

**AS REFERENCIAS MUSICAIS
NA OBRA SHAKESPERIANA
DE ÁLVARO CUNQUEIRO: O
*INCERTO SEÑOR DON HAMLET,
PRÍNCIPE DE DINAMARCA***

Rubén Jarazo Álvarez

Universidade da Coruña

doi:10.17075/mucnoc.2014.035



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

A musicalidade e as referencias á oralidade na literatura remóntanse a un tempo moi anterior á imprenta ou mesmo ao papiro. O interese do home por transcender a oralidade e atrapar coñecementos, ficción, historia, entre outros xéneros nun papiro ou nun volume manuscrito, fixeron que nos esquecésemos da importancia da oralidade e da música como elemento intrínseco coa práctica literaria en todo o mundo. Se non nos é allea a relación estreita entre a música e as cantigas galego-portuguesa do medievo, non debería sernos allea a relación entre a música e outros xéneros literarios, como o teatral, onde a palabra escrita cobra vida e sonoridade.

A oralidade, e xa de paso, a musicalidade, son dúas constantes tamén no teatro do Renacemento inglés (1558-1642), tamén denominado erroneamente teatro isabelino. Neste período que cobre o reinado da raíña Isabel I, Xaime I, e Carlos I, e no que producían obras teatrais autores como Christopher Marlowe ou William Shakespeare, o teatro é fundamentalmente un espectáculo popular unicamente creado para a súa representación oral concreta nun espazo e tempo determinados. Os guións xeralmente eran escritos nun curto espazo de tempo, o que permitía aos actores unicamente coñecer o seu texto. As obras eran representadas nun teatro cunha duración media de dez representacións en dezasete días na última década do século XVI. Namentres, o dramaturgo que traballaba para a compañía producía outra peza. Se sorprende o inmediato do texto teatral no Renacemento inglés, pondo de manifesto a futilidade do texto escrito como tal, sorprenderá igualmente a gran variedade textual existente nunha mesma obra teatral. Deste xeito, o papel dos copistas no escenario, que tomaban en moitos casos a palabra do actor para reproducir un texto, dá lugar á convención de folios e cuartos, tan popular entre os estudos do teatro renacentista inglés, e familiar para o público xeral grazas á obra de William Shakespeare.

En 1616, ano no que se adxudica a morte do dramaturgo inglés, Ben Jonson desafia as convencións do teatro renacentista e publica un primeiro folio que recolle a súa obra teatral e poética. Sete anos mais tarde, Jonson publicará, seguindo o mesmo esquema, un folio coas *Comedies, Histories & Tragedies* de

William Shakespeare; edición coñecida na actualidade como Primeiro Folio. Contén trinta e seis obras teatrais, das que dezaioito son impresas por primeira vez. Dada a recente morte do dramaturgo inglés, a súa obra foi recolleita por John Heminges e Henry Condell (dous actores pertencentes á compañía de William Shakespeare), e editadas como comedias, traxedias e obras históricas (Halliday 1964: 169-71). Polo tanto, non existe apenas constancia real do que deixou escrito Shakespeare en realidade, entre outros motivos, dado que o seu teatro constituía un exercicio de oralidade.

Retomando o inmediato das representacións neste período e dado o pouco tempo do que dispoñía a compañía para preparar unha obra teatral, as escenas mais importantes xeralmente aglutinaban o diálogo unicamente entre dous ou tres personaxes ou a escena era liderada polo diálogo dun so personaxe nun escenario ateigado de actores que achegaban unicamente forza dramática. Emporiso, o papel dos elementos musicais no teatro isabelino constitúe un apoio á oralidade dos actores no escenario. A música confórmase non como un elemento performativo máis para o público, senón como unha parte indispensable da actividade actoral. A música marca a entrada en escena de personaxes da familia real, marca a atención do público e dos demais personaxes en actos altamente importantes ou simbólicos nunha obra teatral, serve como sinal para o comezo dunha batalla, acompaña ás cancións e aos bailes típicos isabelinos e constitúe parte indispensable da xiga que inclúen case todas as pezas da época.

A explicación é doada, a música forma parte importante da vida cotiá no período isabelino. Coa introdución do protestantismo na Inglaterra da época, a música a través de diversos himnos e outras cancións seculares substituían parte dos ritos católicos habituais. Viuse tamén reforzada noutros contextos, coa emerxencia do Madrigal, as mascaradas ou a ópera, a creación das primeiras escolas de música modernas ou o esplendor de compositores como Thomas Campion (1567-1620), John Dowland (1563-1626), John Farmer (1570-1601), Robert Johnson (1500-1560) ou Thomas Tallis (1505-1585), entre outros. O gusto dos isabelinos polo teatro fai que se traslade rapidamente as habilidades da música dun xénero ao outro. Era cuestión de tempo que a música que acompañaba ao versos medievais pasase aos versos das obras teatrais. A importancia da música no teatro isabelino reflíctese sen lugar a dúbida na obra de William Shakespeare,

quen incluíu mais de cincocentas referencias musicais no seu teatro e poesía (Styan 1988: 10.-11).

Se ben o teatro do dramaturgo inglés acostuma dividirse en tres categorías — comedias, traxedias e obras históricas—, cada xénero require dun estilo musical distinto que permita reflectir distintos sentimentos e estados de ánimo acordes coa peza. A obra *As You Like It* ou *Twelfth Night* conteñen, por exemplo, seis cancións cada peza. E existe a crenza que as composicións «Full fathom five» e «Where the Bee Sucks» foron escritas polo compositor Robert Johnson (1580-1634) para as primeiras representacións de *The Tempest*. Os músicos no teatro isabelino ocupan mesmo unha posición importante dentro da arquitectura das edificacións da época, xeralmente situados na sección denominada «Lords Rooms», unha galería situada sobre a escena, ás costas dos actores. Unha posición estratéxica dos músicos, que permitía outorgarlle un valor escénico máis á obra. En pezas como *Macbeth*, a atmosfera creada pola música no escenario é caso de estudo desde hai décadas. O *hautboy* —o antecesor do óboe— acentuaba, co seu ton alto, o efecto sobrenatural que acompañaba ás bruxas en nesta obra.

Porén, Shakespeare desafía as convencións do drama renacentista en canto ao tratamento da musicalidade nas súas obras. A pesar da importancia da música no teatro do período Tudor e Estuardo, onde practicamente se incluíu unha canción en todas as obras teatrais, nas traxedias o modelo que se seguía era completamente diferente. De acordo co modelo dramático de Séneca, o habitual non era incluír música nas traxedias como un elemento performativo máis alá do son concreto dunha trompeta ou dun tamboril. Mais nas traxedias tardías do autor inglés, Shakespeare desafía a ortodoxia ao redor da musicalidade e achega letra e música determinantes en pezas como *Othello*, *King Lear*, ou *Hamlet*. (Long 1961)

En Cunqueiro, o compromiso coa oralidade é intrínseco ao autor desde a súa primeira etapa como poeta. Como autor máis destacado no ámbito da poesía neotrobadoresca en *Cantiga nova que se chama ribeira* (1933) e *Dona do corpo delgado* (1950), Cunqueiro pretende enxalzar o gran pasado oral da música e a literatura galego-portuguesa. Mais non queda limitada a súa experiencia musical a estas dúas obras ou en «Alma, coma no concerto» (Cunqueiro 177-8), como pon de manifesto a contribución de Moran Fraga en *Fotobiografía sonora* (2009), recuperando para este volume composicións xa clásicas para a literatura galega como «Quen poidera namorala», «Cantiga nova», «A dama que ía no branco

cabalo», «Unha canción foi prohibida no sur», «Con auga de sede vella», «No bico do galo a i-alba», «Polos teus ollos» ou «Hai unha illa loubada», entre outras. Como escritor, a música transcende todos os xéneros literarios na produción de Cunqueiro, pois a palabra escrita en Cunqueiro é indivisible da oralidade en toda a súa obra e, mesmo como indica César Antonio Molina, son indivisibles da súa vida:

Cunqueiro ha sentido siempre una intensa preocupación por la palabra y el mundo propio y autónomo que ella encierra. La palabra es una de las llaves para estar más cerca del Paraíso, auxilia a crear su ficción. El autor de *Merlín e familia*, [...] cumple muy bien con las características que Charles Baudelaire le aplicó: ‘el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y lo bastante contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia...’, vive la escritura como su única vida. (Molina 1995: 479)

A música e a danza están presentes na obra narrativa do escritor mindoniense dun xeito implacable. Ana María Spitzmesser acertadamente fala da importancia da música e a danza como eixo temático en *As crónicas do sochantre*. Nesta peza que xira ao redor dun sochantre, Charles Anne de Crozón, e que un día é raptado polos defuntos dunha Santa Compañía moi particular para que os entreteña con música, «la figura central de la que se sirve el autor para realizar dicha deconstrucción es precisamente la danza de la muerte, la cual sirve al autor para establecer un entorno metafórico que remite a una postura ideológica determinada» (Spitzmesser 1995: 98). O estudo das danzas macabras e o simbolismo da música de cámara nesta novela con aires atlánticos constitúe, sen dúbida ningunha, un traballo aínda pendente. Mais aló das referencias á oralidade en obras tan relevantes como *Merlín e familia*, no que a maioría dos relatos que se narran nesta fábula teñen as súas raíces na tradición oral, as referencias directas á música como elemento simbólico ou formal na obra narrativa de Cunqueiro pasa por *Las mocedades de Ulises*, no que se recitan hexámetros ao son dun pandeiro, (e mesmo se describe a construción deste instrumento típico), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* ou *El año del cometa*. Para Alfredo Rodríguez, destacan tres fitos biográficos na vida de Cunqueiro que poden dar resposta a esta cuestión:

La oralidad, rasgo característico de la estética cunqueiriana, implica a su vez la modulación de la voz y el gesto, en tanto que obligadas para el fluir del discurso; pero también la necesaria construcción del oyente por parte del hablante para poder elaborar ese discurso

de acordo con los códigos de lo oral. En la biografía cunqueiriana hay por lo menos tres componentes que explican esta maestría como un quehacer constante, nacido de la práctica. La condición de hijo de un farmacéutico —o, más apropiadamente, boticario— coloca al pequeño Álvaro en el espacio fabulador de la rebotica de Mondoñedo. La segunda etapa, que podemos cifrar a partir del año 1947, con su retiro en Mondoñedo y sus colaboraciones periodísticas en los diarios *La noche* de Santiago de Compostela, y el *Faro de Vigo*, de Vigo, compagina el artículo de periódico con las charlas en diversos círculos culturales. El tercer rasgo, y nada banal, es su constante condición de hombre radiofónico, a través de sus comentarios semanales en Radio Nacional de España en La Coruña. (Rodríguez 2003: np)

Na súa obra teatral, especialmente na de influencia shakesperiana, tanto música como oralidade forman parte indispensable de *Sueño de una noche de San Juan* (Braxe e Seoane, 1991) adaptada para a Radio Nacional de España (c. 1958-1962) e radiada con diversas ondas e elementos sonoros que engaden dramatismo á peza (Jarazo e Domínguez 2011: 73-91), ou ben de «Función de Romeo e Xulieta, Famosos Namorados», na que o son, os dixomedíxome, o ruxe que ruxe dos cidadáns é determinante no desenvolvemento e atmosfera da obra. Pero quizais a peza con maior número de referencias ao redor da oralidade e a musicalidade de Cunqueiro é a traxedia edípica do príncipe Hamlet que retoma o escritor mindoniense dun dos seus escritores máis admirados. En *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, a música e a oralidade constitúen tanto un elemento simbólico como temático e formal dentro da obra. Desde o punto de vista estritamente formal, o narrador en *Don Hamlet* é un alabardeiro chegado con Fortinbrás o que relata aquilo que posiblemente aconteceu, dado que non existe proba ningunha do que está a relatar, xa que non o viviu en primeira persoa:

Axeito agora en Hamlet, nesa ponla, de abidueira se queredes, que o vento abanea, e no irado castelo de Dinamarca, as miñas teimas, comodamente coma noutrora axeitei no vello Merlín, pelengrín polos caminos do país noso, o meu amor ás maxias e ó milagre. [...] Todo o mais, digo, eu son agora mesmo un daqueles soldados que chegan a Elsinor con Fortimbrás, anunciados por solemnes pólvoras militares, cando aínda están na sala do castelo os cadáveres. [...] ... e escoito a diversos a historia e os seus lances, e moito tempo despois, que xa vou vello e canso, e non sirvo mais que para irlles mercar un neto de viño ou un xerro de cervexa ós cadetes da garda da Torre da Butre, unha noitiña de inverno,

quentándome ó lume no adro cuberto, póño-me a contar a traxedia que alí, onde son as altas paredes que afalaga a hedra vizosa, aconteceu. ¿E pódese-me estorbar que a fora eu adubiando ano a ano... (Cunqueiro 2003: 10)

Presente está como noutras ocasións a existencia dun narrador interno á obra que relata o acontecido unha vez que esta xa é pasada. Mais esta coincidencia non é estraña para a obra shakesperiana. No *Hamlet* de William Shakespeare, Horatio (do latín *orator*) propón rematar coa súa vida coa mesma copa envelenada que acaba coa vida do príncipe. Mais Hamlet retira a copa do seu alcance e aclara ao seu confidente que debe permanecer con vida para relatar o acontecido á xente de Dinamarca: «If thou didst ever hold me in thy heart, / Absent thee from felicity a while, / And in this harsh world draw thy breath in pain / To tell my story” (Shakespeare 1992: V.ii.17). Ao que Horatio contesta: «And let me speak to the yet unknowing world / How these things came about: so shall you hear / Of carnal, bloody, and unnatural acts, / Of accidental judgments, casual slaughters, / Of deaths put on by cunning and forced cause, / And, in this upshot, purposes mistook / Fall’n on the inventors’ reads: all this can I / Truly deliver» (Shakespeare 1992: V.ii.18).

Atopámonos, polo tanto, cunha técnica común á obra de Cunqueiro, mais tamén cunha posible homenaxe ao *Hamlet* shakesperiano e ao teatro renacentista inglés. Non esquezamos o papel do relato que pasa de informante en informante, de xeración en xeración na máis estrita oralidade, lembra as representacións do teatro renacentista inglesas nas que os textos eran o resultado da reprodución parcial e negada dunha versión oral ou representada. Logo disto, a simboloxía ao redor da sonoridade, da acción de escoitar, do silencio tamén forma parte dunha constante na versión hamletiana de ambos os dous escritores e que veremos posteriormente. Mais a oralidade en Cunqueiro tamén vén substituír un elemento decisivo no *Hamlet* de Shakespeare: os soliloquios.

No *Hamlet*, o papel dos soliloquios ou monólogos é central na creación dunha tensión dramática entre acción e pensamento. A palabra verbalizada nos monólogos permite afondar na psique do personaxe en cuestión, xeralmente en Hamlet, e afasta cada vez máis a acción cara ao Acto final da obra, favorecendo o clímax dramático que se xera no desenlace da traxedia. No *Don Hamlet*, as inquietudes do príncipe danés maniféstanse continuamente a través de verbos que rescatan a oralidade: «Hamlet: Señora nai: dous asasininos ficamos sós na

escena. Pregúntome se isto é o desenlace. Se eu seguise falando, preguntando, ¿poderías contestar? Quizais metín, en xordas e longas horas, longas coma noites de inverno, preguntas en demasía nos meus petos» (Cunqueiro 2003: 88).

A tensión entre a palabra escrita e a verbalizada en *Hamlet* é posta de manifesto nunha das escenas na que o príncipe está a escribir unhas liñas, nas que se aprecia unha sutil alteración entre o escrito e o falado. A referencia ás *tables* e ao discurso que o precede apunta a que Hamlet está a escribir, e deste xeito moitos editores insiren unha nota (Furness: «[Writing]»; Dowden: «[Writing]»; Wilson «[He writes]»; Jenkins: «[Writes]») (Shakespeare 1992: I.v.109): «My tables, meet it is I set it down / That one may smile and smile and be a villain, / At least I am sure it may be so in Denmark. / So, uncle, there you are. Now to my word, / It is “Adieu, adieu, remember me”» (Shakespeare 1992: I.v.107-11). É na liña «so, Uncle, there you are» na que somos conscientes de que Hamlet deixa de escribir para comezar unha conversa co seu tío. Esta mesma liña impón un límite epistemolóxico entre o que Hamlet escribe —palabras sagradas, que encerran un significado limitado para só aqueles que as poden ler e que codifican unha información oculta que unicamente pode ser entendida baixo o soliloquio de Hamlet— a verba, a palabra verbalizada que lle segue a continuación. A escena rescata o debate filosófico manifestado por Platón en *Fedro o de la belleza* a prol da natureza e primacía dos dous modos de comunicación humanos: o escrito e o oral (Platón 1871: 257-9). Mais no Renacemento inglés, a palabra, sen practicamente ningunha excepción, pertencía aos aspectos accidentais e efémeros da vida cotiá. Unicamente, a palabra divina, manifestada nas sagradas escrituras, é real. A participación das escrituras bíblicas no misterio da Eucaristía a través da «palabra de Deus» (Stritmatter 2001) ten sentido último: «In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum» (*Biblia Sacra* I.i).

No *Don Hamlet* de Cunqueiro, porén, a sonoridade chega a alcanzar tal notoriedade que mesmo adquire certo matiz de sacralidade. Aquilo que non é pronunciado carece de esencia, de existencia no ámbito da realidade. Unha técnica común aos relatos folclóricos tradicionais e á «literatura infantil» máis actual como Harry Potter, onde o antagonista non debe ser mencionado («you-know-who» ou «he-who-must-not-be-named»): «Coro: Non díga-lo seu nome. Non o digo eu, que teño mais dunha cabeza. El Rei vello non te pode chamar

Rei de Dinamarca. Hai un Rei en Dinamarca. Túa nai, súa fidelísima esposa, é a Raíña. Ti es soamente o príncipe real» (Cunqueiro 2003: 26).

Outro dos elementos do ámbito da sonoridade no *Don Hamlet* é a aparición dun Coro grego, que a pesar de ser estudado con profundidade pola crítica de Cunqueiro, pouco se ten escrito en relación coa sonoridade e o coro de Cunqueiro, mais aló das palabras de Villalta que describen a presenza do coro como «o problema de Hamlet na orixe comunal do teatro» (Villalta 1992: 64). Mais o «Coro» xa forma parte da simboloxía de Shakespeare no seu *Hamlet*. Deste xeito, Ophelia diríxese a Hamlet cando se está a representar a súa obra *The Murder of Gonzago* como: «...a good Chorus, my lord» (Shakespeare 1992: III.ii.245). Máis aló da idea de Coro grego presente no imaxinario colectivo, a figura do «Chorus» no teatro Renacentista inglés pertence á do actor que se fai cargo de verbalizar o Prólogo ou Preliminar da obra, na que, xeralmente e baixo as convencións do teatro da época, elaboraban ou mesmo anunciaban a acción principal da obra e, en ocasións, o seu desenlace —«A pair of star-cross'd lovers take their life» (Shakespeare 2003: I.Prologue.6). Isto reforza a metáfora de Ophelia sobre Hamlet como un bo comunicador ou orador que manifesta xa as súas intencións na obra *The Murder of Gonzago* antes de que comece a interpretación.

No *Don Hamlet*, Cunqueiro describe xa desde o comezo do «Dramatis Personae» ao coro como: «xente, sombras e voces de Dinamarca» (Cunqueiro 2003: 13), o que vén reforzar a teoría da sonoridade na obra como un elemento formal e temático que a unifica. O coro grego (choros) está constituído por un grupo de actores, entre doce e quince nas traxedias gregas, e até vinte e catro nas comedias (Calame 2001). A función do coro é a de prover o público coa información suficiente que o axude a entender e seguir a peza dramática. O coro comenta, en ocasións, os temas, co que non se sitúa como simple informante, senón que tamén cumpre a función de opinador. É símbolo representativo da *voz* do pobo —o que Cunqueiro reitera no seu *Don Hamlet*: «Teño moitas gorxas, cen e mais. Nunca rematarías de degolarme. Recomendóche calma» (Cunqueiro 2003: 27). Marca o contraste coa acción principal dos dramas gregos, que xeralmente tratan das desventuras de heroes ou deuses. O coro expresa á audiencia o que xeralmente os personaxes principais non poden transmitir, como os seus medos, inseguridades ou segredos mais escuros.

Na práctica, o coro comunícase a través de cancións e, en ocasións, a través da palabra verbalizada ao unísono, para darlle maior efecto dramático ou catárquico. A función técnica principal consistía no apoio aos actores no escenario grego, que en moitas ocasións representaban máis dun papel por obra. O gran tamaño dos teatros gregos clásicos tamén contribuía á necesidade do coro, o que coa súa voz coral permitía comunicar a trama a todo o público do teatro. Para iso, empregaban técnicas como a xa mencionada sincronización, o eco, os murmurios ou as máscaras (Walton 1985: 46). A función do coro tamén é formal na estrutura da obra —pois co *parodos* (a procesión inicial) e o *exodos* (a final)— marcaban o comezo e o fin dunha representación. Todas estas funcións son moi similares ao papel que xogan os elementos musicais no teatro isabelino. Mais Cunqueiro, bo coñecedor de ambas as dúas tradicións teatrais, é capaz de unir en comunión a ambas as dúas baixo unha mesma simboloxía. Deste xeito, xa na Xornada Primeira, Escena Primeira:

O coro baixa despacio polas escaleiras. Un fato de xentes escuras, sen idade nin sexo, que visten roupas pardais, ou da color do fume e do mofo, que arrimadas ás paredes se confunden con elas. A parte do Coro vana declamando, como por turno, as xentes estas, adiantándose do mesto grupo para dicila, e voltando presto ó anónimo. Voces, as do Coro, súpetas unhas, apaixonadas outras, outras graves e reflexivas. (Cunqueiro 2003: 19).

A palabra falada estaba, por tanto, moi lonxe de ser o único medio de comunicación presente nas representacións gregas, pois, sen a música e a teatralidade do coro, sería imposible que o espectador puidese captar todos os pormenores da función. Nas obras gregas que conservamos na actualidade, existe gran variedade métrica e rítmica: desde iámbico básico no diálogo até fórmulas métricas máis complexas, o que reflicte as diferenzas na linguaxe do coro e o diálogo formal (Walton 1985: 47). Neste ámbito, existe máis especulación que probas, mais téndese a entender que un ritmo lírico no texto é unha indicación de que a pasaxe era orixinalmente entoada ou cantada. Cunqueiro amplifica a importancia da sonoridade a través do coro grego e das palabras concretas que este verbaliza. Apréciase a simboloxía constante ao redor da oralidade, a musicalidade, o son e a ausencia deste último nunhas liñas que tamén establecen unha conexión simbólica entre a sonoridade en ambas as dúas versións: «Coro: Son o coro. En toda peza de teatro debe de asisti-lo Coro. Son un e son moitos. Podo se-la noite

e o día, verbas secretas, boatos que corren, sombras que pasan de aquí para acolá escoitando. Eu son o señor vagas sospeitas, don marmuracións...» (Cunqueiro 2003: 22).

A introdución dun coro grego na obra de Cunqueiro é moi posiblemente unha novidade formal e simbólica fronte á versión de Shakespeare, mais non é todo un descubrimento por parte do autor galego, senón, máis ben, unha reconciliación da trama edípica do *Hamlet* de Shakespeare e unha homenaxe á multiplicidade de elementos clásicos na propia versión do bardo inglés e no teatro renacentista inglés, do que o escritor galego era bo coñecedor. Máis aló da oralidade e ao longo tradición oral presente tanto no teatro clásico grego como no teatro renacentista inglés e no *Don Hamlet* de Cunqueiro, existe unha forte simboloxía no tratamento da música como tal en ambas as dúas versións. No *Don Hamlet*, un dos trazos máis evidentes da importancia da música é a inclusión dun pentagrama na escena IV: «Escóitase fóra unha música. Gerda que se tiña acercado a Poloño, e suxeitábao pola cadea de ouro que porta ó pescozo namentres lle di as últimas verbas, solta a este e colléndoo da man, achégase con el ó balcón. Neste momento entra Ofelia» (Cunqueiro 2003: 56).

A este pentagrama segue a aparición dos cómicos de Italia que chegan ao castelo para representar, como era costume, algunha representación: «Gerda: ¡Benvidos a Elsinor! Traerán modas e dicires. Aprenderemos novas historias. Traerán novas músicas de viola. Unha música feliz. Ofelia, vida de lonxe, é un tempo novo no mundo» (Cunqueiro 2003: 56). A interpretación dos cómicos na versión de Cunqueiro está novamente ligada á música e ao baile: «Ofelia: Na que pon as vodas de Polichinela hai un baile nunha praza. *Xira lenta e graciosamente, erguendo a man dereita por tras da cabeza.* ¡Bailaban a rizada!» (Cunqueiro 2003: 57). Se até o momento as referencias á música e ao baile son constantemente referencias positivas no *Don Hamlet*, Gerda, a continuación, fala dunha peza teatral que solicitou aos cómicos italianos para que fose representada —unha *play-within-the-play* que finalmente non terá lugar—. Desta representación di o seguinte:

Si, Hámlet. Pedíralles unha festa en Italia. Gústanme tantos risos e cánticos, a variedade de roupas e panos de color, aquela desenvolta e graciosa mocidade, que non pensa en maná e esgota a laranxa que lle puxeron na man, e fai que a vida dure un día. ¡Nós, parece

que vivamos séculos! E tódalas cancións, tódalas novelas nos veñen de fóra. (Cunqueiro 2003: 57-8)

Deste xeito, Gerda resalta que a música e o baile, como símbolos positivos no Castelo de Elsinor, proceden sempre do exterior. Outro dos apartados nos que a música xoga un papel crucial é na interpretación das cancións de Ophelia, que forman parte da tradición musical universal, como «The Death of Ophelia» no *Tristia* de Berlioz, o poema sinfónico de Frank Bridge «There is a willow grows aslant a brook», tirado da primeira liña do monólogo de Gertrude no que relata a morte da cortesá (Shakespeare 1992: IV.vii.166). A interpretación da loucura de Ofelia de Dmitri Shostakovich's no seu «Ophelia's Song» ou Nikolai Medtner's no seu *Tales for Piano* e o movemento tamén titulado «Ophelia's Song». Como podemos deducir, todas estas composicións, case todos os músicos, cineastas, autores e críticos, relacionan con extrema cautela a simboloxía das cancións en Ofelia e a perda da súa cordura. Existen xeralmente dous elementos que a crítica shakesperiana considera esencial nesta interpretación e o posterior suicidio da cortesá: as referencias musicais e as referencias florais.

Despois da morte de Polonius a mans de Hamlet (Acto III, Escena IV) no encontro privado entre o príncipe e a súa nai, a raíña Gertrude, Ophelia comeza a dar mostras de loucura, o que outros personaxes interpretan como tristura pola perda do seu pai (Acto IV, Escena V). En especial, este comportamento afecta á linguaxe que utiliza para comunicarse co resto dos actores no escenario: rimas, enigmas e cancións populares sobre a morte e a perda da virxindade, contidos pouco apropiados para unha dama. Mais as referencias musicais de Ophelia teñen un carácter simbólico, pero tamén formal, que permiten descifrar a intensidade dramática que vai aumentando até o final da obra. Nalgúns ocasións, Ophelia fala do sentimento de traizón que lle ten causado a morte do seu pai a mans do seu amante «How should I your true love know / From another one? / By his cockle hat and staff, / And his sandle shoon» (Shakespeare 1992: IV.v.23-26). Referencias constantes á morte do seu pai como «He is dead and gone, lady, / He is dead and gone; / At his head a grass-green turf, / At his heels a stone» (Shakespeare 1992: IV.v.29-32), ou cando canta con tristura e agarimo sobre as flores que decoran a tumba do seu pai «Larded with sweet flowers; / which bewept to the grave did go / which true-love showers» (Shakespeare 1992: IV. v. 37-39). Todas estas referencias musicais de Ophelia na súa loucura permiten un acto de

transgresión, permiten expresar a Ophelia aqueles sentimentos e pensamentos que pola súa condición de cortesá (status social) e condición de muller solteira non pode (a represión exercida por practicamente todos os personaxes masculinos da obra, o seu pai Polonius, o seu irmán Laertes, Hamlet o seu amante, ou mesmo o rei e a raíña).

Mais esta revolución verbal e sonora nas mans de Ophelia é, sen dúbida ningunha, moito máis poderosa e clara na súa relación co príncipe de Dinamarca: «To-morrow is Saint Valentine's Day, / All in the morning betime, / And I a maid at your window, / To be your Valentine. // Then up he rose, and donn'ed his clothes, / and dupp'd the chamber-door; / let in the maid, that out a maid / never departed more» (Shakespeare 1992: IV.v. 48-54). Nesta referencia musical, Ophelia fala da súa relación amorosa con Hamlet e, como tras desposala da súa virxindade, apartouna do seu lado. A seguinte referencia musicada confirma esta aclaración. Os homes prometen matrimonio ás mulleres para conseguiren aquilo que desexan delas: «By Gis, and by Saint Charity, / Alack, and fie for shame! / Young men will do't if they come to't, / By cock they are to blame. / Quoth she, before you tumbled me. / You promised me to wed» (Shakespeare 1992: iv v. 59-66).

Mais todas as referencias musicais de Ophelia non teñen o mesmo obxectivo liberador. En ocasións, as referencias unicamente establecen paralelismos simbólicos de menor importancia cos personaxes: En «For bonny sweet Robin is all my joy» (Shakespeare 1992: IV.v.187), Ofelia compara o reiseñor con Hamlet. Noutras ocasións, a música adquire un ton dramático, típico do teatro grego clásico, pero non tan común no ámbito das traxedias isabelinas do período: «And will he not come again? / And will he not come again? / No, no, he is dead, / Go to thy death-bed, / He never will come again. // His beard as white as snow, / All flaxen with his poll: / He is gone, he is gone, / And we cast away moan: / God ha' mercy on his soul!» (Shakespeare 1992: iv .v.23-26). Nesta referencia, Ophelia canta a morte de Polonius (flaxen [branca], poll [cabeza]) e pide a Deus nun ton case sagrado pola alma do seu pai. A última ocasión na que podemos gozar de Ophelia no escenario é cando Laertes se dirixe a Claudius no castelo para render contas sobre a morte do seu pai, Polonius. Ophelia, nese intre, comeza a cantar e distribuír flores no escenario, namentres cita o seu significado simbólico, mais

existen múltiples interpretacións que difiren gravemente neste aspecto (Jarazo 2006: 141-154).

Noutras palabras, e aínda que a loucura de Ophelia caracteriza o seu personaxe co rol de vítima, nun nivel de análise mais profundo, estas referencias musicais e a loucura da cortesá poden ser entendidas como un rexeitamento do patriarcado e a súa influencia. Maurice e Hanna Charney suxiren que desde o teatro renacentista inglés a tolemia nas personaxes femininas era «moito mais esaxerada que nas masculinas» (Charney e Charney 1977: 451)¹ e a loucura presentábase como un trazo tipicamente feminino» (Charney e Charney 1977: 451), técnica que permitía ás personaxes femininas na escena expresaren a súa verdadeira identidade, mais aló das limitacións que o patriarcado impuña sobre elas.

Mais se o papel de Ofelia no *Don Hamlet* é outro, xa que Ofelia nin morre nin perde por completo o xuízo, é doado interpretar que o papel das referencias musicadas de Ophelia no *Hamlet* de Shakespeare será adaptado doutro xeito no *Don Hamlet* de Cunqueiro. Mais, curiosamente, Cunqueiro si incorpora unha breve referencia musicada na súa adaptación do mito danés, pero en boca de Hamlet e non de Ophelia. Uns versos que curiosamente lembran a tradición lírica galego-portuguesa medieval:

Coro: Desde a vestiron de muller, xa se puxo por súa namorada. Está moi herdada.
Dorme en almofadas bordadas. Traíalle anelos das viaxes e forquiñas rizadas para o pelo.
Cantáballe versos.

Ofelia: ¡Cantábame versos!

Amiga, meu corazón que pide rosas, / laranxas pide e é isolado reiseñor, / amiga, tente el por señor!

Hamlet: ¡Non! ¡Cala! Eses versos non eran así. (Cunqueiro 2003: 37-8)

Aínda que poida parecer que a adaptación das referencias musicais do *Hamlet* shakesperiano corresponden ás limitacións da comprensión de Cunqueiro da lingua inglesa ou mesmo a un reiterado descoñecemento das simboloxía isabelina, os múltiples artigos publicados no *Faro de Vigo* durante anos proban sobradamente do coñecemento erudito de Cunqueiro nesta arela. O cal, en consecuencia,

1 A tradución é propia, agás indicación do contrario.

vén probar que a adaptación das referencias musicais no *Don Hamlet* e o seu obxectivo simbólico e formal difiren do papel que estas referencias teñen na versión shakesperiana, pero dun xeito consciente:

San Valentín de los amores:

«Hoy son, hoy, los amores. Ayer mismo, al atardecer, con aquella boca pequeña, redonda y rosada, lo andaba cantando Ofelia: “Tomorrow is Saint Valentine’s day”... Se levanta temprano la doncella para ir a la ventana del galán, a ser su Valentín, tobe your Valentine. El galán se vestía apresuradamente y le hacía entrar. ¡Ay, doncella entró, pero no salió tal!

¡Por Jesús y la Santa caridad, que vergüenza!

Todos los jóvenes hacen lo mismo...

Pero me habías prometido matrimonio...

Y tal hiciera, por el luciente sol, si tan felizmente no vinieras a mis brazos...

Esto canta Ofelia en “Hamlet”, IV, 5. Ya era antigua la canción de los días de Shakespeare, y todos los eruditos están contentos en que no es de él, sino oída en la merry England una víspera de San Valentín. Dos son las canciones que canta Ofelia en “Hamlet”. Esta y otra que comienza: “¿Cómo reconoceré a mi verdadero amor?”, y que es un romance de ausencia. Yo me he dado cuenta de que el trozo que comienza: “¿Y no volverá otra vez?” es continuación del anterior, y los dos de la misma canción, primera y segunda parte. Astrana, como de costumbre, ni se enteró. En Shakespeare se lee literalmente: “¿cómo distinguiría verdadero amor de otro?”. Astrana traduce: “¿Cómo te conocería, dueño de mi corazón?» (Cunqueiro 1962: 12)

Noutras palabras, as referencias musicadas de Ofelia en Cunqueiro non cumprirán a mesma función que en Shakespeare e, polo tanto, a natureza destas referencias é mais ben simbólica e non estrutural. Si seguen un parámetro similar ao shakesperiano as referencias florais ao redor da Ofelia no *Don Hamlet* (Jarazo 2006: 149-151). O papel da simboloxía musical en Ofelia no *Don Hamlet* redúcese a suxerir ao espectador unha dinámica concreta na relación amorosa entre o príncipe Hamlet e a cortesá. Xa no inicio da obra, Hamlet discute amigablemente co Coro sobre a súa relación:

Hamlet: Non. Páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo. [...] ¿Oíches algunha vez falar á serpe? Unha voz semellante precisaría. Outras páxinas de meu son confusos soños emborrallados. Outras hai que son un pouquiño de música doce á hora vespertina.

Coro: ¡Ofelia, quizais!

[...]

Hamlet: ¿Como sabes?

Achégase á cadeira, toma a viola nas mans e pulsa dúas cordas. Volve pousala.

Si, Ofelia. Esta é a música, o luceiro, o cheiro das rosas de Oriente nas noites de verán.
¡Ofelia!

[...]

Coro: Casa con ela, faille parir novos sorrisos. (Cunqueiro 2003: 23, 24, 24)

O que, sen dúbida, se intensifica co paso das escenas:

Hamlet

O día do medio do verán. Pídoche, señora, que entren tódolos daneses que queiran ó adro cuberto a ve-la miña peza. Na comedia hai tamén unha serenata.

Ofelia

¿Puxécheslle letra, Hamlet?

Hamlet

Puxen, e pensa que digo para ti as verbas floridas. Se hai un bico na miña serenata, Ofelia, ese vai ó caravel dos teus beizos. (Cunqueiro 2003: 63)

Mais non todo son músicas e felicidade no castelo de Elsinor. O silencio forzoso ou a simple ausencia de sonoridade son igualmente constitutivos dun eixe central en ambas as dúas adaptacións do mito danés: a inglesa e a galega. Moitas son as interpretacións dadas ao papel do silencio na obra shakesperiana (Coleridge 1904, Brown 1992, Charney 1992, Watson 1995), mais unha delas corresponde ao silenciamento dos personaxes femininos, como Ophelia ou Gertrude. Mesmo nas adaptacións cinematográficas, a ambigüidade nesta arela está servida. Desde a máxima explicitación da versión de Kenneth Branagh (1996), na que se inclúen varias

tomas de Hamlet e Ophelia en actitude amorosa, até outras producións máis veladas como a de Tony Richardson (1969) na que Ophelia (Marianne Faithful) advirte, entre risas, ao seu irmán Laertes que non deixe perder o seu corazón ou abrir o cofre da súa castidade.

Mais a tendencia xeral no xénero feminino en *Hamlet* redúcese á misoxinia cara aos personaxes femininos e ao seu constante silenciamento. O príncipe de Dinamarca vólvese cada vez máis desconfiado e cínico coas mulleres tras o anuncio do novo matrimonio entre a súa nai e o seu tío Claudius, o novo rei, unha obsesión particularmente conectada entre a sexualidade feminina e a corrupción moral, claramente explícita na descrición que fai Hamlet de Gertrude cando exclama: «Frailty, thy name is woman» (Shakespeare 1992: I.ii.146). Aínda que Cunqueiro concede diferentes personalidades e funcións a Gerda e Ofelia no *Don Hamlet*, o escritor galego plasma coa mesma sensibilidade que Shakespeare o silenciamento dos personaxes femininos na obra: «Laertes:... Pasaba a súa man pola túa testa, e despois, colléndote do bico, gardaba longo para ti, en silencio. ¡Caladas horas felices!, diría un que pasase a carón de vós. E non, Hamlet, non» (Cunqueiro 2003: 32). Laertes reitera nesta intervención o papel do silencio na ecuación amorosa entre Hamlet e Ofelia. Seguen esta mesma tónica os discursos de Hamlet, nos que interrompe constante á cortesá: «¡Cala, Ofelia, cala!» (Cunqueiro 2003: 36), ou «¡Non! ¡Cala! Eses versos non eran así» (Cunqueiro 2003: 38).

Gerda, pola contra, revélase na versión cunqueirana para facer que o seu relato, a súa perspectiva, tamén teña cabida no desenvolvemento da acción dramática, que adquira a relevancia que o seu papel merece: «Gerda: ¡Hei ser oída!» (Cunqueiro 2003: 80), revela á verdadeira Gerda por enriba do que se espera dela como consorte do gobernante: «Eu non fago un pranto a un defunto. Deféndome diante do mundo» (Cunqueiro 2003: 53). Toda unha declaración de intencións que con brevidade describe a personalidade de Gerda na trama edípica de Cunqueiro e que nos achega a unha raíña moito máis humana que na versión shakesperiana. Ironicamente, o silencio ao que a raíña estaba sometida pode ser equiparado a un teatro como o galego, que carecía dos mecanismos, a liberdade e o financiamento para ser ouvido. Un teatro para ler, dunha xeración que loitou polo restablecemento dun xénero en Galicia que historicamente careceu dos apoios necesarios. (Lago *et al.* 1993: 479-481).

A importancia das teorías edípicas de Freud no *Don Hamlet* tamén están intimamente relacionadas coa sonoridade e a oralidade, pois é das sagas antigas nórdicas das que Gerda fai mención no texto cunqueriano: «Escoitando as sagas antergas, ¿pensaches algunha vez que eu podería elixir un día, que podería pedirche ter un fillo de teu? ¿Gústache a calor que dou?» (Cunqueiro 2003: 91). Unha vez máis a palabra non escrita, a oralidade, son fundamentais para entender as relacións incestuosas na versión de Cunqueiro do mito danés, como tamén proban autores como Villalta (1992).

Con todo, tamén existen outros elementos musicais presentes no *Don Hamlet* e que son orixinais no tratamento do mito danés, como o pranto ou o romance medieval. No primeiro caso, a literatura de Cunqueiro ten moi presente a morte na cultura galega, tanto desde o punto de vista pagán como desde o punto de vista cristián. Especialmente, en *Don Hamlet*, aparece reflectida a idea do loito —tamén reflectida a través de Ophelia tras a morte de Polonius na versión shakesperiana— e o pranto funerario.

O pranto funerario evolúe desde o *consolatio* grego e latino, primordialmente, e o *consolatio* cristián e as elexías funerarias até chegar ao nosos tempos. Na Grecia clásica, a súa función principal radica en ofrecer consolo aos familiares e á sociedade. As súas raíces residen no ámbito da oratoria. Os oradores do período clásico acostumaban a manipular conscientemente a linguaxe empregada para produciren un efecto ou atmosfera concreta. Tanto Platón, un dos primeiros en considerar o poder da linguaxe como método para manipular a mente e as emocións (Curtius 1953: 80), como os sofistas, que crían no poder curador da palabra (Scourfield 1993: 60). Tendo en conta a capacidade catárquica da linguaxe neste subxénero, é habitual atopar elementos como a rima ou a repetición: «All must die; even the oldest must die; the youngest too must die, and this is as one with the death of the old» (Petrie 1970: 262). Do mesmo xeito, Platón tamén resposta á estrutura do *consolatio* e ás elexías en Menexeno proporcionando o esquema dun funeral ateniense: un Preámbulo no que se advirte a dificultade de gabar todos os grandes logros do finado, un Euloxio para as orixes e antepasados do defunto, o Sacrificio do finado pola súa devoción á *polis*, e un Epílogo no que se consola á familia do defunto e se prega pola súa alma (VV. AA. 1952: n. p., Derderian 2001: 181).

Na tradición cristiá, o pranto ou lamento correspóndese máis cunha cantiga que expresa dor pola morte dun personaxe e segue, xeralmente, o modelo provenzal e clásico, con diversas variacións. A variación máis importante radica na loanza do falecido que, xeralmente, non merecía morrer, fronte ao conforto para os familiares. Cunqueiro capta nesta ocasión a esencia do pranto cristián, mais é recitada polo Coro grego:

Coro: ¡Abride as uchás e sacade os panos de loito! [...]

¡Era un mozo! ¡Volvéronlle con boatos o corazón! ¡Dunha cama de pecado saen estas desgracias! ¡Sería un Rei pacífico! ¡Por se aínda chegan a tempo, que lle boten unha man! ¡Vai a Xuicio coas mans cheas de sangue! ¡Rei Hamlet, rei novo! ¡Se aínda é tempo, Hamlet, Rei, Deus te salve! ¡Deus te salve! ¡Deus te salve! ¡Dille a Deus quen te enxendrou, quen te pariu! ¡Deus te salve! ¡Deus te salve! ¡Éra-lo noso Rei! ¡Nin se estreou! ¡Deus te salve, Hamlet! (Cunqueiro 2003: 94, 97)

Apréciase que a estrutura clásica de Platón se dilúe, aínda que se conservan os trazos iniciais e finais do Preámbulo e o Epílogo, no que se gaban a grandeza das súas calidades e se remata coa salvación da súa alma, respectivamente. Mais aló das diferenzas entre os modelos clásicos, o cristián, e o que constrúe o propio Cunqueiro, é indubidable o poder da oralidade e a sonoridade deste pranto. O que, en parte, vén desmontar a teoría de que o teatro de Cunqueiro é un teatro para ser lido e non representado.

Outro dos elementos da tradición oral que podemos atopar no *Don Hamlet* é o romance. Xénero que aparece escrito en lingua *romance* nos séculos XI e XII e que se caracteriza por unha trama estándar consistente nunha serie de aventuras. Os romances orixinais eran obras en verso, adoptando un alto rexistro formal, adecuado para empresas heroicas, e posteriormente cristiás, e inspirar a emulación de virtudes. Pola súa contra, a prosa era considerada *baixa* en calidade e forma, e máis adecuada para a sátira (García, e Huerta 1992: 5). O verso, do mesmo xeito, permitía conservar trazos dunha tradición oral moi anterior aos séculos IX ou X. O romance durante o Renacemento e o espírito humanista que o caracteriza recibirá fortes críticas fronte aqueles que exaltan a razón dos clásicos gregos e latinos. Mais a súa influencia perdurará mesmo no teatro isabelino inglés no que romances como *Pandosto* de Robert Greene é unha das fontes para *The Winter's*

Tale ou *Rosalynde* de Thomas Lodge, baseado no romance medieval *Gamelyn*, para *As You Like It*, ambas as dúas de autoría shakesperiana.

No *Don Hamlet*, Cunqueiro introduce un romance a través do *play-within-the-play*, técnica xa coñecida nas convencións do teatro isabelino e ben estudada na obra de Shakespeare e a súa versión hamletiana. Deste xeito, e a pesar de que o «Romance de Gaíferos» non é representado na súa totalidade, adquire a mesma simboloxía que o *The Murder of Gonzago* do príncipe Hamlet:

Dona Guglielma: Unha mociña como Colombina non tería que dicir esas cousas. Non sei por que non representamos “Don Gaíferos”. Alí tamén morre un rei cornudo. Pero a muller dille outras cousas, e hai verdadeiro sentimento, e o enterro é célebre, con Melisenda de loito nobre, na fiestra, facendo o pranto. (Cunqueiro 2003: 68)

Existen, polo tanto, os mesmos elementos en ambas as dúas obras e que permiten a ambos os dous príncipes levaren a cabo a súa vinganza. Seguindo, poren, coa temática do romance europeo medieval en prosa, Cunqueiro utiliza o humor e a sátira característica deste xénero oral como recurso para facer escarnio de Don Gaíferos e a súa dona, paradigmas do rei e da raíña de Dinamarca:

Dona Guglielma:

Declama.

¡Adeus, señoría dos escuadróns latinos, barba perfumada con ourego, as mans sempre envasadas en suaves luvas de pel de lontra! ¡Adeus Gaíferos, que te vas para tan lonxe, tan ben mantido sempre, tan sentado no seu cabalo coma nun sillón de veludo, tan mirado con propios e extranos, tan regalador! ¡Agardade: poñédelle entre as mans este rizo de meu! ¡Acórdome da noite de vodas, desas mans atrevidas! ¡Sempre tiña que mandarche póрте de costas mentres me espía! ¡Agora podía bailar núa diante de ti coma nos mármoreos antigos, e nin erguerías un dedo! ¡Que fas, morte cruel, das grandes mocidades reais? (Cunqueiro 2003: 68).

A versión clásica do romance en verso, xa tantas veces musicada, correspóndese cun romance xacobeo do ciclo carolinxo no que Guillermo x, último duque de Aquitania, peregrinou a Compostela en 1137 e falece no altar do apóstolo un Venres Santo. O *Códice Calixtino* cita a peregrinación do duque baixo o nome de Gaíferos de Mormaltán, do que Cunqueiro se fai eco no *Don Hamlet* e da que

actualmente Luis e Iris Cochón editan unha edición crítica que inclúe un estudo sobre o romance e a versificación compostelá (2011).

En canto á linguaxe empregada por Cunqueiro no seu *Don Hamlet*, é representativo o que poderíamos denominar como a importancia dos verbos da sonoridade. Existe unha constante en toda a obra que vén marcada polos verbos de acción que denotan unha maior inflexión ou carácter na voz dos personaxes ou mesmo que denotan a ausencia de sonoridade. Entre algún dos exemplos mais representativos, podemos citar:

Berraron: ¡Xente, xente! ¡Elsinor! E das bocas mouras dos corredores tardou en saír, coma se espertase dun longo sono, o eco respondendo: ... or! ... or! (Cunqueiro 2003: 17)

Hamlet: ¿Oídes, cómicos? (Cunqueiro 2003: 73)

ESCENA VII (Gerda e Hamlet)

O Coro entra. Arrodea a parella real. Coma un enxamio de vésperas zungadoras. (Cunqueiro 2003: 87)

Aínda que quizais o máis famoso corresponde ás palabras de Hamlet momentos antes de morrer: «Dille a Ofelia que digo Ofelia ó morrer. ¡Fan agora tan ásperos espartos! *Déixase caer do outro lado*» (Cunqueiro 2003: 94). De todo isto, pódense deducir dúas conclusións preliminares: o interese do autor por prover os seus personaxes dunha profundidade psicolóxica, que á súa vez permita aos actores representar con dignidade á trama e, en segundo lugar, a importancia que Cunqueiro concede á sonoridade como un dos eixes centrais, tanto simbólicos como formais do *Don Hamlet*. Mais esta cuestión non está unicamente presente en Cunqueiro. Shakespeare tamén ten en conta a simboloxía da sonoridade. Como exemplo paradigmático, o *Hamlet* de Shakespeare recolle os seguintes verbos (e substantivos) e as súas variantes coa seguinte frecuencia: Word (31 ocasións), Musicke (8), To Hear (54), To speake (66), Sound (10), To pronounce (4), To say (64), Nunnery (5), e Song (3).

No puramente lingüístico, Cunqueiro tamén reproduce certos matices da oralidade galega, «Hamlet: ¡Aínda non, ña nai!² (Cunqueiro 2003: 92), e trata de achegar a musicalidade do pentámetro iámbico tan representativo do

2 Aínda a riqueza e a coloquialidade da lingua galega está moito máis patente nos diálogos da xa mencionada «Función de Romeo e Xulieta. Famosos namorados» (Paz 1993).

Hamlet shakesperiano a través da súa substitución polo uso do hendecasílabo e a musicalidade que este último achega: «Gerda: ¡E non che tiña medo, Hamlet, fillo, amor!» (Cunqueiro 2003: 93). Mais como bo poeta, o escritor galego atinxe de sonoridade o texto de toda a obra a través dunha prosa marcada polos ritmos repetitivos, o uso maxestoso da retórica e a cadencia dos diálogos.

Xa no aspecto puramente simbólico, tanto a palabra falada como o silencio tamén constitúen dous temas recorrentes no orixinal shakesperiano. Unha das facetas mais complexas á hora de analizar o *Hamlet* radica na interpretación das palabras. A palabra é utilizada para comunicar ideas, mais tamén para distorsionar a realidade, para manipular, corromper e mesmo para chegar até o poder. Claudius, na súa faceta política, é o caso máis claro de manipulación da oralidade. As constantes referencias á sonoridade e ás orellas son patentes cando Claudius asasina o seu irmán e rei poñendo veneno no seu oído ou cando Hamlet menciona a Horatio que «I have words to speak in thine ear will make thee dumb» (Shakespeare 1992: IV. vi. 21). Mesmo o veneno que Claudius emprega para o rexicidio é utilizado pola pantasma para simbolizar o efecto corrosivo que Claudius ten na saúde de Dinamarca, «the whole ear of Denmark» está «Rankly abused...» (Shakespeare 1992: I.v.36-38).

Outro dos exemplos máis comúns corresponde á morte de Hamlet cando este exclama «the rest is silence» (Shakespeare 1992: V. ii. 345). *Hamlet* é unha das obras do escritor inglés máis longas no seu tempo de representación, tamén é unha das obras con maior énfase nas palabras escollidas, no ritmo, e nos silencios (Coleridge 1883: 342-3). Aínda así, Hamlet, despois de varios soliloquios, profusos, profundos e interminables, prefire rematar a súa intervención sen expresar máis nada, o que resulta significativo e abafante ao mesmo tempo.

En Cunqueiro, a sonoridade e a ausencia desta tamén conforma un campo semántico complexo no que teñen cabida tanto os trazos positivos como os negativos. Mais aló dos exemplos xa analizados, expoñemos, a continuación, algúns dos máis comúns: un primeiro apartado vai adicado a aqueles sons relacionados coa natureza exterior, o vento e mesmo algúns elementos internos que no Castelo ameazan con rebelarse ante os acontecementos imperantes:

...unha floresta salvaxe que se mete mar adiante deica onde o pulo das ondas, rexendo alí a cotío *asubiantes* temporais do primeiro cadrante,... (Cunqueiro 2003: 15)

... nin se *escoitan cantar* outros paxaros que os que están en gaiolas de vimio pintado de azul nas cámaras das infantas, nos murados castelos. (Cunqueiro 2003: 15)

A ninguén lle praxe saír de Elsinor con tanto vento fóra, semellante a *un grande exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite*. (Cunqueiro 2003: 20)

Polo demais Elsinor é unha nobre torre real. *Coroan as súas ameas pombas no día e berradoras curuxas na noite*, e bícalle o mar os pes. (Cunqueiro 2003: 21)

Hamlet: Nunca deixaron entrar en Elsinor o vento. Unha medida real, Poloño. Un decreto supremo. *Pono por escrito*. Desde hoxe o vento pode entrar nas estancias de Elsinor. *El Rei Hamlet non lle ten medo ó vento que oubea fóra*. (Cunqueiro 2003: 94)

O vento entra, arremuíña Coro e Poloño, que tiña ido a refuxiarse, perderse entre el, namentres Hamlet subía o corredor, polas escaleiras, no fondo do adro cuberto. Aventa todo a xistra subiadora. *A escena fica baleira uns segundos, soamente co vento, namentre cae o PANO* (Cunqueiro 2003: 97-8)³.

A duplicidade de símbolos no ámbito da sonoridade no *Don Hamlet* en ocasións resulta complexa e aleatoria, dado que a sonoridade e o silencio actúan, ás veces, como metáforas positivas, noutras ocasións como símbolos negativos. Entre algún dos positivos, e máis evidentes, a comparación entre pracer e música: «Gerda:... Gardarei un ano de loito e outro de alivio. ¿Írasmе facer compañía? ¡Teño medo a envellecer soa e sen músicas na miña cámara!» (Cunqueiro 2003: 90). Mais noutros casos, o evidente non é extrapolable. Os praceres da vida, en ocasións, tamén poden resultar prexudiciais. Así fala Poloño de Halmar, o Claudius da versión galega: «É un rei bulizoso, amigo da música» (Cunqueiro 2003: 55). O silencio de Poloño como político e gardaselos da Corte danesa, pola contra, non sempre responde a un matiz negativo: «Poloño: Levades días e días buscando que eu fale, miña señora. Un Gardaselos é un home secreto, e ren mais» (Cunqueiro 2003: 51). Para Hamlet, os asasinados disfrázanse constantemente «póndose músicas ó seu corazón, novas roupas ós seus pensamentos» (Cunqueiro 2003: 59).

Mais a sonoridade tamén está intimamente relacionada con outro tema esencial para ambas as dúas versións teatrais: os rumores —«Gerda: Saberase

3 Énfase propia.

deseguida en todo Elsinor» (Cunqueiro 2003: 86)— parte indispensable tamén na Comedia da Arte, que cimenta o seu texto en equívocos e coincidencias. Se para o Hamlet de Shakespeare «the rest is silence», o Don Hamlet de Cunqueiro, pola contra, ten moi claro como se desenvolverán os acontecementos unha vez deixe este mundo:

Hamlet: Ti, Coro, *dirías*⁴: eu ben vin como o príncipe tiraba de puñal e cravaba na gorxa do outro; fixo así, unha torcida, como anoxado mirando para outro lado non mais cravar, e deixou saí-la fonte do sangue; tivo ó outro sostido co puñal, co coitelo, coa espada, coa man. Deixouno caer. Cuspiu sobre del. Púxolle o pe derriba do peito para que non se lle fose tan axiña a alma. Saíu mirando para o cadáver. Do cuspe do príncipe, *dirase* en segredo en Dinamarca, *dirase* en Elsinor, *dirase nas historias*, saíron vermes e sambesugas que alí mesmo comezaron a comelo. *Dirán* algúns: foi un milagre, e outros: ¡tanta xusticia só a fai un rei santo! (Cunqueiro 2003: 36).

En toda esta conversa, o príncipe danés declara o que cre que acontecerá a continuación, mais non ten por que ser así. Cunqueiro, porén, deixa caer o Pano da obra e, en realidade, deixa aberta esta posibilidade, entre outras moitas. O que si queda claro nas palabras de Hamlet é a importancia da transmisión oral da xesta que alí aconteceu, dos seus efectos e os seus perigos, o que tamén plasma Cunqueiro a través dos equívocos na súa «Función de Romeo e Xulieta, Famosos Namorados» (1956) (Véxase Jarazo e Domínguez 2010: 133-145, ou Jarazo e Domínguez 2011: 183-206) ou no *Sueño de una noche de San Juan* (1958-1962) (Jarazo e Domínguez 2011: 73-91)⁵. En definitiva, Cunqueiro plasma o poder da sonoridade, dándolle unha función primordial en todas estas obras ás murmuracións e aos equívocos na trama. Mais o poder da palabra sonora e da súa transmisión non ten o mesmo valor en todos os personaxes no universo debuxado por Cunqueiro ou Shakespeare. Se os personaxes femininos son fundamentalmente silenciados na versión de Cunqueiro, Hamlet tamén fai partícipe ao Coro —que vén substituír a Horatio na versión galega— da importancia dun edito público no que se transmita esta traxedia pola boca dun

4 Énfase propia.

5 Do mesmo xeito no *Romeo and Juliet* (c. 1594-6) ou *A Midsummer Night's Dream* (c. 1590-6) de Shakespeare, os equívocos xogan unha parte importante en ambas as dúas pezas teatrais. Na primeira, é unha das causas que desencadea a trágica morte dos amantes e, na segunda, desencadea practicamente toda a acción da trama.

fidalgo (Cunqueiro 2003: 86), o que manifesta que, para o príncipe, non todas as palabras teñen o mesmo valor ou o mesmo significado.

En definitiva, e xa para rematar, estes exemplos poñen de manifesto que pouco se ten falado da música en Álvaro Cunqueiro, máis aló da súa obra poética, en *As crónicas do sochantre* ou na *Fotobiografía sonora* xa mencionadas. Tampouco se ten analizado o papel da musicalidade na traxedia shakespeariana do *Incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* en profundidade. Máis aló de incluír referencias musicais espalladas ao longo da peza teatral ou dun suxestivo pentagrama que acompaña ao *Don Hamlet*, a sonoridade conforma un recurso formal na obra. Constitúe tamén un recurso metafórico, establecéndose comparacións entre varios elementos e personaxes na escena, ademais de constituír un elemento temático de continuidade na obra do escritor galego, xa que tanto a música como a oralidade son esenciais na súa obra como un todo indivisible no seu estilo persoal como narrador. Mais aventurada é a apreciación de que os elementos musicais e a súa simboloxía tamén constitúen, polo menos de xeito inconsciente, un recurso que substitúe o uso do pentámetro iámbico e o estilo shakesperiano en *Hamlet*, de case imposible reprodución ao galego. Porén, e sobre todo, a sonoridade constitúe, sen dúbida, unha homenaxe a Shakespeare e ao seu *Hamlet*, na que a simboloxía tamén crea un eixo temático dentro da versión shakesperiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIBLIA SACRA, Massachusetts, Hendrickson Publishers Inc., 2007.
- BRAXE, L. e X. SEAONE: *A máxia da palabra: Cunqueiro na rádio*, Santiago, Sotelo Blanco, 1991.
- BROWN, J. R.: «Connotations of Hamlet's Final Silence», *Connotations* 2.3 (1992), pp. 275-286.
- CALAME, C.: *CHORUSES OF YOUNG WOMEN IN ANCIENT GREECE: THEIR MORPHOLOGY, RELIGIOUS ROLE, AND SOCIAL FUNCTIONS*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.
- CHARNEY, M.: «The Rest is Not Silence: A Reply to John Russell Brown», *Connotations* 2.2 (1992), pp. 186-189.
- CHARNEY, M. e H. CHARNEY: «The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists», *Signs*, 3, 2 (Winter, 1977), pp. 451-460.
- COLERIDGE, S.T.: *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*, Londres, George Bell & Sons., 1904.
- CUNQUEIRO, A.: «San Valentín de los amores», *Faro de Vigo*, 14 febreiro 1962, p. 12.
- CUNQUEIRO, A.: *Obra en galego completa. I. Poesía. Teatro*, Vigo, Galaxia, 1980.
- CUNQUEIRO, A.: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Vigo, Galaxia, 2003.
- CURTJUS, E.: *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- DERDERIAN, K.: *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy. Mnemosyne Supplement 209*, Leiden, Brill, 2001.
- GARCÍA BERRÍO, A. e J. HUERTA CALVO: *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- HALLIDAY, F. E.: *A Shakespeare Companion 1564-1964*, Baltimore, Penguin, 1964.
- JARAZO ÁLVAREZ, R.: «Una pasión común: referencias botánicas en el *Hamlet* de William Shakespeare y Alvaro Cunqueiro», *Garozza*, 6 (2006), pp. 141-154.
- JARAZO ÁLVAREZ, R. e E. DOMÍNGUEZ ROMERO: «Muerte, peste, hambre y miedo en una versión gallega de *Romeo y Julieta*», *Garozza*, 10 (2010), pp. 133-145.
- JARAZO ÁLVAREZ, R. e E. DOMÍNGUEZ ROMERO: «William Shakespeare y su recepción en Galicia a través del *Sueño de una noche de San Juan* de Álvaro Cunqueiro: Una versión teatral de *A Midsummer Night's Dream* (c. 1594-6) radiada durante el Franquismo», en J. L. Oncíns (ed.), *Ensayos sobre Shakespeare/Essays in Shakespeare*, Cáceres, Universidad de Extremadura/SEDERI, 2010, pp. 73-91.
- JARAZO ÁLVAREZ, R. e E. DOMÍNGUEZ ROMERO: «Breaking boundaries and dislocating myths in Álvaro Cunqueiro's "Función de Romeo e Xulieta, Famosos Namorados" (1956): A Galician adaptation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* in the 20th Century», *ES*, 32 (2011), pp. 183-206.
- LAGO, X.; E. RUIBAL, D. VILLALAIN e X. CEJUDO: «O teatro de Cunqueiro: Un achegamento pluridimensional», en VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 479-481.
- LONG, J.: *Shakespeare's use of music: a study of the music and its performance in the original production of seven comedies*, Tampa, University of Florida Press, 1961.
- MOLINA, C.: *Sobre la inutilidad de la poesía*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.
- MORÁN, C. e R. VEGA: *Fotobiografía sonora. Álvaro Cunqueiro*, Lonxa Cultural, 2009.
- PAZ GAGO, X.: «Os proxectos teatrais de Cunqueiro: As pezas curtas», en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 461-469.

- PETRIE, G.: «A Rhetorical Topic in *Tristram Shandy*», *Modern Language Review*, 65, 2 (1970), pp. 261-266.
- PLATÓN: *Obras completas de Platón*, tomo 2, Madrid, edición de Medina e Navarro, 1871.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.: «Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario», *Centro Virtual Cervantes*, 2003-2011 (cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm) [Último acceso 10 xuño 2011].
- SCOURFIELD, J. H. D.: *Consoling Heliodorus: a commentary on Jerome, Letter 60*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- SHAKESPEARE, W.: *Hamlet*, edición bilingüe de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1992.
- SHAKESPEARE, W.: *Romeo y Julieta*, edición bilingüe e tradución do Instituto Shakespeare, a cargo de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 2003.
- SPITZMESSER, A.: *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del Franquismo*, Sada, Edición do Castro, 1995.
- STRITMATTER, R.: *The Marginalia of Edward de Ver's Geneva Bible: Providential Discovery, Literary Reasoning, and Historical Consequence*. Tese de doutoramento da Universidade de Massachusetts, Amherst, 2001.
- STYAN, J. L.: «Shakespeare's Fusion of the Arts», *Upstart Crow* 8 (1988), pp. 10-27.
- VILLALTA, L.: *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*, Santiago de Compostela, Laivento, 1992.
- VV. AA.: «Funeral Oration», *Encyclopaedia The Helios*, 1952.
- WALTON, M.: *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*, Londres, Routledge Kegan & Paul, 1985.
- WATSON, R.: *The Rest Is Silence. Death As Annihilation in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1995.