

ÁLVARO CUNQUEIRO E A TRADICIÓN LITERARIA ANGLÓFONA

John Rutherford

University of Oxford

doi:10.17075/mucnoc.2014.007



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

Álvaro Cunqueiro é un bo exemplo do que se ten chamado o «nacionalismo internacional» de Galicia, país que foi unha aldea global moito antes de que Marshall McLuhan cuñase este termo. Ninguén máis galego que Cunqueiro e ninguén máis internacional. As súas extensísimas lecturas de literatura mundial están evidenciadas nos milleiros de artigos xornalísticos que escribiu, nos que demostra cos seus comentarios polo miúdo que le con coidado os textos que describe; nunca recorre ao truco de espallar nomes de autoridades por todas as partes para gabarse dunha erudición, se cadra, inexistente. Álvaro Cunqueiro era erudito de verdade. Toda a literatura fascinábao: pode dicirse que vivía na literatura máis que no mundo que chamamos real: «uno está bien más que menos atiborrado de literatura» dixo nun artigo de 1975¹. Escribiu extensamente sobre autores de todas as partes do mundo, entre os cales os anglófonos, especialmente os británicos, ocupan un lugar de primeira importancia. O afán de definir a cultura e a literatura galegas con referencia aos pobos atlánticos levouno cara a Irlanda, Escocia, Gales e Inglaterra, como tamén cara á Bretaña francesa. Cunqueiro tiña un extraordinario coñecemento, amplo e fondo, da literatura anglófona, tanto a antiga como a moderna e a contemporánea, como queda amplamente demostrado na tese de doutoramento de Rubén Jarazo e na extensa escolma de artigos de Cunqueiro preparada por María Liñeira².

Álvaro Cunqueiro chegou a ter bos coñecementos da lingua inglesa. Sabémolo porque, aínda que leu moitos autores estranxeiros en traducións francesas, leu os autores británicos e norteamericanos na lingua orixinal: a proba disto é que escribe con frecuencia sobre libros ingleses non traducidos e que, cando non cita en inglés, ofrece traducións propias. Case sempre deletrea correctamente os nomes dos autores anglófonos, fazaña pouco común na Península Ibérica. Pero como e

1 Álvaro Cunqueiro: *Papeles que fueron vidas*, ed. Xesús González (Barcelona, Tusquets, 1994), 172.

2 Rubén Jarazo Álvarez: *La cultura de los países de habla inglesa en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro en el Faro de Vigo (1961-1981)* (Universidade da Coruña, 2009); Álvaro Cunqueiro, *El laberinto habitado*, ed. María Liñeira (Vigo, Nigra Trea, 2007). Véxase tamén Álvaro Cunqueiro, *Obra en galego completa*, IV (Vigo, Galaxia, 1991), 179-265.

cando aprendeu o inglés? Estas son preguntas importantes, pero as biografías de Cunqueiro non se preocupan por elas. Coñecía ben o francés e o latín, idiomas que estudou no colexio. Deu clases destes idiomas en Mondoñedo e durante a súa estada en Ortigueira en 1936 e 1937³. Pero era difícil aprender inglés na Galicia dos anos da súa formación intelectual. A única referencia directa que atopo á súa aprendizaxe desta lingua está nunha carta que escribiu desde Mondoñedo ao seu amigo Felipe Fernández Armesto (Augusto Assía) o 24 de xullo do 1936, cando el tiña 25 anos e a guerra estaba a punto de estalar, na que lle pide: «Algunha vez mándeme periódicos de Londres, i-eisí eu irei millorando o meu inglés»⁴. Armesto Faginas refírese ás «lecturas madrileñas no Instituto Británico» de Cunqueiro, de maneira que é posíbel que perfeccionase os seus estudos de inglés alí entre 1939 e 1947⁵. En 1949, fixo unha tradución moi boa dun conto de William Saroyan, «Nosos amigos os gatos», o cal indica que por esas datas xa tiña uns coñecementos avanzados do inglés. É a primeira tradución de Cunqueiro do inglés que coñezo⁶. Nos seus artigos xornalísticos escritos antes de 1939 fala de poucos autores anglófonos, mentres que nos seus artigos das décadas do 60 e do 70 menciona as súas frecuentes lecturas non só de autores anglófonos, senón de xornais ingleses como *The Times*, *The Sunday Times*, *The Times Literary Supplement* e *The Economist*⁷. Non fixo a súa primeira viaxe a Inglaterra, en cambio, até 1966, aos 55 anos⁸. Parece, entón, que Cunqueiro foi autodidacta en inglés, como en case toda a demais vasta sabedoría que posuía, e que foi adquirindo os seus coñecementos dese idioma durante as décadas do 30 e do 40.

Para calcular con máis exactitude até que punto Cunqueiro chegou a ser experto na lingua inglesa hai que examinar as súas traducións⁹. Consideraba que a tradución literaria é unha actividade de suma importancia non só para educar o público lector, senón tamén para «darlle ao idioma galego unha andadura máis

3 X. F. Armesto Faginas: *Cunqueiro: Unha biografía* (Vigo, Xerais, 1991), 106.

4 Francisco Fernández del Riego, Xosé Francisco Armesto Faginas, Xosé María Álvarez Cáccamo, Xosé González Millán: *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981: Unha fotobiografía* (Vigo, Xerais, 1991), 78.

5 Armesto Faginas, 257.

6 *Grial* 72 (1981), 185-186. O texto publicado en *Grial* está truncado.

7 X. F. Armesto Faginas: 89; Cunqueiro, *El laberinto habitado*.

8 Fernández del Riego *et al.*, 178-181.

9 Xesús González Gómez: *Álvaro Cunqueiro, traductor* (A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990).

aberta e lixeira do que se usa¹⁰. A partir de 1964, traduciu centos de poemas e outros textos para o galego e publicounos no *Faro de Vigo* e noutros xornais baixo diferentes pseudónimos¹¹. En varias das traducións que fixera antes de 1964, intentara traducir non só o contido, senón a forma de cada poema, pero ao poñerse a traducir de maneira continua e regular para o *Faro de Vigo* pasou a centrarse exclusivamente na tradución exacta e literal do contido semántico¹². Reproducir a forma poética sempre require moito tempo, luxo do que Cunqueiro non dispuña, e tamén require certo sacrificio de exactitude semántica, aspecto que chegou a considerar primordial na tradución literaria¹³. Traduciu textos das máis diversas literaturas e para poder facelo practicou moita tradución indirecta a base de versións francesas, castelás e inglesas dos textos orixinais. Pero as súas traducións do inglés, que son as máis numerosas, son directas. Vou tomar como exemplo característico a súa tradución do soneto xxiii de William Shakespeare:

As an unperfect actor on the stage,
 Who with his fear is put beside his part,
 Or some fierce thing replete with too much rage,
 Whose strength's abundance weakens his own heart;
 So I, for fear of trust, forget to say
 The perfect ceremony of love's rite,
 And in mine own love's strength seem to decay,
 O'ercharged with burden of mine own love's might.
 O, let my books be then the eloquence
 And dumb presagers of my speaking breast,
 Who plead for love, and look for recompense,
 More than that tongue that more hath more expressed.

O, learn to read what silent love hath writ:
 To hear with eyes belongs to love's fine wit¹⁴.

10 Álvaro Cunqueiro: *Flor de diversos: escolma de poetas traducidos*, ed. Xesús González Gómez (Vigo, Galaxia, 1991), 5.

11 Álvaro Cunqueiro: *Flor de diversos*, 6; González Gómez, 17-23, 49.

12 X. F. Armesto Faginas: 72-74; González Gómez, 84.

13 González Gómez, 82-84.

14 William Shakespeare, *The Complete Works* (New York, Penguin Books, 1969), 1457.

Esta é a tradución que fixo Cunqueiro:

Coma un mal actor no escenario
a quen o medo non deixa representar seu papel,
ou coma un orgulloso entolecido de raiba
a quen o exceso de forza enfeblece o propio corazón,
así eu, por medo da verdade, esqueza recitar
a perfecta cerimonia dos ritos de amor,
e a miña propia forza de amor semella decaer
recargado meu amor deica o agobio co seu propio peso

Ouh! Deixa que os meus libros señan elocuentes
e mudos paroleiros do meu parolante corazón;
que elas pidan por amor, e recompensa agardar poden,
mellor que esta lingua, que solta en demasía foi.
Ouh! Aprendede a ler o que en silencio o corazón escribiu:
entender cos ollos perteñece ao máis fino espírito de amor¹⁵.

Podemos supor que Cunqueiro decidiu traducir este soneto porque o seu tema é a superioridade expresiva da literatura: os libros falan mellor que as persoas. Tema entrañábel para un home que vivía máis na literatura que na chamada realidade.

A tradución de Cunqueiro capta ben o argumento xeral do soneto de Shakespeare: o poeta, medorento como un actor inepto e abafado polo seu ardor como un fero, non é quen de declarar o seu amor de viva voz; o que escribe expresa mellor o que sente. Hai outros acertos notábeis, por exemplo, no difícil segundo verso, moi ben traducido, e sobre todo nos versos 9 e 10, que dan moito que facer aos críticos, varios dos cales pensan que «books», «libros», é unha errata da primeira edición, e substitúen tal palabra por «looks», «miradas». Estes críticos manteñen que «looks» dá unha lectura máis natural, e que un «presager» é un que prognostica o que vai pasar no futuro —neste caso o que intentará sen moito éxito dicir o poeta—, sendo improbable que un libro faga tal cousa. Eu creo, porén, con Cunqueiro, que «books» é a lectura correcta. A coincidencia do

15 Álvaro Cunqueiro: *Flor de diversos*, 53.

substantivo «looks» co verbo «look» dous versos máis abaixo resultaría demasiado fea, máis aínda en vista da estreita relación sintáctica entre as dúas palabras: «looks» sería o suxeito gramatical de «look». As palabras «read» e «writ» no verso 13 apoian a preferencia por «books». A lectura dada por «looks» só resulta máis natural porque todos estamos acostumados a tal fraseoloxía: aquilo das elocuentes miradas do tímido e silencioso amante é un tópico repetido milleiros de veces a través dos séculos. Pero os grandes poetas evitan os tópicos para escribiren cousas orixinais, sorprendentes e interesantes. Ademais «presagers» non significa aquí «prognosticadores» senón «oráculos» no sentido de «intermediarios entre os deuses e os seres humanos, reveladores á humanidade dos segredos divinos». Así funciona perfectamente a metáfora. E con este significado de «portavoces» debe de usar Cunqueiro aquí a palabra «paroleiros», aínda que o seu sentido normal sexa diferente, conseguindo deste xeito un bonito xogo con «parolante».

Hai moitos acertos na tradución de Cunqueiro, pois, pero o crítico debe non só celebrar os grandes logros do autor estudado, senón tamén examinar as súas limitacións. O deixaren os críticos literarios de pensar que teñen que ser fans incondicionais dos grandes escritores nacionais é o sinal dunha cultura madura. Hai que recoñecer, entón, que hai moitos erros importantes na tradución feita por Cunqueiro. É difícil imaxinar como puido pensar que «fierce thing», no terceiro verso, significa «orgullosa», palabra que non cadra en absoluto neste contexto: será un simple descoido, resultado da présa con que traballaba e quizais tamén da actitude un pouco despreocupada de quen foi capaz de dicir sobre da tradución literaria, como dixo Cunqueiro durante a entrevista que concedeu en 1978 a Joaquín Soler Serrano para o programa de televisión *A Fondo*, «me es realmente muy fácil». A tradución aproximada será fácil para quen goza de facilidade de palabra, pero a tradución exacta non é nunca fácil para ninguén, por dotado que sexa. No cuarto verso do soneto, non é o exceso de forza do fero o que enfebrecer o seu corazón, como di a versión de Cunqueiro, senón a excesiva forza da súa rabia. No quinto verso, hai outro erro importante: parece que Cunqueiro confunde «trust» con «truth» para poñer «por medo da verdade» en vez de «por medo de confiar demasiado», ou sexa, «por falta de confianza». No mesmo verso, non creo que «esqueza» por «esquezo» sexa erro do tradutor, senón outra máis das erratas de imprenta das que os textos de Cunqueiro están cheos. Fai moita falta unha boa edición crítica da obra completa de Cunqueiro; sería a mellor

homenaxe que se lle puidese facer. Nos versos 7 e 8 tamén hai un problema: estes versos remiten aos versos 3 e 4, como os versos 5 e 6 remiten aos versos 1 e 2, e o seu suxeito gramatical segue a ser o «eu» nomeado ao principio do quinto verso: o fero enfebrecese por culpa do seu exceso de rabia, e o poeta enfebrecese polo seu exceso de amor. Tampouco está ben a tradución do verso 11, porque o que nela se expresa como un desexo («que eles pidan») é no orixinal unha afirmación («who plead», «que piden»). E Cunqueiro non puido co difícil verso 12, que non ten o sentido da súa versión senón, traducido literalmente, «máis que a lingua que máis veces teña expresado máis cousas». No penúltimo verso, o plural «aprendede» está en conflito co singular «deixa» do verso 9, e «entender cos ollos» bota a perder o fino e importante paradoxo de «to hear with eyes», «oír con ollos».

Outra tradución galega do soneto XXIII de Shakespeare foi publicada recentemente. O seu autor é Ramón Gutiérrez Izquierdo:

Como un actor mediocre que sobre o escenario
esquece, asustado, as liñas que recita,
ou como un ser salvaxe polo ardor levado,
que o corazón con tanto empuxe debilita;

así eu, inseguro, non digo, porque esquezo,
a fórmula exacta do rito amoroso;
por tal razón no afecto semella que esmorezo,
lastrado polo peso de amor tan poderoso.

Que os meus libros sexan a miña elocuencia
e mudos mensaxeiros do que o meu peito sente,
que polo amor supliquen e busquen recompensa,
mellor do que o faría a voz máis elocuente.

Aprende a ler o escrito polo amor calado:
oír cos ollos sabe o amor máis refinado¹⁶.

16 Ramón Gutiérrez Izquierdo: *Sonetos de Shakespeare* (Vigo, Xerais, 2011), 71, 395-398. Gutiérrez Izquierdo ofrece dúas traducións distintas do terceiro cuarteto, unha para a lectura «looks» e outra para «books». O sétimo verso é unha modificación realizada polo tradutor da versión publicada.

A excelente tradución de Gutiérrez Izquierdo amosa que, dedicándolle á tradución poética moito tempo e moito agarimo, o sacrificio de exactitude semántica que é necesario para conservar a forma do soneto é mínimo.

Hai que recoñecer, entón, que a tradución de Cunqueiro do soneto XXIII de Shakespeare é bastante defectuosa. E non é que sexa unha tradución deliberadamente «máis libre, máis solta», como opina González Gómez cunha benevolencia tan admirábel como mal fundada¹⁷: é unha tradución que quere ser exacta, pero que non o consegue. Así e todo, é unha tradución meritória, considerando as nada fáciles circunstancias en que se fixo: Cunqueiro, autodidacta en inglés, tiña que traballar ás carreiras. E as carreiras non son compatíbeis coa boa tradución literaria nin para os que gozan de facilidade de palabra. A excelente tradución do conto de Saroyan que fixo Cunqueiro en 1949 confirma que os erros da tradución do soneto de Shakespeare non indican ignorancia senón présa. Ademais, este soneto é moi difícil de traducir, como a maioría dos poemas traducidos por Cunqueiro: valor non lle faltaba para acometer as tarefas literarias máis esixentes. A tradución do soneto XXIII de Shakespeare é bastante característica do labor tradutor de Cunqueiro: hai a mesma mestura de grandes acertos e grandes erros que nas outras versións de Cunqueiro de textos ingleses feitas a partir de 1964.

Agora considerarei a influencia da literatura anglófona no resto da obra literaria de Cunqueiro. Este foi un gran lector desde neno. A súa iniciación á literatura anglófona foron traducións castelás de novelas de aventuras como *Dick Turpin*, *Buffalo Bill* e *Treasure Island*¹⁸. Gustábanlle tanto as novelas de vaqueiros que escribiu unha, en castelán, na que os indios falaban galego e resultaron vencedores¹⁹. Sendo adolescente, escribiu «un curioso soneto no que colaboraban, cada un co seu verso» varios poetas famosos, entre eles T. S. Eliot, William Shakespeare e Robert Browning²⁰. Moitos anos máis tarde, en 1971, escribiría un conto de Sherlock Holmes²¹. Despois daquelas novelas de aventuras da súa infancia, pasou a ler traducións castelás de novelas de Charles Dickens como *The Pickwick Papers*

17 González Gómez, 63.

18 Armesto Faginas, 35; Manuel Gregorio González, *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007), 33, 147.

19 Armesto Faginas, 35; Francisco Fernández del Riego, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo* (Vigo, Ir Indo, 1991), 24.

20 Fernández del Riego *et al.*, 14; Armesto Faginas, 87-88.

21 Cunqueiro, *El laberinto habitado*, 79-83.

e *Martin Chuzzlewit*²². E logo, probabelmente a partir da súa chegada a Madrid en 1939, pasou a realizar as extensísimas lecturas de autores anglófonos na lingua orixinal das que fala nos seus artigos xornalísticos. Todos estes autores tiveron que exercer algunha influencia na súa obra literaria. Se cadra, as influencias máis importantes foron a literatura fantástica de Lord Dunsany e a artúrica de Thomas Malory²³. E mais o teatro de William Shakespeare. Esta última é a influencia inglesa máis relevante, con moita diferenza.

Álvaro Cunqueiro sentía gran vocación polo teatro, vocación frustrada pola precariedade da vida teatral na Galicia do seu tempo²⁴. Tiña unha admiración especial por Shakespeare. O artigo «As mil caras de Shakespeare», moito máis longo e detallado que a maioría das súas pezas xornalísticas, explica que o motivo da duradeira fascinación que exercía nel o dramaturgo inglés é a universalidade do seu teatro: é un teatro que contén toda a vida humana²⁵. Neste artigo, Cunqueiro declara que realiza lecturas anuais de Shakespeare, e nas notas a *Don Hamlet* afirma: «teño dende a mocidade por tomo de cabeceira o das obras do grande dramaturgo e altísimo poeta...»²⁶. Shakespeare foi, pois, unha constante presenza no maxín de Cunqueiro, mesmo antes de aprender o inglés. Hai innumerables referencias a Shakespeare nos seus artigos, narracións breves e novelas²⁷. Na súa obra literaria temos, por exemplo, a presenza de *Othello* en *Un hombre que se parecía a Orestes*, *La mocedades de Ulises* e *Vida e fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, e a de *King Lear* en *Las mocedades de Ulises*. Pero onde a influencia shakespeariana se nota máis é nas pezas teatrais *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* e *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*.

22 Armesto Faginas, 52-54.

23 Colin Smith: «Álvaro Cunqueiro, Galician and European Novelist»: *The Blue Papers: I* (Oxford, Centre for Galician Studies, 1997), 5-18: 7, 15-16; Rubén Jarazo Álvarez, «La influencia de Thomas Malory y la figura de Merlín en la obra periódica de Álvaro Cunqueiro: un caso de estudio»: *Oceanide 2* (2010), <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-8.php>

24 Anxo Tarrío: *Álvaro Cunqueiro, ou os disfraces da melancolía* (Vigo, Galaxia, 1991), 52-53, 67-68, 129; Smith, 7.

25 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, IV (Vigo, Galaxia, 1991), 193-221.

26 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, I (Vigo, Galaxia, 1980), 253.

27 Rubén Jarazo Álvarez e Elena Domínguez Romero: «El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en “El Envés”» (*Faro de Vigo* 1961-1981): *Espéculo* 45 (2010), www.ucm.es/info/especulo/numero45/elenves.html

A *Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados* é, a pesar do declarado por Cuqueiro noutra ocasión, teatro escrito para ser lido, ao incluírse nunha novela, *As crónicas do Sochantre*, publicada en 1956²⁸. Tamén hai cadros dramáticos inseridos n' *Un hombre que se parecía a Orestes* e en *Se o vello Sinbad volvese ás illas*. Tales insercións reflicten tanto a vocación que sentía Cunqueiro de escribir teatro como o problemático que resultaba conseguir que se representase.

O *Romeo e Xulieta* de Cunqueiro é unha peza de poucas páxinas pero moita substancia, incluída na súa novela de xeito curioso e enxeñoso. Cómpre lembrar brevemente o seu argumento. O sochantre do título está viaxando en carroza por Bretaña, en tempos da Revolución Francesa, con varios mortos redivivos. Toca o bombardino, medio século antes de que se invente tal instrumento, anacronismo ou, se cadra, acronismo moi de Cunqueiro. Chegan pola tardiña á vila de Comfront, onde os habitantes os toman por uns cómicos italianos que van representar no adro unha obra dramática anunciada como *Pasión e morte dos leales amadores Romeo e Xulieta na fermosa cidade de Verona de Italia*. Os mortos redivivos vense obrigados a improvisar esa obra, e o que resulta da súa improvisación ten máis ben pouco que ver co que escribiu Shakespeare. Tras once anos de asedio, os suízos acaban de erguer o cerco de Verona. Chega o correo de Siena cunha carta para Xulieta, e os famentos veciños escoitan mentres esta a le en voz alta. Pero a carta non trae novas da degoirada comida, senón do amor de Romeo, ausente en Siena. Mentres Xulieta le as fermosas frases modernistas escritas por Romeo, faise de noite e os mortos perden a carne, que só lles cobre os ósos durante o día. Os veciños de Verona estalan en grandes choros, berrando «Os suizos fóronse porque viña a peste!». E os veciños de Comfront, gritando «A peste! Trouxérona os cómicos!», foxen e deixan deserto o adro. Co cal a representación queda truncada e os defuntos marchan na súa carroza. Unha nena farrapenta colle o papel que Xulieta deixara caer no chan e descobre que non é unha carta de amor, senón un frío documento oficial da alcaldía de Comfront. A nena declara «non había Romeo, nin memorias, nin lirios!»; e un refacho de vento abate o tapiz de fondo.

28 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, II (Vigo, Galaxia, 1982), 155-296; 257-265; Xoán González Millán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación* (Vigo, Galaxia, 1991), 104-107, 134-136; Rubén Jarazo Álvarez e Elena Domínguez Romero, «Muerte, peste, hambre y miedo en una versión gallega de *Romeo y Julieta*»: *Revista Garoza*, 10 (setembro 2010), 133-145.

O único que todo isto ten en común co *Romeo e Xulieta* de Shakespeare é que Xulieta é unha rapaza que vive en Verona lonxe do seu mozo, Romeo. Na versión de Shakespeare, non se sabe de ningunha carta específica enviada por Romeo a Xulieta, aínda que, ao despedirse dela antes de exiliarse (non en Siena, senón en Mantua), o mozo si promete escribirlle con frecuencia. A contenda entre os Capulets e os Montagues, eixe da obra de Shakespeare, non figura na versión de Cunqueiro, onde só hai unhas breves mencións destas dúas familias. Romeo nin aparece, suponse que por culpa do truncamento da representación. O asedio dos suízos, a fame, a peste, o final metateatral con confusión entre teatro e vida, todas son cousas de Cunqueiro. Así fai con todos os mitos dos que se apropia: o seu Merlín e o seu Sinbad, por exemplo, pouco teñen que ver coas versións tradicionais. De maneira que a influencia de Shakespeare neste cadro dramático non é, en realidade, tan importante como leva a crer o seu título. Como fai repetidas veces noutras obras súas, Cunqueiro só colle o máis básico e esencial do mito, para xogar e gozar con el e finalmente destruílo, neste caso dunha maneira que parece especialmente brusca e desapiadada. Sobre todo se, coma a nena e os demais inxenuos veciños de Comfront, non somos quen de distinguir entre ficción e realidade. Só chegaremos á conclusión de que Romeo non existe se non nos damos de conta de que o que acabamos de presenciar non é Xulieta lendo unha carta de amor, senón unha actriz finxindo lela, e que para o caso calquera papel lle valía. Nun sentido literal, porén, a nena ten razón: Romeo non existe; pero tampouco existe Xulieta, algo que a nena non sospeita. Se lembramos a diferenza entre teatro e vida, tamén recordaremos que estes actores non son actores, senón uns esqueletos redivivos que finxen ser actores e que o que representaron non é a peza anunciada, senón unha moi truncada improvisación sobre o mesmo tema. E tamén que o que acabamos de ler non é unha descrición directa do que pasou no adro de Comfront, senón o que «contara ao noso sochantre, xa en tempos do Imperio, un daquela vila que o recoñeceu nun paseo de Pontivy»²⁹. E que todo isto é, probablemente, un soño e forma parte dunha novela, unha ficción. Estamos a millóns de leguas de distancia de calquera «realidade». Todo é un xogo enxeñoso e elegante co que pasar o tempo dun xeito pracenteiro. Non hai que tomalo en

29 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, II, 257.

serio, o cal non quita en absoluto do seu valor e interese literarios, porque toda literatura é xogo. Xogo que nos fai moita falla aos seres humanos.

A peza dramática que tras varios cambios de título³⁰ chegou a chamarse *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* foi escrita no outono do 1958 e publicada a finais do mesmo ano. Sempre amosou Cunqueiro un interese especial, entre toda a obra de Shakespeare, por *Hamlet*, que figura repetidas veces nos seus artigos, poemas e prosa narrativa. Nunha carta a Fernández del Riego escrita en 1958, declara que Ulises e Hamlet «son para min cáseque como unha relixión, como os símbolos máxicos desa relixión que se chama o home»³¹. E, se cadra por isto mesmo, Cunqueiro tiña en moito a súa versión de *Hamlet*. Pouco despois da súa publicación, escribiu a Fernández del Riego: «O Hamlet está do meu gusto. Coido que a edición gustará. Eu —non sei se te decatache— teño por esta peza unha preferencia especial, máis aínda que polo propio *Merlín*. Gosto telo na man, o *Hamlet*, e xa mo lin dúas veces case en voz alta»³².

Esta peza ten bastante máis que ver co seu orixinal shakespeariano que o *Romeo e Xulieta* de Cunqueiro. O bo rei Olaf de Dinamarca acaba de morrer en campaña. O seu fillo Hamlet explícalle ao Coro, «un fato de xentes escuras», que sabe, porque llo dixo a pantasma de seu pai, que este foi envelenado polo seu irmán, Halmar, que quixo ocupar o seu lugar como rei de Dinamarca e marido da raíña Gerda. A pantasma pediulle a Hamlet que se vingase de Halmar e de Gerda. Pero o Coro declara que o verdadeiro pai de Hamlet non é o rei vello Olaf, senón Halmar, que seducira a Gerda xa antes de que esta casase con aquel. Chegan nisto uns cómicos italianos e Hamlet pídelles que representen unha peza escrita por el. Os cómicos ensaian a peza, que reconstrúe a alegada sedución de Gerda por Halmar. Gerda e Halmar están agochados, escoitando todo o que pasa. As súas reaccións confirman que foron amantes e cómplices no envelenamento do rei vello. Hamlet mata a Halmar. Gerda faille as beiras ao seu fillo Hamlet e parece que os dous van casar ou amancebarse. Pero Hamlet tamén mata a Gerda e afórcase.

30 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo: epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego, 1949-1961*, ed. Dolores Vilavedra (Vigo, Galaxia, 2003), 98, 103, 118, 121.

31 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo*, 122.

32 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo*, 139.

O *Hamlet* de Cunqueiro segue bastante de preto o argumento principal da obra de Shakespeare, coa gran diferenza do cambio de pais e a conseguinte introdución do tema do incesto edípico. Isto foi o que motivou a Cunqueiro a escribir esta peza, como el mesmo declarou varias veces:

Eu tíñalle dado moitas voltas no maxín á traxedia de Shakespeare, e din na teima de que había algo no máis fondo do conto que non tiña sido usado polo dramaturgo inglés. Rogo que se acepte que estas liñas están escritas cunha humildade sen reservas. E un día veume, coma un lóstrego, a revelación: o Usurpador, era o verdadeiro pai de Hamlet. Entón, todo cadraba millor. Entón tamén cadraba que a raíña de Dinamarca, a nai de Hamlet, se procurara unha salvación da vinganza do fillo. [...] Cadraba todo: a morte do pai e as bodas coa nai. Estabamos con Edipo, pois, e cunha forma da máis famosa das léndas que predicán do home, que contan do home que pra sélo matóu a seu pai e casóu coa súa nai... Entón, esta peza nace coma unha explicación máis — pro como a explicación que en certo modo podemos dicir «eterna» — dun suceso chamado Hamlet³³.

Efectivamente, todo o engadido por Cunqueiro é posíbel. É posíbel que o príncipe sexa o fillo de Claudius (que se chama Halmar na peza de Cunqueiro, cambio de nome curioso) porque en dúas ocasións (I, v, 42-46; V, ii, 64) é acusado de cometer adulterio con Gertrude (Gerda na peza de Cunqueiro), pormenor que Shakespeare adquiriu da versión do mito publicada en 1576 por François de Belleforest³⁴. En xeral, o papel de Gertrude non queda nada claro. Por que volveu casar tan axiña despois da morte do seu marido? Foi cómplice no seu asasinato? A interpretación de Cunqueiro suxire contestacións verosímiles a estas preguntas. Parecíalle axeitado introducir o tema do incesto por ser, como dixo na entrevista con Soler Serrano, «tema tan caro en la literatura de los hombres del norte»³⁵. Pero, para Cunqueiro, a introdución do tema edípico era, sobre todo, un grande enriquecemento do mito de Hamlet. Para este home namorado dos mitos, cantos

33 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego*, I, 249. Véxase tamén o importante artigo «Hamlet e un anónimo», publicado no *Faro de Vigo* o 1 de xullo do 1958 e reproducido en Armesto Faginas, 181-182 e en Jarazo Álvarez e Domínguez Romero, «El discurso shakesperiano...», 4; e as declaracións feitas a Soler Serrano durante a entrevista *A Fondo*.

34 Shakespeare, 941, 970; William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Edward Hubler (New York, Signet Books, 1963), 184.

35 Véxase tamén Cunqueiro, *Obra en galego completa*, I, 249-250.

máis mitos mellor. Deste xeito, Cunqueiro fai unha interpretación freudiana da peza shakespeariana, algo que xa fixeran o mesmo Sigmund Freud e mais o seu discípulo Ernest Jones, aínda que parece que Cunqueiro non se decatou deste feito³⁶.

Outra novidade no *Hamlet* de Cunqueiro é facer que o protagonista pertenza á famosa familia Hardrada, outra maneira máis de intensificar o contido mítico da peza. Na obra de Shakespeare, non hai ningunha mención desta familia. Para incluíla na súa versión, Cunqueiro fixo caso omiso aos feitos históricos, como acostumaba. Os Hardrada eran unha dinastía fundada por Harald III, rei de Noruega entre 1047 e 1066; este señor recibiu o alcume *Hardrada*, que foi herdado polos seus descendentes. Reclamou o trono de Dinamarca, pero non o conseguiu. Non houbo ningún membro desta familia que se chamase *Hamlet*, pero o bo rei Olaf foi o pai de Harald Hardrada, de maneira que Cunqueiro fusiona a Harald e Hamlet, a pesar de que aquel foi o primeiro da dinastía e este o derradeiro. *Hardrada* significa «gobernante duro» e non «pelo roxo» como afirma Cunqueiro³⁷; pero antes de alcumarse *Hardrada*, Harald pertencía a outra dinastía, a dos Háfagre —que si significa «pelo roxo»—, fundada polo seu tataravó, e Cunqueiro confundiu os nomes das dúas dinastías. Harald Hardrada invadiu Inglaterra en 1066 para intentar gañar a coroa deste país e morreu na Batalla de Stamford Bridge, pouco antes da Batalla de Hastings e o triunfo de Guillermo o Conquistador. Os Hardrada teñen un papel importante nas sagas nórdicas e pode que o interese de Cunqueiro por eles se orixinase alí; fascinábano tamén os sucesos de 1066, como demostra a súa viaxe a Inglaterra con Francisco Fernández del Riego para celebrar o noveno centenario da Batalla de Hastings e para realizar unha «romaría normanda» ás vilas de Hastings, Battle e Waltham, onde está enterrado Harold Godwinson, o rei saxón vencido e morto en Hastings³⁸. Cunqueiro tiña pensado escribir uns *Cantos de Hastings*, dos cales só completou o «Recoñecimento de Harold Godwinson», incluído no libro *Herba aquí ou acolá*³⁹.

36 Sigmund Freud: *The Interpretation of Dreams*, trad. A. A. Brill (New York, Macmillan, 1913), 86. Freud tamén escribiu un artigo, «The Oedipus Complex as an Exp-lanation of Hamlet's Mystery: a Study in Motive» (1910). E Jones é autor de «The Problem of Hamlet and the Oedipus Complex» (1911).

37 Álvaro Cunqueiro, *Obra en galego completa*, I, 192.

38 Álvaro Cunqueiro: *El laberinto habitado*, 86; Fernández del Riego, 140; Fernández del Riego *et al.*, 24.

39 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, I, 156-157.

Parece mesmo que chegou a convencerse de que Hamlet era, en realidade, membro desa familia, porque nun artigo de 1970 lle chama «el príncipe más famoso de los Hardrada»⁴⁰.

O *Hamlet* de Cunqueiro estreouse no Teatro Colón da Coruña o 31 de agosto do 1959, despois de serios problemas co censor pola alegada inmoralidade da peza. Representouse despois en Lugo o 11 de outubro do mesmo ano⁴¹. Pero houbo poucas representacións máis. Esta peza ten un problema básico para ser representada con éxito, que é o exceso de información que presenta, erro de quen ten pouca experiencia práctica do teatro. Cunqueiro quixo incluír moitas ideas complexas nunha peza demasiado curta para acollelas. É unha peza experimental e vangardista, pero Cunqueiro escribiuna para contar algo, a súa versión alternativa do mito de Hamlet, e por unha vez na súa vida non conta claro. A capacidade receptora do público que escoite esta obra non vai poder con tal dióivo continuo de información demasiado comprimida e densa e, ás veces, caótica. Resulta demasiado difícil, por non dicir imposible, seguir o fío dalgunhas conversas. E gran parte desta excesiva información non é pertinente nin ao argumento nin aos temas centrais. O segundo acto, por exemplo, comeza cunha escena en que Poloño, pai de Ofelia, envía ao seu fillo Laertes e a outros mozos a Wittenberg para estudar⁴². Supoño que Cunqueiro incluíu esta escena na súa peza porque hai outra parecida no *Hamlet* de Shakespeare. Pero mentres que na obra de Shakespeare este incidente é imprescindible para o desenvolvemento do argumento, na de Cunqueiro é redundante, é unha distracción innecesaria. Segundo a interpretación avanzada neste congreso por Camilo Fernández Valdehorras⁴³, porén, esta escena si é importante para desenvolver o tema relixioso da obra⁴⁴. Se é certo o que alega Fernández Valdehorras, é outro exemplo máis do que vexo como problema central de *Don Hamlet*: exceso de información. Pero debo dicir que non me convence esa interpretación cristiá. Cunqueiro insistiu repetidas veces en que o seu motivo por escribir esta peza foi adiantar a súa interpretación freudiana

40 Álvaro Cunqueiro: *Los otros caminos*, ed. César Antonio Molina (Barcelona, Tusquets, 1988), 116-118.

41 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo*, 147, 150-151, 154-155, 157, 158, 161; Fernández del Riego *et al.*, 127-128.

42 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, I, 211-214.

43 Texto inédito.

44 «Dinamarca e vento ou un Don Hamlet de Cunqueiro nada incerto á sombra da dramaturxia de T.S. Eliot e á luz da hermenéutica simbolista cristiá».

da obra de Shakespeare. E para facer isto, sobra todo personaxe que non sexa Hamlet, Gerda, Halmar, Coro e cómicos italianos.

O teatro, sendo texto oído, necesita estruturas firmes e ritmos gobernados polo principio de *amplificatio* se quere ser comprendido. Pero no *Hamlet* de Cunqueiro —que si quere ser comprendido, este xa non é o Cunqueiro surrealista— pasa todo o contrario. Como resultado destas dificultades, nin Celestino Fernández de la Vega nin Ánxel Fole foron quen de comprendelo. Fernández de la Vega e varios outros pensaron que é unha simple parodia do *Hamlet* shakespeariano, o cal provocou unha ira inusual en Cunqueiro: «deberían terse decatado os táes de quen é un, coma escritor e coma poeta»⁴⁵. E Fole foi aínda máis lonxe, opinando que se trata «dunha peza humorística, unha coña sobre Shakespeare estupenda», o cal suscitou o cansado comentario «¿para quen escribe un?»⁴⁶. Hai outros posíbeis motivos para a incompreensión de Fole e Fernández de la Vega: antipatías persoais e a imaxe de humorista que Cunqueiro tiña e que sempre rexeitou. Pero son erros comprensíbeis. Ao final da peza, ao punto de aforcarse, Hamlet emprega as súas derradeiras palabras para... queixarse da aspereza das cordas modernas!; o cal faimo pensar, sen querer, naquel chiste que conta Freud do ladrón que, camiño do cadafalso, pide unha bufanda para non coller gripe⁴⁷. Non sei se este toque do que os ingleses chamamos «gallows humour», «humor de forza», foi intencionado. Parece que non, porque Cunqueiro remata as súas *Notas* sobre a peza, escritas en 1973, repetindo o detalle con toda seriedade: «Este ‘Don Hamlet’ de meu, paso dramático dun príncipe mozo que morre aforcándose cunha áspera corda de Tarragona, e sen estrenarse como rei nin como home, ahí está»⁴⁸. En todo caso, este inoportuno pormenor da corda áspera no momento culminante e supostamente trágico da peza non axuda a tomala en serio; e resulta comprensíbel que Fernández de la Vega e Fole pensasen que é unha parodia ou unha brincadeira. Se literatos tan intelixentes non a comprenderon despois de lela, podendo empregar todo o tempo que quixesen en ponderar as súas com-

45 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo*, 145; Cunqueiro, *Obra en galego completa*, I, 253.

46 Álvaro Cunqueiro: *Cartas ao meu amigo*, 141, 147.

47 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, I, 248; Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, trad. James Strachey (London, Routledge & Kegan Paul, 1966), 229.

48 Álvaro Cunqueiro: *Obra en galego completa*, I, 253.

plexidades, como vai o público no teatro comprendela na hora escasa que pode durar a representación?

Sería agradábel afirmar con orgullo patriótico que a influencia da literatura inglesa inspirou a Álvaro Cunqueiro a crear as súas obras mellores e máis importantes. Pero non podo. A influencia estranxeira principal que sofre a súa poesía é a francesa, porque Cunqueiro se formou como poeta nos primeiros anos da súa carreira literaria, cando xa dominaba o francés e aínda non sabía inglés⁴⁹. O inglés non exerce ningunha influencia apreciable no seu estilo lingüístico: non fai como Jorge Luis Borges e Javier Marías. E a influencia na súa prosa da literatura tradicional galega calou moito máis fondo que a influencia anglófona de Dunsany, Malory e outros, que só lle facilitaron parte da materia narrativa coa que traballou con tanta liberdade e desenvoltura. É comprensíbel que Xoán González Millán queira atacar a imaxe folclórica da obra de Cunqueiro e da literatura galega en xeral⁵⁰, pero a verdade é que a súa técnica narrativa está profundamente influída pola tradición do contacontos que aprendeu de neno coa súa nai e co seu tío Serxio⁵¹.

En canto ao teatro, Shakespeare levou a Cunqueiro na dirección contraria á normal nel. A tendencia xeral nas obras de Cunqueiro é conducirnos por fermosas congostras de luxosa sensualidade que non existían na Galicia do seu tempo, intentar sorrir ante as tristezas da vida: pero (isto é importante, porque a de Cunqueiro non é literatura escapista) sempre cunha clara conciencia dun inevitábel fracaso final. Todos necesitamos mitos e soños, pero chegará o momento en que hai que espertar. Nas dúas pezas dramáticas inspiradas por Shakespeare, porén, todo é negro e triste de principio a fin. E o gran vitalista que era Álvaro Cunqueiro non estaba feito para escribir traxedias.

49 Álvaro Cunqueiro: *Papeles que fueron vidas*, 165-167.

50 Xoán González Millán: *Fantasia e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro* (Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996), 11-12.

51 Fernández del Riego *et al.*, 8; Smith, 6.