

# CUNQUEIRO E A TEATRALIDADE, MITOS E VERDADES

Inmaculada López Silva

ESAD Galicia

doi:10.17075/mucnoc.2014.032





Máis aló de compararse constante e moi significativamente con Pirandello<sup>1</sup>, de ter feito tentativas teatrais no seu Mondoñedo da infancia ou no instituto dos Maristas de Lugo, de ter unha fonda amizade co dramaturgo Trapero Pardo, e mais de reivindicar onde podía o seu parentesco con Valle Inclán, a quen lía incansabelmente, Álvaro Cunqueiro amosou desde o comezo da súa carreira unha relación constante co xénero dramático, que nunca abandonou e que sempre cultivou xa fose como autor ou como espectador, relación que aínda se amosa nos últimos anos na súa boa disposición á posta en escena dos seus textos e mesmo no seu laio por non ter atopado un esquema teatral no que ter cultivado máis o xénero, aínda que fose dese xeito libre e aberto co que el se relacionaba co propio concepto de *xénero*, nesa constante procura de completar cunhas formas literarias o que non lle *cabía* noutras. Iso, que se ten dado como explicación para a persoalísima filiación xenérica da súa narrativa, pode servir tamén para explicar en boa medida a súa concepción do teatro e da teatralidade, unha concepción anticanónica (coma todo nel) e non totalmente atendida pola crítica que en moi poucas ocasións se detivo nestes aspectos.

Pola contra, a crítica fundamentou a súa reflexión sobre o teatro de Álvaro Cunqueiro en lugares comúns que, lonxe de amolarnos, nos serven utilmente para describir a súa relación coa arte de Talía. A primeira é esa idea tan estendida pola que semella que Cunqueiro se interesou polo teatro case por casualidade, como se para un escritor do seu tempo fose unha contradición ter interese polo teatro. A segunda é quizais o tópico máis comentado nas reflexións sobre a literatura dramática de Cunqueiro: a súa antiteatralidade, derivada seguramente da escaseza de montaxes das súas pezas. E a terceira é esa sensación tamén común pola que adoitamos observar o teatro de Álvaro Cunqueiro coma subsidiario da súa obra

---

1 «Siempre he sido muy dado al pirandellismo. He visto un poco a los personajes de mis libros como veía a los suyos Priandello: son muchos hombre en uno, es el hombre variable. Nunca se sabe quien decide, el que de pronto se va a encontrar uno, cada hombre es el héroe de las cien caras. Esto permite transformar la literatura en juego» (Quiroga, 1984: 75).

narrativa, se cadra porque o certo é que algunha das súas pezas está inserida nas súas novelas.

## A FALACIA DA CASUALIDADE TEATRAL

Nos primeiros anos trinta, temos a Álvaro Cunqueiro situado entre o máis granado da intelectualidade galeguista do seu tempo e cunha nacente relación co teatro<sup>2</sup>. Marchara do seu Mondoñedo natal para estudar en Lugo e despois en Santiago onde, desde 1927, trabara amizade cos membros da chamada Xeración dos Cincuenta (Faginas, 1991: 63-69). Comparten o seren formados no primeiro galeguismo e universalismo de Nós (Cunqueiro ten declarado a súa fascinación pola lectura da revista) e o recolleren o facho intelectual deses predecesores, asumindo como propias as súas empresas culturais e amosando a vontade de continualas: non é casual que Ánxel Casal sexa o primeiro editor de Cunqueiro.

Polo tanto, Cunqueiro fórmase e admira na súa mocidade ao primeiro grupo de intelectuais galegos que ten un claro proxecto teatral-institucional, ben artellado nun galeguismo (fose de dereitas ou de esquerdas) que Cunqueiro defendeu durante toda a súa vida. É máis, o proxecto galeguista que continúa a xeración dos 50 tras a guerra será consciente da necesidade de recuperar aquel vello espírito *normalizador* de Nós, polo cal era imprescindíbel o compromiso do uso da lingua galega como lingua literaria e culta, compromiso no que non esqueceron o teatro. Sabémolo porque algúns deles (Fole, Carballo Calero, Seoane) cultivaron, a carón doutros xéneros para os que sen dúbida tiñan máis talento, o teatro. O seu obxectivo era claro: animar un teatro culto co que encetar unha recuperación da actividade escénica galega, evitando así os textos de circunstancias ou o abuso do *pailanismo* vinculado socialmente co galego. De feito, non faltan nesa

---

2 *Rúa 26. Diálogo limiar* foi publicado na revista *Yunque* en 1932, e *Xan o bo conspirador*, que Cunqueiro escribe en 1933, publicase en *Grial* en 1978; Xosé María Paz Gago (1999) rescata do xornal *La Región* do 14 de xullo de 1933 unha «Escea final» desa mesma peza que parece ter sido un proxecto de traxedia que Cunqueiro iría elaborando durante o ano 33 mais da que, polo de agora, non temos máis que eses dous fragmentos. Xosé María Paz Gago (1993, 1999) cita, ademais, unha peza perdida, *Don Esplandián*, que Cunqueiro tentaría representar no Seminario de Mondoñedo en 1930, e unha ópera *Lume nas cerdeiras, ópera ao xeito das romeirías*. Paz Gago (1999: 61) tamén relaciona coa actividade teatral do autor o argumento de *Búfallo Bill e Napoleón*.

época declaracións de intencións para a reactivación dunha teatralidade galega, conscientes da vocación simbólica e proselitista da pronunciación en público da lingua e mais da capacidade aglutinadora do feito teatral nuns anos nos que o teatro era unha forma de lecer e socialización fundamental. Por exemplo, o 7 de xaneiro de 1950 en *La Noche*, Neumandro, pseudónimo de Ánxel Fole, escribe en portada un artigo animando á construción dun teatro galego que aproveite os «estupendos actores en potencia que están esperando la aparición de autores y directores que encaucen su arte», e anima a que este sexa un teatro de carácter cómico e, polo tanto, máis accesíbel.

Esas ideas expostas de Fole remiten ao ideario teatral que xa viña expandíndose entre os galeguistas desde os anos 20. Nesa época, o semanario *A Nosa Terra*, lido asiduamente por Cunqueiro e o seu grupo, acolle constantes reflexións nesa mesma liña debidas, sobre todo, a Antón Villar Ponte, para quen a construción dun *teatro nacional* só podía pasar polo aproveitamento da actividade afeccionada dos coros e danzas populares e mais polo cultivo dun teatro en galego que, a carón dunha constante preocupación pola tradución de textos da mellor (e máis moderna) dramaturxia universal, nutrise esa actividade e fose xerando o que hoxe chamamos *tecido teatral*. Villar Ponte mesmo chegou a insistir na idea da creación dun teatro nacional a modo de compañía institucional, aproveitando as oportunidades da construción autonómica en época republicana.

Non faltan nos tempos dese primeiro Cunqueiro estudante compostelán quen propuxese a construción dese novo teatro a partir do activismo dos novísimos escritores e intelectuais que se atopaban en Compostela. En 1934 e 1935, desde as páxinas de *El Pueblo Gallego*, o poeta Johan Carballeira propuxera a Carlos Maside, Cunqueiro, Luís Seoane e Rafael Dieste como integrantes dunha posíbel compañía que imitase a *La Barraca* de Lorca. E Vilar Ponte tamén parece dirixirse a eles cando, en 1934, e desde as páxinas do mesmo xornal, proclama:

Allí donde haya un grupo de mozos galleguistas podría surgir un cuadro de intérpretes de obras teatrales gallegas. Y estos cuadros, federándose entre sí bajo un rubro común para todos, auxiliándose mutuamente [...] acabarían por ser una cosa seria y original, una verdadera cadena de divulgadores de nuestra dulce lengua y de sembradores constantes del sentimiento puro de la galleguidad en las almas. [...] Después de las «irmandades da Fala» y de los demás teatros de carácter galleguista, procede este con carácter urgente.

Porén, o grupo universitario de Cunqueiro, quizais máis interesado nunha intelectualidade máis de mesa e, sobre todo, na acción política a través dos sindicatos estudantís, non chegou a crear esa compañía. E o certo é que tampouco tiveron tanto tempo. O estalido da Guerra Civil en 1936, como é sabido, condúceos ao medo, ao cárcere, mesmo ao exilio. No caso de Álvaro Cunqueiro, o medo será o seu salvoconduto cara a unha vida nova, paradoxalmente, de éxitos no literario e no persoal.

Efectivamente, durante os anos da guerra e á fronte do panfleto falanxista *Azul*, Cunqueiro foi facendo unha sona de bo escritor que non só lle asegurou a mantenza, senón tamén o acceso centro cultural indiscutíbel de 1939 e auténtica conquista (en termos reais e simbólicos) para o Réxime de Franco: Madrid.

Mais que era Madrid nos tempos nos que Cunqueiro estaba entre o máis selecto da súa intelectualidade como columnista de éxito e co favor dos poderosos xerifales do Réxime?

Nos corenta, Madrid era unha cidade que, malia a posguerra e a crise, zumegaba teatro. Ese teatro do Réxime, de éxito na capital española, canonizaba a través da súa oferta teatral non só a comedia de Arniches ou Mihura, senón que recuperaba a interpretación realista-ilusionista do Século de Ouro e, sobre todo, situaba no centro do sistema cultural os dramaturgos próximos ao franquismo: Pemán, Benavente, Joaquín Calvo Sotelo ou Juan Ignacio Luca de Tena. Desde algunha das súas colaboracións en *La Noche*, Cunqueiro ten sinalado a súa amizade con este último, así como cos críticos teatrais Alfredo Marqueríe ou Adolfo Prego. Sería o primeiro, de feito, quen daría no ABC a nova da presenza teatral de Cunqueiro no Madrid de 1940.

O 4 de decembro dese ano, Marqueríe escribía a crítica de *La primera legión*, peza teatral de Emmet Lavery que traducira Álvaro Cunqueiro e que se estreaba no Teatro Español, principal teatro da capital. Da importancia que o medio e o amigo Marqueríe daban á presenza de Cunqueiro na montaxe non só dá conta o ton de enalzamento co que se fala da tradución («magníficamente traducida al castellano por el erudito escritor Álvaro Cunqueiro»), senón que a noticia está ilustrada cunha caricatura do tradutor, salientando así a súa presenza na peza e actuando como reclamo. A atención dedicada no resto dos medios á estrea, así como o feito de que a peza fose acollida por un dos teatros máis prestixiosos

do Madrid da época, demostran, tamén, que en 1939 Cunqueiro estaba ben posicionado no espazo teatral-cultural da cidade.

Da popularidade de Cunqueiro, sumada ao seu interese pola escena nesa cultura española da primeira posguerra, tamén fala o encargo que se lle fixera algo antes, en 1938, para escribir a peza propagandística infantil *Érase una vez*, baseada nun conto dos Grimm, e que formaba parte dun musical organizado pola Delegación local de Prensa y Propaganda de Falange Española y Tradicionalista y de las JONS (Carracedo, 1938)<sup>3</sup>. Existe aínda outra anécdota teatral cunqueiriana que relata Mauel Abellán no seu libro sobre a censura. Nela relata xustamente os problemas que tivo con ela un Cunqueiro xa en 1939 metido a director de escena nunha sesión matinal do teatro Fontalba.

O vínculo de Álvaro Cunqueiro co teatro castelán nesa época aínda tería continuidade, xa que en xaneiro de 1941 publica no suplemento literario da revista de Santander *Vértice* unha peza de carácter simbólico-relixioso titulada *Rogelia en Finisterre*, que nunca, polo que sabemos, foi representada.

### **Cunqueiro e o proxecto teatral galego**

Para afondar na falacia *casualista* da querenza de Cunqueiro polo teatro, tense falado da ausencia dun tecido teatral galego propiamente dito. Mais cómpre non esquecer que Galicia non vivía unha situación teatral tan atípica nunha España na que o teatro se concentraba en Madrid, Barcelona e outras grandes cidades, con repertorios que só chegarían ás cidades de tamaño pequeno na medida en que puidesen viaxar «por provincias». Fóra diso, en Galicia había un número considerábel de compañías de teatro afeccionado que, chegando a combinar repertorios en galego e en castelán (sobre todo de ton costumista), vinculaban o teatro amador coa programación teatral nas vilas. Vai ser xustamente ese teatro amador o que, a partir dos anos cincuenta, pero sobre todo nos 60, demande pezas teatrais en galego e aglutine os activistas da recuperación teatral. Non é casual, por iso, que Cunqueiro vexa estreado o seu *Don Hamlet* grazas a unha

---

3 A poeta María do Carme Kruckenberg ten contado a *Faro de Vigo* («La linotipia del mago de Mondoñedo», *Faro de Vigo* 28/2/2011) que ela participou nesa obra sendo nena, co papel de gato.

desas compañías nas que apelaba directamente Neumandro no artigo de *La Noche*.

Do mesmo xeito, tamén é *cómoda* a afirmación de que Cunqueiro é inclasificábel teatralmente, imposíbel de adscribir a unha traxectoria do teatro galego, xa que el, coma os demais autores que escribiron teatro na posguerra, estarían «atafegados na empresa de pór os alicerces do corpus teatral» e escribirían desde unha triste soidade que fai crer que «nada hai de semellante —nen en Dieste, nen en Castelao, nen en Cotarelo, etc.— que posúa o máis livián fío de conexión con respecto ás plantexamentos e plasmacións dramáticas do escritor mindoniense» (Morám Fraga, 1991: 64).

Nada máis incerto. É verdade que, desde unha perspectiva analítica, podemos afirmar que o corte da Guerra Civil supuxo unha ruptura clara coa que podería ser a evolución imaxinábel da cultura galega despois da proliferación galeguista e do ideario de Nós. Pero non podemos caer na inxenuidade de crer que a Guerra supuxo unha ruptura amnésica para os escritores. Tras os peores tempos da posguerra, é natural que reagromase neles boa parte das *crenzas* intelectuais e culturais da preguerra que conformaran a súa personalidade intelectual, especialmente o ideario galeguista. Ese é o caso de Cunqueiro quen, do mesmo xeito que nunca abandonou a súa condición de furibundo conservador antimarxista, tampouco deixou de profesar a fe galeguista na que se formara nos anos estudiantís e na que insistiría sen tregua até a súa morte. E a vontade de recuperar o teatro galego estaba entre ese ideario, como lle escribe a Fernández del Riego nun par de ocasións: nunha carta de comezos de 1957 («Para primeiros de maio podía entregarvos estas tres pezas, que coido son a posibilidade real dun teatro moderno, dun teatro de 1957 en lingua galega») e noutra de outubro de 1959, en pleno furor da estrea do *Don Hamlet* («Hai que ir matinando en dar cada ano, nas festas nosas, unha peza, orixinal ou traducida, na nosa fala. Isto é imprescindible. Hai que amañalo seña como seña»)<sup>4</sup>.

Cando Cunqueiro volve a Mondoñedo en 1947, prodúcese a súa etapa máis prolífica, sen que lle caiba dúbida de que *é necesario* nese momento cultivar unha literatura (especialmente unha prosa) en lingua galega que se aproxime á lingua dos lectores e se integre nun plan de reconstrución cultural. Esa foi a forma na

---

4 Son as cartas número 48 e 77 no epistolario *Cartas ao meu amigo*.



que o Cunqueiro da posguerra volve dar a man ao Cunqueiro de preguerra e, sen ningunha dúbida, continúa a liña estético-galeguista á que se sumara a fins dos anos vinte.

É certo que o retiro na apracíbel pero pouco teatral Mondoñedo e mais a sensación de ausencia *de facto* do galego dos escenarios puideron ser a causa de que Cunqueiro tardase até fins dos cincuenta en escribir o *Don Hamlet*, texto que xa proxectaba en 1955 a carón doutras dúas pezas «unha romántica, outra do noso tempo», dille a Fernández del Riego, que nunca chegou a escribir, a non ser que se refira ás que aparecen no volume de Galaxia de 1974, *Don Hamlet e tres pezas máis*, onde se incluírán *A noite vai coma un río* e *Palabras de vispera*.

O certo é que a prevención escénica de Álvaro Cunqueiro era, en realidade, relativa. Mentres que en entrevistas e artigos de prensa ten comentado as dificultades de representación do seu teatro («Si yo hubeira pensando que iba a ser representada...», dicía xa nunha entrevista en *El Progreso* do 11 de outubro de 1959), a súa preocupación por dar un toque escénico á publicación en libro do seu *Don Hamlet* é constante, pedíndolle a Fernández del Riego, na xa citada carta de comezos de 1957, que «sería mellor entregarllo todo a Xohán Ledo, e que el fixera bocetos de decorados, etc. coma ilustracións», ou o feito de que noutra carta ao mesmo Del Riego, nesta ocasión de comezos de 1958, sinale que achega «esa música para o *Hamlet*»<sup>5</sup>. Polo tanto, Cunqueiro escribiu imaxinando unha posta en escena posíbel, *coma se* traballase nun contexto normal<sup>6</sup>.

A inminencia da posta en escena do seu *Don Hamlet* seguramente se debía a que Cunqueiro aínda representaba o ideario anterior á guerra, e os grupos amadores souberon ver nel e na súa peza as posibilidades de recuperación daquel programa teatral que quedara en suspenso. E Cunqueiro tiña tamén o prestixio suficiente perante o Réxime como para *vestir* de corrección unha estrea en galego fixada, nada menos, que para o 25 de xullo de 1959 en Santiago. Malia todo, a peza tivo problemas cunha censura que só cedeu cando Cunqueiro empregou a influencia de Fraga Iribarne, pero que estivo igualmente á espreita na segunda

---

5 A 54 das *Cartas ao meu amigo*.

6 O certo é que son xa célebres as reflexións de Cunqueiro sobre a distancia entre a escrita e a representación, mais o autor adoitou facelas nos últimos anos da súa vida, cando xa non escribía teatro, e referíndose, quizais, ao teatro doutros: «Hay que publicar el teatro que se escriba mientras no sea posible una práctica normal de estreno» (*El Regional*, 14-V-1982).

montaxe que foi a estrea real (pois o levantamento da prohibición non chegou a tempo para Santiago), o 31 de agosto de 1959 no Teatro Colón da Coruña. Despois aínda iría a Lugo, como espectáculo grande do San Froilán a carón do mesmísimo ballet de Maurice Béjart co *Orfeo*, evento relatado de xeito tan pormenorizado como delicioso por Darío Xohán Cabana (2007). Tras tantos e, sobre todo, tan dolorosos problemas coa censura<sup>7</sup>, Cunqueiro saíu saudar orgulloso de ter vencido cando a suposta «inmoralidade da obra» non era máis que a escusa para evitar o uso *ostentatorio* do galego sobre o escenario.

A *diferenza* do teatro de Cunqueiro, logo, non debe ser procurada na soidade ante o franquismo, senón no seu vínculo estético con etapas moi anteriores. A súa vocación experimental non ten que ver co seu *rauto* de escribir teatro, senón que se debe, coido, á vontade de construír un teatro culto, innovador, que sentase as bases para a construción dunha cultura galega lexítima e digna, proxecto para o que non servía o repertorio populista dos anos 10 ou 20, e para o que tampouco abundaban as achegas de Dieste, Otero Pedrayo, Risco e Castelao fóra da súa importancia simbólica<sup>8</sup>.

Ese proxecto, ademais, cadraba coa vocación das compañías afeccionadas que aglutinaban unha mocidade con vontade de renovación e de experimentación,

---

7 A censura do Don Hamlet, a obra predilecta do propio Cunqueiro, expresa ás claras a posición heterodoxa e ambigua do escritor no seu tempo: era considerado un traidor entre moitos dos antigos amigos galeguistas por ter apoiado a Falanxe nos primeiros corenta, ao tempo que algún dos xerifaltes do Réxime o tiña por afín ao separatismo e mesmo ao comunismo (¡) debido á súa relación cos galeguistas. O xesto contra o *Don Hamlet* puña a Cunqueiro diante das súas propias dificultades: «Eu estou canso. Dóeme ter un pé derriba de min, gratuitamente, inxustamente. Eu son un home libre, o amigo do home, e non sei aturar a inxusticia. Doume por ferido, e non me gusta atoparme a min mesmo resentido e irado. Non é o meu xeito. Ollaremos pasar moitos cadavres. Pero, ¿por qué se ten que emporcar un agora mesmo maxinando que lle gustará ver pasar ises cadavres por dediante da casa? Todo dá noxo» (Carta 73 en *Cartas ao meu amigo*).

8 De feito, nunha carta a del Riego de setembro de 1958 (a 57 nas *Cartas ao meu amigo*), Cunqueiro sería duro coa peza de Ánxel Fole *Pauto do demo*, que compara coa peor literatura pailana e co humor doado dos malos humoristas do seu tempo: «Lin o *Pauto de Fole*. Iso é mui pouca cousa. Está no orde mesmo do conto do *tabeirón* e das zarapalladas de Joselín, ou como se chamaba, e que a min me cabrean deica o noxo. ¡Si aínda o fixera Ben-Cho-Shey!». A conta doutra alusión a esta peza de Fole noutra das cartas (a número 68), de abril do 59, Cunqueiro expresará, unha vez máis, as necesidades dun proxecto literario-galeguista que renovase a literatura galega: «Os tempos, a calidade deles, a dificultade, o ser tan poucos e pouco máis que unha lámpara, pídenos a nós, os escritores galegos, moito. Tamén que facer unha obra que sexa punto de partida nos días que virán, de liberdade lingüística, e non o dubido, de poder político. E debémonos esixir moito, e afogar o aldeán que tanto nos tira ós galegos...».

como a Asociación Cultural Iberoamericana, que, dirixida por Antonio Naveira, estreou *Don Hamlet* e despois *Os vellos non deben de namorarse* en 1961, e recuncaría co mindoniense no 73, levando á escena *A noite vai coma un río*, peza que, por certo, xa atopara a súa primeira presentación pública a través dunha lectura dramatizada en 1965, grazas a unha novísima Escola Dramática Galega dirixida por Manuel Lourenzo. Velaí a Cunqueiro como un nexo de unión entre as novas promocións e os novos intereses que guiarían o verdadeiro e definitivo xurdimento do teatro galego, con moitas débedas, unhas veces recoñecidas e outras non, ao ideario teatral da preguerra.

## A FALACIA NARRATIVA E ANTITEATRAL

Aínda así, malia a súa fonda lexitimidade simbólica dentro da (re)construción do teatro galego, o teatro de Álvaro Cunqueiro foi pouco representado, en boa medida debido á súa consideración como *antiteatral*. Alén diso, o seu autor era máis asociado cunha narrativa seguramente máis lexíbel na súa época ca un teatro incómodo que non respondía para nada aos parámetros estéticos nin do teatro do franquismo nin, despois, do teatro independente. O teatro de Álvaro Cunqueiro, moito máis vinculábel á vangarda e ao experimentalismo de preguerra tanto no estético como no programático, non atopou no seu momento máis interese que o puramente reivindicativo (na liña das montaxes galegas da ACI ou do interese da Escola Dramática Galega) ou, algo despois, de homenaxe ao propio autor considerado un narrador que practicaba a *rareza* de escribir algún teatro de cando en vez.

Porén, Ninfa Criado (2004) sinala que todo destila teatro na obra de Álvaro Cunqueiro, ante a mirada desteatralizada de boa parte da crítica que se ten referido ás súas obras. Así, Laertes é o pai de Ulises en *Las mocedades de Ulises*, a *Orestíada* de Esquilo está no fondo de *Un hombre que se parecía a Orestes*, hai un Hamlet que atravesa *Merlín e familia*, os seus poemas están cheos de Ofelias, Edípos, escenarios e libretos imaxinarios, nos apéndices que parecen non querer que rematen as súas novelas sempre hai algún personaxe vinculado co teatro, e quen non lembra en *Vida y fugas de Fanto Fantini* o discurso ante o senado de Venecia de Liofante, o cabalo de Fanto, que, segundo se conta, influíu no discurso

que Otelu pronunciaría algo despois ante os mesmos senadores? É máis (Criado, 2004: 14),

La habilidad escénica que maneja como novelista resalta la potencialidad visual y auditiva de los enunciados narrativos; esta tendencia a visualizar las escenas, y la intencionada oralidad de sus discursos son otros tantos elementos de procedencia teatral incorporados a la narración. Sus páginas muestran el exhibicionismo de unos personajes que no hacen más que mostrarse a sí mismos, y para los cuales hablar es actuar, actuar sobre la vida misma, por lo que las prácticas de preparación de los personajes-actores son más existenciales que artísticas.

De feito, como suxire esta autora a través do seu estudo sobre a inclusión do teatro dentro da súa narrativa, quizais conviría definir a súa prosa como teatral, en lugar de establecer alegremente que o seu teatro é narrativo.

A xestación da falacia antiteatral procede xa das primeiras referencias ao *Incerto Señor don Hamlet* no momento da súa publicación e estrea. Darío Xohán Cabana (2007: 40) recolle a crítica que, desde *El Ideal Gallego*, se lanzaba contra Cunqueiro por «poco teatral», algo debido, segundo o xornalista, a que o seu autor, «falto de oficio, emplea un xuego escénico elemental». Con todo, a xa tradicional polaridade entre os azoutes dun Cunqueiro antiteatral e os seus defensores víase xa nestes momentos iniciais nos que Tomás Barros, desde *La Voz de Galicia*, apelaría na súa crítica a un concepto de teatralidade no *Don Hamlet* diferente do que estaba de moda no teatro español, un motivo que tamén prevaleceu até a actualidade como resposta tradicional ao anterior.

Mais seguramente foi Carballo Calero quen, desde a súa máxima autoridade na ópera magna *Historia da literatura galega contemporánea*, máis contribuíu a afianzar esa definición antiteatral das pezas de Cunqueiro. Alí falaba de que esas obras son máis ben «arquitecturas minuciosas, arcaizantes e afiligranadas» ou «narracións dialogadas». Afirmación que, se ben pode ser certa desde unha perspectiva analítico-literaria, non ten moito que ver co concepto de *teatralidade* propiamente dito. É máis, esa afirmación non explica de ningunha maneira a súa posíbel *irrepresentabilidade*, xa que unha arquitectura dramática minuciosa adoita ser agradecida polos directores de escena, do mesmo xeito que unha definición arcaizante dun texto non lle resta capacidade escénica. O que si explicaría esa

afirmación é a posterior e tradicional falta de interese polo teatro de Cunqueiro por parte da crítica literaria.

Malia todo, seguramente foi Carballo Calero o primeiro en atender con criterio e profundidade tanto *O incerto señor don Hamlet* como *A noite vai coma un río*, mesmo dando conta da súa experiencia como espectador desas dúas obras (Carballo Calero 1982a, 1982b)<sup>9</sup>, mais a súa atención foi sempre desde un xuízo estritamente literario, que aplicou á lectura das pezas dramáticas cunqueirianas fórmulas de análise e avaliación abondo narrativas que contribuíron a que se perpetuase a idea de antiteatralidade e irrepresentabilidade. Tanto foi así que non será até os anos noventa, sobre todo a partir da elección de Cunqueiro como o homenaxeado polo Día das Letras Galegas en 1991, que se revise esta cuestión, se cadra como resposta a unha consideración por aquela altura máis ca lexitimada no ámbito académico<sup>10</sup>.

A inclusión dun capítulo teatral en toda canta homenaxe e congreso se realizou na época obrigou a revisitalo e, polo tanto, a aventurar as certezas e incertezas desa definición da dramática de Cunqueiro como antiteatral.

O certo é que poucas veces até ese momento se tivo en conta que a representabilidade ou a irrepresentabilidade, como conceptos escénicos, son ben inútiles cando, en realidade, é o director e non o escritor quen ten que imaxinar unha posta en escena posíbel a partir de calquera texto ou mesmo sen partir de texto ningún. É dicir, que o feito de que o teatro de Cunqueiro sexa pouco representado non implica a súa *irrepresentabilidade* ou *antiteatralidade*, senón, simplemente, que poucos foron os directores de escena que se puxeron a procurar solucións escénicas ao que Cunqueiro propón con palabras. Nada diferente, por outra banda, de calquera outra obra do xénero dramático. Polo tanto, de haber

9 Por esas críticas sabemos, por exemplo, as dificultades para a audición na estrea do *Don Hamlet* en Lugo, así como as características da interpretación e as dotes dos distintos actores e actrices que participaron.

10 Desá lexitimidade dá conta a descrición que se fai do Cunqueiro no libro de homenaxe que o Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela dedica a Cunqueiro (VV. AA., 1991: 125-126): «Cunqueiro non foi un dramaturgo, aínda que lle dera a algúns dos seus textos unha feitura aparentemente teatral. Calquera que lea as súas pezas, e aínda máis se ten a posibilidade de contemplalas montadas enriba dun escenario, decatarse de que falta no autor unha reflexión verbo do feito teatral que se traduza nunha concepción propia do xénero: non consegue o noso autor converte-la estrutura dramática nunha estratexia axeitada ó desenvolvemento de certas ideas senón que semella operar ó revés, é dicir, adxudicándolle a algúns dos seus proxectos o molde teatral».

un responsábel da antiteatralidade do teatro de Cunqueiro, ese non é o seu autor, senón, en todo caso, os directores, compañías e outros axentes do sistema teatral galego que poucas veces se atreveron co reto que supón pór en escena, iso si, un teatro que non responde sempre ás convencións teatrais clásicas. Como lle sucedeu a Valle Inclán, a Materlinck ou a Beckett, por certo, todos eles acusados de antiteatrais ou irrepresentábeis por escribiren nunha época incapaz de imaxinar teatralmente o que eles si imaxinaron teatral á hora da escrita.

Cunqueiro, logo, escribiu un teatro que, por múltiples motivos, non reiterou en contidos e formas os modelos xenéricos que formaban parte dos *réximes de valoración*<sup>11</sup> que manexaban tanto crítica como públicos, como os seus propios *pares*<sup>12</sup>, na época en que escribiu. O que sucedeu a Cunqueiro, polo tanto, foi moi ben definido por José Monleón (1993: 493-494) cando, nunha reflexión semellante a esta que vimos de expor, salienta tamén o aspecto político-ideolóxico:

Pretender que todo el teatro se ajuste a una carpintería y declarar fuera de él al que no lo haga sería un absurdo si no encerrara una clara pretensión ideológica: la de ‘marginar’ los contenidos incómodos a través de la ‘inocente’ referencia a la heterodoxia de sus formas de expresión.

Algo diso hai, efectivamente, nun Cunqueiro *incómodo* para múltiples sectores deste sistema literario e teatral complexo como poucos: foi escritor galego en Madrid e, polo tanto, español, mesmo españolista, nunha Galicia que lle perdoou tarde e mal a súa vinculación co falanxismo. Ademais, a súa persoalísima literatura fíxoo ser o causante da anticipación de movementos estéticos que só foron comprendidos cando el xa non os cultivaba (o absurdo teatral, o realismo máxico, a poesía culturalista).

De feito, tamén se ten aludido a esa suposta antiteatralidade do teatro de Álvaro Cunqueiro para explicar a súa pouca ou nula posta en escena fóra de Galicia, mesmo entre os directores de prestixio do franquismo, algúns deles coñecidos del

---

11 O concepto *regime of value* foi definido e analizado por John Frow (1995) como o conxunto de sistemas axiolóxicos que comparecen nos comportamentos de todos os axentes dun campo artístico.

12 Cunqueiro queixouse en múltiples ocasións de que o seu *Don Hamlet* non estaba a ser valorado na súa dimensión simbólica e existencial polos escritores do seu tempo. Concretamente, sinálalle a Fernández del Riego nunha carta: «A Fole non lle gustou moito o *Don Hamlet*. Díxolle a Traperero que ou il non o lera ben, ou tratábase dunha peza humorística, dunha coña sobre Shakespeare estupenda, pero sin máis. Querido Paco: ¿para quen escribe un?» (Carta 68 das *Cartas ao meu amigo*).

como Luís Escobar, Claudio de la Torre ou Luca de Tena. Sen dúbida, Cunqueiro facilitaría o traballo vertendo ao castelán as súas pezas longas. De feito, é a súa peza en castelán *Rogelia en Finisterre* é, de toda a súa produción, a única que pode vincularse estética e formalmente co teatro do seu tempo, aínda que, por suposto, non co máis comercial, senón coas «promociones inconformistas del teatro español tras la Guerra Civil» debido á súa denuncia do fanatismo relixioso (Criado, 2002: 90).

Non era o deses directores e teatros comerciais de Madrid o modelo teatral no que pensaba Cunqueiro ao escribir. E o certo é que Cunqueiro non escribiu, precisamente, *pièces bien faites*. Como escritor dun teatro antiteatro-do-seu-tempo (iso sería máis preciso), estaría desterrado dos escenarios profesionais e só sería reivindicado nos espazos contraculturais galegos debido á capacidade simbólica da súa literatura en galego nun tempo, como dicíamos, no que a palabra en galego estaba fóra dos espazos públicos. Mais só por iso.

Se cadra máis sinxelo que asumir os prexuízos narrativos que envolveron a crítica sobre a obra de Cunqueiro é asumir que, se el a definiu e a escribiu baixo os parámetros do xénero dramático, algo haberá de teatral na obra de Cunqueiro, unha teatralidade que, como ben sinala Manuel Lourenzo (1993: 507), non ten que ver coa carpintaría, co «teatralismo [que é] un vicio, un manierismo do teatro», algo, por outra banda, que aparece en calquera peza cando un director é o suficientemente hábil como para facelo agromar. Hai nas pezas de Cunqueiro unha *suposición do escénico* que as fai evidentemente teatrais e que as afilia a ese xénero e non a outro. Porén, a crítica decidiu non contemplar isto na súa dramaturxia e, de paso, contradicir o concepto de teatralidade acuñado pola Teoría Teatral.

### **Certezas sobre a teatralidade en Cunqueiro**

Se nos atemos a ese concepto, *teatralidade* é un termo que vincula o literario co escénico a través da distinción inequívoca entre teatro e literatura e a través da consideración específica do signo teatral. A literatura dramática, polo tanto, debería contemplar para definirse e construírse como tal esas particularidades do signo no teatro que conducirían a unha máis posíbel *transdución* noutra linguaxe, a puramente escénica. Esas características do signo teatral son esencialmente tres:

iconicidade, simultaneidade e copresenza cos receptores. É icónico porque todo sobre o escenario significa remitindo a unha referencia externa coa que establece unha relación de semellanza<sup>13</sup>. É simultáneo porque, a diferenza da literatura que non utiliza máis que o código lingüístico para xerar significados, o teatro emprega diversos códigos que funcionan ao mesmo tempo sobre o escenario: linguaxe, iluminación, vestuario, escenografía, xesto, movementos e relacións, etc.; de todos eles só unha pequena parte do primeiro (a referida ao código idiomático) se comparte coa literatura; todos os demais son extraídos polo director de escena a partir de *suxestións* que poden estar ou non no texto. E, por último, é copresente cos receptores porque a emisión de todos eses códigos ten lugar ao mesmo tempo que se dá a súa recepción no espazo teatral, a diferenza da literatura, na que a recepción está diferida. De aí que todo no teatro sexa *coma se*, apelando ao paradoxo do teatro que enunciou Diderot: sucede *realmente* no escenario, no mesmo espazo e no mesmo tempo dos espectadores, e aínda así, é ficción. Ficción como a narrativa, evidentemente, mais esa ficción xérase a través dunha codificación distinta, xa que se trata dunha arte distinta.

Nada hai, xa que logo, nin de estrutural-argumental nin de estilístico (cuestións ás que apelaba Carballo Calero ao referirse á antiteatralidade cunqueiriana) na definición da teatralidade, pois tanto argumentos como estruturas da trama responden en realidade a realizacións ou modelizacións históricas do teatro, non á definición semántico-pragmática do mesmo<sup>14</sup>. Porén, si hai nas pezas dramáticas de Cunqueiro unha permanente alusión literaria a elementos facilmente transducíbeis a códigos escénicos ou, o que é o mesmo, que responden a unha consideración textual das particularidades do signo teatral ao que ese texto está destinado.

---

13 Unha cadeira teatral remite a unha cadeira real sempre e cando o seu uso sexa tal, pero remitirá a un cabalo cando a usemos sentando sobre ela a acarranchapernas. Polo tanto, a relación de semellanza co referente estabelécese polo uso. De aí a posibilidade dun teatro fantástico ou simbólico como o de Cunqueiro no que a iconicidade do signo se enriquece e arrequenta cos retos da súa utilización imaxinativa dos referentes.

14 Alén diso, esa definición semántico-argumental da teatralidade adoita responder a unha lectura nesgada da *Poética* de Aristóteles, quen, efectivamente, ten apelado a unha cuestión estrutural na súa definición da traxedia, mais partindo dunha idea puramente teatral que non sempre se ten en conta: a súa definición de mímese apela directamente a un concepto de acción inseparábel da realización escénica da traxedia. O Estaxirita unhas veces expón e outras simplemente presupón os factores do código escénico que comparecen en todo feito teatral, e a súa definición literaria da teatralidade é só unha parte de algo moito máis amplo, con implicacións sociais e relixiosas, que no seu tempo era o teatro.



É certo que as súas estruturas argumentais son por veces difusas e a brevidade das pezas (mesmo das longas) fai pensar en que practicaba o teatro como experimento, mais hai diferenzas formais, semánticas e estruturais entre o seu teatro e a súa narrativa que fan evidente que Cunqueiro, ao tempo que escribía teatro, posibelmente *imaxinaba* unha posta en escena posíbel, como demostran, por exemplo, as suxestións que fai a Naveira Goday de substituír algúns elementos demasiado literarios por outros máis escénicos<sup>15</sup>. Ou que é, se non, ese vento de Elsinor omnipresente no *Don Hamlet* que Naveira Goday quixo aproveitar como *leit motiv* da peza para «encher de vento o Teatro Colón» (Avilés de Taramancos, 1989)? E que pode haber máis teatral que un coro que en *O incerto señor Don Hamlet* declara «Son o coro»?

Alén deses elementos máis puntuais, hai, ao meu xuízo, unha sistematización da alusión a códigos escénicos nas pezas de Álvaro Cunqueiro constuíndo así tres polaridades desde as que xerar teatralidade: a *suxestión escenográfica*, a *utilización da linguaxe* e a *consideración escénica da presenza do personaxe*. Vaíamos con elas.

### A suxestión escenográfica

Tense falado de que xa unha das primeiras pezas de Álvaro Cunqueiro, *Xan o bo conspirador* (1933), amosa a que probabelmente é a maior declaración de teatralidade desde o barroco: a utilización do espello en escena que converte o público en parte do teatro. A primeira anotación trasládanos a unha escenografía posíbel que ben podería ser o sonho de Adolphe Appia: «Un espello. Toda a escena un espello. Nel refréxase a sombra da casa vella coa nena na fiestra». O que o público ve é dubidoso e interpretábel: reflexos, sombras, aparencias, como as lembranzas de Sinbad. O espello como recurso escénico aínda parecería unha vez máis en *A noite vai coma un río*.

Para Ninfa Criado (2001: 98), ese espello é seguramente a súa maior declaración de teatralidade e o que fai indubidábel a vocación escénica da peza:

El espectador traspasa la línea real o imaginaria que lo seara del escenario para ser tratado teatralmente por el autor. No es un interlocutor directo, si bien uno de los personajes no

---

15 Carta 78 nas *Cartas ao meu amigo*.

finge ignorar su presencia, y lo apela directamente en dos ocasiones; su aparición sobre el escenario no se dejará oír, aunque sí contemplar.

Evidentemente, isto superaba á maior parte dos directores do seu tempo, agás a un: Cipriano Rivas Cherif, o director que teimou en levar a escena a Valle Inclán e que podería ser o único, por aquela altura, ao que poderían interesar as pezas de Cunqueiro, que propuñan un uso dos signos sobre o escenario afastados da verosimilitude burguesa do teatro de moda (Benavente) e que, dalgún xeito, remitían a un tempo escenicamente esquecido mais que Cunqueiro sempre reivindicou con fascinación: o barroco. José María Paz Gago (1993), de feito, ten sinalado o parentesco entre *Xan, o bo conspirador*, e o recurso ao retrato ou ao reflexo no século de Outro (*El toreador*, de Calderón, ou *El entremés del espejo*, de Melchor Zapata). Desafortunadamente, non chegou a haber contacto ningún entre Cunqueiro e Rivas Cherif, encarcerado na guerra e na posguerra, mentres Cunqueiro triunfaba no Madrid falanxista.

A referencia escenográfica que se aprecia no teatro de Cunqueiro apela directamente a ese signo que é o primeiro que o espectador percibe como teatral: o que ve, mesmo antes de que os personaxes comecen a falar, é o primeiro elemento que constitúe a convención baseada no pacto teatral «estamos no teatro». Hai, polo tanto, unha preocupación escenográfica nas pezas de Cunqueiro que se expón dunha maneira diferente á construción de espazos na súa narrativa. No seu teatro, hai unha preocupación pola concentración da mirada do espectador e, sobre todo, polo cumprimento das convencións escénicas básicas que permiten a posta en escena das súas pezas (entradas e saídas de personaxes, cambios de escenografía, emprego das dimensións de forma verosímil) e que, curiosamente, a crítica nunca contemplou como síntoma de teatralidade, á excepción de Ninfa Criado (2002: 87), que relaciona a división dos cadros e o uso do pano ao final de *Rogelia en Finisterre* como un elemento de utilidade para o cambio de decorado fóra da vista do espectador e, polo tanto, como síntoma dunha vocación de ilusionismo escénico<sup>16</sup>.

---

16 É curioso que moitos directores de escena decidiron modificar as suxestións escenográficas das anotacións complicando, na miña opinión, a realización técnica de pezas como *Don Hamlet*. Sucedeulle, por exemplo, a Ánxeles Cuña á fronte de *Sarabela Teatro* na montaxe desa obra en 2010, na que as referencias concretas ao espazo que Cunqueiro pon aquí e aló para amosar o propio Elsinor como determinante na acción, alén

É evidente que Cunqueiro non fuxía da influencia do seu admirado Valle Inclán cando optou pola sensitividade dunhas anotacións que, tremendamente literarias no formal, apelan a sentidos que só comparecerían no estritamente escénico. Como Valle, e como Copeau ou Koltès, tamén Cunqueiro amosa no seu teatro unha confianza cega na capacidade da linguaxe para suxerir teatralidade. As anotacións, bastante concisas, poden ir nesa liña desde unha perspectiva poética ou puramente funcional. Así, a didascalia inicial do cadro primeiro da primeira xornada en *A noite vai coma un río* inspira unha atmosfera inquietante: «Hai luces que se miran no espello, como rostros», mentres que o epílogo desa mesma obra sinala os sons que se deberán oír quizais emitidos desde bambolinas:

Escóitase o río na noite, nas torneiras e nos caneiros. Escóitase o vento nos carballos e nos teixos. Escóitase a xente entrando e saíndo da sombra. Noite sin lúa. Noite pecha, sin unha soia estrela no ceo. Soio berra, noite, vento.

Pero as intervencións dos personaxes, como sucedía no teatro isabelino ou no Século de Ouro, tamén son empregadas por Cunqueiro para aludir a signos escénicos e, deste xeito, dotar eses personaxes dunha función teatralizante que non se dá na súa narrativa. É paradigmático nese sentido, por exemplo, o primeiro monólogo de Dona Urraca en *Palabras de víspera* que completa cun mundo de sensacións e atmosferas o que na anotación inicial é un simple «Hora de entre lusco e fusco»:

A noite déitase para durmir ao longo do río. ¿Onde terá a cabeza a noite, que almofada usará? Todas as terras do mundo coñecen a noite, pro debe haber un rostro da noite diferente para cada país. Para cada alma tamén si. A noite miña de hoxe quizaves non teña par no mundo. A brétema do río vai envolvendo cos seus panos os choupos. Dentro de pouco xa non distinguirei a terra miña.

Todo son, nas anotacións das pezas de Cunqueiro, *estímulos visuais* (Criado, 2002: 92) que contribúen a que o lector imaxine a posta en escena posíbel e a que un potencial director de escena atope claves para construír a escenografía máis acaída para ese texto e que contribúa a organizar a lectura e a dotar a obra de elementos simbólicos que non deben pasar desapercibidos na posta en escena.

---

de organizar espacialmente a trama e axudar o lector-espectador a situarse, son directamente substituídas por unha nova construción do espazo, moito máis simbólica e complexa (o interior e o exterior convértense nunha referencia audiovisual pouco clara), mais na miña opinión confusa.

Hai un exemplo significativo en *Rogelia en Finisterre*: no único cambio dun cadro a outro no que non muda o decorado, hai un sinal significativo imposíbel de que pase desapercibido para o espectador: «Habitación de Juan. Hay flores en la mesa».

## A linguaxe

O segundo vértice na construción da teatralidade cunqueiriana é o emprego oralizante da fala en relación cunha recreación clasicista e retórica da linguaxe aparentemente contraditoria coa efectividade escénica dunha palabra que, no teatro, adoita tender ao uso verosímil.

Non esquezamos que xa na narrativa de Cunqueiro hai unha forma de contar eminentemente oral que se percibe ás claras en textos como *Os outros feirantes* ou *Escola de menciñeiros*, obras nas que, conscientemente, o autor quere apelar a unha forma de identidade na toma da palabra do relato oral galego, do mesmo xeito que na súa poesía predomina o uso da primeira persoa referido a un personaxe creado («Eu son Edipo», «Eu son Dánae»).

Algo fortemente identitario tamén está presente, na miña opinión, nas opcións lingüísticas que definen os personaxes do teatro de Cunqueiro, quen opta sempre para eles, malia o requintamento retórico, polas fórmulas máis orais, máis enxebres e menos castelanizadas. De feito, ese factor oralizante do teatro de Cunqueiro foi o que viu Ricard Salvat como dimensión teatral máxima que practicamente deixaba fiarse soa a súa posta en escena para o CDG no ano 1991 (Salvat, 1992: 98), e é tamén ese aspecto o que chama a atención a Luís Seoane cando dá noticia, no programa *Galicia emigrante*, da estrea de *O incerto señor Don Hamlet* en 1959: «a linguaxe de Gerda e a do seu fillo Hamlet é tan de reis coma de feirantes» (Braxe & Seoane, 1996: 92).

Nos personaxes do teatro de Cunqueiro comparecen todos os rexistros orais do galego, dándonos noticia dunha posíbel reflexión do autor máis teatral ca narrativa, pois radica nunha procura profunda de verosimilitude: como falaría tal personaxe na realidade?

Mais como os seus personaxes teatrais son todos *elevados* se aplicamos a división aristotélica dos caracteres (reis, príncipes e princesas ou damas e cabaleiros), Cunqueiro combina esa linguaxe cotiá humanizadora coa linguaxe máis literaria

que a tradición convencionalizou para eses caracteres. E así, cando requinta literariamente as intervencións deses personaxes, Cunqueiro non está a empregar un recurso literario, senón que está a apelar a unha convención teatral que procede do barroco pola cal hai unha linguaxe escénica para eses personaxes que deriva, fundamentalmente, do uso do verso, da aplicación das convencións do decoro horaciano e mais da moda renacentista de facer que os namorados (presentes en toda peza renacentista) falen na linguaxe arcádica. Deste xeito, a mestura dos dous modelos de lingua nos seus caracteres dramáticos non só contribúe á teatralidade das pezas, senón que tamén vincula o teatro de Cunqueiro co elemento desmitificador presente en toda a súa literatura.

Por iso Cunqueiro non ten problema ningún en facer que o Demo (príncipe, tamén, aínda que das Tebras) de *A dama que enganada por un demo elegante* diga «Tamén podías apearte de tanta virtú, puñeta!» ao mesmo tempo que pode dicir, con rima e todo, «Son un delicado crisantemo de final do verán, ¿poderei poñerme na túa boca a agardar o orballo da mañán?» Ou como El Rei de *A noite vai coma un río*, que fala como calquera paisano. Por iso, cando Hamlet realiza os seus longos parlamentos poéticos, non se trata dun alarde literario de Álvaro Cunqueiro, senón da utilización dunha linguaxe convencionalizada como teatro que xa está no propio Shakespeare e que se estende a toda a peza como forma de homenaxe e como forma de situación nunha tradición teatral, chea de apóstrofes, metáforas, rítmicas internas dunha prosa que parece verso, referencias cultas, paralelismos e epítetos:

¡Cala, Ofelia, cala! ¡Coro, non te vaias! ¡Non te vaias, Laertes! ¡Aparta, Ofelia! Quero faguer agora mesmo unha pregunta. Xente de Dinamarca, Laertes amigo: falemos do outro. Góstate pensar que me estimades coma un puñal de precio. Ti, Coro, dirías: 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 máis cravar, e deixou saír a fonte do sangue; tivo ao outro sostido co puñal, co coitelo, coa espada, coa man. (Don Hamlet, Escena IV, Cadro I)

Pero tamén Hamlet emprega o vocativo cariñoso *ña nai*, e fala de ser «un fillo de puta». E mesmo o propio Cunqueiro ironiza sobre ese aspecto lingüístico, dificultoso para un teatro do inmediato ou popular, cando fai dicir a Pantalone: «Señor, podemos ensaiar lendo, pro mellor sería procurar un apuntador».

## O personaxe escénico

Por último, hai unha inequívoca definición teatral duns personaxes que están permanentemente definidos desde a súa condición de seres icónicos, apelando á primeira característica do signo teatral que comentamos arriba. Unha iconicidade que se amosa nunha constante preocupación pola presenza visual dos personaxes con sinais que axudarían a unha construción mímico-quinésica para o actor: Hamlet sobe as escaleiras «incrinada a testa»; Dona Inés, que sempre intervén como unha aparición levando flores nas mans, «cólleas e déixaas caer nas escadeiras»; en *Palabras de víspera*, El Rei, «cun xesto da man dereita, arreda as palabras de si»; e é paradigmático disto o monólogo do músico en *A noite vai coma un río* mentres «fai que toca na mesa con ámbalas mans coma se estivese ao piano».

Alén diso, a desmitificación do personaxe teatral en Cunqueiro non é outra cousa que a súa conciencia de seren personaxes ante un referente real, amosando así a dúbida sobre a súa propia identidade nunha alusión modernizada e filosófica do paradoxo diderotiano do teatro. Pola mesma, eses caracteres, ás veces, preséntanse directamente como arquetipos, creacións estéticas que pretenden simbolizar unha idea de persoa (en *Rúa 26* e *Xan, o bo conspirador*, sobre todo, pero tamén en *Rogelia en Finisterre*). Tanto unha opción como a outra, fan parte da consideración teatral dun personaxe que se *actualiza ou fai presente* en escena en canto aparece e que se ve novamente ante o paradoxo de actuar como se fose un humano cando a propia convención teatral insiste na súa condición ficcional de personaxe.

A dúbida de Hamlet, por exemplo, trasládase no texto de Cunqueiro á súa conciencia de ser ficción e comportarse como se non o fose (metateatralidade), ao tempo que Dona Inés, en *A noite vai coma un río*, non é máis ca un desorientado personaxe que quedou desenganchado do *Don Juan*, ou Romeo e Xulieta na *Función*, non son máis que representación duns mortos que, á súa vez, fan parte dunha ficción en *As crónicas do sochantre*, igual que os personaxes de *Xan o bo conspirador* non son máis que eses reflexos e sombras no espello. Estes últimos, precisamente, serán os que dean conta dunha volta de rosca á propia presenza do espectador na sala, converténdoo nun personaxe máis que, dentro da convención

teatral, tamén pode dubidar da súa condición real. Mais só sabemos todo iso na medida en que están no escenario e toman a palabra, escenicamente. Teatralmente.

Non falta quen vincula esta particular forma de teatralidade nos personaxes de Cunqueiro coa desidentificación dos personaxes nos esperpentos de Valle Inclán (Criado, 2001), debido á tendencia á cousificación ou mesmo animalización nalgúns casos, pois todos, mesmo os do *Don Hamlet*, semellan bonecos nas mans de Cunqueiro. A relación con Pirandello, nese senso, é tamén evidente (González Fernández, 2003).

### **Teatralidade de vangarda**

Polo tanto, creo ter demostrado que hai no teatro de Álvaro Cunqueiro elementos abondos para entender non só que había unha conciencia escénica por parte do autor cando escollía o xénero dramático para levar adiante estes argumentos, senón que, ademais, mesmo había nel unha preocupación organizativa da posta en escena, mesmo a intuición dunha montaxe posíbel, que fan bastante inexplicábel o triunfo, durante tanto tempo, da falacia antiteatral na crítica sobre o seu teatro.

Que houbo en Cunqueiro, entón, para que estes elementos inequívocos de teatralidade non fosen considerados abondos para que o seu teatro fose indubidabelmente teatral? É só un descoido dunha crítica pouco formada en estudos teatrais propiamente ditos ou pode ser que pesara algún outro motivo sobre esa crítica, digamos, despistada?

A causa é de orde histórica. Neste sentido, son moitas as reflexións que se teñen feito, mais quizais foi Ricard Salvat (1993) quen o expuxo de xeito máis claro, ao non dubidar en sinalar que «el teatro de Cunqueiro se adelantó a su época en dos generaciones y no encajó nunca con el zafio teatro español del franquismo». Salvat, por iso, sitúa as primeiras obras do autor en relación coa máis absoluta vangarda, algo que, na liña do que apuntamos xa, cadra perfectamente coa xeración galeguista coa que se relacionou nos anos 30 e que vencella *Rúa 26* e *Xan o bo conspirador* coas pezas breves de Otero Pedrayo ou co teatro de Risco, se o contextualizamos na vangarda galega, ou co teatro surrealista e posdadaísta español. Neste sentido, Cunqueiro sería, como en tantas outras cousas, un innovador máis próximo a Rivas Cherif que ao propio Valle, e un claro antecesor

de Lorca, que aínda publica dous cadros de *El Público*, o que se cadra está máis preto destas primeiras pezas de Cunqueiro, en 1934.

Esa relación temporal coa vangarda é, de feito, a que leva a Carballo Calero (1984) a sinalarlle unha filiación co teatro de *Nós*, aínda que prefire vincular o *Don Hamlet* co existencialismo:

A esencia de Hamlet revela-se como unha mentira, como unha vacuidade. Já nom se sabe o que é u m pai, nem umha mai, nem um filho, nem a verdade, nem a justiça. A vida é umha prliferaçom de germes insanos que se destruen mutuamente. Se Hamlet é o home, se Elsinor é o mundo a humanidade está condenada ao aniquilamento. O seu destino final é a desesperaçom.

Unha dobre filiación vangarda-teatro europeo que, sen dúbida, ten que ver tamén coa distancia temporal entre a escrita das súas primeiras obras (1932 e 1933) e a escrita das seguintes (fins dos 50 e comezos dos 60, a vulgar polo epistolario) coa obra de transición en castelán *Rogelia en Finisterre* que, cunha estética simbolista moi emparentada co teatro da preguerra, xa anuncia eses elementos máis existencialistas que, malia filtrados polo aspecto lúdico, Carballo percibe no *Don Hamlet* e poden percibirse tamén na procura desesperada do amor nos personaxes de *A noite vai coma un río* ou na autodestrución dos de *Palabras de víspera*.

Nun ton distinto do que podemos apreciar en Sartre e Camus, tamén Cunqueiro, dalgún xeito, está elaborando un teatro no que a tese sobre a toma de decisións no ser humano é o único elemento capaz de confrontalo co seu propio destino, como sucede a Hamlet ou como sucede ao Calígula de Camus. E, de feito, malia a opinión de Carballo Calero de que Ofelia, Poloño ou Laertes e os cómicos son contaminacións, na nosa opinión é xustamente a presenza deses personaxes a que establece o contrapunto necesario para comprender a tese existencialista en *Don Hamlet*, igual que a presenza de Belvís é imprescindible para entender o absurdo da vida de Dona Inés en *A noite vai coma un río*, ou El Rei de *Palabras de víspera* serve para entender o sentido da vida de Dona Urraca.

Na nosa opinión, hai un trazo estético que unifica toda a produción dramática (tanto a máis vangardista como a máis existencialista) de Álvaro Cunqueiro e que, ao tempo que establece a súa condición eminentemente teatral, tamén



o equipara coa súa produción narrativa, xerando seguramente a confusión que levou á crítica a considerar estas pezas *narracións dialogadas*: o simbolismo. Toda a produción dramatúrxica de Cunqueiro é simbólica e simbolista, vinculándose así, xustamente, a un tipo de vangarda moi concreto (na liña máis modernista de Jarry ou o Maeterlinck do que tanto gustaba Risco) e mais a unha evolución posterior que nos vincula a teatralidade cunqueiriana con tons de absurdismo que sinala habilmente Paz Gago (1993) para as súas pezas breves e que se visualiza na vocación de abstracción teatral que para nunha posíbel *teoría teatral* exposta por Cunqueiro a través das súas pezas.

De feito, entendemos que máis cá filiación surrealista que Salvat propón para o teatro de Cunqueiro, hai unha maior vocación de absurdo case existencial na vontade de representación do intranscendente, do casual e do fáctico que existe en *Xan o bo conspirador*, mesmo en *O incerto señor don Hamlet*, pero sobre todo, en *Rúa 26*. En todas elas, como ben sinalou Ninfa Criado, os personaxes non son nada alén do que representan nin antes nin despois do momento da acción dramática. Nin sequera Hamlet ou Dona Inés, que semellan ter existencia só na medida en que son personaxes teatrais e só agroman no momento en que un autor ou un director lles dan vida dramática e teatral.

De feito, Carballo Calero (1982: 273) non ten ningún problema en cualificar o *Don Hamlet* como existencialista e como traxedia simbolista ao mesmo tempo:

[...] os símbolos pairan sobre toda a obra, e a contida intensidade dos desenlaces de esceas, así como as moi elegantes e epigramáticas sentencias que os personaxes pronuncian ao morrer, xa non son fórmulas da arte barroca, senón máis ben finas e sutís conquistas do simbolismo, que aprosiman o drama á música e ao ballet.

E Ninfa Criado non dubida en explicar boa parte da estrañeza teatral de Cunqueiro en virtude da súa filiación simbolista, moi clara en *Rogelia en Finisterre*, onde o Cabo de Fisterra é o espazo simbólico (a fin do mundo), que logo se verá noutros espazos tipicamente de Cunqueiro e que, como vimos antes, veñen claramente definidos nesa dimensión simbólica a través das anotacións (Criado, 2002: 87):

son signos de la atmósfera reinante en el lugar, de la situación vital en la que los personajes se encuentran. Crean sugestión de enclaustramiento y ahondan en la situación antitética

entre el conflicto interno de los persnajes —su realidad, su tiempo, su espacio— y el deseo, siempre proyectado hacia el exterior.

Polo tanto, o teatro de Álvaro Cunqueiro está máis preto de Artaud, Genet ou Koltès ca de Lorca ou Casona. E tamén está máis preto de Sartre ou Camus ca, por suposto, de Luca de Tena, pero tamén do primeiro Buero Vallejo. Cunqueiro escribiu en Galicia e en galego un teatro que se afastaba da tradición próxima para achegarse, aparentemente, só ao propio mundo literario dun autor que, por outra banda, bebeu en canta fonte estético-literaria había. Un autor que coñecía, sen dúbida ningunha, tanto as reflexións da vangarda teatral (a través de *Nós* e dos intereses xeracionais nos que se formou na mocidade), como as achegas da dramaturxia francesa tras a II guerra mundial, prestixiosa en toda Europa e que chega relativamente tarde a España, impedindo o establecemento crítico desta relación.

En Galicia, lonxe destes factores, o que interesaba era a súa capacidade para a recuperación doutra vella teima da vangarda galega, máis política que estética: a xa comentada realización dun teatro en galego que contribuíse aos procesos normalizadores no cultural e no político durante o franquismo. Non interesaba, tampouco, unha lectura máis estética ou máis histórica do seu teatro, senón a lectura puramente funcional, por unha banda, e a lectura máis sinxela que non afonda na posíbel vinculación do seu teatro e a súa poesía de vangarda, ou que non se interesa polas diferenzas entre o seu teatro e a súa narrativa, pero si toma a decisión de establecer unha filiación do primeiro á segunda, como se o autor non puidese, se quixese, dar forma novelesca ao *Don Hamlet* ou converter a *Función de Romeo e Xulieta* no relato dalgún dos personaxes de *As crónicas do sochantre*.

Segue a ser un misterio, por iso, por que se seguen a facer montaxes das pezas de Cunqueiro que ignoran esa liña vangardista que dimensiona, xustamente, o seu teatro, e que dá conta de que na obra dramática de Cunqueiro hai toda unha teoría sobre a teatralidade e a posta en escena que dá sentido ao feito de que certos temas e certas perspectivas da vida sexan tratadas polo autor de forma teatral e non narrativa nin poética. E tamén é verdade que a miúdo nos comportamos como se os xéneros literarios dun mesmo autor estivesen escritos por persoas diferentes.

## CODA: UNHA VERDADE, A POÉTICA TEATRAL DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Sempre se fala da confusión realidade-ficción como característica da narrativa dun Álvaro Cunqueiro para quen semella que é imprescindible para vivir sobardar as fronteiras da realidade a través das posibilidades ilimitadas da ficción. Porén, esta afirmación adoita facerse para a súa narrativa, e mesmo adoita supeditarse a súa dramática a este feito como se Cunqueiro empregase o seu teatro para ampliar aínda máis o seu país de ficción narrativa, e como se ao autor non lle abondasen as convencións novelísticas para inventar mundos maravillosos. Porén, o seu teatro dá conta doutra dimensión, se cadra máis existencial, da reflexión sobre a relación entre realidade e ficción, elaborada desde toda unha poética teatral que dá sentido unitario e independente a toda a súa produción dramática.

Xa sinalamos a vinculación con Pirandello á hora de definir os seus personaxes teatrais, pero cómpre agora que rescatemos o seu *pirandellismo* en sentido amplo para entender como todos os elementos de teatralidade nas pezas de Cunqueiro conducen a elaborar unha teoría da ficción dramática vinculábel a unha filosofía humana.

De feito, esta vocación autopoética xa está en *Xan o bo conspirador*, que Ninfa Criado (2001: 98) define como un manifesto da súa dramaturxia porque:

en apenas tres páxinas se insinúan los temas que le obsesionaron: la esencia y la apariencia; la realidad y la ficción; la incomunicación, la actitud y la presencia del público, la función del teatro, etc., todo ello envuelto en las formas del simbolismo y del absurdo, y con estructura de caja china: el teatro dentro del teatro.

A solución desa permanente confusión entre o mundo de aparencias e unha suposta realidade tanxíbel e indubidábel semella o obxectivo do propio teatro, que, no seu paradoxo esencial (sucede na realidade o que non é máis ca unha ficción), resolve o vínculo indisociábel entre realidade e ficción como valores vitais e humanos que son inseparábeis no artista.

Tamén Hamlet apunta cara aí cando se nos amosa como un director de escena/autor que ten vontade de teorizar sobre a esencia da creación cando non sabe que papel asumir no proceso artístico (Escena v da Xornada II):

Dubido en darlle ou non un papel ao autor na obra. Estou seguro de que abella que zugou todo o mel naquela nabega volve ao trobo con todo o mel. Un autor, ¿Pode estar seguro de que sexa así cos seus personaxes? Poderíamos pór un volante derriba da escena, e eu dende alí soprando, correxindo, rexindo. ‘¡Pantalone fai esto!’, ‘¡Colombina responde estoutro!’, ‘¡Escaramuza, tira de espada!’ Eu, voando por derriba, o rostro cuberto cun antifaz. Dubido de min, señora, somentes, e somentes como autor.

Neste sentido, Xoán Luís Marín Escudero (1992: 107), moi acertadamente, sitúa a interpretación do *Don Hamlet* nesa idea de autoría que converte a obra nunha autopoética posíbel. Mesmo nunha poética teatral total na confusión personaxe-creador:

Don Hamlet é Edipo, ben, pero, ¿qué fai Don Hamlet ó longo do drama? ¿Cal é a súa principal ocupación? O que pretendemos amosar [...] é que o Don Hamlet fundamental de Cunqueiro non é o Don Hamlet vingativo, demente ou incestuoso, senón o Don Hamlet autor [...] O que obsesiona a Don Hamlet non é como vingar un fratricidio-adulterio, nin como facer encaixar o seu espírito co mundo exterior, nin tan sequera como acceder sexualmente á súa nai, senón como fiar todos etes aspectos —tornados extremadamente problemáticos e precarios a raíz da revelación inicial do Coro- na armazón discursiva, na obra que el se propón compoñer.

A través do seu teatro, Cunqueiro súmase á lectura barroca e calderoniana do teatro como mundo, e por iso, tamén, apela á extrema liberdade estética das vangardas para xerar un modelo de teatralidade que dea conta das posibilidades extremas que permite a ficción cando se trata de dar respostas ás eternas dúbidas humanas (que é o teatro senón relación dialéctica e conflictiva entre humanos?) Por iso é o seu teatro o que desenvolve na súa produción temas como a dúbida existencial, a liberdade sexual feminina, a dúbida epistemolóxica e platónica sobre a realidade aparente ou a relixión como salvación cando a fe, teatralmente, é dubidosa. E por iso, xustamente, non dubida en introducir na súa narrativa pezas dramáticas, funcións enteiras máis ben, para referirse a algún deses temas que non teñen cabida, na súa dimensión dialéctica, na linearidade do relato.

*A Función de Romeo e Xulieta* é, por isto, un auténtico teatro representado ao que asisten os habitantes de Cofront non é unha peza dramática escrita por pura

vocación estilística<sup>17</sup>. *Rúa 26* defínese, tamén, como «Diálogo limiar», isto é, previo a algo sen especificar, do mesmo xeito que *Xan o bo conspirador* xorde como prólogo dunha traxedia que nunca se chega a facer e é, en realidade, a discusión absurda entre dous personaxes que queren distinguir *conto* de *teatro* e que, nesa presentación descontextualizada e atolada, demostran que ambas as dúas non son máis que formas de fabulación na que eles xa están inmersos a causa de se atoparen *actuando* perante un público. Velaí como a necesidade de *teatralizar a vida* excede as posibilidades que a simple literatura dá a un autor ávido de abarcar o mundo, en toda a súa complexidade, desde a produción artística.

É aí, xustamente, onde se atopa a capacidade inigualábel de Cunqueiro para facer do seu talento fabulador un punto de partida común a toda a súa produción, mais que no seu teatro atinxe o lado do propio receptor, chegando a construír un espectador determinado, concreto, que vai moito máis alá do suposto *lector implícito* da súa narrativa. O espectador que constrúe Cunqueiro é «un ser ávido de noticias, de relato» (Lourenzo, 1993: 507), de xeito que crea algo fundamental para a teatralidade: hai un proceso dramaturxico de construción do espectador que vén determinado pola organización do material dramático, sexa a través dos elementos escenográficos (eses espellos nos que o propio espectador se reflicte e se converte en parte da posta en escena, ou eses espazos simbólicos que o propio espectador constrúe ao ritmo que o director llos aporta), sexa a través dunha linguaxe que o apreixa nun mundo de convencións puramente escénicas que lle demostran que a súa vida, nese momento, é tan teatro como a vida dos personaxes aí (re)presentados.

Daquela, foi no paradoxo do teatro onde Cunqueiro atopou a definición artística e estética ao paradoxo dos soños aos que tanto se referiu en toda a súa produción literaria e non literaria. E ese paradoxo aparece como en ningures na nena que intervén ao final da *Función de Romeo e Xulieta* cando, decepcionada, di: «Non había Romeo, nin memorias, nin lirios!»

Pero, non estaban *realmente* alí?

---

17 «E fixémonos nese «arbulan»: estamos ante un texto de representación, feito insólito para a crítica teatral, e é un texto de improvisación e criación colectiva desde unhas directrices, e é texto desenvolvido desde un breve resumo, a modo do canovaccio da Commedia dell'Arte» (Herrero Figueroa, 1994: 163).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Barcelona: Península.
- AGUILERA SASTRE, Juan & AZNAR SOLER, Manuel (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE.
- ARMESTO FAGINAS, Xosé Francisco (1991): *Cunqueiro. Unha biografía*. Vigo: Xerais.
- AVILÉS DE TARAMANCOS, Antón (1989): «Antonio Naveira Goday». *Barbanza* 25.
- BRAXE, Lino & SEOANE, Xavier (1996): *Luis Seoane e o teatro*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- CABANA, Darío Xohán (2007): *Cunqueiro e Don Hamlet en Lugo (San Froilán, 1959)*. Lugo: Concello de Lugo.
- CARBALLEIRA, Johán (1934): «Para el logro de un teatro nuestro» *El Pueblo Gallego*, 15-11-1934.
- CARBALLEIRA, Johán (1935): «O homenaxe que cumpre facer» *El Pueblo Gallego*, 11-1-1935.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): «Álvaro Cunqueiro Mora». *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981): «O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca». *Grial* 72. 263-265.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1982a): «Este Hamlet». En *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña: Real Academia Galega. 271-274.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1982b): «A noite vai coma un río». En *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña: Real Academia Galega. 278-280.
- CARBALLO CALERO, Ricardo: «O Hamlet de Cunqueiro». En *Letras Galegas*. Ourense: AGAL.
- CARRACEDO, Marta (1998): «O teatro descoñecido de Cunqueiro». *A Trabe de Ouro* 34. 213-228.
- CASTELAO, Alfonso D. Rodríguez (1922): «Cubismo». *Nós*, 12.
- CERMEÑO, Xosé (1993): «Álvaro Cunqueiro, esperanzas e desesperanzas dun dramaturgo». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 471-477.
- CRIDO, Ninfa (2001): «Un prólogo para ser representado: 'Juan, el buen conspirador' de Álvaro Cunqueiro» *Voz y letra* XII/2, 2001. 97-104.
- CRIDO, Ninfa (2004): *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática*. Madrid: CSIC.
- CRIDO, Ninfa (2002): «Rogelia en Finisterre: un drama de Álvaro Cunqueiro». *Philologia Hispalensis* 16/2, 85-93.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1941): «Rogelia en Finisterre». *Vértice. Suplemento literario*. Enero, 1941.
- CUNQUEIRO, Álvaro (2003): *Cartas ao meu amigo. Epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego. 1949-1961*. Vigo: Galaxia.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Santiago (1986): «História de umha montagem teatral: o 'Hamlet' de Álvaro Cunqueiro». En Gil Hernández, António (coord.), *Comentário de textos literários*. Madrid: Alhena. 389-420.
- FROW, John (1995): *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon Press.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo (2003): «Pirandello na obra de Cunqueiro». *Boletín Galego de Literatura* 29. 5-20.
- HERRERO FIGUEROA, Araceli (1994): *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Aportamentos de filoloxía, crítica e didáctica da literatura*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- LOURENZO, Manuel (1993): «Algúns aspectos da teatralidade de Álvaro Cunqueiro». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 503-508.

- MARQUERÍE, Alfredo (1940): «Notas teatrales. Estreno de 'La primera Legión' en el Español». ABC, 4/XII/1940.
- MARQUERÍE, Alfredo (1952): *Desde la silla eléctrica*. Madrid: Editora Nacional.
- MARÍN ESCUDERO, Xoán-Luís (1992): «Dimensións ontolóxicas e políticas da escisión da conciencia literaria no *Don Hamlet* de Cunqueiro». En Tarrío, Anxo (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura. Monografías*. Santiago: USC. 107-122.
- MONLEÓN, José (1993): «El Edipo de Cunqueiro». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 491-501.
- MORÁM FRAGA, Cesar-Carlos (1991): «Algunhas notas arredor de Don Hamlet» . *O mundo de Cunqueiro*. Santiago: A Nosa Terra. 64-67.
- PAZ GAGO, Xosé María (1993): «Os proxectos teatrais de Cunqueiro: as pezas curtas». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 461-469.
- PAZ GAGO, Xosé María (1999): «O teatro de Álvaro Cunqueiro». En *Si o vello Sinbad volvese ás illas...* Santiago: Os libros do CDG. 53-110.
- PAZÓ, Cándido (1993): «*Romeo e Xulieta, famosos namorados* e a teatralidade de Cunqueiro (Unha posta en escena con Brecht ao fondo)». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 541-552.
- PENAS, Ánxeles (1981): «O teatro de Álvaro Cunqueiro» *Don Saturio* 3, 1981. 8-11.
- RÍOS PANISSE, M. C. (1992): «Inicios teatrais de A. Cunqueiro (1933-1941)». En Tarrío, Anxo (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura. Monografías*. Santiago: USC. 123-127.
- SALVAT, Ricard (1992): «A miña posta en escena de *O incerto señor D. Hamlet, Príncipe de Dinamarca*». En Tarrío, Anxo (coord.), *Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura. Monografías*. Santiago: USC. 89-102.
- SALVAT, Ricard (1993): «Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*. Santiago: Xunta de Galicia. 451-460.
- VILLAR PONTE (1934): «Un camino de galleguización que señalamos a nuestras juventudes». *El Pueblo Gallego*, 16-10-1934.
- VV. AA. (1991): *Álvaro Cunqueiro. Día das letras galegas 1991*. Santiago: Xunta de Galicia.

