando vivimos tempos de convulsión política, social e relixiosa. Buscar a verdade é unha tarefa difícil. Desde o noso punto de vista, ademais de celebrar o centenario do nacemento e o trinta aniversario do pasamento do noso extraordinario autor, cremos que o tema ten absoluta vixencia. Rexeitar os Estados criminais. A ameaza aboia sobre os muros de Elsinor desde o primeiro acto. Os habitantes de Elsinor están fartos dos seus gobernantes corruptos. Xogar a habitar no soño e facer partícipes aos espectadores. Ter imaxes nidias do que se conta. Localizar as «certezas da poesía». Pensar constantemente, até a obsesión, en quen é Hamlet e en quen somos Nós. Engaio-

lante o tempo que flúe, efémero, transitorio, ambiguo e coincide coas tres etapas evolutivas que vive o protagonista. Por veces, pide tratamento de teatro como rito, teatro alquímico, artaudiano... con ingredientes de realismo máxico. Con moitos recursos e moita bagaxe teatral para transitar polos procelosos mares da melancolía. Quixemos afastarnos da sobreactuación; do tratamento épico; quixemos enfocar a posta en escena desde a veracidade. Montamos a obra secuencia a secuencia, con limpeza, dun xeito moi espido para que nada distraia ou saque aos espectadores da partitura.

Con todo, é evidente que os personaxes só teñen existencia concreta en cada representación concreta. Experimentación do presente. A palabra, as máscaras, as codificacións, os mitos (entrelazados: Hamlet-Edipo-Orestes, Gerda-Iocasta-Clitemnestra), as identidades... fanse corpo e voz, con sangue nas veas. Coidamos moito o tratamento de personaxes e situacións deliberadamente transmutados. No xogo de simulacións, o que se pretende é a caída das máscaras, se ben os espectadores e espectadoras poden crear as súas propias alternativas. Hamlet esperta auténtica paixón!

NÓS TAMÉN QUEREMOS DESEXAR MIL PRIMAVERAS MÁIS, DON
ÁLVARO!

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca, de **Álvaro Cunqueiro**.

SARABELA TEATRO: FICHA ARTÍSTICA

ELENCO:

<i>O príncipe Hamlet</i>	Fernando Dacosta
<i>El Rei Halmar</i>	Alfredo Rodríguez
<i>A raíña Gerda</i>	Sabela Gago
<i>Ofelia</i>	Nate Borrajo
<i>Laertes / Escaramuza</i>	Tito Asorey
<i>Poloño</i>	Josito Porto
<i>Dona Guglielma</i>	Helena Seijo
<i>Colombina</i>	Fina Calleja
<i>Coro</i>	Todos / Todas

REPARTO ARTÍSTICO E TÉCNICO:

<i>Deseño de escenografía e iluminación</i>	Suso Díaz
<i>Figurinos</i>	David Rubín
<i>Supervisión</i>	Ruth Díaz Pereira
<i>Realización de vestuario</i>	Cloti Vaello e Santos
<i>Máscaras</i>	Sara Costa
<i>Deseño de proxeccións</i>	Diego B. Urbano e Suso Díaz
<i>Espazo sonoro</i>	Rennata
<i>Deseño de maquillaxe</i>	Raquel F. Fidalgo
<i>Cartaz e programas</i>	David Rubín e Suso Díaz
<i>Deseño gráfico</i>	1: Media
<i>Fotografía</i>	Mario G. Herradón
<i>Gravación e DVD</i>	Alba V. Carpentier
<i>Produción</i>	Helena Seijo
<i>Distribución</i>	Fina Calleja
<i>Axudantes de dirección</i>	Nuria Gullón e Elisenda Renom
<i>Técnicos de escena</i>	Rubén Dobaño, J. M. Bayón, David Varela e David Díaz
<i>Dirección</i>	Ánxeles Cuña Bóveda

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AXEITOS, Xosé Luís (1997): «A recepción das vangardas en Galicia», en *Boletín Galego de Literatura*, núm. 17. Santiago de Compostela.
- BLANCO, Luísa (1990): *El léxico de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: USC.
- DOBARRO, Xosé María (1991): «O Cunqueiro de pre-guerra: notas biográfico-poéticas», en *O mundo de Cunqueiro*. Vigo: A Nosa Terra, páx. 11.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1991): *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo (Vivencias e fabulacións)*. Vigo: Editorial Ir Indo.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1991): *Álvaro Cunqueiro. Os artificios da fabulación*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Grial*, núm. 72 (1981): Número monográfico dedicado a Cunqueiro.
- LOURENZO, Manuel (2009): *O hóspede escandinavo*. Culleredo (A Coruña): Espiral Maior.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- MISIEGO, Micaela (1970): «As orixes vikingas do príncipe Hamlet». *Grial*, núm. 27. E mais núms. 32 e 34. Vigo: Editorial Galaxia.
- MORÁN FRAGA, César Carlos (1990): *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: AGAL
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (1976): *Hamletología*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1991): «La factoría de Álvaro Cunqueiro». *Ínsula*, nº 536. Madrid.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1989): «Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía». Vigo: Galaxia, D.
- VILLALTA, Luísa (1992): *Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*. Santiago de Compostela: Ed. Lairovento.

NOTAS

- 1 Luísa Villalta.
- 2 «...o realismo de Cunqueiro é produto do sincretismo da fantasía, lirismo, fino humor e delicada melancolía... un realismo soñado desde o momento en que se constrúe a partir da imaxinación, o alento que inspira toda creación artística que constitúe o fermento da beleza e que se ergue como o único instrumento eficaz para acadar o coñecemento profundo das cousas» Anxo Tarrío Varela: *Literatura gallega*. Madrid: Taurus, 1988.
- 3 «... en Don Hamlet, sin embargo, la acción dramática se cortocircuita, se desmotiva en el momento en que Hamlet deja de ser Orestes y se transforma en Edipo. Olaf, el rey asesinado, vuelve de la tumba para instigar a Hamlet, del que sabe que no es hijo suyo, a que mate a sus verdaderos padres, Gerda y Halmar. Hamlet, que descubre el engaño de Olaf casi al comienzo de la tragedia, mata a pesar de todo a sus padres. Son muchas y diversas las explicaciones que se han buscado a la *contaminatio* entre los personajes Orestes-Hamlet y Edipo. Se suele argüir que el cambio de perspectiva operado por Cunqueiro respecto a Shakespeare y Esquilo tiene como objeto marcar la transición del tema trágico de la venganza al tema, también trágico y más occidental y civilizado, de la búsqueda de la propia identidad. “La verdadera tragedia del Hamlet cunqueiriano [...] es la tragedia del saber” (Monleón 1991: 53), con lo que, a través del Hamlet de Shakespeare regresaríamos “a una de las cimas de la tragedia griega, de la tragedia del hombre civil y rebelado” (idem: 45)».
- 4 Anagnórise, helenismo que significa «revelación», «recoñecemento» ou «descubrimento». O termo foi empregado por primeira vez por Aristóteles na súa Poética. Describe o intre de revelación no que a ignorancia dá paso ao coñecemento, pero cun significado moi particular: Hamlet era antes «unha mentira vestida de príncipe», agora xa sabe quen é. É froito da mentira e dunha relación a escuso e caprichosa. É fillo de dous asasinados. Toda a trama cambia aquí de dirección. Primeiro nega, despois cambia a perspectiva e adáptase e acepta o seu destino.
- 5 A análise textual é complexa, pero permite comprobar que os estratos espaciais corresponden a diferentes capas do Eu en Cunqueiro.
- 6 Valiosísima a elección e achegas de dúas excelentes axudantes de dirección: Nuria Gullón (actriz e profesora de voz) e Elisenda Renom (actriz e profesora de corpo).
- 7 «O límite que separa a palabra do acto abanéase. A voz busca un efecto nos demais. Ofelia *resposta*».
- 8 Lembramos a afirmación de Schechner e aplicámoslla a Fernando Dacosta «non é Hamlet, pero tamén el non é non Hamlet; a súa transformación está entre a negación de ser outro (Eu son eu) e a negación de non ser outro (Eu son Hamlet)».
- 9 Hamlet vai ter dificultade para encarar a verdade. Todo está exposto: quen é o pai verdadeiro e traidor, a nai inmoral e o outro pai, o rei vello, «cabrón consentido» e vingativo. E esa mesma vinganza é a que se impón a Hamlet como clave de acción reparadora.
- 10 Cecilia Criado.
- 11 O dinamismo, a xestualidade, o humor, a técnica da Comedia da Arte e os matices son representados maxistralmente por Tito Asorey, Helena Seijo e Fina Calleja.

- 12 Colombina representa o fondo do espello «[...] Varios homes, variados asegún o pedido da carne, serían máis levadeiros. E a alma quedaría libre para un soio amor galán, revestido de rosas...». Aquí pódense atopar achados sorprendentes. Xa non estamos diante das mulleres vistas como obxectos que provocan desexo ou admiración no protagonista masculino que olla, admira, procura, ou, simplemente, soña con certo tipo de muller.
- 13 Cunqueiro descríbena como «música doce á hora vespertina, luceiro, cheiro das rosas de Oriente nas noites de verán». «Algo, fror ou paxaro, miúdo, fermosísimo, asombrado, tímido». Chámassel: «cotovía, axóuxere, pruma que o vento revoa, caravel, pinga de orvallo que a evapora o sol que amence...». É o paradigma de inocencia.
- 14 Para Concepción Sanfiz Fernández a Ofelia de Cunqueiro ten pouca relevancia para o desenvolvemento da diéxese, xa que a ve moi pasiva e submisa. Nós procuramos darlle máis peso.
- 15 Nate Borrajo: crible e conmovedora constrúe unha Ofelia que amosa con toda claridade o fondo amor que sente por Hamlet.
- 16 Segundo Isabel Allego, existe unha diferente concepción do tempo non só para o escrito por mulleres, senón tamén para o que se escribe «no nome das mulleres». Ela defíneo como «tempo parado» fronte ao «tempo fluente» propio da ficción masculina. «Nas personaxes femininas do teatro de Cunqueiro ecoam vozes que nos levam a sugerir que, por veces, é quen de escribir “en nome das mulleres”». Podería considerarse unha manifestación dunha intuición xenial ou mostra de gran sensibilidade... Tentan ser un retrato (sempre do punto de vista masculino), unha pescuda nos hipotéticos extremos do comportamento das mulleres. Gerda é un exemplo perfecto da princesa perversa, de comportamentos complexos e un tanto misteriosos onde latexa a traxedia, en boa medida provocada por ela mesma... deixa unha pegada inesquecible e provoca a morte ou a perdición dos homes que a rodean, sendo niso onde radica un dos seus maiores atractivos. Hai nela unha mestura de beleza requintada, de sensualidade e de experiencia erótica postas ao servizo da astucia e da crueldade. «Ela tería algunha segreda caricia, algunha dozura ou engado, ou daríalle un feitizo en gotas no viño, digo eu».
- 17 Sabela Gago encarna con altísimo nivel interpretativo este personaxe nun triplo salto mortal.
- 18 Carme Pérez San Julián.
- 19 Antes Suso Díaz cunha presenza inesquecible. Substituído con xenerosa entrega por Alfredo Rodríguez.
- 20 Tito Asorey e Josito Porto agasállannos con interpretacións ateigadas de matices e precisión.
- 21 Por falta de espazo, non mencionamos a colaboradores esenciais no proceso e viabilidade deste proxecto: Diego (contribución marabillosa nas proxección); Mario Herradón (fotógrafo formidable); Jose, Rubén e David (técnicos sen os que o traballo sería imposible); Alba (realizadora do vídeo); Sara Costa Muñoz (excelente mascarista).
- 22 Hamlet fica restituído como heroe clásico, quen, mediante un doloroso proceso de coñecemento, ten que asumir, ineludible e definitivamente, o seu destino. W. Benjamin «origen del drama barroco alemán».