

O HAMLET DE CUNQUEIRO

O Hamlet de Cunqueiro é a peça de teatro galego mais recentemente representada no nosso país. Nom é tam pobre como alguns pensam o repertório teatral de que dispomos. Era costume até hai pouco entre os superficialmente informados citar unicamente como peça notável A fiestra valdeira. Logo foi-no mencionar Os velhos nom devem de namorar-se. Fora dos eruditos, som poucas as persoas que coñecen outras obras. Existen, porém, e teñen o seu interese, e algunhas, verdadeira calidade. Leandro Carré Alvarelos, el próprio dramaturgo, é autor dos mais completos traballos de catalogaçom na matéria. Eles amostram-nos a existência de um número considerável de peças, umhas impressas e outras inéditas, umhas levadas as tábuas e outras nunca representadas. Um conjunto de produçoms que precedêrom à de Cunqueiro. O primeiro que caberia perguntar-se é em que relaçom se acha a obra de Cunqueiro com esses precedentes.

A resposta nom oferece dúvida. O "Hamlet" ignora essa tradiçom, ou essa massa inconexa de esforços, se o preferides. O "Hamlet" nom se insere numha ordem evolutiva do teatro galego, nem sequer aproveita algum dos intentos individuais que se realizárom. Sem dúvida Cunqueiro coñece, e talvez estima, algunhas das tentativas dos autores que o precedêrom. Mas à hora de fazer o seu Hamlet, comporta-se como se se propuxesse fundar o teatro galego: atitude que, polo demais, foi, até agora, falando em termos gerais, a de todos os que trabalhárom neste campo. Isto significa que ninguém creu seriamente na existência de umha tradiçom teatral galega, e todos os autores dramáticos, Cunqueiro entre eles, se consideravam na situaçom de edificar sobre alicerces novos. De modo que o teatro galego consiste até hoje numha série de intentos de fundaçom. Este carácter genético coloca o Hamlet dentro da tradiçom do teatro galego, tradiçom que consiste precisamente em carecer de tradiçom.

Mas como nada se fai da nada, umha vez que sublinhámos o que a muitos parecerá óbvio, mas que tem grande interese para a valorizaçom das peças coñecidas, haveremos de inquirir que formas dramáticas nom galegas fôrom beneficiadas por Cunqueiro no seu Hamlet. Quer dizer, em que tradiçom foi procurar o que nom achou na tradiçom do país.

Trata-se do teatro europeu contemporâneo, que se serve do mito no seu afâm por deitar um raio de luz sobre a condiçom humana? O próprio autor declara crer nos mitos, e ao dizer que fai falar a Hamlet para fazer falar ao home, e que hai para o espectador, por dizê-lo de algunha maneira, uns supostos hamletianos, está definindo a sua atitude, que parece a mesma de toda a série de dramaturgos franceses contemporâneos que se servirom das velhas máscaras da tradiçom cultural para formular os seus diálogos sobre o destino do home.

As tragédias míticas de hoje nom som dramas de açom. Oponhem-se fundamentalmente ao drama brilhante de Lope, rico em acontecimentos, desbordante de lances e sortes. Agora trata-se de revelar-nos situaçoms radicais do ser existente, partindo de um sucesso que se limita a desencadear as forças interiores, e que muitas vezes se dá por acontecido. De modo que a obra começa onde antes costumava terminar. É um epílogo. É um pranto sobre um cadáver, ou um concertante sobre umha epifania. Ainda naquelas peças em que a açom se representa, o carácter de puro andaime estrutural da mesma revela-se no seu irónico esquematismo, na sua desdenhosa impressom, na sua inverosimilhança insolente ou na sua atrevida inconexom. É claro que se trata de um meio auxiliar e convencional, bom somente encanto nos permite chegarmos aos abismos em que queremos mergulhar-nos. Assi a tragédia se acerca ao

diálogo platónico. Pouco se fai; muito se discorre. O clima é o do Fedom salvando as peculiaridades ideológicas.

A obra de Cunqueiro é toda ela um desenlace. O assassinato em Boémia e a aparição na Torre já ocorrerem cando se levanta o pano. Até o mesmo final, em que todo se precipita, e as mortes se sucedem com umha rapidez vertiginosa, quase nom hai outra cousa que umha conversa mui espiritual. Esta, e nom o amontoamento de cadáveres, perfila-nos a figura do mito. Hamlet crê-se filho de Olaf e como tal está determinado. Porém, é filho de Halmar. Inteira-se disto. Pode mudar o seu destino? Vamos supor que hai umha lei moral superior à lei biológica. Nom se justifica Halmar na cena IV do acto III? Por mui duvidosas que sejam as suas explicações para um juiz, nom seriam suficientes para deter a mão do parricida? Na realidade, Hamlet nom pode ouvir o seu pai, está destinado a nom ouvi-lo e nom parece que seja Gerda, senom mais bem Olaf, quem lhe põe a espada na mão. O que nada resolve. Hamlet é filho de Olaf e filho de Halmar. Gerda é a sua mãe e é a Clitemnestra do seu pai, dos seus pais: dos dois irmãos Hadrada. Por outra parte nom é a sua mãe. Clitemnestra começa a adoptar o semblante de Iocasta. Hamlet, será Edipo também? Ou preferirá ser Orestes? Será Orestes, si. Mas em resumo, quem é? Já nom o sabe. A ordem moral e a ordem material contradizem-se. O homem fracassou. Aforca-se.

Segundo este esquema interpretativo, sem dúvida discutível na dosagem das motivações, o Hamlet de Cunqueiro estaria na linha do teatro europeu mais existencialista. A essência de Hamlet revela-se como umha mentira, como umha vacuidade. Já nom se sabe o que é um pai, nem umha mãe, nem um filho, nem a verdade, nem a justiça. A vida é umha proliferação de germes insanos que se destroem mutuamente. Se Hamlet é o homem, se Elsinor é o mundo, a humanidade está condenada ao aniquilamento. O seu destino final é a desesperação.

Resultaria assim, que pela sua estrutura e pelo seu sentido, este Hamlet está dentro da tradição mais moderna do teatro ocidental, mas com a particularidade de que o seu pessimismo é tão radical, a sua concepção da vida tão negra, que Cunqueiro teria dado um dos mais ferozes testemunhos que se conhecem da absurdidade da existência. O Orestes de Sartre assume o seu acto, e na medida em que o seu fardo é pesado, nessa medida se regozija, pois ele é a sua liberdade. A Antígona de Anouilh afirma a sua autenticidade. Som seres triunfantes na tempestade da contingência, pois a tensão ética que acumulam dá-lhes estatura heróica. O Hamlet de Cunqueiro considera-se um "leitor", filho de um "leitor". Perde-se na confusão e no espanto. Nom pode afrontar a vida.

As obras anteriores de Cunqueiro nom faziam esperar este niilismo. Cunqueiro cultivara até então um género que é por essência optimismo juvenil. A novela, no seu significado primitivo. O relato de histórias divertidas cheio de sucessos maravilhosos. A narração gratuita supõe umha frescura infantil. O mundo de Cunqueiro é um paraíso, paraíso terrenal, desde logo, onde se desenvolvem as actividades ordinárias da nutrição e a reprodução mas onde nom existem a gula e a luxúria, porque nom se produziu o pecado original. E agora, por fim, a serpente entra no paraíso. Neste drama sombrio do pai, da mãe e do filho, todo é adultério, incesto, parricídio. É que a ética substituiu a estética.

Mas, até que ponto?

No esquema argumental acima indicado, nom se mencionam todas as personagens da obra. No que esta tem de tragédia moderna, nom se necessitam as demais. Mas Cunqueiro conserva Ofélia, Polónio e Laertes, assim como os cómicos. Estas figuras, que se acham em Shakespeare concebidas de outro modo, nom eram em Cunqueiro

indispensáveis para o desenvolvemento da súa idea, por mui eficazes que sejam artisticamente. Supoñem precisamente unha contaminación estética na pureza eticista da traxedia actual. Remetem-nos ao Cunqueiro mais coñecido. E non é isso só. Morrem as tres personaxes esenciais, e de morte violenta. Mas observemos o que dim ao morreren. Halmar: "Istas espadas de Italia teñen follas mui longas!". Gerda: "E non che tinha medo, Hamlet, fillo!". Hamlet: "Fam agora tam ásperos espartos!". Como debemos entender, nunha angustiosa traxedia, tam elegantes epitáfios? Os dous últimos son inclusive perfeitos hendecassílabos. Velam os cadáveres con a súa graza esquisita, e distraem-nos do horror da morte. A morte é dominada polas exéquias, a vida polo rito, a dor polo epigrama, a violencia polo ritmo. Enfim, a ética pola estética. A arte recobra a súa autonomía. O autor sitúa-se fora das personaxes, e envolvendo-as, ao caírem, no brocado das belas palabras, alivia-nos da tensión vital, remansando-a nunha despregadura de arte pura.

Parece-me, pois, que a impresión final do espectador do drama, non será a de que se acha perante unha traxedia radicalmente ideolóxica, nuamente mítica. Os elementos histórico-culturais son mui abundantes, as cenas episódicas existen, os primores ornamentais teñen muita importancia. Nada disto é mui ortodoxo dentro da preocupación antropolóxica do teatro de hoxe. A personalidade de Cunqueiro é demasiado madura e demasiado independente para aceptar o pago de un tributo oneroso a calquer fisco escolar. O seu Hamlet tería sido intoleravelmente desolador se non estivesse orquestrado á maneira de unha ópera barroca e aristocrática. Domina-nos a sensación de que o autor maneja os seus bonecos como un mestre de baile, e que a sublimación estética da matanza de Elsinor é, en definitiva, mais importante do que o horror humano da mesma.

Por isso, este Hamlet afasta-se do teatro do seu tempo, e, como segundo fica anotado, non tem nada que ver con o teatro galego histórico, havemos de concluir que, apesar das conexións reconhecidas, é unha obra original. No seu conxunto, e na súa mais íntima raíz só encontro un grupo de obras con que tem un indubitable entroncamento: o grupo constituído polas restantes obras de Cunqueiro.

BOCCACCIO EN GALICIA

Unha peza dramática publicada pola colección "Illa nova", e firmada por Bernardino Graña, inspírase, como o autor ten indicado, nun conto do Decamerón. É interesante examinar o que de Boccaccio pasou ao autor moderno, e o que se topa no autor moderno que non proceda de Boccaccio. O primeiro que compre é localizar o texto do florentino. Identifícamolo como a novela V da xornada IV. Nesta xornada, baixo a rexencia de Filostrato, fálase daqueles que tiveron amores con fin infeliz.

Boccaccio cítanos o comezo dunha canción que, segundo nos di, foi composta con motivo do sucedido que relata. Este preséntasenos, pois, como real. Esistía en Messina unha familia de mercaderes formada por tres irmáns e unha irmá, todos mozos. A moza chamábase Lisabetta. Tiñan un dependente, Lorenzo, que gustou á moza, do cal aquel decatado, comezou a por o ánimo nela, e así chegouse a unha intelixencia amorosa completa aínda que clandestina. Non tan eficazmente se ocultou o trato que o maior dos irmáns non o descubrixe, sin advertencia dos amantes. Deliberou en segredo cos outros dous que conviría facer a fin de que nin a eles mesmos nin á súa irmá se seguise infamia do caso. Decidiron eliminar a Lorenzo, o que efectuaron nun lugar moi solitario e remoto, onde ficou soterrado. Voltos a Messina, fixeron correr a voz de que, como outras veces, marchara da cidade en comisión de negocios. Lisabetta, moi angustiada pola longa ausencia, chamaba a Lorenzo nas súas interminabeis noites senlleiras, ata que o mozo se lle apareceu en soños e lle explicou cómo non podía regresar e onde se

achaba soterrado o seu corpo. Lisabetta, guiándose por estas indicacións, e non atopando maneira de poder rescatar todo o cadáver para lle dar conveniente sepultura, apodérase da cabeza e entérrea nun testó grande, onde planta unha alfábega, que coas súas bágoas copiosamente rega, e que convirte en ouxeto dun apaixonado culto. Para arredala da súa ouseiva ocupación os irmáns retíranlle o testó, e ante a insistencia con que desolada o recrama, rexístano, e veñen en coñecimento do que contén. Cheos de temor, abandonan Messina. Lisabetta morre pedindo a súa maceta.

Bernardino Graña conservóu o motivo central, pintoresco e macabro, do testó que oculta a cabeza cortada. Dito testó é paseado pola escea ao longo da obra, e desde o primeiro momento percíbese que encerra un misterio que o desenlace ten de descifrar. Con elo dá un carácter suspensivo a acción, que en Boccaccio se narra segundo unha liña cronolóxica rigurosa, allea a todo propósito de espectáculo. Temos aquí xa unha importante inflexión na técnica do desenrolo do tema, que convirte en peza de intriga o que era só doente historia sentimental. Ésta exprésase en Boccaccio mediante o elegante estilo abstracto que caracteriza ao autor. Os persoaxes non ofrecen ningunha singularidade. En Graña, que traslada a acción aos nosos días e a nosa terra, as figuras individualízanse, adquirindo peculiaridades persoais. Desde logo, o ambiente lendario esváise, e é substituído por un clima de realismo deliberadamente sórdido, no que se recargan as tintas para lograr unha impresión de horror que remplace ao sentimento de conmiseración que a novela persegue. A novela sentimental transformóuse así en traxedia arripiante, e o dramaturgo complácese en sobresaltar ao espektador cunha notábel acumulación de situacións estarracentes, que culminan nun desenlace percurado coa evidente intención de causar a impresión máis desagradábel posíbel. Por suposto, a acción tense complicado con novos persoaxes, e novos motivos, nos que a baixeza moral e os pulos morbosos conspiran sistematicamente a crear un ambiente que ninguén tildará de rosado, romántico, sentimental ou idealista. O autor non se concedeu xiquera licencia para deseñar con riscos amabeis á súa Lisabetta, que aquí se chama Nieves. Rodeada de asasinos, ladróns e sátiros, a pobre Nieves merecería a nosa simpatía se Graña non se preocupara de impedilo dotándoa dunha linguaxe e unhas reaccións defensivas tan agresivas e crudas que nos obrigan a desistir das nosas boas intencións. O autor non quixo trazar unha figura fermosa, que botaría unha raiola de luz no negro mundo que pintóu. Combinando a pintura da besta humana co melodrama policíaco, este mozo e implacábel Bernardino demostróu a súa capacidade de horrorizarnos co seu inesorábel manexo dos tons sombrizos. O seu resalte dos elementos ominosos do relato de Boccaccio, e a súa sistemática eliminación de todo o que no toscano é beleza marmórea e platónica luminosidade, definen a súa actitude dramática, a dun Séneca sin solemnidade nin retórica, de acordo cos nosos tempos de horror negro, que pon a súa finalidade na conmoción, non xa na emoción do espektador. Fiammetta suspiróu, sin dúbida, e derramóu algunhas bágoas de ternura ao escoitar a historia de Lisabetta e Lorenzo. Mais se asistise á representación de Vinte mil pesos crime, cubríriase os ollos co seu veo, por non ver. É evidente que Bernardino, a diferenza de Boccaccio, non escribe para Fiammetta. Non estamos no tempo das craras mulleres, senón no dos homes escuros.

TEATRO GALEGO

Serodiamente, a iniciativa privada vai creando en Galiza premios literarios que favorezan o cultivo artístico da nosa lingua. Aquiles distes premios que se encamiñan ao fomento dun teatro galego, son os de maior oportunidade. Ningún xénero literario ten unha proxección social tan acusada como o xénero dramático, i é natural que a sociedade protexa economicamente con especial interés aquelas actividades estéticas

que máis directamente lle devolven en forma de goce artístico e colaboración educativa o agarimo outorgado. O premio Castelao de teatro galego é por istas razóns o máis rentable socialmente dos premios literarios de Galicia, sempre a condición de que as obras premiadas sexan efectivamente representadas. Non ocorreu así o primeiro ano que se outorgou iste novo premio. Nen a peza galardonada nen ningunha outra das que mereceron unha mención honorífica do xurado, foron levadas á escena. A outra banda do Iberr; de Xohana Torres, que empatou inicialmente coa definitivamente escollida, publicouse en forma de libro; pero o teatro, como a música, ten por finalidade natural a interpretación, e non a impresión, e ista é un cativo sustituto daquela.

Felizmente, temos visto representada a obra de Xenaro Mariñas A revolta, gañadora do premio Castelao do ano derradeiro, segundo da historia disa institución, se é que lle podemos dar ise tiduo. O día 3 do mes corrente, a obra foi estreada en Santiago, e o 8 seguinte, reposta. Por fin o teatro distinguido polo criterio unánime ou non, dun grupo de persoas que se constitúen en xurado, sométese ao fallo do verdadeiro público pra o que normalmente foi concebido.

¿Cómo reaccionou iste público perante a obra que se lle ofrecéu? As observacións que temos feito durante as dúas sesións, permítennos rexistar o feito de que a peza de Mariñas gañou tanto máis o interés dos espektadores canto istes tiñan unha maior formación cultural. O público máis popular, menos preparado, e cunha experiencia moi limitada, i en grande parte trabucada, do teatro galego, permanecía modestamente atento ao diálogo, do que semellaba agardar o que non acababa de oír, e suliñaba os ditos e actitudes que lle aparecían cómicos, e nos que o autor percurou un efecto de contraste ou ironía trágica que no fondo está a cen leguas de toda pretensión de comicidade.

No momento actual ¿fainos falla un teatro de altura intelectual, ao nivel do que se representa nos escenarios máis distintos de París; ou máis ben un teatro pensado pra un público menos traballado pola cultura, que percore a súa educación, pero partindo da súa escasa experiencia actual? Iste pranteamento do problema é seguramente incorreito. Non podemos renunciar a que os nosos escritores de formación europea, que non se resignan a que a súa literatura teña un tono puramente doméstico, elaboren obras de creación cobizosa, dirixidas a un público que representa unha conciencia artística superior. Iste tipo de obras é o que realmente nos permite alternar decentemente coas literaturas estranxeiras. Pero temos logo o problema da nosa propia educación. O ensanchamento da base do público culto, só se pode facer con pezas que, revestindo unha forma popular, alenten ao espektador inxenuo, ao se lle facer do gosto, que as mesmas pezas, con pedagóxica destreza, deben provocar mediante unha maina estilización dos procedimentos técnicos que iste tipo de público dixire. Realmente, necesitamos un e outro xeito de teatro; pero eu me atrevería a recomendar, en vista dos dados con que xogamos, que os autores non estremasen -na linguaxe, na técnica, na ideoloxía- as diferencias de clase: que os aristócratas tenderan un pouco á democracia, que os demócratas tenderan un pouco á aristocracia. Así o ámbito de éxito posibre dos dous tipos de teatro ficaría ampliado. E o teatro galego necesita urxentemente ista ampliación.