

A DRAMATURXIA PERFORMATIVA E PLÁSTICA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Afonso Becerra de Becerreá

ESAD Galicia

doi:10.17075/mucnoc.2014.031



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

ALÉN DO MODELO DRAMÁTICO CLÁSICO, A DRAMATURXIA VANGARDISTA DE CUNQUEIRO

As obras teatrais de Álvaro Cunqueiro apelan directamente ao carácter sensorial e só desde o corpo podemos chegar ao seu sentido. A composición dos planos visuais, a selección dos vultos, sexan obxectos ou personaxes, a ideación do movemento escénico, son os códigos principais cos que tece a narración dramática nas súas pezas.

A literatura, contrariamente ao que poida parecer, perde a súa hexemonía semántica integrándose no succulento cadro plástico e sonoro a través das voces. A partitura de estímulos visuais e sonoros, na que se integran as palabras como unha música, e a partitura de efectos sensoriais e emocionais calculados polo dramaturgo, son a mecánica da maxia escénica.

Voltas e voltas dáballe Filón á escena, e non lle saía como a quería, de sobresalto e apaixonante, e buscaba obxectos que nas táboas desen o vivo retrato do horror que entraba: unha lámpada que se apagaba subitamente, un espello que se quebraba porque Ifixenia movía os beizos ante el como se dixese o terríbel nome ou a coroa de Existo que estaba sobre unha cómoda e o gato, ao pasar, tirábaa ao chan. E Ifixenia estremeciase cos presaxios. Recollía a coroa caída no chan, e sostíñaa contra o seu peito, que ao fin era a coroa real. Ifixenia avanzaba cara á fiestra coa coroa apoiada no seu peito. Na ocasión, á actriz que fixese o papel habería que poñerlle un sostén Directorio, para que se visen ben os louzans seos, e a coroa fose como en repisa de neve. Nun aparte, o Coro diría esta imaxe poética. Ifixenia temía achegarse á fiestra, retrocedía, axeonllábase, sentaba na beira dunha cadeira, até que á fin se decidía. Levantaba a cabeza e decidíase. Xa estaba na fiestra. [...] Filón, para poder amosar no seu día no teatro á primeira actriz a marcha vacilante de Ifixenia, quíxo a mimar el mesmo. Tomou nas súas mans e apoiouna contra o seu peito a coroa de latón dourado que se usaba no *Edipo*, que trouxera do teatro á casa para restaurala, que lle caera precisamente o cristal de fondo de vaso que figuraba o gran rubí tebano, e que no momento de quedarse Edipo sen ollos, figuraba un na fronte, acendido, como se o santo rei fose terrible ciclope, raro monóculo. E camiñou Filón

facendo o que imaxinaba para a escena [...]. (Cunqueiro, 2004: 62-63. A tradución para o galego é de quen asina).

O alter ego do autor é un dramaturgo que compón a escena desde a perspectiva da recepción. Controlar a partitura de efectos no desenvolvemento da acción. O sobresalto, a paixón, o horror non se xeran a partir da historia ou fábula representada, senón estimulados polos obxectos, as formas, a iluminación, os movementos. Non é a *diéxese* nin sequera o drama, a mímese, o que concita a emoción e o sentido da escena, senón a materialidade espectacular a través dos seus códigos diversos.

Na linguaxe escénica, o código verbal só constitúe un nivel entre os moitos que compoñen o texto (tecido) espectacular. Mesmo a palabra en escena é prescindible en moitas dramaturxias. Un espectáculo teatral efectivo e de calidade é aquel que funciona aínda que non entendamos as palabras. Capta a nosa atención á marxe do idioma no que estea. Podemos asistir a un espectáculo en xaponés, en alemán ou en calquera lingua que non dominemos, se está ben feito, hanos impresionar e hanos gustar igualmente e habémolo entender. Porque o léxico do teatro, a linguaxe escénica, é a acción, algo que acontece e que podemos presenciar e vivir a través, fundamentalmente, dos sentidos da vista e do ouvido. Teatro, etimoloxicamente, é onde imos ver algo.

Sendo Cunqueiro un gran literato, recoñecido poeta e narrador, tense minimizado por parte dalgún sector da crítica a súa faceta como dramaturgo. A súa dramaturxia foi sentenciada como «teatro para ler» (Paz Gago, 1999: 83-86), ou sexa, pouco rendible para o palco. «A insistencia coa que se segue a soste, mesmo por algún director escénico galego, que o teatro de Cunqueiro non resiste as táboas, só pode facerse [...] desde a precariedade de recursos técnicos dun teatro desvalido ou contando coa carencia de formación teatral dun público formado como espectador nos subprodutos da estética realista máis trivial» (Losada, 1992: 15. A tradución para o galego é de quen asina). A evolución da linguaxe escénica e o seu dominio técnico é o que pode permitir, desde unha análise axeitada e unha estética coherente, a escenificación eficiente da súa obra.

O dramaturgo e académico Euloxio R. Ruibal, nun estudo que fai da obra de Cunqueiro someténdoa á perspectiva do drama canónico, modelo *pièce bien faite*, remata por atopala inzada de incongruencias e deficiencias. Ruibal tamén cae, desde ese ángulo, no prexuízo dun teatro para ler: «Os diálogos, moi fermosos,

resultan por veces estáticos, debido quizais a que a súa sintaxe e morfoloxía son máis axeitadas para a lectura» (Ruibal, 2003: 123-124). Precisamente, a análise que fai Euloxio en «A obra dramática de Cunqueiro» (2003: 117-127) buscando o cumprimento da forma canónica do drama (desenvolvemento continuo da acción, con base nun encadeamento lóxico das secuencias, dosificación da información para chegar a un clímax e a unha resolución, etc.) non fai máis que poñer en evidencia a natureza esencialmente plástica e teatral (visual e cinética) da dramaturxia de Cunqueiro, así como o seu afastamento dos moldes clásicos. Entre as observacións de Ruibal referidas, por exemplo, a *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958), atopamos:

Cunqueiro incorpora o Coro [...] que, malia resultar teatral en si mesmo [...], non cumpre aquí unha función dramática clara. [...] Logo de darlle arranque á peza [...] informará bruscamente a Hamlet de quen é o seu auténtico pai [...] sen ningún tipo de preparación previa. [...] O Coro, sorprendentemente, non volve intervir ata despois da morte do usurpador, xa en pleno desenlace [...] para facerlles o pranto e [...] pechar a traxedia. Son momentos de gran efecto teatral, non hai dúbida, pero innecesarios; o coro resulta máis ben decorativo, esteticista. A función de elemento distanciador (formalista e non brechtiano) que lle asigna tamén o autor non se acha tampouco conveniente, a obra xa resulta abondo alonxada debido á artificiosidade da linguaxe. O diálogo (xornada I, escena 3ª) que o protagonista mantén logo con Laertes abunda no xa coñecido, non engade ningún dato novo nin crea outro conflito, [...] / a acción interna, terríbel, non nos chega a conmover, malia o esforzo para transmitírnola. A acumulación de metáforas e un adoito retoricismo producen o efecto contrario, pois as palabras desgástanse ou empachan e perden forza expresiva. [...] Asemade, advírtese tamén a acumulación informativa, que debería espaciarse máis, convenientemente doseficada. [...] / Na primeira escena da xornada II Poloño despide os estudantes. Os personaxes infórmanos de aspectos e condicións dos Hardrada, pero non se caracterizan nin se establece conflito entre eles. [...] A acción apózase, os conflitos secundarios son mínimos ou inexistentes. [...] / Comeza a III xornada cos actores de *commedia dell'arte* en escena. [...] Tampouco aquí hai conflito. [...] A acción apenas avanza ata a entrada do usurpador, o rei Halmar, pero logo precipítase e fai desencadear o desenlace de forma vertixinosa. [...] caseamente sen deixarnos reaccionar ou assimilar o que está a acontecer [...]. / A peza está escrita cunha primorosa e requintada linguaxe poética de intencións esteticistas, que coutan a eficacia

dramática. [...] En xeral, áchanse os diálogos inchados, narrativos, retóricos, requintados, esteticistas, polo que, como consecuencia, resultan tamén estáticos e non fan progresar a acción, mesmo a interna. [...] Advírtense tamén frecuentes ditos do autor, como cando se explica o incesto ou, mesmo de tipo moralizante, [...]. / Tan só os tres personaxes centrais parecen necesarios para dramatizar a historia. Os secundarios teñen máis ben función decorativa, [...]. / As frecuentes referencias metateatrais, para recordarlle ó público que o que está a ver non é outra cousa que teatro, semellan innecesarias, redundantes. (Ruibal, 2003: 118-123).

Esta análise énos moi útil para demostrar que Cunqueiro non construía as súas dramaturxias sobre os principios do modelo dramático clásico. De nada serve buscar a progresión da acción ao servizo dunha historia ou fábula, cunha xerarquización de personaxes autónomos á voz autoral. De pouco serve buscar unha verosimilitude ordinaria fundada nunha semellanza ou coherencia a respecto de referentes *reais* ou cotiáns. A *dramaticidade mimética* realista, que sustenta unha *diéxese* narrativa, cede ante a *poiese* heteroxénea da teatralidade.

A palabra de Cunqueiro insírese nesa teatralidade, como quería Antonin Artaud, desde a súa materialidade sonora, potenciando a súa plasticidade, xogando, como afirma Basilio Losada (1992: 21), coa veladura, cargándoa cun poder suxestivo e lírico en vez de ficar nas súas posibilidades definidoras. «A graza da palabra, esa capacidade de traballar sobre asociacións insólitas e burlando o halo semántico ou desprazándoo de maneira sorprendente [...] van dirixidas sempre a presentar personaxes e situacións cun releve escénico» (Losada, 1992: 17. A tradución para o galego é de quen asina).

Os éxitos acadados por experiencias teatrais como *Muller de mulleres* (EDG. Escola Dramática Galega, 1978) de Manuel Lourenzo, na que Luísa Merelas facía fragmentos da dona Inés de *A noite vai como un río*, e outras estreos anteriores e posteriores, poñen en evidencia a rendibilidade da súa dramaturxia. Ademais, cóstanos que Cunqueiro non cansaba de insistir en que a el só lle interesaba escribir teatro se se levaba ao taboado: «[...] non se pode pensar en escribir teatro para ler. O teatro escríbese para ser representado» (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 99. A tradución para o galego é de quen asina). «Teño varias obras de teatro, pero claro, o problema é que non me sinto animado a rematar, a correxir, a ordenar e a poñer en disposición das empresas unha obra de teatro senón (sic)

teño a seguridade que non vai ser estreada. É dizer, teatro para ler, eu non o concivo» (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 100).

Aseverar que a concepción escénica máis que a literaria é o cerne da súa dramaturxia non é ningún atrevemento se a analizamos coas ferramentas axeitadas, e se non sucumbimos ante os excelsos valores estilísticos e poéticos que inzan o texto. O máis obvio e o máis fácil é quedármonos coa idea de que Cunqueiro é un poeta senlleiro, un escritor sobresaínte e versátil. Un poeta narrador, un poeta lírico, un poeta dramaturgo. Pero, se ben, ninguén dubida, a estas alturas, dos seus dotes como creador literario e, isto non é pouco, si que resulta reducionista considerar a súa obra baixo esa perspectiva sen decatarse que os procedementos e os elementos compositivos da poesía (creación) escénica son moi diferentes aos da poesía literaria. O que pasa é que, ás veces, as árbores (as letras, o texto) non nos deixan ver o bosque (a paisaxe espectacular).

Como sinalamos antes, o teatro non se escribe con palabras, aínda que a súa partitura, guión ou dramaturxia se anote con elas. Valla como exemplo radical *Act Without Words I* (1956) e *Act Without Words II* (1959) de Samuel Beckett (1906-1989), onde o texto anota accións mudas. A linguaxe escénica componse de códigos de diversa natureza, maiormente física e material: código xestual e cinético (xestos, movementos, desprazamentos, posturas e posicións, motricidade, *proxémica*), código sonoro (sons articulados e inarticulados, música e, dentro dos sons articulados, cómpre incluír o código verbal), código da caracterización ou aparencia externa (idade, sexo, raza, fisionomía, altura, peso, complexión, vestiario, maquillaxe, complementos, etc.), código espacial e escenográfico (características e estilo do espazo escénico e do evocado ou representado a través da escenografía, os obxectos, o *atrezzo*), código luminoso e código temporal (as duracións, o grao de velocidade na execución das accións, dos efectos luminosos e sonoros, das aparicións e desaparicións, a súa organización rítmica). O xogo, en superposición, xustaposición, contigüidade ou continuidade, destes códigos, segundo criterios de coherencia e sentido, é a materia coa que se tecen os espectáculos teatrais deseñados na dramaturxia.

Así pois, insistimos, na obra teatral de Álvaro Cunqueiro hai unha forte resistencia ao modelo dramático clásico que funda a súa verosimilitude imitando ou copiando a *realidade*. O seu teatro é vangarda e, cada vez que se pon en escena, debería abordarse de xeito vangardista.

«A filosofía non consiste en saber se son máis reais as mazás dese labrego ou as que eu soño, senón en saber cal das dúas ten máis doce aroma. Pero isto é arte maior» (Cunqueiro, 2004: 114-115. A tradución para o galego é de quen asina) As mazás, o seu doce aroma, o sabor... poden ser unha boa metáfora á hora de entender cal é a orde de prioridade na selección daquilo que configura a acción (materia, forma, cor, olor, sabor).

Os dous homes, un de cor branca e outro de cor negra, da primeira peza teatral de Cunqueiro, *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932) ollan por uns anteollos e o primeiro que ven é unha mazá moi bela, tanto que parece irreal: «[...] óllase unha poma. ¡oh que mazaíña máis linda! ¡que ben, que donda! deben de tela acabado de facer agora mesmo. Ten catro manchiñas vermellas i outras catro doiradas. i o máis é todo verde. ¡pro, agora, xa nada! ¡fuxiu a imaxe! ¡que lástema! [...]» (Cunqueiro, 2007: 223).

O teatro é o sitio das imaxes, das belas imaxes, das de máis doce aroma, así que a realidade escénica non ten por que responder ás mesmas leis construtivas que a realidade cotiá. *A diexese* e a *mímese* son desprazadas pola demiúrxica *poiése*.

— ¡olle, olle agora vostede! / - xa ollo. / - ¿que percibe? / - ¿comezo a contarlle polo principio? / - ¡non, non! ¡sen orde ningunha! / - ¡ah, mui ben! ¡paréceme mui ben! iso, sen orde ningunha, á dereita. / [...] / [...] voulle a contar. sen comezar polo principio, sen orde ningunha. coma se ollara polo anteollo. con liberdade. a liberdade é unha cousa tan inmaterial que percisa de presentarse núa diante da xente pra que a xente se decate. a liberdade consiste en cousas sinxelas. por eixemplo, en saberse ter de pé. máis ben, a liberdade que a min me interesa neste intre non consiste niso. houbo unha vez unha muller que tivo dezaioito anos sempre e viveu cincocentos de anos. ¿vostede non o sabía? / - ¡é un miragre! / - ¡ah, meu señor! ¡non, non é un miragre! os miragres son breves, son sinxelos. [...] non era un miragre isto que eu lle conto desa muller, era algo natural e perfecto, non embargantes era algo doloroso. como ollar unha fiestra dende a fiestra mesma. o definido na definición. non obstante, percíbese ben. / - si, vese ben. / - millor, esa muller tivo dezaioito anos pra todo o tempo. eu non lle contei isto a ninguén. istas cousas non se poden dicir diante da xente, en voz outa. deseguida ollan pra un con prevención. [...]. (*Rúa 26. Diálogo limiar*).

Neste fragmento da minúscula peza *Rúa 26. Diálogo limiar*, do que abdicaron as maiúsculas, Cunqueiro preséntanos a abolición do paso do tempo como algo

natural e perfecto. Escacha a convención cronolóxica na idade desa muller parabólica á que se refiren o *Home branco* e o *Home negro* que interveñen nesta peza. Esa eterna rapaza ben podería ser a Ifigenia de *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968). Pechada na torre por Existo e Clitemnestra, observa o mundo desde unha fiestra e non cumpre anos até que chegue Orestes para vingar o pai, Agamenón.

A desaparición do paso do tempo, como ansia, como soño, como imaxe, é algo fundamentalmente humano malia descartármolo do que vimos nomeando como *realidade*. Porén, na arte, na do teatro, na da literatura, o paso do tempo impónse na orde do relato, na progresión da acción que aquí, na dramaturxia de Cunqueiro, se desafia e se nega. Velaí a *liberdade* núa dun principio, un medio e un fin.

TEATRO VISUAL

A pouco que observemos a formulación básica coa que arrincan as pezas de Cunqueiro, decatáremonos que hai unha coidada e significativa composición plástica. O cadro, a imaxe, coas súas formas e volumes, cores e texturas, obxectos, distribución e posición do espazo e as figuras (actores, actrices, personaxes), constitúen en si unha paisaxe, ás veces, simbólica, ás veces, metafórica. A estruturación fundaméntase na dispersión e na fragmentación, ao modo dunha colaxe, un retablo, unha *parade* ou procesión. Isto remítenos á orixe poética e ritual, dionisiaca e parateatral das modalidades posdramáticas, tamén ás estacións do teatro medieval coas súas figuras alegóricas. A dimensión visual foxe da reprodución realista estilizando todos os seus códigos, tanto na selección como na disposición e na secuencia ou xerarquización dos elementos compositivos.

Outra característica fundamental desta dramaturxia é a súa concepción visual, a especulación coas cores, as distancias, as posicións, os volumes, os movementos. O teatro conxuga o verbo ollar e constitúese nuns *anteollos* que nos poñen en contacto con elementos aparentemente inútiles pero verdadeiramente reveladores e transcendentales. Os personaxes desta *Rúa 26* ollan unha *superrealidade*, e nós, a través deles e do seu ollar surrealista tamén podemos acceder a ela, tamén a podemos ollar se entramos no xogo.

[...] pechou os ollos e dixo todos os seus segredos en outra voz. vostede xa sabe o que é un segredo. ben. a muller na soma, cos ollos pechos, virados pra si, berraba os seus segredos. máis aínda, aqueles que estaban á súa beiriña mesmo non llos ouviron. / - ¿por? / - por eso, por ter os ollos pechados. os segredos da muller eran segredos atopados coa vista, e soio podían contarse cos ollos abertos. [...]. (*Rúa 26. Diálogo limiar*)

O teatro revela e desvela segredos, pero non abonda berralos, hai que velos.

A visión, as visións, como eixo central da acción plástico-metafórica da dramaturxia de Cunqueiro. Nos elementos compositivos que rexen a súa segunda peza teatral: *Xan, o bo conspirador* (1933), destaca a súa forte dimensión visual. O primeiro é un *espello*, «*Toda a escena un espello*». O escenario ha resultar, polo tanto, a reflexión dunha imaxe invertida. Se abrimos o libro diante do espello e intentamos lelo, nel hanos ser imposible porque nos devolve cambiadas as ringleiras ordenadas de palabras. A orde lóxica que estrutura as frases vólvese inútil nos espellos. Así pois, o libro non pode ser teatro, non pode agatuñar ao escenario, porque nel a palabra ten que ser outra cousa.

Sabemos que Cunqueiro gustaba de debuxar e que, ademais, desde novo, desenvolvera unha reflexión sobre a pintura. Nos primeiros anos 30, foi comentarista de arte en *El Pueblo gallego* (Salvat, 1991: 27). Cómpre considerar tamén a importancia e a influencia da obra plástica de corte surrealista de Urbano Lugrís ou Seoane na obra do mindoniense. O autorretrato no que o autor se debuxa en 1951 delata claramente non só as súas influencias, senón tamén algúns dos principios da poética compositiva que achamos na súa dramaturxia. A segmentación e a montaxe están ao servizo do sentido e dun efecto extracotían. Un bo exemplo de complementariedade entre imaxe e palabra é o que se establece en *Poemas do si e non* (1933) entre os debuxos de Luís Seoane e os versos do mindoniense. «É un libro que nunha enorme parte está xustificado por estas ilustracións de Seoane» (Salvat, 1991: 27) segundo di o propio autor.

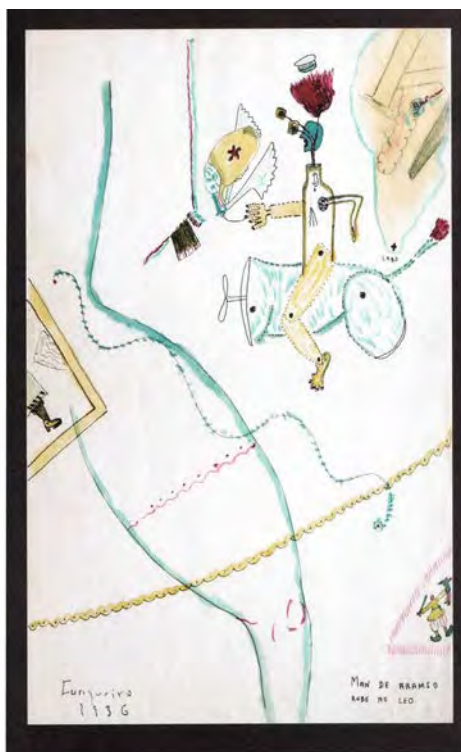
Os debuxos de Cunqueiro teñen un certo estilo naif que pon en evidencia o seu espírito lúdico, achegado á *patafísica* de Alfred Jarry. Xogo infantil nesgado polo humor irónico e grotesco. Velaí o debuxo do *Home do aramio* (1936), que podería ser o personaxe do Doutor da escena final de *Xan, o bo conspirador*, na que o personaxe é un obxecto, un monifate.



Alvaro Cunqueiro: Autorretrato. 1951

Situémonos perante a súa primeira obra, *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932):

Dous homes, en posición perfectamentes verosímil, ollan cun anteollo de longa-vista dentro dun vaso de auga. [...] A escena, triangular, ponderada, ten unha fiestra disforme e cóncava. Pór do sol. Olla polo anteollo o home negro. Interroga o home branco. (Cunqueiro, 2007: 223)



Empeza sinalando QUEN está: dous homes. COMO están, a posición. QUE FAN: ollar. Acción definitiva da arte teatral. QUE OBXECTOS interveñen: o *anteollo*, como mediador que amplifica a mirada igual que fai o propio teatro; o vaso de auga que, como un escenario dentro do escenario, será o contedor da acción que o Home negro nos transmitirá ao longo da peza. Todo o que acontece ten lugar dentro do vaso de auga e énos relatado, *sen orde ningunha*, con liberdade: a mazá máis bela e a muller que ten 18 anos durante cinco centos de anos e berra os seus segredos cos ollos pechos. A mazá ten unha simetría perfecta, quizais non é unha mazá, como acontece coa de Magritte. Quizais non é unha mazá real, porque aquí o que importa non é a súa veracidade, senón que a súa capacidade de suxestión nos faga sentir o seu doce aroma. Respecto dos segredos da muller, ninguén os pode oír porque os berra cos ollos pechos e no teatro hai que ver para entender: «[...] a muller na soma, cos ollos pechos, virados pra si, berraba os seus segredos. máis aínda, aqueles que estaban á súa beiriña mesmo non llos ouviron. / - ¿por? /

- por eso, por ter os ollos pechados. os segredos da muller eran segredos atopados coa vista, e soio podían contarse cos ollos abertos. [...]» (Cunqueiro, 2007: 225).

Os dous homes caracterízanse, principalmente e case en exclusiva, pola cor.

COMO É O ESPAZO E OS VOLUMES, COMO SE DISTRIBÚE. Triangular, ponderado, cunha fiestra *disforme e cóncava* que facilmente nos pode lembrar os deseños escenográficos do expresionismo ou as distorsións cubistas e surrealistas.

A segunda peza teatral, *Xan, o bo conspirador* (1933), está conformada por un *Prólogo* e unha *Escena final*. De xeito parecido á anterior, no mesmo estilo surrealista, aínda se agudiza máis a importancia da composición visual:

Un espello. Toda a escena un espello. Nel refléxase a sombra da casa vella coa nena na fiestra. O home con cravata entra no escenario brincando dende a sala. O home sen ela entra no seu tempo, pola «concha» do apuntador. O home sen cravata ten color de calquer cousa fría e aparente. O home con ela é un home morno e fino. A nena é unha nena. Aparenta 14 anos. Ten 12 e medio, como se verá. É perfectamente vermella. Un ollo máis enriba do outro. (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 12)

De novo, os obxectos e o espazo centran a nosa atención pola súa artificialidade, pola súa capacidade simbólica e metafórica, pola polisemia que abren. Os propios personaxes concíbense como unhas figuras máis dentro do cadro, *obxectualizados*. As accións, os movementos, a coreografía, teñen, igualmente, unha función icónica, non están ao servizo dun proxecto de vontade, non se xustifican como elos da engrenaxe de actos dunha narración.

Os dous homes defínense aquí polo lugar polo que entran e polo xeito no que o fan. Un, pola sala, a brincar, o outro, pola *concha do apuntador*, no seu tempo. Defínense por elementos da caracterización externa, polo vestiario, un leva gravata, o outro vai sen ela. A cor e a sensación que nos producen tamén se fai ostensible, un «ten color de calquera cousa fría e aparente», o outro é «morno e fino», a nena é vermella cunha asimetría na posición dos ollos.

Na escena final «A casa quedou chá, con sono de ágoa nas fiestras. Carolina segue picando cigarros. O Doctor ensáíase no aramio. Cinco da serán. Dáias, en voz con tinta, o reló de cuco. Carolina saca un ollo e límpao co pano. Volve a polo no seu sitio» (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 16).

Entre o Prólogo e a Escena final de *Xan, o bo conspirador* hai un corte, unha eclipse indeterminada tan ampla que se perde calquera relación lóxica que se tente

establecer entrambas as partes. Mudou o espazo e os personaxes. O ambiente da casa a esa hora do serán, que soa «en voz con tinta», e as actividades que realizan Carolina e o Doutor actúan en disxunción respecto do contido do que din, falando de amores e tempos idos. A acción corporal (visual) non se corresponde coa acción verbal (auditiva). Entre elas non hai nin ilustración nin causalidade. A última didascalia sinala: «Carolina aflóxalle o aramio, saca os ollos, o pelo, os dentes i un brazo; mete todo na faltriqueira. Busca unha pulga pola sufraxe. Mata a luz» (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 17).

A terceira peza da que temos noticia é *Posíbel final de drama* (1935). Trátase dun microdrama (Ruibal, 2003: 130) de só cinco réplicas a repartir entre o home branco e o home negro. Non hai espazo nin tempo, só a duración da(s) voz/voces en procura da beleza e do eterno. A(s) voz/voces non configuran identidades, poden ser dúas ou a mesma.

A renuncia a un temporalidade dramática de ficción evolutiva é outra das constantes da dramaturxia. Isto deriva dun desprazamento da historia ou fábula e un desinterese pola intriga. Na estruturación, hai tamén unha recorrencia á contigüidade máis que á continuidade, así como á repetición e á variación, mecanismos que tenden a diluír a progresión dunha temporalidade evocada. En xeral, estamos ante unha Atemporalidade mítica. Non hai, polo tanto, unha *historización* polo miúdo de épocas concretas, aínda que, por veces, poida crear ese espellismo. O tempo é o da propia enunciación *ritmado* polo xogo escénico nas súas duracións, velocidades e intensidades pautadas.

A cuarta peza galega, *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* (1956), xa no mesmo título alude á súa índole teatral. Trátase do texto, do libreto, dunha *función*, non dunha obra de literatura dramática. E esa *función* ábrese co propio autor enriba do taboado relatándonos o conto dos finados que van en carroza co sochantre de Pontivy e que de día aparecen «coas carnes que tiñan cando pasaron ás alamedas da morte, e polas noites poñen á luz os seus esqueletes» (Cunqueiro, 2007: 197). O friso de figuras ciscadas polo cadro, como as de Brueghel ou o Bosco, compoñen un poema escénico sobre a fame e a morte en confronto coa utopía do amor, simbolizado nunha carta que, ao final, non é máis que parte do *atrezzo*. O golpe de efecto, clímax formalista da composición, ten lugar cando a actriz que actúa como Xulieta le a carta de amor de Romeo escurece e as mans e o resto do corpo fican nos ósos.

A concepción visual e plástica das escenas é o cerne do xogo escénico que está na base de toda a dramaturxia de Álvaro Cunqueiro. *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932). *Xan, o bo conspirador* (1933). *Posibel final de drama* (1935). *Era una vez...* (1938). *Rogelia en Finisterre* (1941). *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* (1956). *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958). *A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba ou a verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo* (1961). *A noite vai coma un río* (1965). *Paso del galán de Florencia, Paso del Rey y el Capitán dialogante e Paso del mendigo en Un hombre que se parecía a Orestes* (1968). *A sentenza dourada* (1980) e outras pezas que aínda poidan aparecer, presentan un corpus de dramaturxia cunha poética e unha coherencia moi sólidas abeiradas ao paradigma posdramático, nas súas modalidades de teatro visual e de obxectos. Cómpre afastar a produción de Cunqueiro da concepción teatral declamatoria que sucumbe ante o texto literario, poñéndose ao seu servizo de xeito ilustrativo en aras dunha pretendida fidelidade ao autor. Só creando en escena un xogo plástico e unha fascinación visual á altura da beleza verbal das réplicas pode funcionar Cunqueiro.

AS FIGURAS, OS BONECOS, OS PERSONAXES-PORTAVOCES E O CUNQUEIRO VENTRÍLOCUO

Os retablos. O teatro ambulante. A barraca de feira. Barriga Verde. Os bonecos que move o cego. Os entroidos. Velaí algunhas das posibles influencias na concepción dos personaxes.

O traballo dos actores fundaméntase nunha deseñada simulación, na aparencia, non na interpretación identificadora cun personaxe. Polo tanto, non hai unha construción psicolóxica e procesual dunha identidade realista coa que poidamos establecer unha identificación. A actriz, o actor, fan un labor, máis que mimético, de montaxe co corpo, coa voz e coa caracterización externa para mostrar unha figura alegórica. A actriz, o actor, non camufla a súa persoa tras unha identidade ficticia, senón que xoga a mover o seu monicreque. Emprega a voz, o corpo e a caracterización para crear un boneco, unha figura externa coa que mantén unha distancia. Velaí unha diferenza entre actuar e xogar fronte a interpretar.

Actúa e xoga a propia actriz/actor, poñendo en evidencia a parte máis lúdica, como no circo, no cabaré ou mesmo no entroido, onde vemos directamente aos executantes tras a máscara. Interpretar require dun complemento indirecto: interpretar a alguén, interpretar a Hamlet, interpretar a Blanche Dubois. Isto implica que a actriz e o actor fagan un achegamento identificador ás identidades individualizadas que deseñan as dramaturxias nas que se desenvolven eses personaxes e, consecuentemente, o personaxe deixará de ser unha referencia e aparecerá na medida en que desapareza o seu intérprete.

Unha das técnicas de dramaturxia principais para deseñar identidades individualizadas psicolxicamente desde Aristóteles é a adecuación lóxica e verosímil das accións e do discurso. O que di o personaxe nas súas réplicas, a súa linguaxe e maneira de expresarse, debe caracterizalo a nivel psicolóxico, cultural, social, laboral, moral, ético, segundo a idade, o sexo, o status, os seus obxectivos e temores, as súas contradicións. O drama psicolóxico americano (principios e mediados do s. xx) de Eugene O'Neill (1888-1953), Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915-2005), entre outros, ou a dramaturxia hiperrealista de Harold Pinter (1930-2008), son bos exemplos ao respecto. Porén, a composición dos personaxes nas vangardas afástanse moito deses retratos psicolóxicos para dar prioridade ao símbolo ou á alegoría. Maeterlinck (1862-1949), un dos máximos expoñentes da dramaturxia simbolista defendía o teatro de bonecos porque a presenza da persoa enriba do escenario crebaba calquera posibilidade de simbolización. O tratado sobre os manequíns (1934) de Bruno Schultz (1892-1942) tamén reivindicaba as calidades poéticas dos obxectos animados fronte á introdución do cotián que representa o corpo humano e as súas limitadas posibilidades. Blanco Amor (1897-1979), na introdución (1972) das *Farsas para títeres*, fará incidencia en algo ben parecido: os monicreques nas súas infindas posibilidades plásticas e motrices poden facer aparecer ante os nosos ollos o posible e o imposible, o real e o soñado, o realizable e o utópico. Gordon Craig (1872-1966) demanda ao actor que traballe desde a perspectiva técnica e estética da *marioneta*. Heinrich von Kleist (1777-1811), con anterioridade, escribe sobre o teatro de marionetas. Tadeusz Kantor (1915-1990), nas súas dramaturxias e manifestos, enxalza a efectividade escénica dos manequíns e dos bonecos, xa que en escena só a través da morte (os obxectos) se pode representar a vida. Como se pode observar nesta sucinta

enumeración, desde finais do século XIX, hai unhas correntes de pensamento que atravesan Europa e que abrollan en diferentes recunchos.

Apollinaire (1880-1918), os dadaístas e os surrealistas rexeitan a causalidade da lóxica cotiá, polo tanto, desterran a adecuación aristotélica do personaxe e as súas accións e o seu discurso, a construción psico-lóxica.

Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), co seu *Teatro de máscaras* (1934), *Rosalía* (1959) e a mancha de pezas breves publicadas en *El Pueblo Gallego*, en 1928 e 1930, e en *La Noche*, na década de 1940, é un dos expoñentes principais da dramaturxia simbolista galega. Por esa mesma época comeza Álvaro Cunqueiro, con *Rúa 26. Diálogo limiar* (1932) unha sobranceira produción de dramaturxia surrealista.

A ruptura da caracterización realista dos personaxes a través do que din e fan, da súa linguaxe, do seu discurso, é patente en toda a obra de Cunqueiro. Todos os personaxes falan igual, polo tanto, non hai unha individualización psicolóxica nin a busca dun efecto de realidade.

Aparece o autor como ventríloquo que move bonecos e máscaras. A voz do autor, a súa actuación directa sobre a escena, o seu *eu*, despraza a voz obxectiva do drama e féndeo coa lírica, introduce a rapsodia, característica dunha boa parte da dramaturxia posdramática contemporánea. Véxanse os exemplos de *Hamlet-machine* (1979) ou *Medea Material* (1974) de Heiner Müller (1929-1995), *Persefone* (2001) de Robert Wilson (1941), toda a obra teatral de Thomas Bernhard (1931-1989) e de Peter Handke (1942) ou as derradeiras pezas de Sarah Kane (1971-1999).

O estilo verbal do discurso das figuras de Cunqueiro cífrase na «palabra máxica, de perfís conceptuais moi difusos, *inaprehensible*, potenciada sempre por unha precisión esixente no tocante á actitude e ao xesto de quen a pronuncia, é un xesto semellante ao dos relatos populares, que tantas veces se inician con abundancia, aparentemente excesiva, de detalles incidentais, só para crear a atmosfera que poida facer verosímil a marabilla ou o absurdo» (Losada, 1992: 23. A tradución para o galego é de quen asina.)

A rapsodia e o alento lírico, o fabulador que conta historias, fúndense na voz do ventríloquo. A súa polifonía enchoupa a extensa paisaxe de figuras que se debaten no fío da utopía. Esa marxe sutil entre o soño e a realidade da que se compón a existencia humana, na que abrollan todas as cores, volumes, formas,

sons e movementos. A dramaturxia deseña accións para o espazo, para o corpo e para a voz, para a mirada e para o ouvido e vese que, nesta materia, Cunqueiro tiña padal exquisito.

Os personaxes non sosteñen unha identidade constante nin coherente, mudan a máscara coa propia palabra. Enúncianse a si mesmos, preséntanse aos outros personaxes e tamén á espectadora, ao espectador (como os personaxes alegóricos do teatro medieval). Aí creban o ilusionismo e veñen mesturar a súa natureza fantástica, artística, mesmo simbólica, coa nosa realidade. Son fantoques, concepcións parciais do ser, figuras que se din a si mesmas. A súa *personalidade* é moi pouco persoal, redúcese case a unha carauta poética. A súa concepción é plástica, cingúese á caracterización externa: o vestiario, o cabelo, a fisionomía, a estatura, a idade... «A nena é unha nena. Aparenta 14 anos. Ten 12 e medio, como se verá. É perfectamente vermella. Un ollo máis enriba do outro» (*Xan, o bo conspirador*).

Ademais, tamén virán definidos pola súa posición no cadro, seguindo coa forte concepción plástica que anima, en xeral, as dramaturxias de Cunqueiro. Ese é o caso, por exemplo, desta *nena*, a de *Xan, o bo conspirador*, que se presenta a través da súa sombra na ventá: *A SOMBRA DA NENA DA FIESTRA*. Velaí a primeira didascalia nominalizadora que dá paso á réplica inicial. Nas seguintes intervencións, o seu discurso ficará cinguido á didascalia que a segue a definir pola súa posición no cadro: *A NENA DA FIESTRA*. Xunto con ela actúan outras dúas figuras, concretadas soamente pola súa indumentaria e, quizais, polo lugar polo que entran en escena e o xeito que teñen de acceder: «O home con cravata entra no escenario brincando desde a sala. O home sen ela entra, no seu tempo, pola *concha* do apuntador. O home sen cravata ten color de calquera cousa fría e aparente. O home con ela é un home morno e fino».

En *Xan, o bo conspirador* non hai unha xerarquía de personaxes, non hai un protagonista e uns secundarios, non hai progresión narrativa que evolucione segundo o enfrontamento protagonista/antagonista. A peza é como unha pintura na que se acugulan elementos diversos, unha colaxe.

Os mesmos personaxes teñen un aquel de ensamblaxe, configurados de anacos que se montan e se desmontan. Na escena final de *Xan, o bo conspirador* «Carolina saca un ollo e límpao co pano. Volve a polo no seu sitio» (Lourenzo e Pillado, 2006: 16) e, ademais de picar cigarros «que cheiran a dentadura postiza e a vaca parida», fala da *Risa*, como personaxe alegórica referencial, que rematou namo-

rada e que, entre outras excentricidades, «unha vez mercou mazás pra conservar a roupa, en vez de bolas de naftalina». A obra remata cando Carolina afrouxa o arame do Doutor e «saca os ollos, o pelo, os dentes i un brazo; mete todo na faltriqueira. Busca unha pulga pola sufraxe. Mata a luz».

En *A noite vai coma un río* (1965) tamén aparece a figura de El Rei con ollos de quita e pon que, segundo dona Inés, «¡Brillan como esmeraldas de Indias! ¡Nunca ollos semellantes se pararon a mirarme!». El Rei retruca: «Éstes que tiña postos agora son ollos de outono, pro teño ollos de inverno e ollos de verán. ¡Un rei non é un pousafoles! Mañán, señora miña, heiche botar unha prosa, postos os ollos de verán, no xardín» (Cunqueiro, 2007: 133).

Esa concepción de personaxe mecano, que se compón e se descompón, xa a podemos atopar en *As mameiras de Tiresias* (1917) de Apollinaire, primeira obra na que aparece o concepto *surrealista*. O propio Cunqueiro ten declarado a influencia de Apollinaire (Paz Gago, 1999: 64). En *As mameiras de Tiresias*, o primeiro personaxe que intervén, Teresa, ten «Cara azul, longo vestido azul adornado con macacos e froitos pintados» Pouco despois acomete unha *performance* na que se deconstrúe.

Teresa: [...] Mais paréceme que está a crecerme a barba / E o peito despréndese / *Dá un grande berro e entreabre a blusa, de onde lle saen as mameiras, unha vermella e a outra azul, e cando as ceiba, voan, globos de neno que, non obstante, quedan retidos polos fios.* / Voade paxaros da miña fraqueza / Etcétera / Que cousa tan fina os encantos femininos / [...] / Librémonos das mameiras / *Prende un chisqueiro e rebéntaos, despois fai un bonito aceno burlón coas dúas mans no nariz aos espectadores e tíralles as pelotas que ten dentro da blusa.* / Ora / Non só me crece a barba senón tamén o mostacho / *Acaricia a barba e torce o mostacho que lle creceron de repente* (Apollinaire, 2006: 37-38).

Nunha tendencia semellante, Artaud compón *Le jet de sang* (1925) con imaxes sorprendentes. Un furacán separa á moza e ao mozo que se declaran o amor, despois de chocaren dous astros prodúcese unha chuvia de pernas, mans, cabeleiras, máscaras... Nos últimos instantes, prodúcese unha apocalíptica escena que remata con case todos os personaxes ciscados en cadáveres polo chan, só fican o mozo e a patroa que se comen os ollos, logo reaparecen o cabaleiro medieval, a ama e a rapaza. «Le jeune homme veut courir mais il se fige comme une marionnette pétrifiée. / Le Jeune Homme, comme suspendu en l'air et d'une voix de ventri-

loque» (Artaud, 2004: 82). Velaí dous conceptos importantes na creación deste tipo de personaxes: o monicreque, que permite infindas realizacións plásticas e motrices, e a voz de ventrílocuo, que racha coa obxectividade do drama e permite a subxectividade da lírica.

As figuras ou personaxes ensamblados tamén son os defuntos que van en carroza co sochantre de Pontivy, «de día aparecen como xente deste mundo, coas carnes que tiñan cando pasaron ás alamedas da morte, e pola noite poñen á luz os seus esqueletes», eles han ser os actores da *Función de Romeo e Xulieta. Famosos namorados* (1956). Cando a actriz que fai de Xulieta le a carta de Romeo, comeza a escurecer e, entón, as súas mans e o resto do corpo fican nos ósos.

Figuras míticas ou mitolóxicas, presenzas nos límites da realidade, finados, diaños como o da peza *A dama que enganada por un demo elegante quixo mercarlle ao vento a perdiz que falaba ou a verdadeira historia dun mandarín que por non gastar quedou cornudo* (1961). Uns personaxes con tendencia á carauta, á máscara, ao monicreque, abeirados ás estéticas simbolistas. A intervención de personaxes extraordinarios: trasnos, sombras, ventos, ninfas, elfos, pantasma, lapas, traxes, cabazos e outros obxectos animados forman parte da dramaturxia de Otero Pedrayo. Precisamente, as primeiras pezas publicadas deste, *Tren mixto* (1929) e *Latricadas* (1930) aparecen en *El Pueblo Gallego*, o xornal no que Cunqueiro vai colaborar como comentarista de pintura. Precedente tamén é *A lagarada* (1929), do mesmo Otero Pedrayo, na que achamos algunhas escenas de teatro de obxectos. Liña na que se reafirmará coas pezas de *Teatro de máscaras* (1934), editadas por primeira vez no 1975, e que acentuará despois, do 1946 ao 1949, coa publicación en *La Noche* dunha mancha de dramaturxias breves.

Na terceira peza teatral en lingua galega escrita por Cunqueiro: *Función de Romeo e Xulieta. Famosos namorados*, reafirmanse as constantes da dramaturxia apuntadas nas súas obras anteriores e que tamén han valer para entender o resto da súa produción. O título xa nos avisa de que non se trata dunha obra literaria nin sequera dunha de literatura dramática, senón do texto dunha *función* teatral que toma como escusa uns *famosos namorados*. Esta apelación ao teatral, por riba do dramático e do literario, ten moito que ver, unha vez máis, coa propia concepción da dramaturxia de Cunqueiro que, como sinalamos, xoga a poñer en evidencia os elementos plástico-visuais, sonoros e cinéticos desde unha perspectiva

fundamente poética na que prima a metáfora e a alegoría. O teatro de Cunqueiro é unha experiencia artística que se afirma en si mesma.

Afastado do modelo dramático, que se define por unha verosimilitude fundada nunha mimese da realidade e na ausencia da voz do autor, que debe ceder para que emerxan os personaxes, esta peza de Cunqueiro arrinca cunha nota na que aparece, directamente, a voz do propio autor, como a dun narrador oral, que nos conta un conto. A nota introdutoria non semella conformarse con ser unha simple información paratextual, allea á obra artística, allea a esa *función* teatral. As primeiras palabras da peza, na súa selección e disposición, no seu estilo e no seu ton, parecen querer incluírse no espectáculo ao que vai destinado. O autor quere ser actor. Cunqueiro, igual que Tadeusz Kantor, sobe ao taboado a contarnos un conto e a mover os bonecos da *función* teatral. O texto da Escena 1 é tal cal o dun ventríloquo: todos os personaxes falan igual, máis aínda, todas as réplicas de todas as obras teatrais de Cunqueiro teñen a mesma maneira de expresarse e o mesmo estilo que o seu autor. Esta poética do autor ventríloquo ou dos personaxes portavoces é a que empregarán con profusión nos anos 70 e 80 Heiner Müller ou Thomas Bernhard.

A Escena 1 da *Función de Romeo e Xulieta. Famosos namorados* é un diálogo paralelo ou coral sobre o asedio do medo e da fame, no que as réplicas se reparten entre diversas figuras cuxa imaxe debuxa o cadro contextual do xogo teatral. Soldados, Paisano, Vella, Mercader, Muller e Moza. Sen réplica, interveñen tamén no xogo nenos, mozos que cantan e «un vagabundo tocador de laúde, que non espertará en toda a peza».

Na dramaturxia de Cunqueiro non hai unidade de acción. Ningunha das súas pezas está ao servizo da consecución da vontade dun personaxe protagonista nin sequera en *O incerto señor Don Hamlet*, no que priman outros degoiros. Polo tanto, tampouco hai unha economía lóxica do número de personaxes en función da súa incidencia directa nun proxecto de acción. Por iso, aquí hai nenos que non din réplica, mozos que cantan, senadores que non falan, un vagabundo tocador de laúde que só dorme ao pé dunha fonte, en vulto (como indica a primeira anotación) ou pintado no tapiz de fondo (como semella indicar a última), e outros personaxes que só din unha réplica e desaparecen. Porque a súa función non obedece a unha lóxica actancial dentro dunha liña de acción, senón que conforman unha paisaxe plástica na que se insiren como imaxes, como volumes

e dispositivos escénicos alegóricos, para crear unha atmosfera case onírica e para diversificar o foco.

Cunqueiro preséntanos unhas dramaturxias nas que a palabra para dicir das réplicas se integra cunha linguaxe a base de xestos, mímica, luces, sons, obxectos e distribucións espaciais, anotadas na partitura da dramaturxia co mesmo rango de importancia que a linguaxe falada. E isto faino case ao mesmo tempo que Antonin Artaud (1896-1948), surrealista expulsado do grupo surrealista, formulara a teoría revolucionaria do *Teatro e o seu dobre* (1938), na que rexeita o teatro ao servizo da palabra e preconiza a utilización dunha linguaxe autónoma, nacida sobre a realidade do espazo escénico. Nas primeiras pezas do de Mondoñedo, que son alfaias da dramaturxia surrealista universal, achamos as claves de toda a súa obra (pos)dramática, que é moito máis que literatura: é teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume: *As mameiras de Tiresias*, A Coruña, Laiovento, 2007.
- ARTAUD, Antonin [1968]: *L'Ombilic des Limbes*, París, Gallimard, 2004.
- CUNQUEIRO, Álvaro [1969]: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 2004.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Don Hamlet e outras pezas. Teatro galego completo (1932-1968)*, Vigo, Galaxia, 2007.
- LOSADA, Basilio: «Prólogo», en Cunqueiro, Álvaro: *El incierto señor Don Hamlet y otras piezas dramáticas (Teatro completo)*, Barcelona, Destino, 1992.
- LORENZO, Manuel e PILLADO MAIOR, Francisco: *Guía das obras dramáticas de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Manuais Casahamlet Teatro 6, Deputación da Coruña, 2006.
- PAZ GAGO, Xosé María: «O teatro de Álvaro Cunqueiro» en Cunqueiro, Álvaro: *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*, Santiago de Compostela, IGAEM – Xunta de Galicia, 1999.
- RUIBAL, Euloxio R.: *Xogo de máscaras. Escritos sobre teatro galego*, A Coruña, Espiral Maior, 2003.
- SALVAT, Ricard: «Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo» en *Primer Acto. 241*, Madrid, 1991.

