PUBLICACIÓNS DO CENTRO
DE INVESTIGACIÓNS LINGÜÍSTICAS E LITERARIAS
RAMÓN PIÑEIRO

# *Hamlet e a Realidade Cunqueirana*

ANXO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

XUNTA DE GALICIA

TÍTULOS PUBLICADOS:

1. *Lembranza de Ramón Piñeiro: catro discursos*
2. *Aturuxo. Revista de Poesía e Crítica (Edición facsímile, Ferrol 1952-1960)*
3. *Filosofía Krausista en Galicia*
4. *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*
5. *Guía de alimentación*
6. *Refraneiro galego da vaca*
7. *O Padre Feixoo, escolastico*
8. *Alba (Vigo, 1948-1956). Edición facsímile*
9. *Posío (Ourense, 1945-1946). Edición facsímile*

# *Hamlet e a Realidade*

## *Cunqueirana*

ANXO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

*Edita: Xunta de Galicia*
*Centro de Investigacións Lingüísticas*
*e Literarias "Ramón Piñeiro"*
*Coordinador científico: Constantino García*
*Corrección Lingüística: Xoán Carlos Domínguez Alberte*
*Deseño colección: Xesús Fraga e Alberto Varela*
*Deseño da cuberta: J. Javier Pérez López*
*Imprime: Gestión Gráfica Gallega*
*I.S.B.N.: 84-453-1467-X*
*Dep. Legal: C - 1672 / 95*

ÍNDICE

Introducción ..... 7

1. A cuestión de ser e non ser ..... 17
2. Os varios homes que fan o home ..... 35
3. O ser e a nada, ou de como *Dinamarca é vento* ..... 55
4. Parecerse a Orestes ..... 77
5. Máis alá de Edipo: ser e non se-la *carne* e o *soño* ..... 93
6. O auto da Paixón Lasciva e o Amor Galán, ou *unha materia chamada Hamlet* ..... 117
7. Libras de ouro enganchadas nun corazón ..... 143
8. Ser e non ser, representar; o paradigma dramático ..... 155
9. Da *persona* á persoa; da persoa á *persona* ..... 169
10. Ser e non ser, ou o libre emprego do destino ..... 191
11. *Querer volver*; os supostos metafísicos do retorno ..... 203
12. *Querer volver*; o retorno existencial e a morte ..... 223
13. *Querer volver*; o retorno autotranscendedor de Don Hamlet ..... 243
14. *Querer volver*; a morte e o retorno resurreccional ..... 257
15. *O incerto señor Don* e *O enxeñoso fidalgo Don* ..... 285
16. Álvaro Cunqueiro e a vía guevariana do estoicismo hedónico ..... 307

# INTRODUCCIÓN

Sen ningunha dúbida, o tema Hamlet é asumido por Álvaro Cunqueiro fundamentalmente a partir do seu tratamento shakespeariano.

E, sen ben é certo que Cunqueiro desenvolve dentro del elementos *que non tiñan sido usados polo dramaturgo inglés,* tal como reiteradamente declara, tampouco deixa de selo que eses elementos, nucleados arredor da problemática edípica, aínda que non propiamente desenvolvidos, estaban, no fundamental, presentes e actuantes nos personaxes de Shakespeare, tal como xa o mesmo Freud constatara e puntualiza Lacan, en estudio do que máis adiante se fará análise.

Tendo isto en conta parece claro que, con respecto a Shakespeare, a principal das innovacións que Cunqueiro introduce no tratamento do tema non son as que fan referencia ó edipo, a pesar da cunqueirana teima en insistir en declaralo así. As grandes innovacións que Cunqueiro introduce no tema Hamlet e que o transforman, en relación con tratamentos anteriores, son as que derivan da mesma incardinación dese tema na realidade cunqueirana. Inserido nas coordenadas ónticas e axiolóxicas en que se dá a obra de Cunqueiro, o tema Hamlet transcenderá amplamente o marco vital-conceptual shakespeariano e devirá en realidade distinta e, en fundamentais aspectos, completamente diferente.

Claro que tampouco o propio Cunqueiro deixa de ser, no fondo, consciente disto, e así o expresa cando redacta o prólogo do seu drama:

> Axeito agora en Hamlet [...] *as miñas teimas,* cómodamentes coma noutrora axeitei no vello Merlín [...] o meu amor ás maxias e ao miragre.[1]

1 Cunqueiro, A., *O incerto señor Don Hamlet, O.C.,* I, Galaxia, Vigo, 1980, p. 187. No sucesivo, *ISDonH.*

Acódese, pois, ó tema Hamlet coa mesma liberdade de tratamento e para cumprir, en definitiva, os mesmo obxectivos con que se acode a Merlín: dispoñendo arredor do mito o propio mundo conceptual e afectivo; ou, o que é o mesmo, coa pretensión de presentar nel as propias *teimas;* unhas teimas que, tanto na súa radicación existencial como na súa formulación dramática, aínda sen abandonalo nunca de todo, van tamén moito máis alá do marco propiamente hamletiano-shakespeariano.

Se, de feito, Cunqueiro acode no caso a este marco específico é por dúas razóns fundamentais, que igualmente se nos expresan con toda claridade. Así, está en primeiro lugar a fonda devoción que lle profesa a Shakespeare e, singularmente, á figura *(incerta* e dese xeito intrigante, incitadora, cunqueiranamente reclamante de concreción creativa) do príncipe Hamlet. Isto

> faime preferir para a miña pergunta e a miña resposta o vello nome, a antiga escena, a un nome e unha escena tirados do meu maxín (*ISDH*, 187).

E queda de paso claro que a *pergunta e a resposta* en que, no caso, se concretan as cunqueiranas *teimas* serían perfectamente susceptibles de se expresar tamén noutro nome e noutra diferente escena.

Por outro lado,

> Esto vai ben así, ben me decato, porque eu creo nos mitos (*ISDH*, 188).

Quérese dicir, que se cre firmemente na ilimitada capacidade expresiva do mito para presenta-la tamén inesgotable riqueza en vertentes e facianas da

realidade humana. E que, en consecuencia con isto, nada tan empobrecedor coma a pertinaz fidelidade oclusiva a formulacións xa dadas deses mitos, por máis ilustres que elas en si poidan ser. E é que, en definitiva, os mitos entran na realidade cunqueirana e asumen coa mesma a variabilidade óntica, a transformabilidade constante, a inesgotable apertura comportamental e constitutiva que caracterizan a aquela. Nun mundo tan heracliteano, sempre en si desdebuxado e *in fieri,* e reclamando, xa que logo, apremiantemente o labor completivo e concretizador da imaxinación creadora, non cabe de xeito ningún, como iremos vendo, nin a inamovibilidade determinística do mito clásico, nin tampouco a inmobilidade (ó pirandelliano modo) das formas. Estas, aínda no que ó mito se refire, fóndense co plano da vida, adoptan a súa transformabilidade e a súa innovadora dinámica, e deveñen así, de cotío, formulacións inéditas, insospeitadas mesmo, e sempre inesgotablemente sorpresivas.

Co que dicimos non se pretende tampouco mingua-la importancia (no plano temático máis aínda ca no da anécdota) da introducción explícita no drama de Cunqueiro da trama edípica. Pero quérese poñer en claro que, aínda esta incorporación explícita (que mesmo podería resultar innecesaria, dentro dunha formulación puramente shakespeariana do tema) resulta verdadeiramente fecunda na medida en que se insere dentro de coordenadas temáticas novas.

Edipo vén reforza-la compoñente pasional representada en Shakespeare por só un renqueante e inseguro Orestes; un Orestes dubidante e irresoluto do que, por certo, Cunqueiro se ocupa explicitamente noutra das súas obras. E unha pasionalidade así de reforzada, non só fará posible e aínda, se cabe, relativamente doado impulsar sen titubeo un brazo homicida, quebrando en favor da acción a indecisión shakespeariana, senón que determinará tamén un transvase temático cara a outro marco vital e conceptual diferente.

En efecto, unha así sobredimensionada compoñente pasional deixará superada, mesmo caduca, a pretensión hamletiana, en Shakespeare, de *harmonizar paixón e razón,* dando, ó tempo, satisfacción a ambas. Unha así exacerbada pasionalidade, máis ca harmonización, demandará enfrontamento, disxunción,

combate, vencemento, mesmo morte. E con isto, desde o marco shakespeariano trasladámonos ó propiamente estoico e calderoniano, é dicir, ó sexismundiano *vencerme a mi.* Deste xeito, se a gran cuestión para Hamlet en Shakespeare era a forma en que se poderían harmonizar razón e paixón, a cuestión para o príncipe en Cunqueiro será máis ben se cómpre facer que o corpo *podreza*, e que, *podrecendo el e o que é del, prive a alma luminosa de tan triste sino.* É dicir, que se é que somos *a razón e os monstros* ( *hombre y fiera,* consigna Sexismundo), *ser* e *non ser,* pois disto se tratará precisamente: de reconstruírnos, eticamente, na liña do ser, do ser *home,* do ser *persoa,* como se dicía no barroco. Mais esta reconstrucción ético-óntica pasa inexorablemente polo exterminio da *fera,* de xeito ningún domesticable. Isto é, que situados na orde ética, impónsenos apostar ou pola *razón* ou polos *monstros.* E, claro, para que aquela si, estes, decididamente, non. O cal resulta, en definitiva, poñe-lo non ser ó servicio do ser; a morte, en favor da autenticidade vital; morrer, en suma, na confianza de así nacer ó verdadeiro vivir humano.

Mais a irrupción en táboas da morte e mesmo do senequista suicidio, en arrepiante e sobrecolledor espectáculo sanguento, cobra tamén inéditas irisacións temáticas dentro das coordenadas ónticas e axiolóxicas que conforman a realidade cunqueirana.

A cruel morte de Hamlet, así como a de Halmar e a de Gerda, aparecen en principio como a obrigada consecuencia da dinámica existencial de quen, eticamente imposibilitado de avanzar na liña da existencia adulta e así corrupta, tampouco posúe infancia á que retornar e na que poder recompoñerse óntica e operativamente. Carentes do reconfortante acollo da infancia e da *solprendida mocidade*, única instancia óntica e ética capaz de poñer na vida e na configuración da personalidade lexitimación e sentido, estes homes estarán, sen máis, cunqueiranamente abocados a pereceren sen remedio.

Gerda relata na obra a forma en que, de nena, *unha orfiña*, chegara á corte e fora despiedadamente mergullada pola *Raíña vella, a bruxa tola,* na podre e nos vermes que fan de Elsinor *unha estraña almáciga.* Halmar tamén lembra que

xa de neno tivo que empezar a vivi-la defraudadora, envexante e rancorosa condición de *segundón* exercente. Hamlet, polo seu lado, *mentira vestida de príncipe,* é o home a quen a súa infancia, *mentida* e en si mesma *mentireira,* lle fora inicuamente arrebatada por manipulada e instrumentalizada, ó cabo, para servir a un plan de vinganza ó que el era de seu alleo: *erguíate contra o outro*. O mesmo príncipe terá que declarar, nese sentido, que *un Rei desque nace xa un vello é*. Preséntasenos agora, por parte de Cunqueiro, dentro do leito da propia nai e amada, no intre edípico de se *estrear como rei e como home*. Mais ante a adultez corrupta (que a adultez en canto tal é de seu, para Cunqueiro, afastamento da harmonía edénica) Hamlet recúa. Sente vertixe existencial e recúa. Mais, ¿cara a onde? Desprovisto de infancia, a gran *saída* soteriolóxica, dentro da existencial dinámica do cunqueirano retorno vivificador, o seu será un autodisolvedor e resolutivo retorno ó non ser. Será, inobviablemete, a morte. Hamlet é o home a quen lle foi vedado o cunqueirano paraíso da infancia e, con el, a posibilidade da harmonía personalitaria *(da carne só a sombra)*, a visión *poiésica* da realidade, o mundo, en suma, a medida da maxia do desexo. A súa era, claro, unha inviable realidade.

A morte, na cunqueirana escena, a morte do propio príncipe e a dos pais, só pode ser, logo, debidamente entendida desde o amplo contexto óntico e axiolóxico da realidade en que se produce e da que recibe significacións insospeitables desde a soa perspectiva shakespeariana.

Pero hai máis. O sobrecolledor espectáculo sanguento, a enorme desfeita a que conduce a dinámica dramática, dentro da obra de Cunqueiro, está tamén xa de seu predicando contra dos supostos ideolóxicos en que aquela dinámica directamente se inspira. Sería esta unha fecunda forma de utilización da argumentación por vía de *reductio ad absurdum*: as posicións conceptuais de que se parte, e aínda sen disimula-la súa sublimidade e mesmo a súa indiscutible capacidade de suscita-la heroicidade, son drasticamente rexeitadas, no fondo, polas mesmas absurdas consecuencias a que, no plano vital, conducen.

Isto ábrenos, logo, á consideración e a análise do sutil xogo irónico de que Cunqueiro bota man ó longo de toda a obra e que confire ó seu discurso (ás

formulacións conceptuais e á mesma acción) o carácter polivalente, plurifacial e ambiguo que xa concorre no seu incerto (obxectiva, máis ca subxectivamente incerto) protagonista, e que tanto fan que lembremos a Cervantes, louvante e mesmo fustigante con respecto ó ideal cabaleiresco en que se inspira a grandeza e a miseria de Don Quixote. E tampouco deixa de ser, neste sentido, significativo que Cunqueiro calque de Cervantes o título do seu drama e, dese xeito, xa desde o primeiro momento, *O incerto señor Don* nos faga tan presente *O enxeñoso fidalgo Don.* A (cervantina) exaltación cunqueirana e, ó tempo, a (non menos cervantina) invectiva contra do ideal ético-ascético estoico en que o obrar hamletiano se inspira na obra de Cunqueiro (e que xa en *Rogelia en Finisterre* se poñía de relevo), sitúanos de pleno ante a dimensión máis fonda do cunqueirismo; é dicir, ante o sentido estoico-hedónico ou mesmo estoico-epicureista da realidade e da existencia, que, indubidablemente se toman, por parte de Cunqueiro, da obra de Frei Antonio de Guevara, bispo de Mondoñedo e a quen, devotamente, Cunqueiro chama *meu bispo*. Trátase do autodominio liberante e desprendedor, e da contención ascética (fóra o lastre das grandes paixóns) que nos permita entrar no insuperable goce da pequeneza e do cotián, isto é, que nos permita entrar na guevariana *aldea*, no Mondoñedo da súa (da nosa, de cada un) *infancia edénica*. Todo isto é o que, en definitiva, brilla (pola súa precisa e ben calculada ausencia) no tráxico acontecer de *O incerto señor Don Hamlet.*

Sendo así as cousas, parece claro que unha detida e pormenorizada análise do tratamento que por parte de Cunqueiro se lle dá o tema Hamlet esixe, en primeiro lugar, que se teña en todo momento en conta o conxunto global, harmónico e case sistemático, da obra de Cunqueiro. Esta, en efecto, configura un ámbito realitario autónomo e completo, tanto na orde óntica como na propiamente existencial (axiolóxica, estética e ética), que informa e doa sentido a canto dentro dela se introduce, sexa a que sexa a súa procedencia vital, histórica ou cultural concreta. Don Hamlet, neste sentido, non resulta ningunha realidade distinta e á parte de Ulises, de Merlín, de Sinbad, de Arthur, de Urraca, ou mesmo de Dona Inés ou de Paulos, do sochantre ou de Fanto Fantini della Gherardesca.

Pero ademais de situado na correlación sistemática que o tema Hamlet adquire dentro da concepción cunqueirana da realidade, a análise do tratamento

que se lle dá esixe tamén situalo ben na súa relación (semellanza, dependencia ou influxo, máis ou menos directo, ou mesmo, en casos, contraste, nunca menos relacionante) con referencias intertextuais moi diferentes: Shakespeare, por suposto, Calderón, Cervantes e mesmo Erasmo (louvante tamén cando fustigador, e fustigador cando louvante, respecto dunha forma de loucura da que deriva a quixotesca e, por medio desta, quizais tamén a do mozo Hamlet, quen mata e se mata, querendo *salvar*, precisamente, e *salvarse*).

O labor investigador e avaliante que emprendemos obligaranos tamén a entrar en Frei Antonio de Guevara, inspirador, quizais ata moito máis alá do que o propio Cunqueiro sospeita (que xa de seu non é pouco); e en Freud, e na crítica Lacaniana; e en Unamuno, tan próximo e tan distinto; e en Pirandello, recoñecidamente presente; e, en fin, nun amplo abano de autores e correntes, inspiradores e subordinadores, en maior ou menor grao, pola vía da semellanza ou do contraste, e que van desde Platón e os clásicos da literatura grega, a Estoa, Epicuro, Marco Aurelio, Séneca, ata mesmo Rosalía ou Fernando Pessoa.

A gama das referencias intra e intertextuais é tan ampla (como, por outra banda, corresponde a análise de alguén, como Don Hamlet, que, sendo *un,na luz,* é en cambio *moitos, no escuro*), que tampouco resulta posible, dentro da reducida marxe da presente obra, profundar debidamente en todas. Neste sentido, coido que, cando menos con vistas ó noso labor de futuro, a presente obra reviste carácter programático.

O que agora nos preocupa sobre todo é poñer en claro a perspectiva sistemática desde a que cremos que cómpre entender, para sermos rigorosos e tamén ecuánimes, o desenvolvemento cunqueirano do tema Hamlet.

Esta pretensión pode, por outra banda, aproximarnos, en casos, ó quefacer propio de ámbitos científicos que non son o filosófico, en que aquí pretendemos situarnos. Pero facémolo conscientes de que Cunqueiro é un autor que, coma outros, fai un uso *conceptual* das realidades da fantasía ou, se se quere, un uso *imaxinativo* do pensamento; isto dá como resultado unha obra que é literatura e filosofía a un tempo, e en unidade só analítica (e artificiosamente)

disociable. A esta grande unidade de fondo o propio Cunqueiro facía referencia explícita:

> Para la historia del pensamiento humano –para la historia de la filosofía– que o es la historia de los apetitos, sueños, nostalgias, inquisiciones y fantasmas del hombre o no es nada, tanto me ayuda Platón como el *Amadís de Gaula*, tanto *Gargantúa y Pantagruel* como Hegel: recabo la parcela de verdad, de drama, que me conforma, y aún sobre la sabiduría decide la vida, que las más de las veces aprecia el esfuerzo de la caza sobre el valor de la pieza cobrada.[2]

A un proceder como o que indicamos de Cunqueiro recoñéceselle lexitimidade epistemolóxica plena, aínda no ámbito filosófico, cando menos desde que Kant lle descobre á imaxinación unha operatividade fundamental dentro da dinámica cognitiva do entendemento, e mesmo na operación de construcción noética dos obxectos que configuran, máis alá do medio, un mundo.

Nesta dirección apunta o concepto de *verdade metafórica*, sobre a que teoriza Paul Ricoeur[3], e mesmo o de *verdade novelesca*, en expresión de René Girard[4], para referirse, en último termino, á apreixabilidade da realidade humana, nas súas máis profundas e universais dimensións, por parte da imaxinación poética. Xa Aristóteles falaba tamén de *verdade poética*, como contraposta a *verdade histórica* e valorándoa por certo tanto coma a esta no que respecta á súa virtualidade analítica e comprensora.

Se se ten en conta, por outro lado, que alí onde os gregos dicían *poiesis*, os romanos dixeron *fictio* (tamén na dobre dimensión de *facer* e de *finxir*) resulta doado comprender que, máis alá da aparente *contradictio in términis*, a

2 Cunqueiro, A., *Viajes imaginarios y reales,* Tusquets, Barcelona, 1986, p. 287. No sucesivo, *VIyR.*
3 Ricoeur, P., *La métafore vive,* Ed. du Seuil, París, 1975.
4 Girard, R., *Mensonge romantique e verité romanesque,* Ed. Bernard Grasset, París, 1961.

aristotélica *verdade poética* non é outra que a *verdade da ficción*: a capacidade de facerse cargo da realidade, presente na ficción ensoñadora e novelante. Despois de todo, é claro que ficción, en calquera caso, contraponse a feito real (real convencional), e non, de xeito ningún, a verdade en sentido propio.

Cunqueiro, polo seu lado, adoita contrapoñe-la verdade *poética* á verdade *científica*. Cando, por exemplo, en *El año del cometa* o home *da capa negra* xoga a destapar e a tapa-lo cadáver de Paulos, retirando e volvendo bota-la saba que o cobre, varias veces seguidas, indo así Paulos aparecendo cada vez nunha postura, nun xesto e aínda cunha vestimenta diferentes, o *comisario* pregunta, en relación co asombroso feito: *¿Hay una explicación científica?*. E o home responde: *Hay una explicación poética, que es de grado superior*. En é que a poesía, en efecto, (o poiésico entender) transcende doado o plano da concreta e limitativa verificabilidade empírica, que non é, claro, a única nin a máis abranguedora dimensión da realidade.

## 1.- A cuestión de ser e non ser.

Xa nas primeiras liñas da introducción a *O incerto señor Don Hamlet* queda ben expresado o seu shakespeariano punto de partida e, ó propio tempo (por máis aínda que se manteña *o vello nome e a antiga escena*), o propósito de trascender tamén a formulación shakespeariana do problema. Con referencia, en efecto, ó significativo momento do Acto terceiro, Escena primeira, da obra inglesa, Cunqueiro avanza, de entrada, a seguinte *lectura:*

> Pra min a pergunta que fai o principe, recollendo coa man esquerda a longa cola do seu manto mouro, namentras coa destra aloumiña a propia pálida fronte, é esta:
> – ¿Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cantos homes son percisos, no escuro, pra faguer na luz un soio home verdadeiro? (*ISDonH*, 187)

No segundo dos interrogantes que aparecen no parlamento que se quere escoitar de boca do príncipe, estaría a clave para entender correctamente o primeiro deles e para, dese xeito, situarnos na perspectiva conceptual a que Cunqueiro quere remontarse. Faise, en efecto, que o príncipe pregunte polo *preciso* para *face-lo home verdadeiro*; e resulta claro que nesta preocupación polo ser humano *verdadeiro*, vai implícito o problema da súa auténtica consistencia; isto é, o problema da personalidade.

Tampouco pode dicirse que este problema sexa, en principio, alleo de todo ás formulacións shakespearianas. Xa na introducción a este traballo faciamos memoria do príncipe buscando, en Shakespeare, a dificultosa forma de harmonizar dentro de si a paixón e a razón, no seu intento de satifacer aquela (oréstica vinganza) e procurando ademais que se faga en dificil concordancia coa estricta racionalidade preceptiva. Que Cunqueiro retome a cuestión, que a destaque e a formule ó comezo mesmo da súa obra, conferíndolle así un indiscutible carácter programático, é algo que di, claro, relación directa coa

irresoluta situación en que se pensa que Shakespeare deixara o problema; en definitiva, coa incerta e, desde logo, irresoluta condición do tema en si e da shakespeariana figura de Hamlet.

Irase vendo que o propósito de avanzar sobre esta posición implicará que Cunqueiro teña que introducir, según se nos formula tamén neste segundo interrogante, máis *homes* dentro da configuración do *home, un e verdadeiro*. E así veremos de paso que tal vez iso sexa o que o faga aproximarse ó esquema calderoniano. No Hamlet do autor inglés hai, en efecto, paixón e hai tamén razón; unha razón, nembargante, especulativa, razón raciocinadora. O que sempre nel se bota en falla (o que o mesmo príncipe bota, desconcertantemente, en falla dentro de si) é a razón *decisoria*; falta o *apetito racional*; falta, en suma, *vontade* (pulo tendentivo, a través de canle racional e en harmonía con ela); xusto, algo do que tal vez se pretenda topar en Sexismundo.

Pero interesa comezar por reparar, antes que nada,no que este segundo interrogante introduce no sentido do primeiro: *¿Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser?*. O *to be or not to be*, habitualmente traducido por *ser ou non ser*, ten sido sen embargo normalmente interpretado, de forma reductora, no sentido existencial que xa Moratín quixo destacar ó traducir: *existir o no existir*. Esta interpretación pode semellar ademais estar avalada polas referencias que a continuación fai o príncipe á morte e ó suicidio:

> Morrer, durmir; máis nada. ¡E pensar que cun sono damos fin ó pesar do corazon e ós mil naturais confictos que constitúen o herdo da carne...![5]

Con todo, cando Cunqueiro, tras de facer que o príncipe, preguntándose pola composibilidade antropolóxica de ser e non ser, se refira tamén á necesida-

5 To die to sleep; no more; and by a sleep, to say we end hart-ache, and the thousand natural shockes that flesh is heir to? Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 1.

de de que aínda sendo un, *na luz*, teña o ser humano que ser varios (e mesmo, como se verá, entre si contrarios) *no escuro* (sendo, logo, e non sendo cada un deles), parece que se está pronunciando, cando menos en principio, por unha lectura máis ben esencialista.

En efecto, o problema ó que el entendería que o príncipe fai referencia no monólogo do terceiro acto non sería tanto o de ser (existir) ou non ser (non existir), canto, en senso máis ben consistencial, o de *ser algo ou non o ser*. E ¿que será ese algo que pon ó príncipe na situación de suspensión, vacilación, irresolución e interminable demora, prudente nun principio e, o cabo, cobarde, segundo el mesmo interpreta?.

É claro, no contexto dramático shakespeariano que se estaría facendo referencia intencional ó seu destino oréstico. Hamlet (así lería Cunqueiro) ve cuestión en ser un Orestes vingador do pai asasinado (sendo, por en, paixón de vinganza e, deste xeito, ímpeto arroiador, acción, empresa) *ou non o ser* (sendo, xa que logo, racionalidade analítica, prudencia, demora especulativa, conciencia, escrúpulo, quizais medo..., freo). A xenial presentación que se nos fai desta dual, inestable e mesmo oscilante configuración caracterial e operativa constitúe, propiamente, a obra de Shakespeare.

Hamlet preséntasenos, así, como sendo cando menos dous en un: dous principios ou mesmo dous proxectos antropolóxicos de signo dispar, entre os que o príncipe dubida e mesmo irremediablemente zozobra.

Ha ser, certamante, a intensidade vital desta súa zozobra a que levará ó príncipe a poñerse intencionalmente na perspectiva liberadora da morte:

> Morrer..., durmir, máis nada; !e cun sono pensar que damos cabo dos pesares...!

Co cal introduciríase, a modo, así, de consecuencia, a perspectiva existencial.

Parece claro ademais que en Shakespeare non se pretende, á altura do terceiro acto, enfrontar directamente a disxunción entre *ser* (existir) e *non ser* (non existir, morrer), toda vez que xa, de entrada, na Escena Segunda do acto Primeiro, o suicidio fora considerado e, de feito, rexeitado pola cristiana conciencia moral de Hamlet:

> ¡Ouh! Se esta sólida, excesivamente sólida carne, poidese ablandarse,derreterse e resolverse en suave rocío! ¡Se non tivese establecido o Eterno a súa sagrada lei contra o suicidio...![6]

Vivir ou suicidarse non era xa o auténtico fondo da cuestión para o príncipe; o que para el se constituira en atormentedor problema era, certamente, o da posibilidade (óntico-antropolóxica) e a conveniencia (ética) de levar adiante o suxestivo propósito de vingar coa morte do usurpador ó pai asasinado e á nai degradada, dando solta ó caudal impetuoso da paixón, e ó propio tempo manterse dentro da irrenunciable *racionalidade*: ser ou non ser paixón (a paixón de vinganza, en oréstico senso, fora na literatura universal, cando menos ata Hamlet, unha noble paixón); ser ou non ser razón (unha razón que semella, cada vez máis, inimiga da paixón). Hamlet quere, pois, e non quere; é pulsión ardente e escrúpulo freante; pártese esquizoidemente en dous irrenunciables eus, e fala, así, de

> *temor* que pon trabas á *decisión*

(que indiscutiblemente existe nel), de

> *conciencia* que fai de nós uns *cobardes*

6 Oh, that this too too solid flesh, would melt, thaw, and resolve itself into a dew: or that the everlasting had not fix'd his canon gainits self-slaughter. Shakespeare, *Hamlet,* Act 1, Scene 2.

(por irresolución, demora e, en suma, omisión) e de que, en fin,

> os primitivos matices da *resolución* desmaian
> doado baixo dos pálidos toques do *pensamento*.[7]

E é que o drama de Hamlet, en Shakespeare, o da incerteza humana, é en efecto acharse a si mesmo campo de operacións de dous eus contrarios e mutuamente contrastantes e pretender, non obstante, que un deles (¿cal?) avance en liña resolutiva sobre (contra) o outro, sen, ó cabo, non o dar logrado, porque o certo é que os dous revesten para o suxeito (*paixón* e racional *escrúpulo*) apetitibilidade e carácter atraínte (ben na liña do desafogo pasional ou ben en conformidade cos dictames da racionalidade preceptiva).

Se algo expresa ben o monólogo de Hamlet, en Shakesperare, e se constitúe en punto de partida na versión cunqueirana, é que o príncipe vive unha dramática situación de suspensión de xuizo e, xa que logo, de resolución, no intre que el demanda de si mesmo, con verdadeiro desespero, xuizo claro e resolución urxente. Pero esta suspensión non ven provocada tanto polo feito de toparse ante a disxunción real (ata se ten falado de dilema) entre dúas liñas operativas de signo radicalmente dispar, canto pola pretensión, da que tampouco o príncipe se arría, de levar adiante as dúas, procurando así a satisfacción da paixón oréstica e, ó tempo, o acatamento das imposicións normativas da súa escrupulosa conciencia moral.

O que a lectura cunqueirana nos descobre é, logo así, que a disxunción (*ser ou non ser*) que o príncipe expresa leva, no fondo, a pretension de conxunción (*ser e non ser*) que resulta concorde coa dual configuración do suxeito, aínda que, ó mesmo tempo, a inseguridade (incerteza) de que iso sexa, sen embargo,

7 Thus conscience does make cowards of us all, and thus the native hue of resolutionis sicklied o'er, with the pole cast of thought. Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 1.

(éticamente) viable, fai que se resolva en pregunta: *¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser?*

Cómpre ter en conta, en primeiro lugar, que hai, polo de pronto, unha posibilidade (de ser e mais non ser) que se realiza na orde fáctica. E era en efecto común tanto a Shakespeare como, sobre todo, os autores españois do barroco (cos que Alvaro Cunquero está tamén moito, según iremos vendo) a apreciación de que o ser humano é *home* e *fera*; é humano, digamos, e *non o é*; é luminosa *razón* e é *paixón* cega:

> ... ya informado estoy
> de quien soy, y sé que soy
> un compuesto de hombre y fiera,[8]

proclama Sexismundo, en *La vida es sueño*, unha obra que comeza, significativamente, con aquilo de

> Hipogrifo violento,(*VesS*, v.1)

en clara alusión ó caracter contradictorio (violento) que afecta á pluralidade constitutiva do ser humano (moitos *son precisos no escuro*): o *Hipogrifo*, en efecto, é metade *cabalo* e metade *Gryfo*, sendo este xa de seu tamén metade *león* e metade *aguia*.

Sendo así as cousas, a posibilidade de ser e non ser é, pois, unha efectiva posibilidade: *de esse ad posse valet illatio*. Pero o que no interrogante hamletiano se formula, según parece entender Cunqueiro, é realmente a *posibilidade ética* de ser e non ser, a cal descansa sobre o parangón que se establece, non entre o

8 Calderón, *La vida es sueño*, vs. 1545-1547. No sucesivo, *VesS*.

*esse* e o *posse*, dados ambos na orde fáctica, senon entre o *esse* e o *debere esse*, e dicir, entre a orde real na que se está e a orde ideal por establecer na configuración humana.

A ética, en efecto, na tradición que vai desde Platón ó Barroco español, pasando pola Estoa (Séneca), e na que Cunqueiro se introduce (no senso e coa efectividade que se irá vendo) descansa sobre a pretensión de corrixi-la orde factual, *violenta* como dicía Calderón, desharmónica e intrínsecamente dispar, da que, certamente, se parte, pero que cómpre (*debere esse*) sobrepasar.

O ser humano, na concepción de Gracián (por nos referir a quen quizais exprese mellor algunhas das dimensións do barroquismo conceptual),

> porque se reconoce hombre

(home e fera),

> trata de ser persona, [9]

(onde a fera sexa xa eliminada). E na vía que vai do *home* á *persoa* está o proceso (óntico-ético) da realización humana. A *persoa* será o feliz término desta autorrealización; cando de feito esta se produza e a persoa, ó cabo, sobreveña (para Cunqueiro veremos que máis ben retorna) a fera ficará vencida (o *vencerme a mi* de Sexismundo).

Pero hai tamén no *to be or not to be* skakespeareano, e no ser e non ser de Cunqueiro, unha igualmente insoslaiable dimensión existencial, por máis que esta revista carácter derivativo respecto da dimensión propiamente consistencial

9 Gracián, b., *El Criticón*, II, Crisis 17

a que nos temos estado referindo, e por máis aínda que en función desta última teña aquela que ser interpretada. Polo de pronto, tamén dentro da perspectiva existencial, a aparente disxuntiva hamletiana é lida por Cunqueiro en sentido conxuntivo: *ser e non ser*. E é que xa o mesmo Shakespeare fai dicir ó príncipe, inmediatamente:

> Forzoso é que nos deteña (de provocarno-la morte) o considerar que soños poderán asaltar-nos naquel sono da morte, cando nos teñamos afastado deste mortal despoxo.[10]

Resulta, en efecto, unha cunqueirana evidencia que non poderá haber disxunción propiamente dita entre existir ou non existir, cando, de feito, isto último, o sono da morte, non corta a posibilidade do *soño* (a auténtica vida, dentro dunha perspectiva cunqueirana). Don Hamlet exprésase así cando, a punto de morrer, imaxina o seu encontro, de morto, co vello rei enveleñado:

> ¿Sabes o que se perguntan os pantasmas cando se atopan? Pergúntanse: ¿como podemos, ao mesmo tempo, existir e non existir? (*ISDonH*, 247)

E, no curso da mesma escena, encarga Poloño:

> Non digades no parte que morreu Hamlet... Podo querer volver. (*ISDonH*, 247-248)

Estes pronunciamentos só se poden facer, evidentemente,desde a perspectiva dun ser e non ser, en senso tamén existencial.E a admisión desta posibilida-

10 For in that of death, what dreams may come, when have ahuffled affthis mortal coil, must guve us pause. Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 1.

de comeza xa por asentar sobre un soporte antropolóxico-cultural común, en grande parte, a ámbolos dous escritores: a morte non é o non ser absoluto, nin sequera (cando menos para Cunqueiro) o non ser en senso propiamente *vital*.

A. Cunqueiro dáse, efectivamente, dentro dun soporte cultural, o galego, no que a morte non é, de xeito ningún, deixar de existir ou simplemente non ser; non é sequera, e a pesar do revestimento cristián desta cultura, o tránsito e acomodación a outra realidade distinta e independente, a eternidade, definida xa por unha orde de ocupacións e, se cabe, de intereses alleos á dinámica da vida temporal e mundana.

Non; no ámbito cultural galego, e con independencia, digo, dos elementos nídiamente cristiáns, a morte non parece implicar cese nin afastamento da dinámica propia do acontecer ocupacional e preocupacional vital e mundano. Máis que tránsito (*pasamento*) a outro plano de realidade, a outra vida, podería dicirse que é un pasamento cara a outra forma de existir pero dentro da única e singular realidade que se concibe, na única e singular vida, se por tal se entende a dinámica preocupacional de intereses e problemas. Aínda que non, claro, por igual, nesta dinámica están implicados os vivos e seguen implicados os defuntos.

En consecuencia, así, con estes convencementos, os mortos de Cunqueiro, cando se fan presentes e actuantes no mundo dos vivos, revelan seguir pendentes de problemas e asuntos comúns con estes: aconsellan sobre a forma en que se ha levar un pleito, preveñen de posibles desgracias, miran, *post mortem*, pola fidelidade da súa viúva, e ata cumpren, de mortos, apostas cruzadas cos amigos, de vivos, como se nos conta de Cachizas en *Escola de menciñeiros*, ou, como fan os da hoste a quen acompaña o Sochantre, toman partido e loitan entre os vivos nunha sanguenta batalla, e mesmo aman incluso e fan fillos (o lance do defunto Fidalgo de Quelvén, de quen se conta en *As crónicas do sochantre*, dispoñendo a súa sentida despedida da demoiselle de Vitré, é unha das máis expresivas escenas que se poden ler onde se fai presente o *apaixonado* vivir dos mortos e, ó tempo, unha nihilista radicación antropolóxica do amor).

Neste mesmo sentido é, logo, coherente que Don Hamlet se vexa a si, de morto, consultando co vello rei enveleñado a forma en que cómpre que se lle dea ó pobo noticia do sucedido en Elsinor.

O sentido esencial e o existencial da conxunción de ser e non ser acaban confluindo; e así sucede que o horizonte da persoa, que *se é e nunca de todo se é* (porque tamén a fera se é, aínda sen de todo a ser) está marcado pola inesquivable condición de vivir e morrer, morrer e nacer: ser (e existir) e non ser (e non existir). E se, en efecto, a superación, na orde ética, da dialéctica de ser e non ser pasa por morrer, a condición existencial da persoa será, en senso propio, *un existir e non existir*. E este existencial sentido da cuestión hamletiana, radicado xa no propiamente esencial, como temos visto, adquire así un caracter pluriabarcador e profundo. Por iso tamén A. Cunqueiro fai referencia ó Hamlet shakespeariano, nalgunha ocasión, como

> inquiriéndose -hay que ir a la traducción más profunda y veraz- «existir o no existir; este es el problema».[11]

Non será este, en todo caso, un existir como simplemente *estar na existencia*. É un existir humano auténtico, que implica, xa que logo, *ser* (ser persoa), porque, en definitiva, implica morrer á irracionalidade constituínte. Unha *mortalidade* así resulta decisiva, segundo entenderá Cunqueiro, cara a auténtica existencia:

> Hamlet es el hombre mortal y perecedero: Don Hamlet escogió la muerte, reconoció que lo propio del ser hunano es morir y que la mortalidad es la parte más noble de la condición humana.[12]

---

11 Cunqueiro, A., Da serie «El envés», en *Faro de Vigo*, 20-3-1965, recollido en *Los otros caminos*, selec, de César Antonio Molina, Tusquets, 1988, p. 338. No sucesivo, *OtrosC*.

12 Cunqueiro, A., da serie «Estos tiempos», en *El Progreso*, 30-3-1958, recollido en *O reino da chuvia*, selec. de Mabel Mato, Lugo, 1992, p. 144. No sucesivo, *RdaCh*.

Por iso acontece tamén que cumprirá entender correctamente o sentido profundo das mortes que o propio Don Hamlet provoque (que el entenderá vivificadoras, precisamente), se se quere calar no auténtico relevo dramático da súa figura.

Hamlet, como temos visto, era en Shakespeare, dentro da súa plural conformación interna, unha radical disconformidade consigo meso, unha autorrecriminación constante, mesmo un autético renego de si. O espectáculo que é para si mesmo un eu esquizoidemente configurado e asentado sobre a desharmonía (a tensión -violenta- de varios eus en un, que tampouco quere recoñecerse neles) é, sen dúbida, a determinante do loucura do príncipe no que esta non teña, por intres, de estrataxema.

Pero esta súa é unha disconformidade que non se depón, por máis que o príncipe se empeñe; é un intento que non fructifica. Hamlet, en Shakespeare (que outra cousa será o Don Don Hamlet cunqueirano) é unha irresoluta problematicidade. Preso na sua indecisión, serán as circunstancias as que o sobrepasen e susciten nel unha resolución a que, sen lugar a dúbidas, el de seu non chegaría; os novos e flagrantes crimes do rei Claudius forzarán no príncipe unha resolución, xa tan alonxada das demandas da pantasma do pai e tamén do seu (espontáneo) pulo pasional que se trata máis dun acto de real xusticia que non (apenas) oréstica vinganza.

En Alvaro Cunqueiro Don Hamlet é unha non menos vehemente disconformidade consigo mesmo, e esta asenta igualmente sobre a súa plural e esquizoide conformación fáctica:

> Un home esta feito de diferencias. (*ISDonH*, 209)

Pero Don Hamlet sospeita pronto que a incoherencia e a desharmonía interna, a polaridade paixón-razón, na que en último término se fundamenta a súa disconformidade consigo mesmo, son vencibles e han ser (o *debere esse*) vencidas, aínda que iso tampouco poida lograrse doadamente e polas boas. Esixirá (e o príncipe así o disporá) resolución (ética; mesmo heroica) cotundente:

> inquire se o corpo foinos dado para que, podrecendo el e o que é del, prive a alma luminosa de tan triste sino. Ou queredes que Hamlet, o home Hamlet [...] podreza [...], alma e corpo, á vista do público? (*ISDonH*, 209)

E é que sobre Don Hamlet pesa decisivamente unha tradición humanística e ascética segundo a cal a paixón, de se manter, apaga o lume da razón, e o apagamento desta (ou mesmo o seu sono) *esperta os monstros*. Elsinor, sen ir máis lonxe, está poboado de monstros: paixóns lascivas, asasinos instintos, traicións, avaricias, incestos,

> somos unha extraña almáciga pola que navegan soterraños vermes...

A obra de Cunqueiro élle predicable enteiro o que da de Calderón consigna Eugenio Trías:

> El aguafuerte de Goya titulado *El sueño de la razón produce monstruos* evoca de forma ajustada el maginario calderoniano. Quizá de el no salen en bandadas murciélagos, hienas y otras alimañas de especie gótica, sino criaturas aborrasadas y cortesanas: *áspides* y basiliscos que disparan la pólvora de su veneno, contra el cual siempre hay a mano el contraveneno, la *triaca*; abortos engendrados en alguna *gruta*, que es una *funesta boca* dentro de la cual brama el *confuso abismo de la noche*; pechos humanos *que revientan* y *arrojan pedazos el corazón*; pechos humanos *que son volcanes*. Las criaturas de la noche salen a galope raudo, atropellándose unas a otras cuando la razón duerme. Esta se halla sometida a altas presiones del alma pasional y de su inconsciente volcánico.[13]

13 Trías, E. En *La vida es sueño*. Edic. de Evangelina Rodríguez Cuadros. Espasa Calpe, Madrid 1990, p.11.

¿E acaso non é tamén a cunqueirana corte de Elsinor un *amagallo escuro e ás vegadas terrible, unha extraña almáciga*? ¿El non é Elsinor un *pudrideiro*, onde *fala* a *serpe*, onde *El Rei dos vermes é un Rei verdadeiramente unxido*, unha corte onde asentan *raiñas putas* ou *bruxas tolas* e reis *cabróns consentidos*, príncipes que *cuspen vermes e sambesugas*, lugar, en fin, onde a xente anda a camiñar *polo lombo dunha serpe* e onde os amantes bican e, bicando, *bican sangue, esterco, dados, medo*? *Lobos, cochos bravos, teipas* e *leiróns* son aquí xente de real estirpe.

Por algo sucede, logo (e isto alenta por debaixo o suceso Hamlet), que a razón ha ser (socrático-platónica-estoicamente) *auriga*:

> He preciso que o cabalo branco non se adiante ó cabalo mouro, que nin un nin o outro forcen a man do auriga...

que, en último término, fainos lembrar expresamente Cunqueiro,

> el sueño de la razón, dicía Goya, engendra monstruos.[14]

Don Hamlet oporase a ser pasto de monstros que, por outra banda, tamén percibe claro que asoman nel:

> Déitate no lume comigo! [...]
> Déixame rachar coas miñas mans a seda marela do teu xubón.
> (*ISDonH*, 208)

14 Cunqueiro, A., Imaxinación e creación, O.C., IV, Galaxia, 1991, p.16. No sucesivo, IeC

E de seguida intúe o que se lle impón, sen propiamente alternativa; e así, xa cando remata a Xornada Primeira, e sintetizando tanto no aspecto propiamente temático como no argumental o decurso dramático da obra, demanda do seu amigo Laertes, en verbas que non é ocioso repetir:

> Inquire si o corpo foinos dado para que podrecendo el e o que é del, prive a ialma luminosa de tan triste sino. ¿Ou queredes que Hamlet, o home Hamlet, este que aquí esta vestindo rica seda moura podreza, ás tentas, alma e corpo, e á vista do público? (*ISDonH*, 209)

Cando, tralo desenvolvemento temático do drama, Hamlet chega á evidencia de que a intuición confiada a Laertes se confirma plenamente, resolve sen titubeo: mata e mátase; é dicir, mata no pai e na nai (carne pecadora da que el procede e que o constitúe) e mata tamén nel mesmo *a carne e o que é seu*. Actúa no convencemento de que a eliminación do polo tensional contrario lle permitirá, ó cabo, reinstaura-la unidade orixinal do paraíso, a cunqueirana *inocencia edénica*. Con ela sobrevirá a paz,

> ¡que xa é hora de durmir en Dinamarca¡ (*ISDonH*, 225)

Esta paz que redundaría do triunfo sobre si mesmo tampouco sería, en principio, a paz dos cimeterios. Aínda sen entrar agora no senso dramático-simbólico (mesmo, en varios aspectos, farsario) destas mortes, das que, como temos sinalado, o príncipe manifesta, en todo caso, *poder querer volver*, é doado comprender, en función do ata agora consignado, que se iría máis ben na liña dunha case *ataráxica* paz (estoica), dunha aproximación á imperturbabilidade (*¿apaceia?*) da alma triunfadora, ceibada ó cabo da atafegante presión da carne.

É claro tamén que esta operación, no que ten de autoimposición preceptiva, de combate interno e de victoria, ó cabo, sobre si e aínda de horoicidade, deixa moi

atrás as insuperables incertazas e a irresoluta problematicadade que se daban en Shakespeare (sen dúbida porque tamén é outro o esquema dramático dentro do cal o autor inglés opta por moverse, fiel como pretende ser á aristotélica pretensión de composibilidade e equilibrio entre a racionaliade e a paixón).

Entre o esquema personalitario de Shakespeare e a cunqueirana realidade Hamlet, parece estar entremediando un calderoniano Sexismundo. Este, apaixoado tamén e amante, e ó propio tempo razonador escrupuloso e loitador, en fin, contra a propia entraña pasional, resulta triunfador de si:

> Pues que ya vencer aguarda
> mi valor grandes victorias
> hoy ha de ser la más alta:
> vencerme a mi[15].

Imponse, libre e soberano, á súa cega paixón por Rosaura, no intre mesmo que esta se pode consumar:

> Rosaura está en mi poder,
> su hermosura el alma adora,
> gocemos, pues, la ocasión. (*VesS*, 2959-2960)

Pero, non obstante o reclamo da paixón,

> Huyamos de la ocasión
> que es muy fuerte. Al arma toca,
> que hoy he de dar la batalla. (*VesS*.2992-2994)

15 Calderón, *La vida es sueño*, versos 3255 a 3258. No sucesivo, *VesS*

E imponse igualmente á súa paixón de vinganza, facendo da victoria sobre o pai, en que o seu destino se consumaba, victoria, no fondo, sobre si mesmo:

> [...] humilde arguarda
> mi cuello a que tu te vengues:
> rendido estoy a tus plantas.(*VesS*, 3245-3247)

Tamén Don Hamlet se impón,con idéntico ético criterio, ó Orestes e mais ó Edipo (a sua reforzada contextura somático-pasional), que el (Hamlet racional tamén e escrupuloso) trascende ó sexismundiano modo: asume e realiza e, ó tempo, tamén sobrepasa en (estoica) mortificante e depuradora ascese.

O *progresus* óntico-ético polo que o ser humano se encamiña, superadoramente, cara o *ser* (o ser *persoa*, en que o *home*, o home-fera, se supera) pasa por un *morrer* (morrer a si). Xa o definiu así Platón (o retorno ó paraíso pasa pola liberación do cárcere corporal); viuno tamén a Estoa (a imperturbabilidade *apaceica* só a gañará o espírito tras de mortificante combate ascético), éo, en parecido senso, no pensamento cristián (San Paulos fala da necesidade de morrer o *home vello* para nacer así ó *home novo*, beneficiario da morte-resurrección redentora). E nesa complexa tradición está, claro, Calderón, que fai, por exemplo, dicir ó antiheroe de *La vida es sueño*, resaltando en negativo o que, posto en positivo, sería a virtude do heroe:

> [...] por quererme guardar
> de la muerte la busqué
> [...] de donde claro se arguye
> que quien más su efeto huye
> es quien se llega a su efeto.(*VesS*., 3076-3083)

E por iso dirá Cunqueiro, segundo xa temos visto,

> Don Hamlet [...] escogió la muerte. Reconoció que [...] la mortalidad es la parte más noble de la condición humana.

A morte en *O incerto señor Don Hamlet*, que é sen dúbida *oréstica* (a carne castigada é Existo e Clitemnestra e tamén Orestes mesmo, vingador pasional e así tamén culpable) e é tamén *edípica* (respecto do pai e igualmente da nai, por parte dun edipo empeñado en procurarse, como fai Don Xoán en Zorrilla, bodas espirituais - *post mortem*), vai ser sobre todo unha morte de profundo senso depurante: o sexismundiano resultado do enfrontamento ascético (estoico) do home Hamlet contra si mesmo, na súa ansiosa e louca procura do ideal humano: o *eu infante*, punto cunqueirano de partida e de retorno, ese que ó mozo Hamlet parece írselle das mans no edípico intre do seu acceso á viciosa adultez *(aperta aquí, máis enriba, máis embaixo, a ver si podes apreixala e detela)*; trátase dun eu harmónico, único, un, ceibo do premente e desestabilizador peso da carne.

O que en todo caso resulta moi claro é que nos topamos lonxe, enormemente lonxe e dispares, daquel Edipo, Rei de Tebas, puntual feitura do Destino (tamén do edipo freudiano, insoslaiable efecto da determinación instintiva). Lonxe estamos igualmente do Orestes compelido polo inesquivable designio dos deuses inmortais. No Edipo e mailo Orestes cunqueiranos xúntanse e harmonízanse, ó modo neoestoico (senequista) e calderoniano, a determinación e a liberdade; é, en suma, a irrupción da eticidade responsable que, se ben aínda deixaba a Hamlet en Shakeapeare indeciso e inactivo na súa perplexidade, fai en cambio de Don Hamlet un decididor heroico e responsable do seu propio quefacer existencial.

É indubidablemente Cunqueiro quen fala por boca do vello Basílides, a bordo de *La joven Iris*, cando lle explicaba a Ulises as peculiaridades do *teatro novo*:

> -Ahora no salen los Dioses caprichosos decidiendo. Ahora le basta al hombre consigo mismo. Compra y paga. Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia.[16]

O *novo teatro* (e teatro é a realidade) deu entrada á liberdade; e a liberdade, como dicía Sartre, arrinca necesariamente do non ser. Ese non ser do que a liberdade arrinca é, claro, coma o de Cunqueiro, non ser e ser.

16 Cunqueiro, A., *Las mocedades de Ulises*, Destino, Barcelona, 1989, p. 176. No sucesivo, *MdeU.*

## 2.- Os varios homes que fan o home.

O punto de partida da obra de Álvaro Cunqueiro reflíctese ben no feito de que Hamlet compareza sobre táboas e inicie a súa andaina escénica revestido, precisamente, dunha inconfundible shakespeariana *persona*. Fala, así, da aparición de

> O Rei vello, na noite, nas outas ameas [...], a branca pantasma falaba comigo, me convidaba á vinganza, chamábame rei de Dinamarca e pedía pronta e seca, amargue xusticia.

Fai así mesmo constar que

> Morto El Rei eu son Rei. É a lei, o costume, pa orde. Son o primoxénito, a frol do sangue, enxendrado na noite nupcial. *(ISDonH,* 199)

Pero xa nesta primeira escena do obra se vai produci-lo transcendemento das formulacións shakespearianas. O príncipe, en efecto, será desposuído da (propiamente hamletiana) personalidade de que saía investido:

> El Rei vello non te pode chamar Rei de Dinamarca. Hai un Rei en Dinamarca [...] (*ISDonH,* 199)
>
> Teu verdadeiro pai é El Rei novo. Namoraba a túa nai tras os tapices da cámara de honra [...] (*ISDon,* 200)
>
> Eras unha mentira vestida de príncipe, un cómico que finxía un papel [...] (*ISDonH,* 201)

E, en consecuencia con este cambio, a obra ábrese a novas perspectivas temáticas e argumentais. Hamlet non aceptará nunca a personalidade (a nova persona dramática de que se o inviste) que se lle revela como real e que o fai fillo da paixón lasciva e da asasina violencia desatadas en Elsinor:

> arma envaiñada que agarda unha alerta, (*ISDonH*, 204)

por un lado; e, por outro, eros tanático:

> Déitate aquí no lume comigo [...]
> Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón[...] (*ISDonH*, 208)

E todo iso ademais, en contradicción violenta co seu natural tamén razoador e shakespearianamente escrupuloso. O príncipe mergúllase nun sentimento de fonda desconformidade consigo mesmo, que se ben fai lembrar de cerca a Hamlet en Shakespeare, tamén introduce ó protagonista en nova e transcendedora dinámica. El entra en loita consigo mesmo. Pretende, en efecto, rectificarse, en sentido que se revelará escotomizador e depurante; o corpo (ese seu estoico-calderoniano corpo de pecado: *el pecado de haber nacido*, dicía, senequianamente, Segismundo) ha penar e ha ser sacrificado que, en definitiva,

> foinos dado para que podrecendo el e o que é del, prive a ialma luminosa de tan triste sino.

Tamén Hamlet, en Shakespeare vivía unha dramática desconformidade consigo mesmo

> (non comprendo como vivo aínda para poder dicir: *iso está por facer*, tendo como teño motivos, vontade, forzas, medios...)[17]

e tenta, xa que logo, unha rectificación óntica e comportamental, que o aproxime ó que por outra banda percibe como ideal humano:

> felices aqueles en quen paixón e razón están ben equilibrados...[18]

Preténdese a realización dun proxecto humano en que se fagan, ó cabo, conxuntamente viables a impetuosidade da vinganza oréstica e o control moderador da escrupulosa conciencia moral.

Entre a formulación cunqueirana e a shakespeariana hai, así e todo, diferencias que son onticamente profundas e ademais diversificantes no que respecta á liña dos comportamentos. E abonda lembrar, neste sentido, que o ideal hamletiano de equilibrio entre razón e paixón dá paso, en Don Hamlet, á apreciación, de clara radicación estoica, dunha total incompatibilidade entre os dous principios.

Pero, isto non obstante, o problema de fondo segue a ser, en Cunqueiro coma en Shakespeare, o problema da personalidade. Si; a cuestión de *ser e non ser* (*ser ou non ser*), no sentido propiamente consistencial do que fixemos análise no capítulo precedente, é a cuestión (óntica e ética) da personalidade. Pero esta cuestión, con independencia de aínda máis fondas diversidades, abórdase mellor e máis directamente no marco de acción dun personaxe como o de Cunqueiro, que se descobre non sendo o que el cría ser e non querendo tampouco se-lo que descobre que realmente é, e opta, logo, ó fin barroquiano el, por *facerse*, aínda que iso comporte eliminar, contundentemente, unha parte constitutiva de si mesmo.

---

17 I do not know why yet to say this thing's to do, sith I have cause and will and strength and means to do't. Shakespeare, *Hamlet*, Act 4, Scene 4.

18 And blest are those, whose blood and judgement are so comminglede... Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 2

Por personalidade hai que entender aquí esa integración e conformación do eu, á que Cunqueiro fai expresa referencia cando pregunta:

> ¿Cantos homes son percisos, no escuro, para facer na luz un soio home verdadeiro?

E a personalidade, na concepción que se xeraliza no Barroco (e que renace en moitas posicións da filosofía existencial contemporánea) ten un decisivo compoñente axiolóxico; é, en cada momento e en cada suxeito concreto, o grao de posesión da condición (óntica e operativa) de *persoa*. A personalidade dáse ou non se dá, ou dáse en maior ou menor medida, segundo a situación en que o ser humano se tope dentro da escala axiolóxica que vai de simplemente ser *home* a ser con propiedade *persoa*.

O problema da personalidade, e mesmo o do seu tratamento dramático, implica, polo tanto, e en primeiro lugar, que se defina o *ideal humano*, é dicir, os caracteres que han concorrer na hominidade xenérica perfecta (*per-facta*,totalmente realizada), na auténtica persoa. E esixe, por outra banda, que se dea tamén, sequera sexa no grao de tentativa, un proceso (psico-ético) de acercamento do individuo a ese ideal perfectivo, por máis que este se inscriba, se cadra, no ámbito do xamais posuíble ou realizable de todo.

O tratamento dramático da primeira destas dúas vertentes problemáticas confire á obra dimensión de plena universalidade.É, en efecto, o ser humano, a hominidade xenérica, a que comparece en canto tal e é sometida a análise, con obxecto de que aflore o deseño metafísico (óntico-ético) que corresponde á situación de perfección. Por contra, a concentración na segunda vertente do problema pon na obra peso psicolóxico: será agora o individuo, o personaxe, o que se ha facer presente e actuante, nas vicisitudes da súa concreta traxectoria existencial de aproximación ou logro daquel ideal perfectivo.

Cunqueiro expresa ben, na introducción ó seu drama, o propósito de atender a ámbalas dúas dimensións problemáticas: a óntico-universal e a

psicolóxica. En relación, en efecto, cos interrogantes en que se expresa a cuestión dramática da personalidade, e tras de subliñar que estes son, en verdade, *a cuestión, a caguña, o nó*,consigna:

> Aquí fago falar a Hamlet, príncipe real de Dinamarca. Aquí fago falar *ó home*. (*ISDonH*, 187)

A cuestión, nesta dobre dimensión problemática, está tamén en Shakespeare, e o príncipe vive alí con intensidade dramática, e non obstante os seus reiterados propósitos en contra, a conciencia do mortal distanciamento entre o seu concreto *ser* de facto e o *deber ser*; entre o que de feito é o seu torpe e vacilante comportamento e a liña da idealidade perfectiva que se lle fai en todo momento presente:

> ¡Felices aqueles en quen paixón e razón se achan tan equilibrados que non son entre os dedos da fortuna unha frauta que toca polo buratiño que a ela se lle antolla. Dádeme un home que non sexa escravo das súas paixóns e eu colocareino no meu corazón!.[19]

Pero estas coincidencias non obstan, emporiso, para que, á hora dos resultados, a traxedia de Shakespeare descanse fundamentalmente sobre a traxectoria dramática do individuo que quere e non dá, e se resolve ó cabo en incertezas, indecisións, matinacións interminables, remorsos e desacougo existencial (xerándose deste xeito un gran drama psicolóxico) e a obra de Cunqueiro

19 And blest are those, whose blood and judgement are so commingled, that they are not a pipe for Fortune's fingger, to sound what stopo she please. Give me that man that is not passion's slave, and I will wear him my heart's core. Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 2.

sexa, sobre todo, un drama *metafísico*: máis atinente á cuestión óntica, a da configuración en sentido universal, a da consistencia, e realizada ademais a modo de indagación especulativa, discurso mental presentado en icónica linguaxe e, en suma, en forma de posicionamento ideolóxico respecto dunha cuestión que se aborda na descarnada radicalidade dos principios:

> Inquire se o corpo foinos dado para podrecendo el e o que é del prive a alma luminosa de tan triste sino. (*ISDonH*, 209)

Ponse sobre táboas a realidade antropolóxica en que alma e corpo se fan máis directamente presentes e máis problematicamente conciliables:

> ¿Que é amor? (*ISDonH*,208)
> ¿Que se fai por amor de home a muller e de muller a home? (*ISDonH*, 205)

Ata a mesma morte cando comparece en escena ten carácter de resposta a unha pregunta que pretende compromete-la orde das esencias. Hamlet mata a seu pai, en efecto, no curso do seu inquérito sobre a natureza do amor, como reflexo cabal da condición humana; faino *perguntando e por acaso*.

E e esa pregunta responde (con simplemente facerse presente nos seus clamorosos efectos) a violencia destructiva (oréstica e mais edípica) a morte. Da pregunta e da súa temática (e freudiana) resposta ha dici-la raíña Gerda:

> Foi unha pregunta que atopou no instante xusto a boca que tiña que da-la resposta. (*ISDonH*, 240)

A basta andamiaxe conceptual que vertebra a obra de Cunqueiro e o desprazamento que nesta se dá de forma constante do plano individual ou

psicolóxico, cara ó universal e metafísico, facendo, en suma, que falando Hamlet, sexa realmente *o home* quen o faga, fainos pensar en Calderón. Malia as fondas discrepancias posicionais que tamén se dan entre os dous autores e que iremos consignando, a presencia calderoniana no drama de Cunqueiro parece indubidable. Tamén, en efecto, o Sexismundo de *La vida es sueño* resulta, no fondo, tan *xenericamente* abordado que doadamente se converte, no Auto Sacramental que leva o mesmo título, en simplemente *El hombre*. E é que comeza por ser Calderón quen facendo que Sexismundo fale sexa realmente *o home* quen o faga, poñendo dese xeito a individualidade psicolóxica ó servicio da transcendentalidade metafísica.

O propósito especulante e racionalizador que impulsa as teimas cunqueiranas exprésao ben o noso autor cando nos confía:

> escribína (a peza) por *expricarme* a min mesmo este espantoso tema. (*ISDonH*, 253)

No mesmo imaxinario cunqueirano reflítese ben a fonda dimensión de disquisición especulativa que se dá no personaxe. A Hamlet efectivamente, chámaselle *libro*,

> breviario de perfecta xentileza, encadernado de luxo [...] ¿Poido eu, o Coro, ler todas as túas páxinas en outa voz diante desta ilustre concorrencia?
>
> -Non. Páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo... (*ISDonH*.196-197)

En consonancia con isto,

> ¡Falar de amor!, ¿que é falar de amor?,
> (*ISDonH*, 228)

dirá, despectivo, con referencia ó carácter teorizador da comedia de Hamlet o italiano Escaramuza, para quen o amor é cousa de *facer* que non de especular.

Neste mesmo sentido, o propio Hamlet dirá de si á infanta Ofelia, empeñada en presencia-la representación da obra que o príncipe escribe:

> Aprenderás unha materia chamada Hamlet, programa, texto e índice escrito nas trevas. (*ISDonH*, 232)

No fondo, a estructura conceptual do discurso dramático en Cunqueiro obedece a que nel, coma en Calderón (que non, desde logo, en Shakespeare) o problema da personalidade (sobre todo nesa dimensión xenérica, universal, ou ideal, á que, ó cabo, o individuo pretende eticamente aproximarse por mor de se realizar como persoa) formúlase tanto na orde *cognitiva* como na propiamente *decisoria* ou práctica. Don Hamlet e Sexismundo danse nun acontecer articulado con arreglo ós principios da moral socrática do autocoñecemento: o coñecemento de si (que non é, desde logo, ensimismamento, senón transcendemento que, ó modo preconizado na *oikeiosis* estoica, leva da orde persoal á universal) é o *principio da sabedoría*, entendida esta tamén no estoico sentido de *saber comportarse*, isto é, saber para así saber que facer.

Sexismundo, que xa iniciaba o seu parlamento dramático cunha indagación discursiva:

> Apurar, cielos, pretendo
> ya que me tratais así,
> qué delito cometí
> contra vosotros naciendo, (*VesS*, 103-106)

concreta o obxectivo da súa presencia en táboas na pregunta transcendental:

> ¿Qué es la vida [...]?
> ¿Qué es la vida [...]? (*VesS*, 2182-2183)

Don Hamlet, que se rebela, significativamente, contra a perspectiva de ter que podrecer *ás tentas* (isto é, na escuridade, procedendo ás apalpadelas) *alma e corpo, e á vista do púbrico*, solicita do seu amigo Laertes: *inquire se o corpo foinos dado...*

E el, pola súa banda organiza a indagación (de feito, a formulación dramática da obra cunqueirana) en torno á pregunta:

> ¿Que é amor?,

e facendo deste amor unhas personificacións dramáticas, de calderoniano corte, que comparecerán en táboas a modo de *amor galán* (o personaxe que representará Colombina) e de *paixón lasciva* (o personaxe que representará Escaramuza).

Trala grande indagación realizada, a través fundamentalmente da obra escrita por Hamlet (e que se constituirá en auténtico nó dramático da obra de Cunqueiro), o desenlace precipitarase, e farao en forma, precisamente, de *pensamento*:

> Hai outro *pensamento* que treme aí mesmo onde as túas mans aloumiñan a miña caluga. Un pensamento que non sei se brota, ou xa madurou e vaise muchando.

Este pensamento, súbito, convértese en voz:

> Unha *voz rube* ata o meu corazón...,

e a voz tórnase precepto:

> un *mandato* imprevisto, frío coma o xelo mesmo e luminoso coma o sol.

E tralo *pensamento*, que se volve *voz*, e se volve, ó cabo, *mandato* (imperativo), a resolución, a *acción* (a gran falla do príncipe en Shakespeare):

> Hamlet chega coa man ó puñal, desenvaina, e rápido crava no ventre que o levou. (*ISDonH*, 245)

É dicir, mata e despois mátase que, en definitiva, razón e paixón non son equilibrables e doadamente coexistentes como se pensaba en Shakespeare. Ó contrario, na tradición cultural en que Cunqueiro quere introducir ó personaxe (co crítico propósito que tamén se irá vendo), a paixón ha ser desarraigada, e contra ela acada sentido pleno a acción, que de todas todas se confirma ó cabo que *o corpo foinos dado para que, podrecendo el e o que del, prive a alma luminosa de tan triste sino.*

O achegamento da figura de Don Hamlet á de Sexismundo iníciase xa no momento en que naquel se produce o derrubamento da personalidade hamletiana (hamletiano-shakesperiana) a que xa nos temos referido. Don Hamlet comparece ignorante acerca de si mesmo, é dicir, da súa auténtica filiación e condición (*mentira vestida de príncipe*); vive na caverna sexismundiana (a platónico-calderoniana caverna da pseudorrealidade e a ignorancia). Entra convencido de ser rei: *Morto El Rei eu son Rei.* E quen así se expresa vai ser levado, en segundos, e en escena de dramático patetismo, á evidencia de ser, en realidade, *fillo de puta* e de *cabrón consentido*. Todo o máis, *o príncipe real*, é dicir: *un mocete preguizoso que lles gosta ás mulleres.* (*ISDonH*, 199)

Decaído da súa personalidade (e iso demostra, de paso, ata que punto, desde a perspectiva cunqueirana, a personalidade é *persona*, papel de teatro, do que tan

doadamente se sae coma se entra), cae en conta da fondura da súa ignorancia: a ignorancia acerca de si mesmo. E nada ten, logo, de estraño que, coma Sexismundo, se resolva todo el en preguntas:

> ¿Non son...?
> ¿Nos xoenllos reais, entón, eu non era...?
> ¿Sabes, Ofelia, que fun eu durante tantos anos?

E, sobre todo:

> ¿Que é amor?
> ¿Que se fai por amor...?
> ¿De que noite serei eu...?

E, en fin:

> ¿Queres, amigo, preguntar comigo pola alma inmortal de Hamlet?

Inquire se...

> ¿Ou queredes que o home Hamlet... podreza ás tentas, alma e corpo...?

Estes interrogantes expresan un desconcerto existencial e noético e unha ansia por saber, idénticos ós que mostra Sexismundo, cando, máis alá da caverna, asoma ó confuso panorama da súa autenticidade:

> ¿Yo Segismundo no soy? (*VesS*, 128)

¿Quién me mete en discurrir...? (*VesS*, 1245)
¿Qué es lo que pasa por mí? (*VesS*,1267)

Os interrogantes a través dos que Hamlet pretende evadirse da súa caverna cognitiva e que apelan á autenticidade da condición humana, constitúen o posicionamento dramático da obra de Cunqueiro, tanto na dimensión temática como na argumental. Sentan as bases da indagación que conduce á grande anagnórise, á autoanagnórise a que tamén chegará Sexismundo e lle permitirá ó cabo proclamar:

Sé quien soy [...]
[...] ya informado estoy
de quien soy y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera. (*VesS*, 1545-1547)

A indagación (dramática ou, se se quere reduplicativamente dramática, por se realizar en forma de teatro dentro do teatro) que leva a cabo Don Hamlet segue, xusto, a mesma traxectoria cá que ben se expresa por boca de Sexismundo. Irá, en efecto, do descubrimento do *quen* (*sé quien soy*) ó do *que* (*sé que soy...*), é dicir, do plano da individualidade (a personalidade individual) ó da universalidade (a personalidade xenérica ou metafísica), a condición humana.

A traxedia de Hamlet empeza, precisamente, como a de Edipo en Sófocles, co coñecemento. Edipo cumpre doado o seu destino sen sabelo, pero a traxedia desencadease no momento en que sabe. A diferencia en cambio de Edipo, a traxedia do coñecemento en Hamlet non se refire tanto ó destino (do que xa Don Hamlet era, shakesperianamente, sabedor antes de entrar en escena), senón que se refire á propia orixe (que tamén intrigaba poderosamente ó xove Ulises, na obra de Cunqueiro) e á conseguinte configuración interna que como consecuencia desa orixe se lle revela posuír.

Ignorantes a cerca de si mesmos, tanto Edipo coma Hamlet viviron felices; mais todo se complicou irremediablemente co coñecemento. É con todo significativo que ningún dos dous refugue o acto de coñecer (aínda que mesmo os mate). Don Hamlet incluso profundará nel, indo como Sexismundo do *quen* ó *que*, para poder, ó cabo, actuar reconstituidoramente sobre si (*vencerse*): niso estriba autenticamente, con moita diferencia respecto do que lle pasaba a Edipo, a (barroquiana) liberdade do personaxe de Cunqueiro; hai nel un compromiso ético consigo mesmo.

A conveniencia de comenzar por saber quen se é xa lle fora mostrada a Don Hamlet, por parte do Coro, na segunda escena da obra:

> Convén que un seipa que é seu pai. E cuestión de honra.(*ISDonH*, 201)

E a vinculación que así se expresa entre o recoñecemento da propia individualidade persoal e o coñecemento da auténtica filiación e por outro lado a honra, é tamén moi calderoiana. En *La vida es sueño*, sen ir máis lonxe, cando Astolfo se resiste a casar con Rosaura, aludindo á deshonra de que ela non soubese quen era o seu pai, exprésase así:

> [...] repara
> que ella *no sabe quien es*;
> y es bajeza y es infamia
> casarme yo con mujer...*(VesS, 3263-3266)*

E entón Clotaldo atalla:

> No prosigas, tente, aguarda:
> porque Rosaura es tan noble

como tú, Astolfo, y mi espada
lo defenderá en el campo,
que es mi hija y esto basta. *(VesS, 3267-3271)*

A feitura interna dos dous personaxes é, por outra banda, moi parecida, e nela reflíctese con exactitude unha concepción antropolóxica de corte rigorosamente greco-escolástico, que fai, xustamente, do ser humano un composto de *home* e *fera*, isto é de *razón* e de *paixón*; por un lado, o *corpo e o que é seu*, como expresa Don Hamlet e, por outro, *a alma luminosa*.

Apurando equivalencias, na obra que el escribe para que os cómicos representen, Don Hamlet, desde a perspectiva do amor en que ó tempo se sitúa, falará de *carne*, o *pedido da carne*, por unha parte e, por outra, o *amor galán, revestido de rosas*. Esta irreductible dualidade preséntase tamén en Dona Inés, en *A noite vai coma un río*:

¿Como ser eu e ser outra, ser carne e ser soño, ser a femia e non embargantes sere de Amadís.[20]

Tanto en Don Hamlet coma en Sexismundo hai unha poderosa compoñente *pasional* e unha non menos sobresaínte dimensión *racional*, especulante e decisoria. Aquela, o pulo da paixón, configúrase en ambos (segundo patróns rigurosamente platónicos) como *apetito irascible,* que puxará nos dous, proxectándoos violentamente contra os seus respectivos pais (sempre o mito adánico do pai pecador e responsable), a costa de quen nun caso e no outro cómpre medrar, e *apetito concupiscible*, formalmente edípico en Don Hamlet e, no fondo, edípico igualmente en Sexismundo, que ten tamén (como se dá en

20 Cunqueiro, A. , *A noite vai coma un río*, O.C., I, p. 303, 303. No sucesivo, a esta obra farase referencia coas seguintes siglas: *NcomaR.*

Sófocles) o seu porvir marcado polo oráculo, e ten a Rosaura, a quen ama, por irmá (ó ser filla de Clotaldo, a quen o príncipe recoñece por pai cando lle di:

> Levanta, padre, del suelo...
> que ya sé que mi crianza
> a tu mucha lealtad debo.) (*VesS*, 2393-2397)

e tena aínda por auténtica nai, por ser ela quen suscita no personaxe o espertar da hominidade propiamente dita:

> Tú, sólo tú, has suspendido
> la pasión a mis enojos,
> la suspensión a mis ojo
> la admiración al oído. (*VesS*, 219-222)

(Non resulta doado resistirse aquí á simplificación de sinalar que Don Hamlet, na súa configuración personalitaria sería, fundamentalmente, o resultado de proxectar sobre o *oresticismo* hamletiano-shakesperiano o sutil edipismo sexismundiano; como consecuencia, o oresticismo perdería condición vindicativa –e mesmo, se me apuran, xusticieira– para sublimarse en depuración humanizante; e o edipismo daría, ó cabo, na renuncia –ascese mortificante–, que, máis alá *do corpo e o que é seu*, fai posible as vodas espirituais da alma, isto é, o amor galán, patrimonio e pertencia do eu soño).

Polo de pronto, tanto para Sexismundo coma para Don Hamlet hai un *pai afectivo* (o vello rei envelenado, para o personaxe de Cunqueiro, e Clotaldo para o de Calderón) e un *pai efectivo*, Halmar e Basilio, respectivamente, contra quen os príncipes se erguerán violentamente. Nun caso e noutro, estes pais son os que se interpoñen, non só entre os príncipes e os reinos que lles pertencen, senón tamén entre eles e as persoas a quen aman: Basilio, mantendo a Sexismundo en reclusión e Halmar, casando con Gerda. Ó final, e cumprido por parte de ambos o seu edípico destino (sempre, claro, oportunamente matizado en Calderón) en

relación cos pais, renuncian, en mortificadora ascese, ás edípicas vodas, a pesar de teren os dous ocasión sobrada de consumalas.

Tamén hai, tanto en Don Hamlet coma en Sexismundo, unha relevante conformación *racional*, tanto no que a tradición greco-escolástica denomina capacidade intelectiva, coma no que se coñece como *apetito racional*, capacidade de decisión ou vontade.

O natural filosófico de Sexismundo é asombroso en quen, por outra banda, vive confinado nun ámbito de natureza salvaxe. E este natural reflíctese non só na profundidade discursiva dos seus monólogos, senón tamén na sagacidade con que apura conclusións, teóricas e operativas, das situacións polas que pasa.

> Fue mi maestro un sueño, (*VesS*, 3306)

di, e mellor diría, sen dúbida, que el foi mestre de si mesmo ó poñer lucidez inquisitiva e conclusiva na torpe realidade experiencial do *soño* que outros idearon para el. Con respecto ó modelo graciano, ata se podería dicir que, no fondo (e aínda contando con Clotaldo), Sexismundo é Andrenio e Critilo a un tempo.

Don Hamlet herda (conserva) do seu homónimo shakesperiano o natural especulante e discursivo. El é *libro*, como xa consignabamos. El presta á formulación dramática cunqueirana carácter de investigación sobre o ser humano e o seu deber ser (*¿que é amor*), *¿inquire se o corpo...?*). E el aborda, en suma, esta investigación facendo do nó dramático da obra outro drama, que el escribe coa mesma determinación inquiridora que Cunqueiro confesa que o levou a el a escribi-lo seu:

> Por expricarme a min mesmo este espantoso tema. (*ISDonH*, 253)

En relación con esta dimensión discursiva e teorizadora, se algo diferencia ademais o personaxe de Cunqueiro do de Shakespeare é, con seguridade, a insalvable dificultade daquel para depoñe-la deliberación en favor do pulo decisorio, do arrinque volitivo. Don Hamlet, claro, (como tamén Sexismundo) é fillo dunha *meridional* hipostatización da acción, aínda daquela que, non suficientemente precedida se cadra de análise serena, de cálculo interesado e de prevención realista, cobra carácter de aventura (quixotesca aventura, sempre alén de pexantes prudencias e inhibidoras corduras). A acción (lance heroico, proeza, aventura, *fazaña*) é a que, desde esta perspectiva, dá senso ó mundo, á historia e, tamén así, á existencia.

En todo caso a conciencia de estar levando a acción ata máis alá dos límites da prudencial demora discursiva e continente parece presente en Don Hamlet cando fala, no instante supremo, de *poder fallar* e, aínda, de que *poido querer volver*, e desandar así o andado (algo, polo demais, perfectamente factible para quen está no papel de actor-autor-director pirandelliano, dentro da *comedia por facer* en que deriva, como veremos, a obra de Hamlet cando os seus personaxes (Halmar e mais Gerda) comparecen sobre táboas, desprazando ós actores que os representan e demandando do autor modificacións do texto dramático). Tamén, polo seu lado, Sexismundo se declara convencido de se ter sobrepasado cando se axeonlla diante do rei vencido e lle di:

> [...] humilde aguarda
> mi cuello a que tu te vengues:
> rendido estoy a tus plantas. (*VesS*, 3245-3257)

Nun e noutro é, en suma, criterio de acción o convencemento de que só arriscando (perdendo) a vida, pode esta autenticamente *gañarse*. E o risco que mellor os caracteriza resulta se-la impetuosidade con que se volven contra si mesmos, facendo da súa vida interior *militia* e da acción estoico vencemento. A renuncia sexismundiana a se manter na liña das súas arrebatadoras demandas

pasionais será levada por parte de Hamlet ata o extremo da violencia destructora e a morte. E é que, con independencia de que pesan sobre Don Hamlet factores motivantes adicionais, que non é do caso analizar aínda, el opera sempre desde as poderosas compoñentes temáticas que corresponden a un Orestes e a un Edipo, mesmo na ocasión en que actúa sobre si mesmo.

A personalidade, en fin, do eu que se vence a si mesmo, resultando dese xeito a un tempo vencedor e vencido, sobre a base de volve-la razón contra a paixón e aínda de que esta se empregue (destructiva e constructivamente) contra si mesma, resulta en verdade dunha pluralidade funcional e óntica de tal magnitude que só se pode expresar adecuadamente, como fai Cunqueiro no seu drama, por vía de comparecencia de *personae*, de individualidades dramáticas ou caracterizacións ónticas e operativas (os *varios* que fan o *un*), que se visten e desvisten, é dicir, que se asumen, rexeitan, combinan, destrúen e reconstrúen. E resulta dese xeito perfectamente factible, no ámbito dramático, ser (ser, claro, e non ser), a un tempo, como actor e como autor, Orestes e Edipo e Hamlet e Sexismundo e, aínda, (sublimemente tolo) Don Quixote, que na sublime loucura do amor doadamente se alberga tamén a sublime loucura da acción heroica, da *fazaña*, que pretenda desfacer *entuertos* e, se cadra, volve-lo mundo, a calquera prezo, como un entende que *debera ser*. Da presencia, entre outros, de Don Quixote dentro da pluralista configuración de Don Hamlet, que pola nosa parte estudiaremos por miúdo máis adiante, fai mención explícita o profesor Míguez Ben:

> *Don Hamlet* alude en su título a la suma de dos arquetipos de la condición humana, dos anti-héroes que simbolizan las luchas contra las fragmentaciones de realidad y deseo, de ser y parecer, y las que suponen la consciencia de que la vida significa la muerte, aunque ésta pueda buscarse voluntariamente. Turgueniev había reunido a Don Quijote y al príncipe de Dinamarca en un ensayo sobre las aspiraciones del hombre. A los dos debería añadírsdeles Edipo y Orestes para

> redondear el abanico de posibilidades a las que apunta el texto teatral gallego[21]

E, en efecto, a sorprendente capacidade de que Don Hamlet resulta posuidor e que lle fai levar adiante unha acción depurante e xusticeira, non por racional menos insensata, e non por insensata menos heroica, ata mesmo pasar por encima de toda sensual satisfacción e aínda da vida (da propia e da de outros) ten moito da xenerosidade e da *iluminación* quixotescas; algo, de todas todas, impensable no Hamlet nórdico.

Don Hamlet presentarásenos, en resumo, como ese *un*, na luz, que resulta dos *moitos* operantes no escuro: o apetito irascible (Orestes), o apetito concupiscible (Edipo), a racionalidade discursiva (Hamlet), a racionalidade práctica e decisoria (Sexismundo). Son xa de seu, cada un deles, *homes*, eus, que certamente teñen moito uns dos outros, e resultan dese xeito e aínda na súa radical contraposición, doadamente fusionables entre si e estoicamente inter-intra-superables:

> Yo le hago matar, y despues morir, para que todos los hombres que en él anidaban sean una misma conciencia, un único príncipe: Hamlet.[22]

21 Manuel Míguez Ben, «Don Hamlet», en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Xunta de Galicia, Santiago, 1993, p. 513.

22 Cunqueiro, A., "Hamlet y anónimo", en *Faro de Vigo*, 2-III-1958, citado por Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía*, Xerais, Vigo, p. 181.,

### 3.- O ser e a nada, ou de como *Dinamarca é vento.*

A concepción do ser humano e do mundo como algo que se acomoda ó esquema metafísico de *ser e non ser* dáse na maioría dos autores do barroco. A cultura do barroco asenta sobre a admisión do carácter intimamente contradictorio das cousas e a configuración polarizada da realidade en xeral. O *Quixote* é, por exemplo, un resultado da conxunción, tensa e harmónica, de realidade e fantasía, do ser e o parecer, da loucura e a cordura, do drama e a comedia, do sublime e o grotesco,da invectiva e a louvanza. Da coexistencia de contrarios (en sentido dialéctico) deriva tamén a esquizoide conformación de Hamlet, en Shaskespeare, e a súa dramática inestabilidade caracterial e criteriolóxica. Dela deriva igualmente o carácter agónico da existencia en Sexismundo, ser polarizadamente configurado e enfrontado a si, en loita consigo mesmo, e empeñado, dese xeito, na transcendental tarefa de *vencerse.*

*La vida es sueño* é, en concreto, unha obra que está estrada de expresións que fan presente a bipolar configuración da realidade humana. Así, por exemplo, e entre moitas:

> [...] inmóvil bulto soy de *fuego* y *hielo.* (74)

Ou:

> [...] una prisión obscura
> que es de un *vivo cadáver* sepultura. (93-94)

Ou:

> [...] siendo un *esqueleto vivo,*
> un *animado muerto.* (201-202)

Ou:

> [...] juntos el *oriente* y el *ocaso*,
> la *lumbre* y la *sombra fría*. (1575-1576)

Ou, en fin, aquilo de que

> Cada edificio es un *esqueleto altivo*,
> cada soldado un *esqueleto vivo*. (2474-2475)

Esta posición, na que Alvaro Cunqueiro decididamente está (do imperativo interno a que Don Hamlet manifesta obedecer cando mata á nai e se mata dinos, significativamente, o príncipe que é *frío coma o xelo* e *luminoso coma o sol*) e sobre a que de todas todas opera (nun sentido e cunha efectividade da que nos ocuparemos máis adiante), emparenta directamente coa concepción, recorrente no pensamento occidental, que (aínda desde posicións tan diversas entre si como a representada por Platón e a representada por Nietzsche) considera que a *intermediedade* e a conseguinte situación de tensión entre dúas entidades de signo dispar caracterizan ó ser humano.

Nietzsche dicía que o home é *ponte* entre a besta e a *superhome*. E a intermediedade platónica apréciase ben, por exemplo, con referencia ó saber filosófico, que retrata con exactitude a condición humana, ó constituírse como tensión (*eros*, desexo) que se sitúa entre a sabedoría, como posesión fáctica da verdade e así patrimonio dos deuses, e a ignorancia, que aproxima a moitos á posición dos animais.

> Ningún dos deuses filosofa nin desexa chegar a sabio, porque xa o é [...] Pero non o fan tampouco os ignorantes e niso estriba o mal da ignorancia; en non ser nobre, nin bo, nin sabio e ter,

> non obstante, a ilusión de selo en grao suficiente, e sen, así, sentiren, logo, desexo do que non cren estar necesitados. ¿Quen son entón os que filosofan, se non son os sabios nin os ignorantes?.
>
> –É claro aínda para un neno que son os *intermedios* entre uns e outros.[23]

Nun certo sentido platónico, que xa consignabamos antes, Cunqueiro pon o *soño* (para el, ingrediente fundamental da condición humana) como situación ou *status* óntico e gnoseolóxico intermediante entre a incerteza e a certeza plena.

> Un hombre que duda es un hombre libre y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega.[24]

Así como a certeza é inmobilizadora e aprisionante, a dúbida, por contra, fai posible a liberdade, e mesmo estimula o seu exercicio en forma de realizacións da imaxinación creadora. Estas, o soño cunqueirano, xorden, en efecto, da *necesidade espiritual de certezas* (inherente, claro, á súa non posesión), presente en quen tampouco pode vivir nunca a situación noética de absoluta certeza:

> Fóra da alma e a súa redención polo Señor Xesús, non hai outras certezas que as adivinacións da poesía. (*ISDonH*, 213)

---

23 Platón, *O Banquete*, 202 e.

24 Cunqueiro, A., *Un hombre que se parecía a Orestes*. Destino, Barcelona, 1981, p. 101. No sucesivo, citarase coa seguinte sigla: *HpO*.

A dúbida *productiva*, pois, por estimuladora de ensoños, intermedia así entre a ignorancia (a non posesión, a non necesidade de posuír) e a certeza plena, reservada xa ó ámbito (para Cunqueiro decididamente metaliterario, segundo máis adiante se ha ver) da fe relixiosa.

A intermediedade humana, e a subseguinte condición de tensión ou *fieri*, ten fundamento ontolóxico no propio devir cósmico que se considera, desde Heráclito, resultante da co-incidencia dialéctica do ser e o non ser. Cómpre neste sentido evoca-la imaxe heracliteana do *río:*

> Non será posible entrar dúas veces no mesmo río.[25]

É unha imaxe viva tamén e operante en Cunqueiro:

> Botas un lírio no río, e vaise con ondas que nunca máis volves ver. (*ISDonH*, 228)

Ó devir do río engádese aquí o devir mesmo das ondas. Entre un e outro vaise, devalante, o lirio. A vivencia desta transitoriedade e deste *devalar* resulta suscitadora de melancolía; xa era así en Heráclito (*o chorón*) e éo igualmente en Cunqueiro:

> Un río así é medio vivir; fuxitivo compañeiro, tira do ánimo os xaramolos da melancolía. Para certos vagos espíritos, un río é coma un amado fogar.[26]

---

25 Platón, *Cratilo*, 402 a.

26 Cunqueiro, A., *Si o vello Sinbad volvese ás illas*, *O.C.*, II, Galaxia, Vigo, 1982, p. 315. No sucesivo, *VSvolvese*.

Ou, máis directa e profundamente:

> En general, no ha de fiarse uno mucho de la memoria y la sabiduría de los ríos: un río, el Leteo, era la frontera del olvido, y es heracliteana la filosofía fluvial, y puesto que *panta rei*, todo fluye, ¿a qué bueno ponerse a recuerdos y nostalgias en agua que pasa?. Póngase a ello, eso si, el que desde la orilla la contempla apresurarse.[27]

A realidade en si é tan río (tan *reo*, tan correr) e, dese xeito, tan inaprensible que, nela, non resulta sequera posible o acto de concienciación, a vivenciación reflexiva. Cómpre, logo, saírse intencionalmente dela, tomar perspectiva e, desde a marxe, vela (vivenciala), claro, no seu implacable pasar ..., que iso é, en Cunqueiro coma en Heráclito, a conciencia de transitoriedade que xera a melancolía.

A teima cunqueirana por modificar e refacer sorpresivamente o que sempre se tivo por intocable, como é o mito, o legado da historia ou da lenda, ou mesmo os temas e argumentos literarios máis consagrados (ata *El Caballero de Olmedo* que se representa na cidade de Egisto era un *Caballero de Olmedo cambiado,* onde Dona Elvira, ciumenta, era quen mataba ó cabaleiro)(*HpO*, 52) e mesmo o carácter aberto, como provisorio e sempre inestable dos seus propios relatos e do retrato que deseña dos seus personaxes, que os fai susceptibles de constantes retoques, reflicten esta condición *in fieri* (entre o ser e o non ser) que rexe na realidade cunqueirana.

O ser humano resulta, así, unha entidade *fronteiriza* (sendo e mesmo non sendo), sempre a camiñar *polo lombo dunha serpe*, entre a grandeza e a miseria, a fidelidade e a traición, o amor e a morte; entre, en fin, a *pobreza* e a *riqueza* (os pais de *eros* segundo o relato de Diótima no *Banquete* platónico), sempre dado a vivencia-la compoñente pobre da riqueza (o non ser no ser) e a destaca-la vertente rica da pobreza (o ser do non ser):

> [...] e cata ahí que mirando (Sinbad) por derriba dos tellados, vía moverse os mastros dunha nao, e pola bandeiriña que iba no mesana, branca e bermella, sabía que era Arfe o Novo que desatracaba e se puña río abaixo nos camiños do mar[...] Y entón Sinbad deixaba de ver, porque se lle enchían os ollos de bágoas. Unhas bágoas quentes e brillantes coas que pagaba, e ben amargamentes, o dereito a gardar para el soio un tesouro de pedriñas fantásticas, todas elas cunha luceciña dentro, unha luceciña perdida nunha selva escura. (*VSvolvese*, 402-403)

O non ser xa (como si o era Arfe) mariñeiro era, xusto, o que facía de Sinbad o máis fantástico mariñeiro fantástico.

A inestable conformación óntica da persoa ten, por outro lado, correlato psicolóxico na oscilación anímica entre a euforia e o decaemento (*bágoas quentes e brillantes*), como lle sucede tamén o piloto cando, camiño de Basora (na máis cervantina das viaxes cunqueiranas) e afectado ó cabo pola recalcitrante descrenza do seu paxe Sari(*«en Basora non hai nada»* e *«por aquí van tres perdidos, mala centella»*), decide entrar no caravanserrallo Mistor, porque, en definitiva esperaba (precisaba) que

> non deixaría de haber alí quen ouvira a historia do Ave Roc ou a viaxe levado pola balea as naves mariñas, (*VSvolvese*, 407)

e podería, así, contribuír a apuntala-la precaria contextura crencial (sempre, no ser, o non ser) do mundo vivencial do noso piloto.

Tamén Platón dicía de *eros* (fillo de *Poro*, a riqueza, e de *Penía*, a pobreza):

> Pola súa natureza non é inmortal nin é mortal, senón que nun mesmo día, por intres florece e vive, pola súa riqueza, e por intres morre, e mais de novo volverá revivir, mercede á natureza de Poro, seu pai.(*Banquete*, 202 e)

Esta *fronteiría* é a que confire ós personaxes a inestabilidade óntica, e comportamental que fai, por exemplo, de Don Hamlet un ser definible polo seu *cambiante*:

> -El un leirón i eu outro leirón, seu verdadeiro fillo. ¿Saín a el, Poloño?.
>
> -Imitábalo no cambiante.(*ISDonH*, 247)

E así resulta que Don Hamlet é valente e é covarde, apaixonado e prudente, veraz e mentireiro, amante e asasino da mesma realidade amada, rendido Edipo e Orestes vingador con respecto á propia nai, piadoso e cruel, salvador e condenante. En definitiva sucede que

> Un grau de millo, si o sementas, dá millo. Sementa agora a Hamlet e agarda que o xaramolo rompa na terra, e furando na súa coda amose o froito que nace. Di o seu nome. Pode ser centeo, herba da fame, silva, mercurial [...] De Don Hamlet, príncipe real de Dinamarca, ¿el non pode sair cobarde famoso?.(*ISDonH*,197-198)

Tamén Hamlet, en Shakespeare, era louco e sumamente xuizoso, amante e despectivo con Ofelia, admirador da nai e aborrecedor dela, apaixonado e timorato, louvador e alcumador, dubidante, en fin, e firme tamén nos seus principios.

E outro tanto acontece con Sexismundo: vingador no pai e ofrecéndose a el como víctima, soberbio e, ó tempo, humilde, fiel e desalmado con Clotaldo, cruel e piadoso con Rosaura, en si mesmo vencedor e vencido, brutal e filósofo profundo, home e fera, e alguén, en suma, convencido de que perdendo a vida é como realmente se pode gañar.

A condición de ser e non ser (entre ser e non ser), a inestabilidade óntica, a súa versatilidade e a conseguinte polivalencia emocional abre ós personaxes cunqueiranos a unha amplitude tal de facianas que os fai dificilmente definibles, se se quere buscar algo que vaia máis alá da contradicción e a indefinibilidade mesma.

De Ulises cóntasenos que

> Las olas del mar lo llevaron a desconocido pais, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas. (*MdU*, 267)

> Hay muchas vidas, querido amigo!, (*HpO*,157)

díselle mesmo a Orestes, que ten, por certo, a súa marcada *polos propios deuses inmortais*. Pero, non obstante o seu determinístico destino,

> Orestes se sale de página [...] quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares, está enamorado de una princesa de una isla, tiene naves y caballos, recibe cartas de emperadores que quieren alquilarlo por general en jefe, le gusta escuchar música o jugar al polo, o a las cartas [...] Hace mutis y se va a sus vagancias, (*HpO*, 98)

cara a outras formas de ser e vivenciar...

En *O incerto señor Don Hamlet*, o Coro consigna, xa desde o principio:

> un home é el mesmo, e asemade unha grea de homes, uns donos de seu, criados outros. (*ISDonH*, 195)

O propio Don Hamlet dirá de si:

> Tamén eu son diferente, Laertes. Un home está feito de diferencias. (*ISDonH*, 209)

En *Un hombre que se parecía a Orestes* o dramaturgo Filón dicía do Orestes da traxedia que el escribía:

> Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano. (*HpO*, 168)

E o Hamlet autor-actor-director da obra que van representa-los cómicos italianos dá estas instrucciónsá moza Colombina:

> Tes que estar sempre namentres dura a peza, indo e vindo por escusados recunchos, por secretos pasadizos, querendo e non querendo. Non poderás ser dous pasos, dúas verbas, na mesma dirección. Entrégaste, e foxes, volvendo axiña para dicir que non cantarás máis nas mans do cazador, e apousándote nelas para dicilo. (*ISDonH*, 230)

Unha pluralidade consistencial así, e unha tal versatilidade vivencial e óntica, fan que lembrémo-la dinámica representadora do actor de teatro

(sempre o *paradigma dramático*, do que máis adiante se fará detida análise), que asume, viste e desviste sen fin, mesmo séndoas e non as sendo, moi diferentes *personae*. Esta plasticidade súa estructúrase a partir dunha certa inconformación estructural básica (o seu ser e non se-lo que vai sendo) que o fai soporte subxectual válido para as máis diversas formas de ser ou de obrar.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* o protagonista era a un tempo:

> Lanzarote del Lago, Duque de Provenza, sobrino del Imperante[...] No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en el.[28]

De Paulos, en *El año del Cometa*, tras de se consignar que *se encontraba a si mismo, si era preciso, heroico, amante, veraz, enamorado e incluso muerto*,[29] e que mesmo era, logo, Duque de Aquitania, Arnaldo, ou simplemente espectador de si mesmo, aínda se chega a dicir del que

> tenía dentro de si mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones. (*AdelC*, 202-203)

E tampouco deixa de ser significativo para a comprensión desta esquizoide (¿nihilista?) conformación da personalidade o feito de que a *persona* en que habitualmente se está sexa tan extrínseca con respecto á persoa que poida ser tamén calzada, asumida, por outro suxeito, como lle pasaba a De Crozón, o Sochantre de Pontivy, cando ó regresar á casa despois da súa longa peregrinación coa hoste e entrar no seu cuarto, viu que

---

28 Cunqueiro, A., *Vida y fugas de Fanto Fantini*, Destino, Barcelona, 1990, p. 34.

29 Cunqueiro, A., *El año del Cometa*, Destino, Barcelona, 1990, p. 83. No sucesivo, *AdelC*.

> alí, a carón dos pés da súa cama, sentado na bordelesa de viaxe, estaba el mesmo, Charles Anne Guenolé Mathieu De Crozón.[30]

O *representador* permitírase incluso introducir pola súa conta modificacións na conformación característica e operativa do respresentado, ata o punto de que este, o Shochandre, ha de exclamar desolado:

> ¡Fixéchesme un perdido!

É, en fin, suxerente lembrar que Borrallo da Lagoa, de quen se nos conta en *Escola de Menciñeiros*, curaba ós seus pacientes trocándolle-las *personas*, mudándollelas por outras:

> O primeiro que facía cun tolo era cambiarlle o nome. Dicíalle ó tolo que, por un casual, chamábase Secundino:
>
> -Ti eres Pepito e nada máis. Contesta sólo por Pepito.
>
> Despoixas, parez que arricando de Pepito, inventáballe a Secundino unha vida nova [...] facíalle crer que estivera na Habana [...] e tivera unha carbonería ou unha bodega [...] E hastra lle amosaba unha fotografía e o tolo coñecíase[31]

Chegados a este punto, preséntasenos xa, inaprazable, a pregunta: máis alá da *persona*, das *personas*, que mesmo se visten que se ispen, ¿que é realmente o suxeito humano? ¿Hai nel, de propio, algo máis do que sería a *percha*, presta a se deixar vestir e desvestir, dentro da interminable dinámica dun acontecer onde

30 Cunqueiro, A., *As crónicas do sochantre*, *O.C.*, II, p. 273. No sucesivo, *CdoS*.
31 Cunqueiro, A., *Escola de Menciñeiros*, *O.C.*, III, Galaxia, 1983, pp. 63-64.

a orde das aparencias desprazaría decididamente o das consistencias? ¿Resólvese a personalidade nas *personas*, o ser no *parecer* (ser e non ser, ó cabo)? ¿Nihilismo puro e duro?

Deste problema (un dos de máis entidade na temática cunqueirana) teremos que ocuparnos con amplitude máis adiante. Pero, cara á súa adecuada formulación, é preciso xa agora consignar que o nihilismo faise presente dentro dun contexto que vai moito máis alá do estricto plano antropolóxico. Na obra de Cunqueiro, por exemplo, comparecen con significativa abundancia camiños, paisaxes, paredes, xentes e aínda países enteiros que son, autenticamente, *de quita e pon*[32]. Hai illas, con *praias solaces e badías abrigadas*, das que se declara abertamente que son só un gran telón pintado, colocado en medio do océano para desconcerto do inimigo (*VSvolvese,* 307). Hai outeiros de cartón pedra, con arboredo e verdes e apetecibles prados que invitan á partida dos contrarios na guerra a pousar e descansar, e seren así sorprendidos e derrotados (*VFFF*,50). Aparecen vilas enteiras que non só un *engado* feito con un espello (*MeF*, 34). Hai, en fin, extensos reinos que, nun intre dado, se poden coller e esconder para que ninguén os tope e os roube (*VSvolvese*, 338). De puro cartón é a corte do Rei Arthur, incluídas armas, trebellos, cabalos e mesmo os personaxes da táboa. (*AdelC*,182)

Todos estes elementos, personaxes (*personae*), decorados (*aparencias*) ou obxectos de attrezzo, en quen o *desfondamento* consistencial se mostra sen amaños (esgótanse no puro *parecer*), comparecen sen estridencia ningunha no discurso narrativo e son asumidos polo lector con normalidade por cadraren axeitadamente dentro da cunqueirana figuración do mundo como escenario de teatro. Aínda do val natal, visto desde o miradoiro da Folgueirarrasa, coa cidade dentro, nos di Cunqueiro que ten

> a medida do ollo humano,[33]

32 Cunqueiro, A., *Merlín e Familia, O.C.*, II, p. 35. *AdelC*, 130. *VSvolvese*, 338.

33 Cunqueiro, A., «El descanso del camellero», en *Viajes imaginarios y reales*, Selecc. César Antonio Molina, Tusquets, 1991, pp. 66-67. No sucesivo, *VIyR*.

abarcable dun só golpe de vista, xusto coma un escenario, e case posuíble tamén na man coma eses pequenos mundos (ámbitos eidéticos) que son as bólas de neve, que tanto suxestionan a Cunqueiro.[34]

A realidade cunqueirana é, xusto, un escenario, e el lévaa (lévao) dun lado a outro, como fan as compañías de cómicos, alí onde vai monta-la *representación.*

> Non se pode vivir sen unha paisaxe ó fondo[...]: o meu val, a miña casa[...] Eu quero contar o Golfo pérsico e o ría Iadid e entón boto man do río que me é máis próximo, que é o Masma de Mondoñedo[...] Cando contei de Bretaña, eu o que tiña na imaxinación –puxen– foi a Terra Cha.[35]

> Todas las ciudades pequeñas de que hablo son un poco mi ciudad por muy diferentes que en realidad sean. Tanto me da que sea una ciudad griega a donde llega Ulises o una ciudad de Bretaña, donde llega el Sochantre con las ánimas; todas las ciudades son un poco mi ciudad.[36]

*Sona*, claro, e *non a son.*

Dentro deste seu inconfundible escenario mental,

> Reconstrúo na lembranza en forma de escenas teatrais; todo o compoño para que a escena saia redonda.[37]

---

34 Anxo Tarrío refírese a elas, destacando a súa relación coa *teima visualizadora* e, en definitiva, coa *vocación teatral* de Cunqueiro, en *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Galaxia, 1989, pp. 51 e ss.

35 Morán Fraga, C., «Entrevista a Cunqueiro, en *Homenaxe a A. Cunqueiro*, Universidade de Santiago, 1982, p. 377.

36 Citado por Armesto Faginas, X., *Cunqueiro: unha biografía*, Xerais, Vigo, 1987, p. 23.

37 Citado por Fernández del Riego, *A vida e a obra dun gran fabulador*, Galaxia, Vigo, p. 153.

A realidade de Cunqueiro dáse (prodúcese) toda dentro dun escenario. O escenario é para el o auténtico ámbito de *dación* da realidade, alí onde esta se *constitúe* e, así, comparece (feita *eidos ontoplástico,* coma nas bólas de neve), nun sentido nada lonxe do que, por exemplo, no idealismo fenomenolóxico husserliano se atribúe a conciencia coñecente: receptiva, constituídora e, así, tamén ofertante da realidade que comparece.

Igual que na obra de Calderón, aquí *o mundo é teatro*: dáse o escenario e, dentro del, o discorrer dramático da realidade. Pero, máis alá tamén de Calderón, para Cunqueiro o mundo é teatro e a realidade drama, porque, en verdade, *o teatro é o mundo* e *o drama a realidade*. Non hai, en puridade, outra. Co cal, lonxe de se pretender como en Calderón rebaixa-la categoría óntica do mundo e da realidade, o que Cunqueiro fai decididamente é enaltece-la categoría óntica do teatro, a do escenario, a da representación, a do drama. En parecido sentido, haberá que subliñar máis adiante que tamén en Cunqueiro a vida é, en efecto, *soño*; e iso, por que incuestionablemente *o soño é a vida*, isto é, a realidade vivencial, a de decisivo peso en cadaquén. E así, lonxe de se pretender rebaixar tampouco a categoría óntica da vida (como, en efecto, sucede en Calderón) o que se consegue é eleva-lo *soño* a categoría óntica suprema. E deste xeito pode, xa que logo, resultar perfectamente que

> otra de las razones, y quizás la principal y primer (de que Paulos morrera), fue que había dejado de soñar. (*AdelC*, 237)

Franco Grande, que é un dos primeiros en acertar a ve-la literatura de Cunqueiro *inscrita nunha liña claramente ibérica que, desde Cervantes aos nosos días –pasando por Eça de Queiroz– afirma o carácter ilusorio de toda realidade*, precisa ben que a realidade cunqueirana é ilusoria, porque, xustamente, da ilusión se fai a realidade:

> Il crea desde esa realidade ilusoria, dando por cancelada a outra ou servíndose dela pra millor encher a realidade

> verdadeira, que é a ilusoria. Cervantes ou Eça vense forzados a razonar, ou polo menos a xustificar as súas actitudes; mais Cunqueiro, pola contra, non ademite outra realidade[38].

Pois ben, desde a perspectiva do que é un escenario, compréndese doado a dimensión óntica e operativa do non ser, da nada. O escenario, en efecto, inscríbese na orde das *aparencias*, de que se falaba no Barroco. O escenario é *adextreidade*, pura *fronte cara a*, sen consistencia substantiva intrínseca. O escenario é a *mentira*; o cal podería parecer, certamente, moi pouco se non fose, claro, que en Cunqueiro a mentira, frecuentemente, como ben se sabe, pode ostentar rango ontolóxico supremo dentro da realidade (vivencial) . Mentira é a literariedade. Mentira é, por exemplo, o que Felipe de Amancia (*o mentireiro*) chama ós feitos da súa nenez en Miranda con Merlín, aqueles que, precisamente,

> foron enchendo cos seus fíos o fuso do meu espírito.(*MeF*, 11)

E de Paulos dísenos que

> mentía facilmente, pero si en un instante se puidesen recoger todas sus mentiras, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado[...] Paulos corría la cortina verde[...] y quedaban separados el mundo real y la escena[...] Ahora era cuando Paulos vivía... (*AdelC*, 83)

A *mentira* de Paulos, como a de Felipe de Amancia, e a de Fanto, e a de Sinbad... e, desde logo, a de Don Quixote (e dedicaremos un capítulo a analiza-

38 Franco Grande, X. L., «Introducción a Álvaro Cunqueiro», *Grial*, 42, 1973, p. 414-415.

-las varias formas en que o fidalgo está presente na realidade cunqueirana) pode, deste xeito, se-la gran realidade vivencial; a que dá fundamento e sentido ó vivir da persoa. E inscrito así na orde óntica da *mentira* (que non, claro, falsidade) está o escenario, o mundo, que se define, xa que logo, pola súa condición de *aparencia* (de *parecer*, que non *aparentar*), alí onde, xustamente, ser e non ser forman contextura.

O escenario, en fin, couta o ámbito da *heracliteana* realidade cunqueirana, que se sustenta deste modo sobre a nada circundante; unha nada presta sempre a se facer tamén *aparencia* e botar todo abaixo, impoñendo, con respecto ó ser (o ser e non ser da representación) o contrapunto dialéctico da destrucción.

A figuración cunqueirana a través da que con maior frecuencia se fai presente a nada, na súa dinámica aniquilante (e ó tempo posibilitadora de novos xurdires) é o *vento*[39].

No adro de Confront, por exemplo, cando a morte, que se agacha baixo da *aparencia* de actores e personaxes (e nunca coma na hoste bretona cobrou o non ser tan sensorial aparencia), se fai ó cabo presente e operante, rompendo o curso da representación (realidade), sucede tamén que *un vento que ven abate o tapiz sober da trabada*, e da praza de Verona, onde os feitos se daban, non queda nada. Esta nada é a mesma que, no intre, constata igualmente, aterrorizada, a meniña mendiga, que vivira con intensidade a dinámica da representación:

> ¡Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias, nin lírios. (*CdoS*, 265)

39 No vento que *azouta perennemente os ciclópeos muros de Elsinor ve Damián Villalaín a metáfora escenotécnica da que o autor se val para resumir o que contitúe o motivo principal da obra: a precariedade da condición humana, a incerteza radical en que se moven os homes, a fraxilidade das verdades (...)* (En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Xunta de Galicia, 1993, p. 487).

Pero acontece tamén que o vento, estragador, é tamén fecundante, vivificador:

> Gran parlanchín, *fecundo padre*, intonsa cabellera. (*MdeU*, 141)
> Fecundante [...], *falo* silvador e invisible. (*HpO*, 90)
> *Alma* de los navíos, dueño irascible e infatigable de las singladuras. Es como un dios de algo terrible pero paternal. (*VIyR*, 38)

Esta súa bifronte condición fai del un misterio:

> Andamos al viento, que es un gran misterio, como si nada. (*VIyR*, 42)

Mesmo as *almas*, o vivificador principio, desposuídas de carnal envoltura, son *vento*:

> Pasa un vento asubiante, que mata as febles luceciñas. A vella santiguase e reza un Painoso pola alma do finado señor vizconde de Kloemel que acaba de pasar a cabalo[...] Quítanlle o sombreiro a unha brisa de maio, porque adiviñan que é a fermosa Ana de Combourg que pasa sorrindo por entre as ponlas verdes das abidueiras. (*CdoS*,159-60)

En Cuqueiro reaparece, así, a noción presocrática de *alma*, de principio vital, como *pneuma*, alento, soplo, *vento*.

A historia de *O incerto señor Don Hamlet*, sen ir máis lonxe, desenvólvese no ámbito óntico (*eidético*) do castelo de Elsinor. O castelo de Elsinor é o escenario,

*a cuncha de pedra almeada*, que couta e delimita a realidade, onde todo se garda dentro,

> a xente, o gado, o xardín. E é por culpa do vento irado. A ninguén lle prace sair de Elsinor con tanto vento fóra, semellante a un grande exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite.
>
> Elsinor dáse en Dinamarca. E
>
> Dinamarca é vento. (*ISDonH*, 195)

O ser, coutado en si, tornado da acción estragante e tamén anovadora do vento[40], vólvese mesmo un pudrideiro:

> Somos unha extraña almáciga [...] E todo por mor do vento que corre fóra. Coas outas paredes impedimos que a tempestade avente as rosas non máis nacer, pro convertimos a Elsinor nun pudrideiro [...]
>
> A coroa real, a xusticia, as espadas, o amor e a morte gardamos aquí en Elsinor, por mor do vento. Os crimes tamén, por mor do vento. (*ISDonH*, 195-196)

40 *A ausencia de ar paraliza unha situación que, por iso, se volve problemática ao ficar impedida de evoluir* (Luisa Villalta, *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*, Laiovento, 1992, p. 57).

Durante toda a representación, o vento que ouvea fóra é o contrapunto dialéctico da ardente e, por intres, atafegante realidade que discorre dentro das pedras militares de Elsinor. Ata mesmo o instante supremo en que o mozo Hamlet,acabado de se converter en rei e xa a punto de morrer (cando, en efecto, a realidade é ser e non ser, os encumiamentos existenciais e os afundimentos súbitos danse sen solución de continuidade) fai unha significativa proclama:

> Unha medida real, Poloño. Un decreto supremo. Pono por escrito. Desde hoxe o vento pode entrar nas estancias de Elsinor. El Rei Hamlet non lle ten medo o vento que ouvea fóra.

E, así,

> Aventa todo a xistra asubiadora. A escena fica baleira uns segundos, somentes co vento, namentres cae o pano. (*ISDonH*, 248)

Pero o pano cae en Cunqueiro, como tamén o facía en Shakespeare, na consciencia de que o ciclo da realidade, tanto na dimensión persoal coma na cósmica, prosegue imparable. É significativo, neste sentido, que o príncipe faga a súa proclama real a favor do vento no instante mesmo en que acaba de dispoñer:

> Non digas no parte que morreu Hamlet [...] Poido querer volver.

Cando isto está a dicir, *de pé, no máis outo das ameas* onde se vai aforcar,

> O vento de fóra revóalle o roupón. (*ISDonH*, 248)

E é que o *retorno* a que apela Hamlet resulta, en última instancia, un momento case hegeliano (ou mesmo case nietzscheano) do perenne retorno suscitado pola nada, presente, coma vento estragador e rexenerante, no corazón do ser, que así se torna fecundo.

Tense comentado que no Hamlet de Cunqueiro non hai, coma no de Shakespeare, un Fortimbrás que apareza ó final como promesa e esperanza de renovación, e así tamén de recomezo do ciclo vital ou histórico. A Cunqueiro, evidentemente, non lle resultaría preciso un Fortimbrás. Con independencia, pois, do relato da chegada deste, producido na introducción ó drama (o autor dinos que *foi* alabardeiro nas tropas do Capitán), xa aí está o vento, coa súa profunda carga simbólica. Para Cunqueiro a realidade, por dada sobre o principio do ser e non ser, é en si mesma dialecticamente rexeneradora, aínda que a rexeneración teña que producirse mediante morte, como entende Don Hamlet. A realidade xa de seu se resolve en ciclicidade, en perenne retorno.

Unha realidade así, como tamén Nietzsche constatara, acada a súa realización máis plena na traxedia:

> Creación, caída, resurrección, son os tres actos dun drama universal que toda cousa repite, desde o ciclo das estacións á ascensión dos reis [...] Inflinxíndonos simbolicamente a morte, a traxedia *resucítanos*, resume en nós a historia do cosmos.[41]

E xa comentaba para o mozo Ulises, Basílides, o seu mestre en teatro:

> ¡Los vientos rachean en el cuerpo de los señores reyes de la tragedia como en las velas de las naves!. (*MdeU*, 174)

41 Cunqueiro, A., *As mil cara de Shakespeare, O.C.*, IV, Galaxia, Vigo, 1991, p. 209. No sucesivo, *MilC.*

E é que o vento, no que ten de principio aniquilador e rexenerante, de constructor e destructor, de non ser, en fin, aliado indefectible do ser, serve insuperablemente a expresa-la dialéctica do encumiamento vital e a caída, da exacerbación pasional e da morte, que dá forma e fondo á traxedia.

## 4.- Parecerse a Orestes.

Ser moitos, mesmo entre si contrarios, é unha das máis caracterizadas formas de ser e non ser.

E un deses *moitos* que se son e non son, por parte do Hamlet cunqueirano, é, precisamente, Orestes. Ou *paréceo*, que é a forma cunqueirana de selo e non o ser. Éo, polo de pronto, en moito menos grao aínda ca o era Hamlet, en Shakespeare. O motivo da vinganza, o destino oréstico, xa non era, por certo, neste último o suficientemente determinante como para poder cortar, en sentido resolutivo, unha deliberación que, a forza de ser fundada e por demais detida e fonda, daba na vacilación, na demora, na indecisión e, en suma, na inoperancia; dela dicía o propio príncipe que

> de catro partes ten unha soa de prudencia e sempre tres de cobardía[42]

De feito, só será, xa contra o final da obra, a flagrancia dos novos e execrables crimes do rei Claudius a que fai de Hamlet o brazo armado dunha xustiza real, que non, a penas, oréstica vinganza.

Pero se en Shakespeare, mal que ben, e sequera sexa dalgún desvirtuado modo, pode chegar a cumprirse aínda un destino formalmente oréstico, isto non vai resultar posible, en sentido propio, no mundo de Álvaro Cunqueiro. Aquí, como o propio autor pon de manifesto en *Un hombre que se parecía a Orestes*, ata o propio Orestes se constitúe como realidade antropolóxica moi por fóra da estricta definición oréstica perfilada na traxedia clásica. Orestes non chega a ser Orestes: ben porque, como supón Eumón, o tracio, aínda estando

42 A thougr which quarte's hath but one part wisdon and ever theree parts coward. Shakespeare, *Hamlet*, Act four, Scene four.

*todo escrito*, e sendo que *todo lo que está escrito en el libro eso va pasando*, o certo é que, como compete, por outro lado, a individualidades no fondo autónomas,

> Orestes se sale de página[...] No quiere estar de por vida atado al vaticinio fatal. Quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares. (*HpO*, 98)

Ou ben porque o príncipe acabe asumindo, tal vez, as reflexións do vello piloto, hóspede seu, e

> vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría[...] Me haría otra vida por ahí, una vida de verdad. (*HpO*, 144)

E é que, en definitiva, nun mundo cunqueirano, de realidades inestables, tornadizas, oscilantes, que *son e non son* e están así abertas a unha plasticidade sen límites (*¡Hai muchas vidas, querido amigo!*, *HpO*, 157), resulta perfectamente factible que un personaxe renuncie ou, se cadra, decaia de si mesmo e asuma na representación (vital) identidades (papeis, *personae*) moi diferentes, como máis adiante se analizará por miúdo.

Pois ben, Don Hamlet, a pesar das instancias da *branca fantasma*, que opera en función de suasoria e conminante Electra, non será, sen máis, Orestes. E chega, neste senso, a pronunciamentos tallantes, dun xeito que, desde logo, en ningún momento se lle alcanza a Hamlet, en Shaskespeare:

> Non quero pasar ás historias como asasino, nin aínda nunha comedia. Son en demasía preguizoso para botar nos meus soños unha presada de remorsos. (*ISDonH*, 224)

Indo moito máis alá dos criterios da moral isabelina, que pesaban xa sobre o autor inglés, e que proscribían a vinganza persoal, Don Hamlet non refuga, no caso, falar claramente de asasinato e, xa que logo, de remorsos.

Isto non obstante, o feito é que Don Hamlet mata, e mata a quen, por suposto, recoñece como envelenadores do vello rei (aínda que, como veremos, non estea nada claro que o faga, precisamente, por iso); mata o usurpador e a súa propia nai. El agarda, por outro lado, e así llo confesa á Raíña, que os espectadores da obra por el escrita digan, ó saír de a ver:

> ¡Miramos unha famosa xusticia! (*ISDonH*, 225)

Agora ben, o feito de que tras mesmo de matar e dentro aínda do lance en que o fai, se volva tamén, suicida, contra si mesmo, induce a pensar en motivacións que non entran dentro dun cadro oréstico típico ou que, aínda incluíndoo, estano transcendendo cara á dimensións persoais moito máis profundas quizais e, así, se cadra, tamén máis universais.

Don Hamlet, que non é, logo, Orestes, resulta con todo un *home que se parecía a Orestes*. O cal non é, por certo, dicir moito, nin é, de xeito ningún, dicir pouco. Nun autor, en efecto, como Cunqueiro, que ten por *eidos*, isto é, por visión obxectivada da realidade, un *eidos dramático*, teatral, e ten, logo, a *escena* por ámbito de *dación* da realidade, o *parecer* é categoría óntica transcendental.

O *parecer* non é, na perspectiva cunqueirana, a soa e núa *aparencia*, desligada da auténtica consistencia nin, menos aínda, un *aparentar*, que teña que ser contraposto ó ser en sentido propio e pleno. Non: o *parecer* entra, dentro do *eidos dramático*, na categoría do *ser* (existir e consistir), aínda que referido, máis ó ámbito vivencial recipiente ou espectador (e mellor diriamos recipiente-constituidor), cá un fondo consistencial nouménico e asignificativo que poida, se cadra, darse no alén do círculo óntico e significante da vivencia:

> La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cual de las dos tiene más dulce aroma. Pero eso es arte mayor. (*HpO*, 101)

Pode dicirse que en Cunqueiro a ontoloxía do parecer (a da percepción do dulce aroma: a da implicación das cousas en min) despraza a do ser (a da súa suposta substantividade definitoria e definitiva), sen dúbida porque, no fondo, o que realmente hai no mundo do noso autor é un heracliteano ser e non ser, e esta ambigüidade transcendental só pode resolverse pola vía do parecer, sendo xa que logo o suxeito quen rompe (noética ou estimativamente) coa indefinición óntica e pluripotencial das cousas.

O espectador, a dinámica vivencial de quen se acomoda no patio de butacas (ou de quen, sinxelamente, le no libro da obxectividade aparente que chamamos mundo) é, así, constituidor:

> É ben sabido que (o ser humano) saca de drentro dil todo o que olla, e nin se sabe cando soña. (EdeM, *105)*

O cal non quita, sen embargo, para que, a través precisamente desta operación proxectiva, se faga *a revelación do mundo ó home*, co que esta revelación comporta de *epifanía*,no mellor sentido poundiano, ou *desvelamento*, ó modo consignado por Heidegger.

En función do dito, pode suceder entón que o propio Orestes (en *Un hombre que se parecía a Orestes*), extramuros da escena, fóra, digamos, de papel (e actuando, logo, distinto e desconcertante con respecto ó que as espectativas do público demandan), aínda séndoo, non sexa propiamente Orestes: non se parece e, logo así, non o é.

E, pola contra, moitos outros hai (e comparecen no romance cunqueirano) que, sen de seu seren en realidade Orestes chegan funcional e representativamente a selo (coma sempre acontece, *sono e non o son*), porque mesmo o *parecen*. A progresión óntica e noética que vai do *parecer* ó *ser* exprésaa ben Cunqueiro en cita preliminar, e preséntanola en forma de perfecto siloxismo:

> –Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.
>
> –A Orestes sólo se parece Orestes.
>
> –Luego, ha llegado Orestes. (*HpO*, 7)

En aplicación de rigorosa siloxística, a clave argumentativa está aquí na segunda premisa: *A Orestes sólo se parece Orestes* (ata tal punto é profunda a implicación do ser no parecer). Se, en efecto, só Orestes se parece a Orestes, quen se pareza a Orestes reviste indefectiblemente a condición óntica de tal. Hai, deste xeito, perfecta progresión noética do *parecer* cara ó *ser*, e esta progresión noética ampárase na vinculación óntica que fai do parecer un atributo decisivo do ser.

*Así é se así volo parece*, reza un coñecido título de Pirandello, en expresión que Cunqueiro adoita tamén repetir. E, mellor aínda, cabería (cunqueiranamente) sinalar: *así é, xa que así volo parece* (e o día que se estudie a presencia, formal e temática, de Pirandello en Cunqueiro verase, tal vez, que o artellamento óntico e noético da realidade garda nos dous indubidable parecido).

Se, por último, desde a análise que facemos da actividade obxectivante (vivenciadora) dese espectador que somos cada un de nós (arrellanados na butaca das nosas categorías perceptuais e estimativas), nos trasladamos agora ó plano da obxectividade-espectáculo, veremos que rexe a mesma dinámica:

> A realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras,

aínda que, claro, para que esas virtualidades ónticas súas aparezan (*parecer* tamén é *aparecer*) teña que a *imaxinación creadora* penetrar nela,

> vulnerala, ferila nos mesmos ris, (*IeC*, 20)

e, desde dentro, vestir (e así *presentar*, representar) cada unha desas súas múltiples e sorpresivas faces, como fai o actor de teatro (sempre o *paradigma dramático*) que calza *personae*, tentando levar á gran realidade aparencial do espectáculo a multiplicidade facial do mundo e do home: non hai realidade humana que non poida ser na función *persona*, nin paisaxe que non sexa potencial *tapiz de fondo*, nin tampouco obxecto que non sirva para *attrezo*:

> Se hai mil verdades, vistámonos con elas, (*MilC*, 194)

e desta forma configuranse a grande aparencia que é o espectáculo, e o de menos será que, máis alá do *eidos*, máis alá do ámbito da función propiamente dita non haxa *¡nin Romeo, nin memorias, nin lirios!*, e que mesmo *o vento que ven abata o tapiz de fondo sober da trabada*, e non quede xa nada, como, non sexa a posibilidade de que, a seguir, se monte novo espectáculo, que espectáculo é, en definitiva, a realidade e a iso cómpre que a existencia se acomode:

> ¡Anda, rapaz, representa, representa! ¡A túa nai representa e eu represento tamén! (Leontes no *Conto de inverno*, Act. I, Es. 2ª.) (*MilC*, 193)

A dinámica da representación (vital) é, así, a do parecer: non, certamente, a do ser; máis ben a de *ser e non ser*, isto é, a da multiplicidade constitutiva e tamén polarizante. Polo de pronto, por parecer (ser e non ser) Orestes, pode tamén Don Hamlet ser e non ser (parecer) Edipo, ser e non ser (parecer)

Hamlet, ser e non ser (parecer) Sexismundo... E é que, ó cabo, moitos *homes son percisos, no escuro, pra facer na luz un soio home verdadeiro.*

Por suposto que este *un*, que resulta dos *moitos* de que se fala, non será tampouco ningunha realidade substante e, en sentido propio, substantiva, nin resulta posible que ostente outra cualificación óntica que non sexa a que corresponde ós seus integrantes, dados todos (cada un) na orde do parecer, isto é, na da *persona*, na do disfraz (a da *mentira*, que veremos logo).

Don Hamlet conta da obra que el escribe para que representen os cómicos italianos:

> É unha historia de amor.

E explica a continuación:

> Houbo un crime. Hai un asasino, dous, tres[...]

Pero

> os asasinos están *disfrazados.*

Si:

> Un verdadeiro asasino disfrázase dúas veces: unha pra que non se decaten os alleos que el é o portador escuro da arma, e outra pra si, pra el mesmo.

En efecto,

> os asasinos están sempre póndose músicas ao seu corazón, novas roupas aos seus pensamentos.

E así,

> póndolle un xubón diferente a un *vello e único motivo*, coidan que tiveron para o crime un motivo máis unha razón poderosa[...], (*ISDonH*, 222.Os subliñados,nosos)

cando ben claro está que hai, no fondo (e aquí, freudianamente) un *vello e único motivo*. Hai o amor, e o demais é comparsa concomitancia, entra na categoría do *disfraz*, da *mentira* do ser e non ser, na orde do *parecer*.

Ata da propia Electra se dirá en *Un hombre que se parecía a Orestes* que era un despeito amoroso o que a mantiña inconmovible no seu vingador requirimento oréstico:

> Hay autores que aseguran que la vehemencia que ponía Electra en que la venganza había de ser cumplida en Egisto, nacía de que la infanta se había enamorado del amante de su madre, viéndolo siempre tan lucido de polainas... (*HpO*, 216)

E Ifigenia, pola súa banda, mostrarase ata o último momento remisa e dubidante sobre se respostar ou non á chamada do oréstico destino e entrar en

papel, porque, en definitiva, non vía que iso estivese na liña das súas auténticas urxencias:

> ¿He de non ser yo quien dá la bienvenida a la nueva luz y la introduzca en mi alcoba? ¿Y si no fuese mi hermano? ¡Que esas equivocaciones se dan en las grandes tragedias! ¡Bien mejor me sería que anduviese en amores, tortolilla que se esconde en el surco, a la sombra de las amapolas! ¡Ay, quien se llevará mi virgo! [...] (Se levanta, duda un momento, pero al fin se decide). (*HpO*, 56)

Por todas estas cousas o Hamlet cunqueirano, sobre ser (ser e non ser) Orestes, e por iso mesmo quizais, precisa ser (*aparecer*) Edipo: mostra-la inobviable operatividade daquel *vello e único motivo*.

Pero sucede igualmente que na perspectiva cunqueirana o amor, en principio *vello e único motivo*, entra tamén dentro da categoría óntica de ser e non ser, e ata se podería dicir aínda que nunca a nada coma ó amor lle fai consubstancial ese *non ser* (o amor cunqueirano vai, como tamén veremos, máis alá aínda da esperanzada imposibilidade platónica para entrar sempre na categoría existencial da frustración e do fracaso).

Polo de pronto, xa Mestre Hairy, na Miranda de Don Merlín, se anticipaba a Don Hamlet na pregunta polo amor (e, por certo, tras de se referir a crimes, obra de *maridos que espertan cornudos* ou de *amantes despeitados*):

> ¿Que cousa é amor, que non sabe nin cando nace nin cando morre? (*MeF*, 69)

E sentenciaba tamén, no mesmo escenario, o paxe Pichegru:

> –O amor, as máis das veces, está nun abrir e pechar de ollos. (*MeF*, 116)

*Sede* é o término que máis emprega Cunqueiro para referirse ó amor:

> [...] québrome de sede entón, (*CdoS*, 263)

escribíalle Romeo e Xulieta.

> Chega a sede onda min, (*NcomaR*, 266)

di a ama Modesta con referencia á ansiedade amorosa de Dona Inés.

E o mesmo Don Hamlet:

> Amor, caladamente cho pido. Pon a túa man na miña meixela. Si, estou aquí, a teu carón..., un pouquiño de sede. (*ISDonH*, 207)

E a sede é claro que se define, moito máis que polo ser, polo non ser: é deficiencia, falla, oco, ámbito necesitante, reclamo de se encher, urxencia desesperada de satisfacción; é a presencia clamorosa da ausencia: o non ser; en suma, a nada; a nada activa, *nadeante*, como dicía Sartre.

A nada dáse, pero dáse, claro, no ámbito do ser, *con el*, como dicían os presocráticos, e a través del resulta detectable e mesmo definible. Pois así o

amor: precisa de alianzas, de *calzarse xubóns diferentes*, *porse músicas*, roupas, disfraces, que introduzan algo nel, que lle dean, que lle empresten, aínda que, ó cabo, todo resulte mentira, que mentira é (e non se esqueza) toda a representación eidética.

> Percurei o gallo que cada asasino *se mentía*, i era un gallo meu, unha xusticia que eu tiña que facer custase o que custase. (*ISDonH*, 224)

O Don Hamlet Edipo non poderá, xa que logo, deixar de ser (mesmo o precisa) un Hamlet Orestes. El é *puñal*

> que viñera das forxas de Londres e lle tiveran posto na folla unha lenda real: *para ben servir*. (*ISDonH*, 203)

Iso é o que o Coro lle conta; confírmallo tamén Laertes, o seu amigo, e aínda nunha das últimas escenas do drama, e para máis inconmovible constancia, demanda o príncipe:

> ¿Era verdade, señora nai, que eu era nas súas mans coma un puñal de Londres?

E a nai, sen vacilación, atesta:

> Si, Hamlet, eras. (*ISDonH*, 238)

Orestes é, pois, con respecto a Don Hamlet, a mesma *mentira* que a xustiza representa con respecto ó amor, vello e único motivo. Pero enténdese que o *Orestes mentira* ou a *mentira da xustiza* non son, de modo ningún, un falso Orestes ou unha irreal e inoperante xustiza. Todo depende en que se entenda o auténtico sentido cunqueirano da *mentira*, ó que nos temos referido. Pode abondar, a este propósito, que se teña en conta que mentira é, por exemplo, a *persona* que o actor veste ó representar (unha das máis auténticas formas de ser, ó modo cunqueirano) ou, por nos referir, outra vez máis, a unha situación concreta e ó tempo significativa, que Felipe de Amancia, espectador e relator (obxectivante, constituidor) das marabillas de Merlín, chámase a si *mentireiro*:

> Pónseme por veces no maxín que aqués días pasados por min na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha *mentira*, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coido eu, o *mentireiro*, que en verdade aqués días pasaron por min. (*MeF*, 11)

Da mesma maneira son *mentira* as viaxes de que conta (e vive) Sinbad, as fugas de Fanto, o retorno de Ulises (a gran *mentira* do retorno existencial), as Xentes de Aquí e Acolá (*¿Houbo istes, hainos?*). Mentira é a realidade viva, na que *se está*, para ben ou para mal, e na que un, ó cabo, se resolve, que a realidade non é, precisamente, na perspectiva cunqueirana, iso obxectivo, frío, distante e empírico a que, desde o noso recalcitrante positivismo, estamos, de cotío facendo referencia. Realidade é o ámbito do vivencial e en cada quen decisivo, con independencia, claro, da súa verificabilidade empírica, que é instrumento metodolóxico artellado para achar outra cousa distinta.

Don Hamlet é, así, consciente de que o gallo da xusticia, que todos *se minten*, éo tamén seu:

> Miramos unha famosa xusticia. (*ISDonH*, 245)

E no instante culminante en que o príncipe se crava, como puñal que é, no ventre da nai e amada edípica dirá aquilo, tan escasamente comprendido:

> ¿Non mandaches matar por ser fidel? ¿Non me mandaches matar por ser fidel? (*ISDonH*, 245)

¿Como e a quen é fiel Gerda, e cal é, así, a liña de fidelidades en que Hamlet se considera inserido? Gerda manda a Halmar matar (*Fuches pola miña man levado ó crime*) e, ó facelo, declara quererse fiel ó vello Rei, o seu asasinado esposo, en quen *non podía seguir enganando* (era cuestión de *xustiza*), e de quen, por outra parte, *non podería facer nunca un asasino*; e *caería, así, o máis nobre* (cuestión igualmente de *xustiza*). E por imperativo desa mesma fidelidade ó vello Rei mandará a Hamlet mata-lo usurpador, o seu pai (*¡Ouh se foses ti, Hamlet! ¡Dun só golpe e seguro*! (*ISDonH*,239). Isto constitúe a súa cunqueirana *mentira*, viva na Raíña e operante nela, aínda que (porque), *no escuro*, pulsiona e dirixe *eros*: o principio do pracer e, nel, a fidelidade de Gerda a si mesma, que non podía, en vida do vello Rei, *ser vendida a varas*, e non poderá despois, segundo confesa, mante-lo que é dela, *no seu corazón, a réditos*.

Pois tamén Don Hamlet, no trance do desenlace, proclama que se debe a esas mesmas (orésticas) fidelidades. E fiel é vello Rei, seu pai afectivo, matando no usurpador, na nai e nel mesmo (isto é, alí onde ela se atopa) a carne (*o corpo e o que é seu*), que el entende responsable auténtico de tódalas traicións e tódolos crimes: da podremia acugulada en Elsinor. Ó facelo, Don Hamlet está asumindo (e ó tempo, claro, transcendendo) o seu oréstico destino.

Cando a Don Álvaro lle preguntan polo sentido que poida posuír *Un hombre que se parecía a Orestes*, responde que alí está

> A inutilidade da vinganza.[43]

43 Cunqueiro, A., *A maxia da palabra: Cunqueiro na radio*, Sotelo Blanco, Santiago, 1991, p. 28.

É claro: nada importa que morran, en vinganzas orésticas, Egistos singulares e concretos, se segue en pé, na súa mortífera dinámica, o factor humano que fai que os Egistos xurdan e actúen. A auténtica xustiza oréstica (un destino que se asume e se transcende, senequianamente, en liberdade, tal como máis tarde veremos) só acada o seu purificador efecto cando o home mata a fera, e se afianza, xa que logo, (graciana ou calderonianamente) a persoa.

Nesta asunción e neste transcendemento, que acaban reconducindo a liña dos comportamentos pasionais contra si mesmo (con sentido de purificadora ascese) opera decisivamente o amor de Hamlet á nai (este Orestes é tamén Edipo). E sucede así, en primeiro lugar, que (como Rosaura en Sexismundo, na obra de Calderón) a beleza, platonicamente participada na nai*(Conservas toda a túa fermosura[...] Sódelo moito ¿quen non se namoraría de vós?)*, suscita en Hamlet o platónico *eros* enlevador, que acaba impoñéndose ó *eros tanático* e sobrepasándoo hominizadoramente.

Por outro lado, hai que ter tamén en conta a concreta situación dramática en se encontra a figura da raíña Gerda á altura da última escena da obra. Ela, ante o fillo (que segue na dinámica pirandelliana do autor que modifica o curso e o sentido da representación, en diálogo cos personaxes), logra xustifica-los comportamentos que a introduciron na fatídica atmosfera da corrupción e o crime (*eu era inocente*) e sae airosa da emporcallante situación en que aparecía mergullada. Pero sucede tamén que agora, a soas xa con Hamlet na última escena, está realmente a punto de bota-la figura (aparencia, persona) a perder, deixándose comer polos *monstros*. É entón cando o Hamlet (fillo, amante e autor) intúe que a ten que liberar do atafegante peso da carne e que quede, así, fixada e tamén inmortalizada, aínda que teña que ser (como dicía o mozo Ulises, en profundísimo sentido cunqueirano) *nun canto*.

E, en efecto, no hamletiano *canto*, no drama que o príncipe escribe, queda viva para sempre a Gerda que suspiraba, en boca de Colombina, por

> un amor con versos e salaios, unha espiritual amistade[...], o bico mandado por unha fita de seda [...]. (*ISDonH*, 233)

É a Gerda que enganou, si, pero

> non o sabía. De sabelo quizais o berrase. Podería morrer por dicilo, pero ousaría. (*ISDonH*, 237)

E a Gerda muller fatal, a pasional, a medoñenta, a disposta a poñe-la propia carne por pasto para a besta, aínda que mesmo fose no propio fillo, a esa fíxoa morrer Hamlet, en sacrificio, máis que xusticeiro (oréstico), en verdade depurante e liberador, mesmo salvífico:

> ¡Hamlet, fuches moi mirado con túa nai!, (*ISDonH*, 246)

diralle (e aquí sen asomo de ironía ) o Coro.

## 5.- Máis alá de Edipo: ser e non se-la *carne* e o *soño*.

As presencias freudianas na obra de Álvaro Cunqueiro, o seu que, o seu como, e o seu porque, merecen ser estudiadas con calma, e só de pasada nos referiremos agora a elas. Énos imprescindible facelo para poder penetrar nunha das dimensións máis propias da concepción cunqueirana do amor e, dese xeito, na significación antropolóxica profunda de *O incerto señor Don Hamlet.*

A explicitación da trama edípica e a súa configuración ó modo freudiano preséntasenos como unha das aportacións máis chamativas que Cunqueiro introduce no discurso dramático hamletiano:

> Din na teima de que había algo no máis fondo do conto que non tiña sido usado polo dramaturgo inglés [...] E un día veume, coma un lóstrego, a revelación: o Usurpador era o verdadeiro pai de Hamlet [...] Todo cadraba millor [...] Estabamos con Edipo, pois. (*ISDonh,* 249)

Pero as implicacións da presencia de Edipo na corte cunqueriana de Elsinor van moito máis alá da importancia que teñen na coordinación do plano anecdótico. Non é só, en efecto, que os feitos cadren mellor. Pódese dicir ademais que, presente e actuante Edipo, son máis ben as determinantes profundas dos comportamentos e o mesmo curso das ideas os que se conmoven. Edipo forza un xiro na dimensión temática da cuestión hamletiana, de modo que a dialéctica paixón –razón (no fondo, o proxecto *carne* e o proxecto *espírito*), que en Shakespeare se concretaba fundamentalmente na tensión paixón de vinganza– prudencial mesura, e puña de relevo a incerteza cognitiva e motivacional do protagonista, en Cunqueiro vaise presentar, sobre todo, como polaridade eros tanático–amor galán (o eu carne e o eu soño, entre os que sucumbía, pola súa banda, Dona Inés, en *A noite vai coma un río*).

Desta versión do *suceso Hamlet*, na que se fai do amor o factor motivacional verdadeiramente decisivo, di Cunqueiro que é a versión *que en certo modo podemos dicir «eterna»*. E neste preciso sentido faise consignar ó príncipe:

> Os asasinos [...], póndolle un xubón diferente *a un vello e único motivo*, coidan que tiveran para o crime un motivo máis, unha razón poderosa. (*ISDonH,* 222)

É resulta claro e, desde logo, freudiano que *eros* é ese *vello e único motivo* ó que o príncipe fai expresa referencia.

As presencias freudianas no *Hamlet* han ser interpretadas desde o sentido que estas presencias xa posúen no resto da obra de Cunqueiro, tanto nos dramas como na poesía e tamén na narrativa. De Paulos, por exemplo, cóntasenos que cando, transformado en unicornio, avantaba, animal, cara a Melusina, espida, tratando de posuíla, é detido por un imperativo berro:

> - ¡No la toques!
> Era una voz antigua y paternal [...] (*AdelC,* 154)
>
> Paulos se detuvo al borde mismo de la fornicación, cuando sonó la voz prohibitoria [...] (*AdelC,* 156)
>
> Nunca hasta aquel momento había reconocido la voz de su padre. (*AdelC,* 158)

Esta *parentalidade normativa e represora* que opera sobre Paulos é, inconfundiblemente, freudiana. E pode ser que xa, á altura en que nos topamos do noso discurso, esteamos en condicións de deixar claro que freudiana é tamén –malia a que, claro, Freud tratará de que se supere– a situación de contención (ascética) dentro desa coercitiva (negadora) normatividade, chegando incluso á propia

destrucción, como lle sucede a Don Hamlet (segundo máis tarde se verá con calma) e lle sucedía ós prisioneiros de quen se nos conta en *Rogelia en Finisterre*.

En *Un hombre que se parecía a Orestes* xa se fai explícita a vinculación entre a problemática edípica e a propiamente oréstica, no sentido de deixar claro, precisamente, que aquela é a que, no fondo, determina a esta, agachándose (freudianamente) tras dela:

> No le salía del magín (a Orestes) la historia que había contado el pastor, y ya se veía en conversación con Egisto en una solana, el cual le ofrecía su amistad y dinero, un viaje por las antípodas y una joven esposa, que entrando Orestes rodando en el sueño, cada vez se parecía más a su madre Clitemnestra. (*HpO,* 151)

De Electra, a grande instigadora da oréstica vinganza, dise tamén que *no había tenido otro amante que el propio hermano* vivindo, deste xeito, un *edipo fraterno,* unha situación onde a *instancia parental* é asumida e representada por un irmán, contituíndose, así, nunha das tramas que Freud considera típicamente edipiana. Este Edipo, por outra banda, disfrázase con *oréstico xubón*; a infanta metíase, en efecto, na cama do seu irmán

> por haber un hijo y darse así una espada de repuesto, en el caso de que fallase Orestes la venganza...,

ou para,

> llegada el alba, decirle (a Orestes) que aquel *pecado* era uno más a sumar en la cuenta de Egisto, culpable de que ellos anduviesen por el mundo sin casa y sin ley. (*HpO*, 218)

Pero é, sen dúbida, na obra dramática onde os edipos de corte freudiana comparecen con máis abundancia. En *Palabras de víspera* preséntasenos outro *edipo fraterno*. Efectivamente, a infanta Urraca está namorada do seu irmán o Rei Afonso de León; vive ademais esta súa situación afectiva co fondo *sentimento de culpabilidade* (un notable ingrediente freudiano da trama, que, como veremos pesará tamén decisivamente no Hamlet suicida) con que o *incesto* e a *asasinato do pai* se viven na situación edípiana:

> Hai cousas que non dirías nin a unha pedra, de medo que se partise co bafo que acompaña as túas verbas, e o máis segredo se soubese.[44]

(Lémbrese, neste sentido, que o Hamlet, *libro*, terá que consignar, igualmente:

> páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo.) (*ISDonH*, 197)

Como prenda de amor (que toda prenda de amor resulta, freudianamente, unha modalidade representativa da entrega) Urraca resolve doar a Afonso as súas posesións zamoranas, o cal é vivido pola infanta coma unha doazón de si mesma:

> Gostaría de que alguén comparase a miña carne coa da terra en abril, e dixese as semellanzas e as despartes. Téñoa por tan miña, que me parece que é en min onde nace o trigo verde, onde cae a choiva, onde se pousan as aves. (*PdeV*, 319)

44 Cunqueiro, A., *Palabras de víspera*, *O.C.*, I, p. 321. No sucesivo, *PdeV*.

Pero o outro irmán, Sancho, Rei de Castela, pretende esas terras:

> El é como se eu fora virxe a unha cita e viñese un e me violase. (*PdeV*, 320)

E entón Urraca pacta con Belido que este mate, a traición, a Sancho, seu amigo, e reciba en pago á infanta, ou (por dicilo nos términos que Urraca emprega) *o seu corpo*. Esta morte, igual có amor da infanta, resultará así inconfundiblemente edípico-freudiana.

Este mesmo argumento aparece en *El año del cometa*, referido, no caso, á infanta Berita,

> la cual odiaba a un hermano que le destripaba las muñecas cordobesas, y amaba a otro, que sólo viera una vez, y que le había dado un beso en la boca, casualmente, con la prisa de despedirse para la guerra...

Asasinado aquel, o traidor, en curioso percance, quedará impotente,

> con lo cual Berita salvó su virginidad, que la ofreció perfumada a la memoria del amado hermano, al que nunca volvió a ver. (*AdelC*, 43)

Edipo asoma tamén, sequera sexa moi timidamente, na torre do Paso de Valverde, onde Dona Inés arde e se consume na inaplacable sede do seu irrealizado amor: soña co home que ha vir e con quen ela, ó cabo, ha casar e *ter fillos*. Mais de seguida emenda, horrorizada:

> Non, parir fillos non! Semellaríanse ó pai si ou non.
> ¡Quitaríanlle o amor meu ó pai! (*NcomaR*, 308)

Eles, en efecto, interporíanse (edipianamente) entre ela e o pai, roubándoa a ela dos dominios (do abeiro afectivo) do pai, ou roubarían ó pai dos dominios dela.

E tampouco a conxunción edípico – freudiana de *eros e thánatos* anda nada lonxe das motivacións profundas de Dona Inés (toda espírito e, así, claro, tan esquecida nun mundo de homes) cando, tras repudia-la presencia do mendigo:

> ¡Ti matas!, ¡mataches! ¡Tes sangue nos ollos!,

cae, ó cabo, na conta:

> Si mataches foi porque me amabas ¿Góstoche? ¡Por algo mataches, matas! (*NcomaR*, 309-310)

En *O incerto señor Don Hamlet*, ademais do triángulo edípico representado por Hamlet - Gerda - Halmar, que é o central na obra, hai outro de nidios perfís, aínda que a el non se teña feito referencia. É o configurado polo trío Halmar - Gerda – Rei Olaf. Estamos aquí dentro dun freudiano *complexo fraterno,* de natureza edípica, como máis arriba diciamos, por asumi-lo irmán, Olaf, condición parental ante o Halmar – Edipo. Este, en efecto, o segundón Halmar, envelenará a seu irmán – pai Olaf, por ver nel o obstáculo que lle impide chegar a rei e ademais posuír, en exclusiva, a súa irmá - nai, Gerda, con quen, ó cabo, acabará casando.

O coñecemento, por parte de Hamlet, desta situación edípica, vivida por Halmar, reforzará nel o seu edipiano proceso de *identificación* co pai: coinciden no obxectivo (no obxecto do desexo) e no procedemento a utilizar; e por iso mesmo crerá, logo, Hamlet que

> El, un leirón e eu outro leirón, seu verdadeiro fillo. (*ISDonH*, 247)

O odio de Hamlet ó pai é tamén o odio (autoxenreira) de Hamlet a si mesmo; e, por iso tamén, a morte do pai forma parte dun proceso que, como veremos, terá que concluír na morte do propio fillo: os dous son, en efecto, resultado e decantación dunha mesma *carne*. A nai aparece, por contra, como o factor espiritual, diante a namorada mirada do fillo. Só cando, xa contra o final, el vexa nela tamén a presencia turbadora desa mesma carne, terá que introducila igualmente na mesma dinámica mortífera.

Pero hai máis: a relación Hamlet – Ofelia ten así mesmo un inconfundible carácter edípico. Freud sostivo que, mentres a situación edípica non se superase nun determinado suxeito, e este seguira así ancorado no esquema parental, tódalas mulleres que comparezan na súa vida afectiva serán indefectiblemente versións da figura maternal, á que substitúen ou, simplemente, prolongan. Ofelia é para Hamlet Gerda, unha Gerda próxima e asequible, a Gerda vivencial hamletiana, a nai pura, virxinal, que el proxectará despois e obxectivará no papel que dá a representar a Colombina:

> Preferiría –faille dicir– un amor con versos e salaios, unha espiritual amistade. (*ISDonH*, 233)

Trátase da Gerda pola que Hamlet matará, precisamente, a outra Gerda, a que a el se lle descobre e patentiza como palpitante e arrebatadora carnalidade,

na derradeira escena da obra; o príncipe pretende, como tamén ó cabo Don Juan, vodas espirituais que só poderán, claro, realizarse *post mortem*.

É significativo tamén, en relación coa *edípica* condición que presenta Ofelia en relación co príncipe, que cando este fala de que na obra que escribe conta *dun corazón de muller*, e a nai pregunta:

> ¿Tes algún libro máis en que estudiar que Ofelia, fillo?,

o príncipe, sen propiamente afirmar nin negar, pon así e todo as cousas no seu sitio e responde, cento por cento de modo freudiano:

> Señora nai, no leite que mamei de vós, ¿cantas mulleres deica Eva? (*ISDonH*, 222)

Unha tan abondosa presencia de elementos edípico – freudianos na obra de Cunqueiro explícase, máis que por especial devoción freudiana, porque, sen dúbida, axudan a expresa-la cara negra do amor a quen, por certo, se mostra sempre invariablemente convencido de que, máis alá aínda da imposibilidade platónica (o amor como pobreza, fame, sede sen socorro), o amor é, máis ca nada, frustración, fracaso e, con moita frecuencia, destrucción e morte.

En efecto, nas innumerables historias de amor presentes na obra de Cunqueiro é difícil topar algunha que non remate en desgracia: en desgraciada falla de correspondencia, cando non en traición ou asasinato. A propia Dona Inés, tan reclamante de amor, é consciente do que busca, con tódalas súas dramáticas consecuencias:

> O meu ha ser un amor célebre, deica morrer, coma no teatro. (*NcomaR*, 308)

Por iso é que un *eros* tan a nivel de *thánatos*, como o que Freud proclama pode resultar, desde esta perspectiva, un prezado instrumento temático ou mesmo argumental e expositivo.

En *O incerto señor Don Hamlet,* sen ir máis lonxe, Ofelia ama a Hamlet, mais non é de xeito ningún correspondida por el, que busca nela a Gerda virxinal da que está realmente namorado. Pero, a pesar deste amor que o príncipe profesa á Raíña, ela só se acerca a el cando busca defenderse dunha posible e temida vinganza. Halmar, pola súa parte, ama a Gerda, e é traizoado, como traizoado foi Olaf, igualmente namorado dela. Halmar ama tamén a seu fillo Hamlet *(Dígoche que te fixen, Hamlet, con amor, e despois chorei)*, mais será por el odiado, e por el será asasinado. Non hai sorte ningunha de amor en Elsinor que non remate en desgracia. E ata o amor de Edipo terminará aquí, non só no asasinato do pai, que se supón xa, por principio, freudianamente inimigo, senón aínda no da propia nai e amada, co subseguinte suicidio do desgraciado amante. Nun contexto así de freudiano non é estraño que a *morte* (no caso, a de Halmar) sexa, precisamente, e segundo temos visto, *resposta* á pregunta tan hamletiana pola natureza do amor:

> Unha pergunta que atopou, no instante xusto, a boca que tiña que dar a resposta. (*ISDonH*, 240)

En *As crónicas do sochantre* sentencia (freudiana e, no caso tamén cervantinamente) o Fidalgo de Quelvén:

> Lévanse os mesmos ollos o amor que á guerra. (*CdoS*, 244)

E, con referencia ós desgraciados amores de Fanto Fantini e Dona Cósima, que rematan na morte dela e case o matan tamén a el, dísenos que, entre eles,

estalló súbitamente y fuerte la *granada del amor,* alcanzándolos los dos con sus granos menudos y sabrosos. (*VyFFF,* 148)

Aínda os amores máis puros conlevan unha inesquivable condición tanática:

Melusina tuvo un novio pastor, antes de casarse con Lusiñán. La historia de la novela pastoril debiera empezar con este episodio. El pastor le ofreció leche y miel a Melusina, y la princesa cogió con su mano derecha, su sonrisa y se la puso, agradecida, al pastor en el corazón. Y el corazón del pastor ardió, repentinamente, súbitamente. Fue la más explícita declaración de amor que haya existido nunca, el relámpago y el flechazo definitivos. Supongo que el pastor habrá muerto. (*LOC,* 182)

Con todo, o máis significativo da abundante presencia freudiana na obra de Cunqueiro é que se dá, precisamente, dentro dun contexto conceptual rabiosamente antifreudiano. En efecto, Cunqueiro móstrasenos radicalmente contrario á tese, nuclear no freudismo, da posibilidade da sublimación dun *eros tanático.* Este, tan presente por outra banda no mundo cunqueirano, non parece resultar, na apreciación de Cunqueiro, susceptible da humanización sobreelevadora que lle atribuía Freud. Ó contrario, a realidade Hamlet parece postular que a instintividade erótico-tanática (operante nun Edipo que é tamén Orestes) teña que ser erradicada para que a humanización se produza; e iso esixirá vencemento, autovencemento, nun sentido que Hamlet interpretará ademais como escotomización e morte:

¿Ou queredes que Hamlet [...], podreza, ás tentas, alma e corpo e á vista do público?

Esta cunqueirana *non sublimación* do eros tanático, que tanto contradí a tese central do freudismo, fúndase, en último término, na admisión evidente por parte do noso autor do dualismo antropolóxico platónico e senequista (coas matizacións, claro, que despois expoñeremos), e na radical incompatibilidade apetitiva e tendentiva que se dá entre os dous principios constituíntes da realidade humana, o corpo e a alma. A pugna que inexorablemente se ten que establecer entre eles seranos presentada dun xeito inconfundiblemente estoico-calderoniano, tal como, por poñer un exemplo, no Auto Sacramental *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*, outra das obras que, por certo, alenta debaixo do drama cunqueirano, como se ha ir vendo.

Polo de pronto, é claro que, ó longo da obra se vai afirmando cada vez máis a apreciación hamletiana de que o corpo ha podrecer para que *a alma luminosa* se salve *de tan triste sino*. Pero a iniciativa con vistas a suscitar ese *podrecemento* ha partir, igual ca no preito matrimonial calderoniano, da propia alma:

> [...] poner trato
> jurídicamente *pleito*
> *matrimonial* a mi esposo,
> que disuelva el casamiento
> que contra su voluntad hizo
> el alma con el cuerpo.[45]

E o divorcio pasará inexorablemente pola *morte*:

> que sin cuerpo y alma quedo
> huérfana de padre y madre, (1268-1270)

45 Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, vs. 1168-1173.

dirá, no Auto, a Vida, quen, asinado o divorcio, tamén conclúe:

> Fácil llama fui no más,
> y así en humo me resuelvo;
> [...] soplo soy, llevome el viento. (1362-1365)

No espírito e na letra desta tradición (por máis que coa pretensión concreta de operar, quizais, contra dela, como se verá máis tarde), para Cunqueiro corpo e alma ou, desde a vertente antropolóxica do amor, a *instintividade erótica* e o *amor galán* son realidades de configuración constitutiva de signo dispar e, así, de traxectoria funcional diverxente; a súa conxunción, mesmo por vía freudiana, resulta, logo, de todo punto inviable. E cando isto se pretende, o que realmente sobrevén é o embrutecemento; da pretensión de componenda ou, sen máis, da simple longa coexistencia, derivará o triunfo da *fera* e a reversión do proceso humanizante, como Don Hamlet fai aparecer na obra que el escribe. Sucederá, en efecto que se acabará por *gastar no fornicio as alertas do corazón*, dándose na degradante distorsión de resumir *na carne* e aniquilar nela toda posible *espiritual amistade*; isto é:

> o inquedo amor, os risos, as bágoas, as horas de vago pensamento e turbado ensoño [...]

Inexorablemente sucede, en efecto, que *indo máis alá do beixo (que aínda non é carne, cáseque)*

> foxe o delicado espírito, a xentileza de amor, a verba cortés, o tímido desacougo, o sorriso [...]

Non hai volta, e conclúe así a significativa declaración que Cunqueiro pon, íntegra por dúas veces, en boca de Colombina. Por un lado vai *o pedido da carne*,

e, por outro, sen posible encontro, a alma que se postula *libre para un amor galán, revestido de rosas* (*ISDonH*, 233-234).

A esquizoide conformación do eu, a medida que se afianza, pon ó suxeito máis alá da infancia e da súa *solprendida mocidade*, facendo, así, da maduración degradación. Cando xa, alén da infancia propiamente dita, e nos umbrais da homía, a carne esperta e a *fera* brama, a alma terá que emprender unha mortífera *fuxida*. É, xusto, o que Hamlet sente que lle está a pasar, no intre do acceso á adultez (tan edípicamente desexada de seu ):

> ¿Queres, meu amigo, perguntar comigo pola alma inmortal de Hamlet? Aperta aquí, máis enriba, máis embaixo, a ver si podes apreixala e detela. (*ISDonH*, 209)

Trátase de deter nela a feliz infancia, a *solprendida mocedade*. E o estoico desengano a que Hamlet chega (igual ca Alma que ó cabo, mortífera e salvadoramente, preitea), xa contra o final da obra, consistirá en ter que concluír, *fría e luminosamente* (*xelo e sol)* que só a morte (o *divorcio* existencial) pode, en remate, deter aquela degradante fuxida.

Os conceptos de *corpo* e *alma* que Cunqueiro emprega e que proveñen, claro, da tradición helénica, segundo temos xa consignado, son obxecto de matizacións importantes por parte do noso autor. Cómpre, polo de pronto, comezar por reparar que os personaxes de Cunqueiro falan frecuentemente de *dous corpos*, dúas *corporeidades* diferentes e funcionalmente diversas, que se presentan, segundo os casos, como realidade efectiva, ou como simplemente desexo, ilusión, ou proxecto ético.

Dona Urraca, por exemplo, na pasaxe de que máis arriba faciamos mención, aparece disposta a entrega-lo *seu corpo* a Belido en pago da traición, e iso non é óbice, sen embargo, para entregarse a Afonso, seu irmán e amado, facéndoo a través das terras (ese seu *outro corpo*) que lle (nas que se) doa:

> gostaríame de que alguén comparase a miña carne coa da terra en abril [...] Téñoa por tan miña, que me parece que é en min onde nace o trigo verde, onde cae a choiva, onde se pousan as aves. (*PdV*, 319)

As terras coas (nas) que a infanta *se doa* a Afonso, ó tempo que a Belido lle entrega o seu *corpo*, son outra (sutil, vaporosa) corporeidade, por enteiro compatible e axeitada (a única realmente axeitada) a esa sorte de espiritual doazón amorosa súa ó irmán a quen fuxidiamente viu unha vez ós tres anos e a quen nunca máis vai volver ver.

Dona Inés dicíao de forma máis explícita:

> Deberíamos tere dous corpos, un que se puidese luxar cada día, un corpo desperto, parpadexante, vivo e nervioso para o coito, e *outro corpo*, lixeiro e soñador, *que da carne soio tivese a sombra*, cheo de auga fresca da solprendida mocidade, *feito de soñares* o sangue seu. Eu querería ser amada por este, e que o outro non me fose máis semellante que estes maniquís. (*NcomaR, 303)*

Esta case espiritual corporeidade (*da carne só a sombra, chea da auga fresca da solprendida mocidade)*, pola que Dona Inés suspira, é, velaí, a corporeidade edénica, previa á escisión esquizoide do eu, xusto a que se pretendería restaurar a través da cunqueirana dinámica existencial do retorno.

Paulos, soñador recalcitrante, por un lado, e animal unicorne nun determinado intre, por outro, vía ben a dualidade corpórea de Melusina:

> Como si Melusina hubiese de tener dos cuerpos; el de la incitación, mostrando la manzana, y otro *para el uso*, derri-

bado entre sus cuatro patas [...] ¡Cuatro patas! Si, las del ciervo unicorne que fue Paulos durante unos instantes. (*AdelC*, 156)

Cando se le en *A noite vai coma un río* o referente a ese *outro corpo* que da carne só ten *a sombra,* un non pode por menos de se lembrar tamén de Monteiro de Rubias, de quen se nos conta en *Xente de aquí e acolá*, sempre seguido por aquela *sombra*, súa única compaña:

Eu pregunteille a Vitorino si de verdade houbera aquela sombra do pai.
-¡Non é que fose mesmo unha sombra!
E volvéndose para a albaceteña, espricáballe en castelán:
-Era como si a uno le hubiesen quitado el cuerpo de afuera, y quedase suelto en el mundo el cuerpo de adentro.
A albaceteña asintía, acenando coa cachola.[46]

Por unha vaporosa corporeidade así, infantil, edénica, compatible co voo libre do espírito suspira tamén o personaxe hamletiano que representa Colombina, aínda que iso tivese que implicar, quizais, como tamén quería supoñer Dona Inés, que, alén da soñadora personalidade propiamente dita, houbese outro corpo para que nel se cumprise, sen degradantes interferencias, *o pedido da carne*:

Varios homes, variados, asegún o pedido da carne serían máis levadeiros. E a alma quedaría libre pra un só amor galán, revestido de rosas. (*ISDonH*, 234)

46 Cunqueiro, A., *Xente de aquí e acolá, O. C.*, III Galaxia, Vigo, 1983, p. 245. No sucesivo, *XAeA.*

Pero estas dúas corporeidades non son, precisamente, posibles en simultaneidade. A sutil corporeidade edénica corresponde á *dourada infancia*, e aínda que se manteña a esperanza do retorno a ela, iso só se poderá cumprir de feito mediante a ascese mortificante que poña fin ou neutralice a outra: o corpo da paixón. En efecto, a sutil corporeidade pola que en Cunqueiro se suspira non é, en suma, outra que a corporeidade *case nirvánica* que propugnaba o estoicismo, na que, erradicada a paixón irracional e inimiga, nada resta xa que obste á imperturbabilidade anímica en que a Estoa cifraba a felicidade. Esta corporeidade, depurada das grandes paixóns, manténse con todo no gozo hedónico dos pequenos praceres dun cotián sanamente epicúreo polo que Cunqueiro se inclina, tanto por erasmismo cervantino, como por influencia do seu bispo, Frei Antonio Guevara.

Mentres que este ideal non se consiga realizar de todo, é inevitable a partición esquizoide do eu (os dous eus), o desconcerto tendentivo, a desharmonía entitativa e comportamental, a vivenciación agónica da existencia e, en suma, o violento encontro, a loita, a *militia*: o ser humano, constituído en dous irreconciliables bandos.

Este fero diagnóstico existencial, que deseña a panorámica antropolóxica da que Don Hamlet resulta, xa o formulaba ben a *Muller* en *Rogelia en Finisterre* (e iso demostra, de paso, como o tema preocupaba xa ó Cunqueiro aínda mozo):

> Les dejo un hijo, pero se lo dejo envenenado. Lleva sangre de uno que no sé quién es; pero lleva el miedo de todos, miedo mío,miedo de la tierra y del mar. Crecerá dichoso hasta que un día amanezca con hambre. Ese día sentirá su propio cuerpo y lucharán. De barro a barro, ¿quién tiende puentes? Barro y barro confundidos, nadie podrá salvarlos.[47]

47 Cunqueiro, A., *Rogelia en Finisterre*, en *Escritos recuperados*, Universidad de Santiago, 1991, p. 95. No sucesivo, *RenF*.

A presencia, en fin, dunha ou doutra destas dúas corporeidades a que nos vimos referindo suscita (se non é suscitada por) dúas *animidades:* por un lado, a libre, *alma libre para* (Séneca falaba de *fugere... quam brevis ad libertatem*, a través da morte; Calderón diría aínda que coa morte se dá o liberador divorcio), a alma, ceiba en fin do atafegante peso da carne pasional; e, por outro lado, a outra, a alma sen ás, coutada na carne, *gastando no fornicio as alertas do corazón*, presa na realidade da *fera* sexismundiana e sometida a ela. Estas dúas alternativas existenciais son outros tantos entre si inxunguibles eus:

> En dos mitades estoy
> partido (¡pasión tirana!),
> entre el horror de mañana
> y la ventura de hoy,
> a aquel sigo y a este voy,
> y a uno y otro en mal tan fuerte
> o me aflige, o me divierte.[48]

Con estes versos exprésase o calderoniano Ulises, *El hombre*, preso en *Los encantos de la culpa* e, por outro lado, atento ós reclamos da racionalidade ascética, estoicamente ascética, que lle fala por boca de *El Entendimiento* .

Tamén o expresa ben, desde a súa perplexidade, Dona Inés, en *A noite vai coma un río*:

> ¿Como ser *eu* e ser *outra*, ser *carne* e ser *soño*,ser a *femia* e non embargantes sere *de Amadís*? (*NcomaR*, 303)

48 Calderón de la Barca, P., *Los encantos de la culpa*, vs. 1123-1129.

Hai, no panorama da realidade humana, o *eu soño*: ceibo, desapegado do barro, fabulador incansable, por dono incoercible da realidade e, en materia de amores, amante ¡de Amadís!, desa inconcreta, etérea e inexclusiva e tamén así ilimitada realidade, á medida dunha sede por igual inconformada, aberta e inagotable. E hai a *carne*: o eu preso na inmediatez tanxible, fixo na concreción; un eu que se agota na saciedade do acto posesorio e, logo así, no alleamento e na outredade en que, infecundo, impotente e inimaxinativo se ten que refuxiar. A este fai referencia Dona Inés, e fala entón de *ser outra* con respecto, a si. E *dono non son de min nas noites*, escribía o estudiante *perdido* por Ofelia ,e apostilaba Hamlet, no intre que pensaba, precisamente, *nas noites da Raíña de Dinamarca*:

> ¡Tampouco este é dono das súas noites! (*ISDonH*, 206)

Este alienado eu, pexado na entrega fruiciosa á concretez sensorio-sensual, preséntase como a antítese do *eu soño*; o eu-soño é, en efecto, un eu *vagante*, ceibo, fecundo; é o eu daqueles a quen Cunqueiro chamará, precisamente, *vagos espíritos*, ou mesmo, *maxinativos preguizosos*, como se di de Sinbad cando del conta que *nunca fora casado* (*VSvolvese*, 344), ou como di de si mesmo (*certos vagos espíritos)* Al-Faris ibn Iaquin al-Galizí, na ocasión en que soña, melancólico, diante da suxerente e inapreixable realidade dun río (*VSvolvese*, 315); igual se dirá de Ulises (*MdeU*, 156), e de Paulos, nos momentos da súa plenitude *expectante* (*AdelC*, 81), e de Don Quixote (*OtrosC*, 93), ou, en fin, reiteradamente o confesará de si mesmo o Cunqueiro, soñador infatigable e sen restricción.

Por *vaguidade* hai que entender, na orde *noética,* des-prendemento, dispersión:

> tengo un espìritu más bien vagabundo y dado a la dispersión.[49]

49 En Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía*, Xerais, Vigo, 1987, p. 289.

Hai que entender, en todo caso, des-apego da proximidade sensoria, que ata á *empiría* e corta azas á imaxinación ensoñadora. No tocante ó amor, a vaguidade sería, en semellante sentido, ceibamento con respecto á concreción sensual humana, obxectivadora e mesmo cousificada en *carne*; un ceibamento que permite (mesmo esixe) o vagar ensoñante, galán, namoradeiro, aberto e, dese xeito, perenne tamén na súa radical insaciedade.

A *vaguidade* cunqueirana pode ser, así, *preguiza*, no sentido de ocio ou folganza, isto é, des-ocupación, des-atención aínda respecto de si mesmo *(Paulos no podía detenerse a pensar quien era, de donde venía, a donde quería ir)* (*AdelC*, 81), e des-leixamento; iso é o que fai posible o quefacer poético (*poiésico*), situado sempre máis alá da suxeición ó *dato*. Pode significar, por último, liberación (ceibamento) de fruición erótico-hedónica, que esixe, por contra, mergullamento na proximidade e cópula.

A castidade *fermosa* que pedían de Sinbad as *descobertas do mar* e o *andar coa amistade dos grandes ventos*, tamén lle facía posible ó soñador, en cada porto onde arribaba, e sempre con renovadas expectativas,

> saír á noitiña pasear soio polas rúas, e todo era atender si saía unha muller, por porta ou por fiestra, e si lle chistaría ou chamese, e soio de pensalo acendíase; entón apuraba o paso; e tamén lle sabía porse a andar detrás dunha que iba rúa arriba [...] e miraba para ela faguéndose o solprendido de tanta fermosura -aínda que fose moi mediana guapura ou algo vella, porque había un ponto en que o caso deixaba de ser verdade pra ser feitura gozosa do maxín, e a solpresa era parte do xogo, e si non había solpresa, despois non podía haber desacougada memoria cando Sinbad iba polo mar e na noite rubía á ponte, sin outra compañía que o farol de borda. (*VSvolvese*, 345)

Con semellante gozoso des-prendemento falaba tamén Eumón:

> A mi lo que más me gusta de la arribada de una nave es que descienda de ella una hermosa mujer desonocida [...] Me visto de gala, anuncio que soy rey tracio y me pongo en el muelle a presenciar el atraque y el desembarque, jugando distraído con monedas de oro [...] La mujer busca con la mirada de sus ojos verdes a quien preguntar donde es la posta, y me ve a mi y se acerca, y entre reverencias la instruyo y me ofrezco a acompañarla y darle custodia, si se dispone a viajar por caminos solitarios.
>
> –¿Y en que acostumbra a parar el asunto? -inquirió Egisto.
>
> –Si te he de decir la verdad,lo más bonito es que quede todo en una despedida muy sentida, la dama en su caballo disponiéndose a partir, y yo acercándome presuroso, como movido por una fuerza ciega, y besándole el pie apasionadamente. (*MdeU*, 122)

Na cunqueirana ascese do des-prendemento refúganse as situacións de saciedade fruiciosa, por demarcaren limitativamente a capacidade de goce, cinguíndoa á singular proximidade do presente tanxible, en nada comparable ó ilimitado horizonte da vaguidade ensoñante, que o mesmo é a *expectación* a que se refire Eumón, que é tamén a *desacougada memoria* nas noites do noso piloto. En todo caso, só no ámbito desta desocupación e deste ceibamento resulta posible un *amor galán revestido de rosas*.

O mesmo Eumón, que se namora repentina e profundamente da moza Herminia, e a quen ela se insinúa sen maior reparo, contesta así a Egisto cando este lle ofrece a posibilidade efectiva de acceder a aquela súa ocasional amada:

> Amigo Egisto, la monarquía no reconoce adulterio por parte de rey, pero prefiero quedarme con la imagen en la memoria

> de aquel perfil moreno sobre el manto blanco, y en el corazón con el cantar de Erminia alejándose en la noche, digo yo que hacia la luna. A lo mejor en la cama lo perdía todo, y lloraría como quien pierde una esmeralda. (*MdeU*, 122)

A situación de desencanto que Eumón presenta aquí e quere evitar, en estoica (ou, se me apuran, autenticamente hedónica, epicúrea) ascese, é xusto aquela á que o Rei Halmar (en quen era tamén doado *escoitar bate-lo corazón)* acaba entregándose, como consecuencia da *incontrolada* pasionalidade amorosa da que Hamlet resulta:

> Dígoche, Hamlet, que te fixen con amor e despois chorei. (*ISDonH*, 236)

O día que se estudie con detención o sentido antropolóxico da sexualidade en Cunqueiro, penso que quedará claro como opera nel o vello carácter posuidor e pretendidamente dominante da sexualidade por parte do varón e, por outro lado, a constatación da condición radicalmente insatisfactoria deste seu uso. Os varóns que choran, no momento despois (Halmar, Eumón, o *mozo hiperbóreo* do laúde, que falaba da *tristitia post coitum*) choran defraudados de constata-la precariedade fáctica do logro posesorio, a penas concretado nun fugaz presente, fronte á grandeza sen límites do soño vivido na situación gozosamente inqueda da expectación ou do maxinar reminiscente.

Fronte da proximidade confundidora e mesturante así como o mergullamento que reclama o *pedido da carne*, o amor galán opera doado na distinción (autonomía) e aínda na distancia. Por iso, ó tempo que refuga dominacións e mesmo *asoballamentos*, tamén fai posible e reclama a comparecencia de instancias vicariantes que representen perante os amantes a realidade amada. A liberdade que se postula para o amor galán, por boca de Colombina, parte deste

ceibamento e desta autonomía. E por iso o personaxe, reclamado de amores por Escaramuza, protesta que

> prefería un amor con versos e salaios [...], un bico mandado nunha fita de seda..., (*ISDonH*, 233)

do mesmo xeito que tamén Ofelia fai para Hamlet *unha almofada de margaridas.*

Unha das grandes singularidades que presenta a peza *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, é, precisamente que, en Cunqueiro, os amantes non aparecen xuntos en táboas. Tras de doce longos anos de separación forzada, será unha *carta* a que faga presente a Romeo ante Xulieta. Nela irán *lirios apertados contra o peito*, igual ca antes ían

> memorias de canela na brisa. (*CdoS*, 264)

Unha carta de amor fai tamén presente ante Ofelia a declaración do estudiante, seu namorado. E *cartas*, en fin, son o que espera Dona Inés, na súa ardente vaguidade ensoñadora: *¿Hai carta? ¿Tras recados?*

A Ama Modesta consigna, polo seu lado, que

> as cartas que se esperan nesta casa son cartas de amor. (*NcomaR*, 263)

E por algo, en fin, Don Hamlet, fronte por fronte da nai e amada, que se *aperta contra el* (*¿Góstache o calor que dou?*) resolve poñer tamén distanciamento carnal, morte mediante, e deixar, ó cabo, a alma luminosa

> libre para un amor galán, revestido de rosas...

Se se pretendera facer rápida recapitulación do que levamos dito, resultaría doado establecer, desde a perspectiva do amor, algúns dos grandes principios da antropoloxía cunqueirana.

Na primacía absoluta do *eu soño* (que ó ser humano constitúeo e defíneo a súa capacidade de creación) iría implícita a absoluta prioridade do *amor galán*, un amor desiderativo sen máis (non efectivizante; ó modo propiamente platónico), non posuidor e, xa que logo, non cousificante; un amor de ausencias, máis ca de presencias; ou onde a presencia, de habela, non pasase de ser unha fantástica comparecencia. Un amor en fin saudoso e, dese xeito, activo, buscador, anticipador, creante; un amor que *asosega*, no sentido que máis adiante se ha ver, as nosas *soedades* e as nosas *melancolías*, aínda que non as poida suprimir (que iso é fortuna, despois de todo, que da soedade e da melancolía arrinca o proceso creador, que nos constitúe como humanos).

Este principio, así formulado, implica a condena sen paliativos non, certamente, de sexo, pero si da anulación ou asoballamento do amor galán por parte do sexo, *que gaste no fornicio as alertas do corazón..., resumindo nel as horas de vago pensamento e turbado ensoño.*

Todo o cal deixará consagrado, cando menos na orde do ideal, o *principio de separación*, que pon Don Hamlet en boca de Colombina, ó postula-la satisfacción, como sexa, da carne, mais sen que isto deturpe ou entorpeza a realización, polo seu lado, do amor galán (*varios homes, variados, segundo o pedido da carne, serían máis levadeiros, e a alma quedaría libre...).*

Con vistas á efectividade desta separación, reclamaba Dona Inés *dous corpos*, como temos visto. Un deles que propiamente *se sexa*, en pefecta continuidade e harmonía somático-anímica, e o outro, que simplemente *se teña*, por intres e para o sexo, na relación de pura extrinsicidade que se dá entre o maniquí e a súa circunstancial vestimenta.

Pero como o principio de *separación e autonomía funcional* non resulta factible, na orde práctica, se se pretende manter indemne a liberdade de espírito

que constitúe propiamente ó *eu soño*, imponse algunha das seguintes alternativas existenciais . Antes ca nada, entrar en vía de retorno cara á situación de infancia, onde ha se-lo espírito e, con el, a fantasía creante quen informe o conxunto humano, reducido o soma á *condición de sombra.*

Mais, de este retorno non resultar acadable, sería preferible a destrucción, o divorcio (suicida) estoico-calderoniano e liberador; é esta, xustamente, a vía que se lle impón a Don Hamlet: que o corpo *podreza*, e, dese xeito, *prive a alma luminosa de tan triste sino*.

Contra posicións rixidamente estoicas, e por vía de argumentación *ad absurdum*, a obra de Cunqueiro constitúese, non obtante, en demostración de que esta última alternativa non é de xeito ningún a preferible e practicable. Iremos vendo, en efecto, que a cunqueirana historia de Don Hamlet pon en claro que o uso estoico da ascese, ata mesmo a morte, anularía a finalidade hedónica (sanamente epicúrea) da propia ascese ó modo guevariano, coa que de todas todas Cunqueiro sintoniza.

## 6.- O Auto da Paixón Lasciva e o Amor Galán, ou *unha materia chamada Hamlet.*

Con referencia á obra que Hamlet, en Shakespeare, fai representar ós comediantes, dentro da estratexia que o príncipe dispón para constata-la culpabilidade do Rei Claudius, observa J. Lacan:

> La *play scene* no sirve únicamente como una estragema eficaz. Pone de manifiesto la estructura de ficción propia de la verdad.[50]

Se isto se pode afirmar en relación con Shakespeare, moito máis se podería dicir a propósito de Álvaro Cunqueiro, para quen non é que a verdade teña estructura de ficción, senón que a ficción é, xusto, a estructura propia da verdade. Esta, en efecto, dáse, preséntase e ofrécesenos a modo de realidade *verdadeante* no ámbito, precisamente, da ficción, da *apófanse*, ou, o que é mesmo, no ámbito da *mentira* cunqueirana, segundo xa temos explicado.

Temos visto que para Cunqueiro (transcendendo o ámbito literario-conceptual barroco en que se sitúa como punto de partida) a *vida é soño* porque, xustamente, o soño é a vida, igual ca sucede que *o mundo é teatro* porque o teatro é o mundo. Dentro desa mesma dinámica óntica e noética cómpre consignar igualmente que para el (e por aí camiñaría tamén Pirandello) a realidade é ficción, porque, sen dúbida, a ficción é a realidade, naquela é onde a realidade auténtica se dá. A ficción, que se contrapón ó plano da realidade convencional, non se contrapón de xeito ningún á verdade, entendida como expresión e mesmo como correspondencia entre esta e a realidade expresada. O ser humano, en todo caso, por esencialmente creativo, realízase mellor no ámbito da ficción (que el, claro, crea, controla e moldea ó seu modo) que na realidade

50 Lacan, Jacques, «Hamlet (1)», en *Freudiana*, Rev. de la Escuela de Psicoanálisis del cuerpo freudiano, 6, 1992, p. 32.

convencional, que decote se lle impón contradicinte ou, cando menos, allea, inexpresiva e insulsa. A ficción, deste xeito, é o *verbo*. E o verbo dáse *in principio*; pondo o ser no mundo:

> e ven logo a haber a cousa porque denantes foi a verba; (*VSvolvese*, 374)

e póndoo, claro, alí onde o mundo se constitúe verdadeiramente: na escena. O ser, en efecto, ĕ *desvelamento*, como dicía Heidegger; é, comparecencia, *epifanía*; é, en suma, aparencia, e no ámbito preciso das *aparencias* (que así chamaban os homes do barroco ó escenario) é onde unicamente se pode dar. Máis alá do escenario estaría, se cadra, *Dinamarca*, pero, como o Coro se encarga de nos lembrar en *O incerto señor Don Hamlet, Dinamarca é vento*. A verba (e por tal hai que entender, segundo veremos, a liña onto-lóxica que vai da palabra –sobre todo, as *verbas debuxadas* de Sinbad– á complexidade ficcionadora do discurso dramático), como tamén dicía Heidegger, é a *casa do ser*.

Nada ten logo de raro, desde esta perspectiva, que a verdade de Hamlet, esa *materia chamada Hamlet*, se dea tamén e se constitúa propiamente e realice a súa apofántica comparecencia dentro do singular discurso dramático que el mesmo artella e no que, ademais de ser asunto *(Unha materia chamada Hamlet, programa, texto e índice...)*, será tamén autor, director e actor (actor-autor-director ó modo pirandelliano).

A obra de Hamlet, inscrita no contexto da obra que Cunqueiro escribe a partir dos *supostos hamletianos* (hamletiano-shakesperianos) eleva a tres, por non dicir a catro, os niveis do discorrer dramático (obras, en realidade, implícitas) en *O incerto señor Don Hamlet*.

Están, en primeiro lugar, os *supostos hamletianos*. Son *O vello nome e a antiga escena* e aínda un certo recoñecible pespunte argumental, sobre os que Cunquei-

ro *axeita as súas teimas*, aínda que, como xa temos constatado, elas (*a miña pergunta e a miña resposta*) serían indiferentemente axeitables nun nome e nunha escena diferentes, *tirados do meu maxín*. Estes supostos son punto de partida e son tamén algo máis. A súa operatividade dramática mantense ó longo de toda a obra, co cal esta adquire, logo, carácter de segunda reflexión (relectura) sobre o tema e o texto shakesperiano.

En segundo lugar, está a *visión* (temática e tamén argumental) propiamente cunqueirana, onde Edipo despraza a Orestes, sendo ámbolos dous á súa vez transcendidos nunha sorte de Sexismundo calderoniano, en quen se quebra a liña do *desexo* (de que tanto fala a psicoanálise freudiana con referencia sobre todo a Edipo), para instaurarse, ó cabo, a da liberdade, isto é, a da eticidade, estoicamente ascética, mortificante (e mortífera mesmo).

Esta obra, á que se incorporan e na que tamén se transcenden os *supostos hamletianos*, é (e así pode ser chamada) a *obra de referencia básica*, na que, claro, ha ter lugar (e acomodo argumental e temático) o nivel (terceiro) de ficción dramática a que a continuación nos referimos.

En efecto, hai outro nivel que se introduce, en remota coincidencia formal cos shakesperianos supostos, como *play scene*, teatro dentro do teatro. É a obra escrita por Hamlet con vistas a que os cómicos italianos a representen. Nela Don Hamlet, o protagonista da obra de referencia básica, vai ser autor e, en principio, tamén director. Pero, asumíndose de pronto a estructura dramático-pirandelliana de *Seis personaxes en busca de autor*, o ensaio desta obra será interrompido polos propios personaxes (Halmar e mais Gerda) que desprazan ós actores italianos que os estaban a representar enfrontándose, contradicintes, ó Autor:

> ¡Non! [...], Hamlet, dígoche que non foi así. Outras eran as miñas verbas. (*ISDonH*, 235)

A partir dese momento, Don Hamlet asume *papel* (pirandelliano personaxe) de autor, ou autor-director, dentro dunha (nova) *comedia por facer*, que

discorrerá por canles inicialmente imprevistas por parte do Hamlet autor. O príncipe asumirá, por outra banda, sen dificultade nin estridencia o seu papel de autor dentro da propia obra, porque xa antes de que a obra tomase o curso pirandelliano a que nos referimos expresara as súas dúbidas (mesmo desexos) de lle dar o *autor* papel na representación:

> Dubido en darlle ou non un papel ó autor na obra [...] Dubido de min, señora, somentes, e somentes como autor. (*ISDonH*, 223)

É ademais curioso (e significativo, en relación co carácter da obra de Hamlet) que o personaxe-autor que provoca as dúbidas hamletianas é, ó tempo, pirandelliano, como sinalamos, e ademais calderoniano. O príncipe, que vai ser quen, dentro da súa obra, por encima de destinos e de paixóns determinantes, asume iniciativa e, en definitiva, xulga e mesmo condena, vese, sen ó tempo atreverse a asumilo, no papel do Deus Autor, tal como aparece no Auto calderoniano *El gran teatro del mundo*:

> – ...soamente dubido dun personaxe.
> – Non es Deus creador para acertalas todas.
> – Podería perguntarche, Poloño, se ti es tamén o Gardaselos de Deus creador. (*IsdonH*, 223)

Ou mesmo como o príncipe lle contesta ó cómico Pantalone cando este lle suxire:

> – Señor, podemos ensaiar lendo, pro mellor sería procurarse un apontador.
> – Coñezo un que non trabucaría nin letra. Chámase Deus. Pero conténtate comigo, Rei Pantalone... (*ISDonH*, 231)

Canto dicimos tampouco ten porque parecer estraño ou de xeito ningún aventurado a quen teña reflexionado sobre as coincidencias procedementais e temáticas entre Pirandello e Calderón, e das que, por suposto, Cunqueiro ten feito tamén constatación. Estas coincidencias tense destacado por parte de outros autores; e así, por exemplo, Valbuena Prat, citando no caso a E. d'Ors:

> En cierto sentido puede aventurarse la afirmación de que *Seis personajes en busca de Autor* parece *El gran teatro del mundo* para novecentistas.[51]

E non é tampouco casual que Cunqueiro, nunha colaboración periodística do ano 1958 (o ano en que, precisamente, sae a luz *O incerto señor Don Hamlet*) se refira tamén a *grandes parecidos* entre Calderón e Pirandello. A propósito da protagonista dunha comedia calderoniana titulada *Mujer llora y verás*, onde a muller se namora e é namorada, a un tempo, por dous irmáns moi parecidos entre si e que loitan entre eles por ela, consigna:

> Como ella no distingue a los dos hermanos, el que venza y con ella case, será bienvenido.

E engade a continuación Cunqueiro:

> En una comedia de Pirandello, no recuerdo cuál, se oye el siguiente diálogo:
>
> A.– ¿Se va usted a casar? ¿Y con quién?
> B.– Con una de las hijas del conde Zutano.

51 Valbuena Prat, A., prólogo a *Calderón de La Barca, Autos Sacramentales*, II, Espasa- Calpe, Madrid, 1967, p. XXXVII.

A.– ¿Con una de las gemelas? Dicen que se parecen tanto que ni su padres las distinguen.
B.– Así es.
A.– ¿Y usted como se arregla para saber cuál de ellas es su novia?
B.– ¿Yo? ¡No me preocupo!

E conclúe:

> El tema de la comedia de Calderón es, en cierto momento, muy pirandelliano: ¿Quién es quién? (*RdaCh*, 160)

Cómpre constatar, por último, que, interrompido o ensaio da obra de Hamlet pola irrupción dos personaxes (que neste caso son, unamunianamente, os mesmos da obra que se ensaia, que desprazan ós actores e protestan ante o autor), aparece un novo nivel de ficción dramática. Trátase, en realidade, dunha cuarta comedia, unha pirandelliana *comedia por facer*, xerándose, en efecto, un plano de fusión (con-fusión) da obra de Hamlet coa de *referencia básica*, no que resulta imprecisable o que realmente é de (na) unha ou o que é da (na) outra, por non ser xa de feito de ningunha das dúas en exclusiva, ou por se-lo mesmo de (en) ambas. Cómpre ademais ter en conta, para capta-la importancia do que agora comentamos, que a obra de Hamlet, no que dela chega a ensaiarse e no que dela coñecemos polo que o príncipe conta, e mais a obra *por facer*, resultante da incidencia da de Hamlet na de referencia básica, constitúen autenticamente o nó dramático de *O incerto señor Don Hamlet.*

Esta confusión ten unha importancia decisiva á hora de situar, por exemplo, no seu auténtico nivel de onticidade, as mortes feitas por Hamlet; ¿danse estas no ámbito dramático da *play scene* que o príncipe monta, ou danse no plano da realidade escénica da obra de referencia básica? E é que, aínda sendo esta última

*ficción dramática* (se xa o *mito Hamlet* nunca foi outra cousa que realidade literaria, máis clara e formalmente o é aínda en *O incerto señor Don Hamlet*, onde a acción discorre perante esa institución dramática que é o Coro), resulta, con todo, *realidade* ou plano *vital* con respecto á *play scene*, polo que, dada a confusión entre ámbolos dous planos, non será doado precisar se os mortos son na *ficción* ou, por contra, na *realidade*, exactamente como sucede tamén en Pirandello coa morte do *Rapaz*, na derradeira escena de *Seis personaxes en busca de autor*:

– ¡Ha muerto! ¡Pobre chico!
– ¡Pero qué muerto! ¡Si todo es ficción!
– ¿Ficción? ¡Realidad, realidad!
– No ¡Ficción, ficción!
– ¡Es realidad! [...]
– ¡Ficción![52]

A *comedia por facer* en que a obra deriva tra-la irrupción dos personaxes mesmos no *ensaio*, contradicindo o guión inicial da obra de Hamlet, seguirá a mesma dinámica discursiva da pirandelliana *Esta noche se representa improvisando*. E todo será, a partir de aí *improvisación*. Ata o mesmo príncipe confesará, neste sentido, que mata ó pai *por acaso, perguntando e por acaso* (*IsdonH*, 240).

Os personaxes, coa soa excepción de Halmar, son todos personaxes tamén da obra de referencia básica. E mesmo Halmar que non ten nesta última unha comparecencia directa, tena non obstante moi ampla e decisiva, se ben de forma indirecta; a través dos relatos e mencións dos demais ocupa posición central no tema e na anécdota. Pois ben, tódolos personaxes oscilan entre o convencemento de se achar nunha dimensión realitaria ou ficcionadora *nova* e distinta da inicialmente formulada, e o convencemento de que, tra-lo interrumpido

52 Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor*, Universidad de Valencia, 1990. p. 128.

ensaio, a obra de referencia básica prosegue. Así os cómicos, por exemplo, asisten ós graves sucesos con absoluta conciencia de representación. E deste xeito se pronuncian, logo, cando o Rei cae morto:

> Pantalone.– ¡Unha morte moi ben figurada!
> Escaramuza.– ¡Caeu coma un sapo! (*ISDonH*, 239-240)

Pero, a continuación mesmo, o propio Escaramuza a quen a espada asasina pertence, apresúrase, ante a grave situación creada, a poñer en claro:

> – Hai testigos de que non fun eu quen desenvainou espada. En Italia úsanse outros engados, e agárdase que seña de noite. (*ISDonH*, 240)

Da Raíña Gerda tamén hai que crer, por algún indicio, que entra no novo plano da ficción:

> ¿Queres botar un tapiz sober dese cadáver? Colle ese que colga ahí, que representa unha batalla. Gostaralle ó defunto. (*ISDonH*, 241)

Un defunto que *gusta* e sobre quen se bota un tapiz que o faga entrar no *soño* de se ver morto en campo de batalla (os tapices, coma as láminas e os mapas, son en Cunqueiro decote punto de partida de grandes soños) é indubidablemente un defunto *morto só en escena.*

Pero é, por outra banda, a Raíña o personaxe que, desde a nova situación, empalma máis directamente coas súas actuacións na obra de referencia básica e, como consecuencia, tra-la interrupción do ensaio, todo o seu empeño está en conseguir que sexa un feito o que lle confiara xa a Poloño, no segundo acto,

> unha nai, no corazón dun fillo, por moi vello e moi usado que este vaia, é sempre unha auga fresca e bebediza. E o fillo bebe, confiado. (*ISDonH*, 217)

Neste sentido tamén lle expresara ó Gardaselos:

> A ese único testigo que chaman Hamlet heino manter no meu colo. (*ISDonH*, 219)

Quen non sairá xa do marco da nova ficción e seguirá, así, a *representar improvisando*, actuando *por acaso*, isto é, rectificando sobre a marcha o curso e o sentido da súa *play scene*, será o Príncipe Hamlet. Xa de mortos o pai e maila nai, contesta a Poloño cando este lle fai observa-lo delicado da situación creada:

> – O pobo ha perguntar.
> – Na miña peza, Poloño, non había pobo, somentes xente da máis outa nobleza. (*ISDonH*, 247)

E, sobre todo, son incontestables indicios de que o príncipe non se apea da dinámica da representación, as súas últimas instruccións, ó Gardaselos:

> Xa me dirás de como acolleu Dinamarca a noticia do novo reinado. Non digas no parte que morreu Hamlet [...] Poido querer volver. (*ISDonH*, 247-248)

¿De que xeito podería o príncipe *querer volver*, se non no curso do acontecer dramático no que ten papel de autor e, así, a iniciativa de quen pode, a tódolos efectos, *representar improvisando*? Por outro lado, a derradeira frase que pronuncia Hamlet, cando se aforca *(¡Fan agora tan ásperos espartos!)*, é moito máis o

comentario marxinal que fai para si un actor no curso da súa representación que o dun home ás portas da morte que el a si mesmo se vai producir.

En todo caso, a confusión (ou irmanamento, ou identificación) entre ficción e realidade, é o que caracteriza a dinámica dramática desde o momento que Halmar e máis Gerda irrompen no marco teatral creado pola obra de Hamlet.

> – ¿Onde remata a vida? ¿Onde empeza o teatro? ¡Esta é a cuestión, que dixo o sublime poeta inglés![53]

Así expresaba, segundo se nos relata en *Os outros feirantes*, o director Cavalcanti un tema fondamente cunqueirano (e pirandelliano, claro, que o suceso con ocasión do cal intervén Cavalcanti –a morte dun actor cando canta unha romanza en escena- está, evidentemente, tomado de *Esta noche se representa improvisando*).

Na obra de Hamlet e na que resulta da incidencia dela na de referencia básica hai unha dobre dimensión temática. Hai, en primeiro lugar, un propósito de orde noética. Hamlet que, coma Sexismundo, comeza por recoñecerse no seu *quen* (o plano da singularidade persoal), pretende ademais avanzar cara ó seu *que* (a súa configuración esencial ou xenérica; o plano da universalidade). Sábese, neste sentido, resultado do *amor*; non dun contrato de amor, ou dun pacto de estado, ou dunha capitulación; non; o seu fora un lance de amor, de amor amor, sen outra componenda, sen outra mitigancia ou disfraz; un amor que rematará en morte, como con frecuencia acontece. E Hamlet pregúntase entón pola natureza dese amor configurante e xerador. Trátase da pregunta pola propia consistencia e a procedencia. Trátase da procedencia xenética e da constitutiva: un procede de quen vén por liña de xeración, e procede tamén do que é, da realidade que o integra, dándose ademais o caso de que estas dúas procedencias coinciden, porque, en definitiva, a un constitúeno e intégrano os mesmos principios que realmente o xeran.

---

53 Cunqueiro, A., *Os outros Feirantes, O.C.*, III, Galaxia, Vigo, 1983, p. 461

A pregunta hamletiana faise, logo, de xeito que a indagación recaia sobre o concreto e limitado horizonte da individualidade persoal e, ó tempo, sobre o plano da transcendentalidade específica. Por un lado, a singularidade:

> ¿De que noite serei eu [...], unha noite retida nun ventre de muller [...], de que verbas apegadas a unha orella dicindo secretos partes? E acaso, cando xa estaba Hamlet feito, cando eu estaba posto alí, amasado, fadado, mentido e mentireiro [...] (*ISDonH*, 207)

Por outro lado está a dimensión universal:

> ¿Que é amor? ¿Que se fai por amor de home a muller e de muller a home? (*ISDonH*, 205)

Outro tanto sucede tamén con Sexismundo, que é igualmente e sen máis *El Hombre*, no Auto Sacramental *La vida es sueño* , e con Ulises (*El Hombre* tamén, en *Los encantos de la culpa*). O mesmo o protagonista de *Eco y Narciso* fai da súa autoanagnórise a do ser humano en toda a súa universalidade, apremado como está o personaxe pola necesidade de saír dunha ignorancia que expresamente recoñece dobre:

> [...] ignorando
> quién soy y de qué modo tengan
> de vivir los hombres...

Pero hai ademais, na obra de Hamlet, un propósito de alcance directamente comportamental ou ético. A autoanagnórise, o momento cognitivo (en último término, o *Coñécete a ti mesmo*) está dirixida, como corresponde ó que priva na

liña socrático-estoica en que o episodio Hamlet se insire, á acción, á *praxe*; en suma, á *autopraxe*.

A dimensión cognitiva realízase, na obra que escribe o príncipe, por vía de reflexión anamnésica. Hamlet mergúllase en si mesmo tan a fondo que mesmo se transcende cara ós seus principios xerantes e constituíntes; é dicir, cara ó pai e á nai, que son feitos comparecer na obra de Hamlet, non tanto en calidade de individualidades á parte (*¡Halmar, non falabamos de ti!*), senón como aquilo, precisamente, en que Hamlet, *o home*, se resolve. Esta operación implica voltar cara atrás de si mesmo, digamos, cara ós principios *prepersoais*, os *intrínsecos*, os que operan desde dentro *constituíndo*. A acción dramática hamletiana consistirá, propiamente, en traer á luz do día e poñer sobre táboas estes principios para que poidan así ser analizados e aínda adecuadamente corrixidos en función dunha (ética) operación reacomodante da propia personalidade.

Estariamos, deste xeito, nunha anamnese transcendedora (incluínte e mais sobrepasante da individualidade), que comporta as concomitancias éticas que xa Platón lle vía á grande anamnese existencial que conforma o peregrinar humano cara ó paradiso.

O proceso anamnésico autotranscendedor a que Hamlet se aplica á hora de escribi-la súa obra é por enteiro semellante ó que se nos presenta, en *Las mocedades de Ulises*, con referencia ó que é a morte por acción da *serea memorante*:

> – Yo quisiera escuchar sirenas más nobles, de las que solamente una palabra es la tempestad, dos la locura y tres la muerte –dijo Alción–.
>
> – En mi país –dijo el cirenaico Antístenes– las hay, en las costas bajas, que te engalanan con tus días infantiles. Te preguntan si te acuerdas como eras cuando tenías diez años, y te hacen ver tu figura corriendo, pellizcando un racimo de uvas. ¿Y cuando tenías siete? ¿Y cuando tenías

> tres? y así hasta el día que naciste, y entonces curioso quieres ver, y oyes un gran lloro y eres muerto. Los que encuentran tu cadáver, aunque tengas cincuenta años en la ocasión, comprueban que no te han atado el cordón y no tienes ombligo, que te cuelga la tripa gangrenada... Y se sabe así que has muerto de sirena memorante. (*MdeU*, 144)

Entraremos, máis adiante, no tema cunqueirano do retorno e, polo tanto, tamén do retorno antotranscendedor e resolutivo a que se fai referencia no relato das sereas memorantes. Trátase dunha operación retornadora que non se detén nin termina na infancia (en casos, coma o de Don Hamlet, porque non hai, como veremos, propiamente infancia a que retornar e a que acollerse), e implica, xa que logo, ir ata máis alá da individualidade concreta persoal, mediante morte; implica, en definitiva, resolverse nos elementos principiais, xeradores e constituíntes.

Estes elementos, previos á individualidade e subseguintes a ela tra-la súa resolución analítica, revisten en si mesmos a dobre condición da causalidade aristotélica: a *extrínseca*, por vía de eficiencia, e a *intrínseca*, por vía de integración constituidora do efecto, do que chegan a ser parte. Trátase dos principios parentais, Halmar e mais Gerda, coa salvedade, claro, de que non son, propiamente, o Halmar e maila Gerda como individualidades autónomas (¡*Non falabamos de ti, Halmar*!), senón os principios elementais constituíntes nos que Hamlet remata a súa transcendedora anamnese, e nos que dese xeito se resolve.

Intencionalmente retornado (ou retrotraído) o príncipe ós seus elementos principiais, e transcendida, logo, a súa individualidade, el, malia a súa implicación a título de *tema* na obra que escribe (*unha materia chamada Hamlet)*, propiamente desaparece de escena. Desaparece como tal individualidade (xa transcendida) e queda só a título de *autor*. Queda o Hamlet autor, disposto a facer dos seus elementos constituíntes auténticos personaxes, e disposto aínda

a que tan especiais personaxes non se saían da arquitectura dramática que el cre que autenticamente se corresponde consigo mesmo:

> Estou seguro de que a abella que zugou todo o mel naquela nabega volve ó trobo con todo o mel. Un autor, ¿pode estar seguro de que sexa así cos seus personaxes? Poderiamos pór un volante derriba da escena, e eu desde alí soprando, corrixindo, rexendo. ¡Pantalone, fai isto, Escaramuza, tira de espada!

É dicir: *eu voando por derriba, o rostro cuberto con un antifaz*, estando e mesmo non estando, como corresponde, claro, a un personaxe que é e non é: é, certamente, o Hamlet, pero non é xa a persoa Hamlet, transcendida, ó cabo, neses seus radicais principios.

Por outra banda, estes personaxes de quen o príncipe malicia a perigosa manobra de lle enmenda-la plana ó propio autor, ¿non son acaso uns autenticamente pirandellianos e unamunianos personaxes, consistentes de seu, e capaces de iniciativa?

A obra de Hamlet, no que dela se chega a saber a través do seu ensaio e do que contan os cómicos italianos e o propio príncipe, consiste fundamentalmente nunha presentación en táboas, por vía alegórico-calderoniana, da bipolar configuración óntica e tendentiva da que o *home Hamlet* resulta, e na que en desharmónica síntese consiste. É, por un lado, *o corpo e o que é seu* e é, por outro, a *alma luminosa*. En versión erótica (*eros* é elemento fundante e é tamén *vello e único motivo*), é, por un lado, o *Amor Galán,* amizade espiritual; e é, por outro, a *Paixón Lasciva*, o eros tanático, de corte edípico-freudiano.

Este último, a *Paixón Lasciva*, ten a súa personificación teatral no personaxe que representa Escaramuza, e, por máis que se trate dun Halmar moi vivencialmente hamletiano (o Halmar visto e, se me apuran, creado por

Hamlet, contrastante co personaxe Halmar que despois aparecerá, demandando rectificación para o tratamento dramático que se lle dá), quere ser ostensiblemente Halmar:

> Xa sei que teño que comparti-lo leito con meu irmán real. (*ISDonH*, 234)

*O amor Galán*, alma luminosa, da que tamén o home Hamlet resulta é, na súa personificación dramática por parte de Hamlet, Gerda:

> Esta noite teu pai non dorme en Elsinor. El rei, teu prometido esposo, está cazando patos azulóns. (*ISDonH*, 233)

Esta Gerda é tamén, claro, a Gerda vivencial hamletiana e, por iso, pura, mesmo virxinal, alguén e algo que, por certo, ela mesma se encargará despois de ir contradicindo de palabra e de feito, facendo tamén caer a Hamlet na conta da falsidade apreciativa en que se topaba.

Postos ámbolos dous personaxes sobre táboas, apréciase doado a súa respectiva contradicción constitucional e tendentiva:

Por un lado,

> - ¿Poido ir á túa cama? [...] ¿Non te dás conta que queimo? (*ISDonH*, 233)

E, por outro:

> – Preferiría un amor con versos e salaios, unha espiritual amistade... (*ISDOnH*, 233)

E aínda:

> – Toda a noite estaría derriba de ti... (*ISDonH*, 233)

Mais:

> – Unha virxe semellante é a un espello. ¿Quen compón espellos que se quebren? ¿Quen recompoñerá nun espello ese momento en que naide se mirou nel aínda? (*ISDonH*, 233)

A orientación tendentiva dos dous principios constitutivos (os dous eus, o *home* e a *fera* sexismundianos) é tan dispar que aínda se estimaría preferible a súa separación funcional:

> Varios homes, variados segundo o pedido da carne serían mais levadeiros. E a alma quedaría libre para un só amor galán, revestido de rosas. (*ISDonH*, 234)

Todo (incluído o *preito matrimonial* calderoniano) resulta preferible antes que se manteña por máis tempo a conxunción asoballante e a cópula que poida afogar en carne a ansiedade espiritual solicitante:

> Un home só no meu leito, derriba de min, cada día usando de min, gastando no fornicio as alertas do corazón... (*ISDonH*, 233)

Cando a carne, en efecto, se impón,

> ¿onde fuxe o delicado espírito, a xentileza de amor, a verba cortés, o tímido desacougo, a sorrisa? (*ISDonH*, 234)

Desde a perspectiva dramática cómpre apreciar tamén que, na obra de Hamlet, o calderonismo non é só procedemental, nin se esgota na soa personaxificación de entidades abstractas, senón que é tamén, en gran parte, de orde temática. A situación creada por tres personaxes que se relacionan entre si de xeito que un deles xorde da confluencia causal (eficiente e intrínseca) dos outros dous (xunguidos e mais mal avinzados) é tamén tipicamente calderoniana

Lémbrese, en relación co que dicimos, a forma en que o personaxe *La Vida*, no Auto Sacramental *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, ó que xa nos temos referido, resulta da conxunción matrimonial (onto-xeradora) de *El Cuerpo* e *El Alma*:

> Esta llama que arde fría
> la vida de los dos es;
> apenas os juntais, pues,
> cuando nace de los dos [...]
> Cuerpo, bruto material;
> Alma, espíritu inmortal,
> y Vida, llama encendida
> que de los dos procedida
> vive tan sujeta al viento...[54]

54 Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, vs. 330-334.

Pero estes dous principios ou elementos causais son de polarizada (*violenta)* conformación apetitiva e tendentiva, de xeito que cada un deles dá en conductas radicalmente opostas ás apetencias do outro. A dialéctica dos seus parlamentos resulta doadamente relembrada cando se escoita a forma en que se pronuncian Escaramuza e Colombina, na obra de Don Hamlet. De igual xeito ca Colombina que reclama a separación que a libere e lle renda así en liberdade para un *amor galán*, a Alma, dotada ó cabo dunha non discutida prioridade óntica e estimativa, decide poñer

> jurídicamente pleito
> matrimonial a mi esposo,
> que disuelva el casamiento
> que contra su voluntad
> hizo el alma con el cuerpo. (*PM,1169-173)*

E cando a separación dos cónxuxes se produce, sobrevén implacablemente o esmorecemento de *A Vida*; é a morte:

> Soplo soy llevome el viento. (*PM*,1365)

E do seu Hamlet dirá tamén Cunqueiro:

> Hamlet se me va de las manos, llevado por el viento que sopla en Elsinor, el más venteado lugar del mundo. (*RdfaCH*, 144)

A dialéctica principiadora e configurante en que Hanlet se recoñece e, en definitiva, se resolve (*paixón lasciva* versus *amistade espiritual*, *paixón* versus *razón)* fai recordar tamén a dialéctica dos pronunciamentos de Circe, *La Culpa*,

e de *El Entendimiento*, ambos a loitar entre si pola sorte que teña que lle corresponder a Ulises viaxeiro, *El Hombre*, en *Los encantos de la Culpa*:

– Vida, vida.
– muerte, muerte;
muerte muerte,
– vida, vida.
– Este bien perecedero.
– Aquella es pena cruel.
– Por eso espera el laurel
– Goza tu vida primero.
– Mira que es encanto fiero.
– Mira que es tromento fuerte.
– En que eres mortal advierte.
– No te acuerdes de eso, no.
– Vida.
– Muerte. (*EdeC*, 1161-1172)

Desde a perspectiva que abren estas coincidencias temáticas e procedementais, a obra de Hamlet cobra estructura e dinámica de Auto Sacramental. Que, por outra banda, a estructura en si do Auto non anda nada lonxe das preferencias cunqueiranas é algo que pode probarse doado con referencias textuais. Unha das máis precisas neste sentido quizais sexa aquela en que, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, con ocasión de que se menciona a unha tal Teodora, viúva do *sancristán maior de Autos Sacramentais*, faise o deseño rápido dun auto onde

> salía Dama Voluptuosidad seduciendo a un mozalbete, que por ella abandonaba a doña Gramática. (*HparecíaO*, 46)

No caso da obra de Hamlet podería tratarse de *O Auto da paixón lasciva e o amor galán*. Aquela preséntase hedónica e, ó tempo, asoballante; é posuidora e destructiva:

> Home robusto, grande fornicador, cocho bravo [...] ¡Súpeto, fusquenllo! ¡Bótate derriba da moza! [..] ¡Tócalle as tetas! (*ISDonH*, 235)

> [...] Gosto das espadas curtas, porque o golpe do sangue do que morre polo meu aceiro me molle a man. (*ISDonH*, 234)

O *Amor Galán* é, por contra,

> Amor con versos e salaios, unha espiritual amistade [...], bico mandado por unha fita de seda.
>
> Os risos, as bágoas, as horas de vago pensamento e turbado ensoño. (*ISDonH*, 233)

A autonomía e a independencia funcional que Colombina consideraría preferible á violenta coexistencia dos dous principios, non cabe en realidade, porque, presente a paixón lasciva, gastaranse xa, inexorablemente,

> no fornicio as alertas do corazón, resumindo nel o inquedo amor...

E só caberá, logo, un calderoniano *divorcio*, o apagamento do feble sopro da vida, pasando, claro, polo podrecemento do *corpo* e a inevitable secuela da morte:

que podrecendo o corpo e o que é del prive a alma luminosa de tan triste sino.

Onde non, será a totalidade a que se perda:

¿Ou queredes que Hamlet, o home Hamlet, [...] podreza, ás tentas, alma e corpo e á vista do público? (*ISDonH*, 209)

Esta frase, coa que remata a primeira xornada do Hamlet, é evidente que se pronuncia desde o estoico-calderoniano convencemento da incompatibilidade do principio carne e o principio alma; desde esta incompatibilidade imponse unha resolución de morte; unha morte practicada, desde a seguridade da sobrevivencia en liberdade da alma, máis alá da soa dimensión corpórea.

Polo demais, a representación cobra inconfundible aire pirandelliano, desde o momento que o Rei Halmar irrompe, súbito e contradicinte, en escena:

– ¡Non!
Hamlet, dígoche que non foi así. Outras eran as miñas verbas. (*ISDonH*, 235)

O personaxe non está de acordo coa forma en que Hamlet presenta os dramáticos feitos que configuran o *acto fundacional* a que o príncipe pretende asomarse. Faise, logo, presente e interpelante perante o autor[55], sen máis mediación actoral, para corrixir, por inauténtica, esa formulación:

¡ Non ! (...) Non foi así.

55 As interpelacións, en unamuniano sentido, do personaxe ó seu autor non son raras tampouco na narrativa de Cunqueiro:¡ Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, que bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando! (*AdelC*, 227)

¿Que é o que o personaxe por si mesmo quere corrixir na perspectiva dramática do autor? Non é só cuestión de exactitude anecdótica; éo, sobre todo, de corrección temática. Na súa intervención Halmar pretende que quede clara a incongruencia de pretender presentalo como só *Paixón Lasciva*, eros tanático, cocho bravo; como a soa fera condición. Iso considérase grave, desde a perspectiva persoal e mesmo desde a universal na que o Hamlet autor pretende tamén, no caso, colocarse.

Halmar, en efecto, de quen máis tarde a propia Gerda dirá que ó exercicio da guerra prefería

> estudiar letras antigas, Platón, Ovidio e as leis dos romans...;

e aínda:

> ¿acórdaste que querías adeprender a bordar, cando eu bordaba o veo nupcial?,

era, sen embargo, mandado á guerra. Podía morrer, *e tiña medo*.

> E confesábame coela. Unha pequena irmá doce. Colombina achégate a min, pon a túa man na caluga de El Rei de Dinammarca. Escoita como bate o meu corazón. Confesábame con ela... (*ISDonH*, 235)

¡O seu era amor galán! Mais, partindo del e sen se daren de conta, *como se o tivésemos por costume*, foise ata moito máis alá. Nun principio, en efecto,

> dígoche, Hamlet, que te fixen con amor, e despois chorei. (*ISDonH*, 236)

Pero o que comezara sendo amizade espiritual (*laranxa, paspallás, auga fresca*) rematará, de seguida, na traición, no engano, no envelenamento, na usurpación, no crime. Isto é: que o eros tanático terminará por impoñerse. Co cal queda, en definitiva, claro que non é que a persoa sexa ou só eros tanático (Halmar) ou só amor galán (Gerda), como se formula no posicionamento hamletiano. En todos (e aínda, claro, no propio Halmar) danse o un e o outro. E sucede ademais (e aquí xa non se sabe ben onde terminan as precisións introducidas por Halmar e onde empezan as conclusións que da confusa situación creada saca o propio príncipe) que o eros tanático, de manterse, acaba sempre impoñéndose, alienador e degradante.

Gerda, o outro término na dialéctica en que se sitúa o Hamlet autor, irrompe tamén en escena e, no seu caso, para contradicir a Halmar. Á perspectiva temática non aporta sen embargo nada novo con respecto ó que xa consta desde a intervención do seu home. Ela non pode ser tampouco considerada o puro amor galán, a soa *amistade espiritual,* como o príncipe cría:

> ¿Hase traguer unha puta de Italia para dicir no patio cuberto de Elsinor como é de puta a Raíña de Dinamarca? (*ISDonH,* 236)

Pero desde a perspectiva máis directamente anecdótica, e con sutil habilidade para non suscita-las protestas de Halmar, nin defrauda-la apreciación que dela ten o príncipe, xoga coas dúas caras. Por un lado, en efecto,

> Eu era inocente. Foi un xogo.
> Levábate no ventre cando na igrexa dixen si quero, si outorgo, si recibo.

Pero

> Non o sabía. De sabelo quizais o berrase. Podería morrer pero ousaría. (*ISDonH,* 237)

E resulta tan convincente que o príncipe aprésase a exculpala, aínda a costa de asumir el edípicas culpabilidades:

> Eso non foi pecado, señora nai. ¿Podía eu dicirche que estaba alí, no útero teu, esta agrouma escura, este toxo, este nome, esta lingua fadal? (*ISDonH*, 237)

Por outro lado, en cambio:

> Fuches pola miña man levado ó crime. (*ISDonH*, 238)

Aínda que, claro:

> ¿El unha muller é unha peza de liño que pode ser vendido a varas no mercado de Dinamarca? Cando soben, escollín. Ou dun ou doutro. (*ISDonH*, 236)

Un tiña, pois, que matar ó outro. E como, por un lado,

> El Rei, meu santo esposo, non podería ser un asasino nunca...,

e, por outro,

> non podía seguir enganando nel...,

el tiña que caer,

e morreu.(*ISDonH*, 238)

A Raíña resulta tan convincente para o príncipe que este non chega a descubri-la presencia puxante da carne na nai ata a derradeira escena da obra:

> Unha vez tiven ciumes de Ofelia, que che bicaba as mans, estas mans. (*ISDonH*, 242)
>
> Eres moi fermoso, Hamlet. ¿Gústache a calor que dou? (*ISDonH*, 244)

E entón é cando o príncipe, na evidencia agora de que a carne, cando se dá, é asoballadora e excluínte, arremete decidido contra ela; mata e mátase. É dicir, descuberta a verdadeira natureza do amor, (a realidade humana, a do home Hamlet), por vía de resolución analítica, dentro do laboratorio da escena, o Príncipe actúa, escotomizador e depurante, sobre os seus propios principios causais e constituíntes, o pai e maila nai. E, de separados eles, en existencial e calderoniano divorcio, será tamén Hamlet, a realidade resultante, quen de feito, coa mesma, caia.

## 7.- Libras de ouro enganchadas nun corazón.

A *carne*, o que é seu do corpo, a paixón obnubiladora e deshumanizante, non é, desde a perspectiva cunqueirana, só o sexo; nin, evidentemente, todo sexo, nin tampouco só o sexo. Tamén están aí, cando se exacerban, os valores económicos, non menos inimigos entón do nobre sentimento amoroso e da ensoñante vaguidade de espírito có eros tanático, a paixón degradante.

E, por iso mesmo, o suceso chamado Hamlet, a realidade do ser humano que nel se inscribe, a axioloxía cunqueirana e, dentro dela, as esixencias de eticidade que levan o príncipe de Dinamarca á morte, non quedarían integralmente expostas e comprensibles se se prescindise do que respecta ós valores económicos.

Estes, para comezar, priorizados na estimación dos Hardrada, influirán decisivamente na degradación da estirpe real danesa e, sobre todo, no feito de que un dos seus membros, *o derradeiro Hardrada* tivera

> noxo de vivir. E a semente agora vai perdida (*ISDonH*, 192)

En efecto, á operatividade estragadora que despregan os valores económicos atribúeselle, no segundo prólogo de *O incerto señor Don Hamlet*, a fraqueza que lle veu do sangue dos Hardrada:

> Pero estas xentes Hardrada eran avaras, apetedoras de ouro e pedras de precio, e porque non saísen os tesouros das arcas comezaron a casar entre eles, curmán con curmá e tío con sobriña, e veulle fraqueza a aquel sangue pirata de noutrora, e deixaron o mar por estar a carón das uchas. (*ISDonH*, 192)

A relación que se dá entre a paixón luxuriosa e a avaricia, así como a confluencia doada das dúas no *desexo impulsor* de que se ocupa nos seus estudios a psicanálise foi subliñada, dentro do freudismo, por Jaques Lacan no seu estudio sobre Hamlet ó que xa temos feito reiterada mención, e no que se consignan as seguintes palabras de Simone Weil:

> Si supieramos lo que echa de menos el avaro cuando pierde su cofre, aprenderíamos mucho acerca del deseo humano.[56]

A avaricia e o luxurioso desenfreo van tamén normalmente xuntos en Álvaro Cunqueiro, como facianas que son ámbalas dúas paixóns dunha mesma carnalidade degradante. Xa Sinbad, cando louvaba *a fermosa castidade que piden as descobertas do mar*, condenaba sen paliativos a

> aqués carnais que non pensan máis que en meter mozas nas naos i en remollalas en caldeiros que botan pola popa, núas como súa nai as pariu, e si poden vanse sen pagar. (*VSvolvese*, 344)

En *As crónicas do sochantre*, o avaro escribano de Dorne narra como polas noites fai reconto das súa douradas moedas, acariñándoas unha a unha con voluptuosidade:

> e por seguir solteiro, e xa se sabe polo Augustinus que a abstinencia enxendra a pantasía, e na glosa dá pé este teste pra chamada *atenuante de privación*, caín en figurar unha

56 Lacan, J., «Hamlet (2)», *Freudiana*, 7, p. 34.

> muller coas moedas, toda de ouro, e poñíalle unhas augamariñas que mercara por ollos, e dous rubís por pezóns; as partes, iso si, tapáballas coa miña tabaqueira, que polo anverso tiña pintada a Venus Afrodita saíndo das olas do mar chipriota. Estas eran as miñas ledicias. (*CdoS*, 200)

Aténdase tamén á contrastante categorización axiolóxica de que fai profesión o mariñeiro Alción diante un avaricioso e proxeneta tendeiro, segundo se relata en *Las mocedades de Ulises*:

> ... ¿Pensaste alguna vez, cochino avaro, miserable agrario, en el enorme misterio del dinero? ¿Como es posible vender pan, fuego, aceite, sal, vino, amor, por oro y plata?
>
> – ¿Eso está escrito en alguna parte? Preguntó uno de los bebedores, que se había examinado una vez de escribano en Olimpia.
>
> – Dudo que lo esté. Este es vago saber de perezosos soñadores. (*MdeU*, 126-127)

O monstruoso intento de comprar amor é indubidablemente o que máis resulta obxecto das despiedadas diatribas de Cunqueiro (por máis que estas se resolvan normalmente pola vía das suaves aparencias da ironía e incluso do humor). En *Las mocedades de Ulises* conta Pretextos unha comedia en que a moza Felisa, namorada dun atleta corredor, era pretendida, coa paterna compracencia, por un vello avaro,

> pregonero de edictos imperiales, que era viúdo, pero sacaba un sobresueldo con una parada que tenía con garañón calabrés,

de onde lle viña, quizais, a afección ó mercadeo amoroso. O caso é que

> cuando se representó [...], entrando el viúdo a tratar las bodas y ponía en la mesa una bolsa con dinero, y la Felisa estaba dentro de un armario abrazada a su corredor, y el armario estaba abierto por detrás con arte, para que el público viera las caricias, yo me levanté e imité al cuco. Fui muy aplaudido y el teniente veneciano que pesidía me mandó vino y pastelitos de nuez. (*HpO*, 243)

O convencemento de que a prioridade dos valores económicos é unha das modalidades máis representativas da corporeidade oclusiva e negadora do amor e do soño (os dous están na mesma liña) é unha constante na obra de Cunqueiro, e as pasaxes en que se fai demostración disto son numerosísimas. Unha das máis elocuentes neste sentido corresponde á escena que se desenvolve na casa dos pais de María, a namorada de Paulos, cando este entra a pedila en matrimonio. O agudo contraste entre a ceiba *vaguidade ensoñadora* do amor e o que *é seu do corpo*, comparecente aquí a título de mercantilismo cuotante e embrutecedor, non pode ser máis tallante[57]. A pasaxe, por máis que faga longa a nosa cita, é de consideración obrigada, e, en último termo, aforra tamén de máis detidas análises.

De entrada, o pai de María énos presentado como *comerciante*; e xa se sabe que, na obra de Cunqueiro, a figura do comerciante (e mellor diriamos aquí o comerciante de espírito ou o espírito mercantilista) é sempre a antítese axiolóxica do soño, e así, do amor entendido precisamente a modo de vaguidade ensoñante, no sentido a que tantas veces nos temos referido. Xa na mesma obra faláranos antes Cunqueiro de que na cidade de Paulos, a insalvable incerteza sobre as súas orixes alimentaba as máis contrastantes suposicións, a cada cal máis

57 *AdelC*, pp. 102 a 108.

imaxinativa e apaixonante. Ata que vén o partido *dos comerciantes* e, co seu decidido e característico sentido utilitarista, impuxo sobre o asunto un coutante uniformismo eclecto-pragmático, silenciador, en definitiva, do verbo imaxinativo a que os cidadáns, xeración tras xeración se viñan entregando:

> Surgieron pronto los irenistas, que lo conciliaron todo. Fue este el partido de los comerciantes, pero en las barberías continuó hasta nuestros días la polémica tradicional.

Pois ben, o pai de María exhibe orgulloso ante Paulos a súa pertencia a unha ilustre estirpe de comerciantes:

> Nosotros, desde hace siete generaciones, nos dedicamos al comercio de lino y del cáñamo en el Báltico. ¡Tenemos crédito en Tilsit!

Paulos responde de seguida e ironicamente contrastante:

> Mi familia nunca se dedicó a nada especialmente. Mi abuelo, que era muy amigo del mariscal Bernodotte, se pasaba lo más del año criando la cesta de caracoles que le enviaba por su cumpleaños. Mi padre, del que nada recuerdo, fue cazador [...] Mi madre sonreía. Desde Viena le mandaban recados de que fuese allá, a enseñar la sonrisa a las archiduquesas [...], unha sonrisa que nace de la boca entreabierta, y se queda en el aire, visible, iluminando...

Con estes antecedentes nada ten de estraño que Paulos (usando por certo de imaxes moi calderonianas) se presente con estas plabras:

> Soy Paulos, muy señores mios, y amo a María desde la más tierna infancia [...] En Irlanda, en las pequeñas lagunas que se forman en las fuentes, al pie de las colinas, despues de beber, dejaba aquietarse al agua, y se me aparecía María sonriendo, como formando parte del agua que yo necesitaba para apagar mi sed...
>
> – ¡Muy romántico! – dijo una voz emocionada desde la puerta...
>
> – ¡Es tía Eudoxia! – Explicó María.

E proséguese, nun dos lances onde mellor se nos mostra a verdadeira antítese do cunqueirismo:

> – Viúda de un marino, la recogimos por caridad. ¡Todo, antes de que se dedicase al teatro! – dijo la madre, tapándose el rostro con el abanico.
>
> – Una cosa es salir de ángel o de peregrina en una procesión, o hacer el papel de pastora en un pesebre de Navidad y otra recitar diálogos amorosos en las tablas, enseñándolo todo- dijo el padre.
>
> – ¡Las hijas del Rey Lear no enseñan nada! – aseguró María.
>
> – ¡Habla tu padre!

O pai, polo seu lado, sen ocultar certa preocupada intriga, demanda de Paulos con claridade:

> – Pero, unted tiene fortuna.

– Acciones en la Compañía de Indias. Cobro, los réditos el día de San Andrés Apostol.

– ¿Va usted a cobrar personalmente?

E responde entón Paulos, facendo unha relativización dos valores económicos que é de verdadeira antoloxía:

– No. Desde el mismo puente me manda el tesorero un pagaré [...] Lo único que exijo es que el pagaré venga en cartera de cuero y perfumado. Por ejemplo, si en la estación se dió bien la canela, con canela, y si se dió bien el té, con té [...]

– En vísperas del matrimonio lo primero que tiene usted que aprender es a no despilfarrar [...] ¡María destapa la dote!

[...] Paulos, sin mirar las cuatro pilas de monedas de oro y las ocho de monedas de plata, las volvió a tapar.

– ¡No debía haber hecho usted eso! – exclamó Paulos.

– ¿Por que? ¡La dote está bien contada! ¡Dinero ganado honestamente con el tráfico del lino y del cáñamo! [...]

– ¡Han olvidado ustedes la proximidad del cometa! ¡Los cometas patrocinan transmutaciones...! [...] imaginen que su futuro yerno [...], al mostrarle la rica dote no puede resistir la tentación de acariciarla [...], ¡pongo despues mis manos que vienen del oro y de la plata en los hombros de María, en sus mejillas, y mis labios en sus labios [...], y el cometa, en aquel momento, hace su oficio de ayuda trasmutatoria pneumática, y María deja de ser una niña que se balancea en el aire y pasa a ser una muñeca de plata sobredorada [...] *No habiendo tocado ni el oro ni la plata, puedo acercarme sonriendo a María.* (*AdelC*, 108)

Outra, en fin, das parábolas a través das que Cunqueiro se pronuncia sobre o disgregador sentido da avaricia aparece en *Vida y fugas de Fanto Fantini*. O cavaliere Capovilla contáballe, educador, ó mozo Fanto a historia do último Bracciaforte (Ser Latino), que, por non perde-lo seu ouro, nin que o herdase un seu curmán, por receta dun médico xudeu

> puso en polvo todo el oro de la familia, y cuatro veces al día, bebía una ración de él [...], que guardaba chapándole las interioridades. El día que tomó la última onza áurea, murió Ser Latino de repente y el primo [...] se presentó en la torre con un esquilador [...], y ambos se encerraron con el cadáver en la cuadra, y al cabo de dos días dieron por terminado el raspado del estómago y del triporio, limpiándolos del oro acumulado [...] *Relucían los lingotes,pero hedían como si fuese excremento humano...* (*VyFFF*, 29)

É por outra banda,unha manifestación clara do fondo cervantismo de Cumqueiro que os dous grandes requisitos do bon soñador cumqueirano sexan, xustamente, os que se subliñan a propósito de Don Quixote: por un lado, a condición de platónico continente e, por outro, aquel que fai del un despreciador da *la hacienda* e daquilo que soe dalgún xeito a transacción comercial e a mercantilismo. Cómpre ter tamén en conta a este propósito que a prohibición do vil metal é un lugar común nas formulacións filoerasmianas da Idade de Ouro. Na de Tomás Moro, por exemplo, quedaba abolida a propiedade privada.

Dentro deste contexto conceptual e apreciativo, nesta precisa axioloxía, inscríbese, claro, *O incerto señor Don Hamlet* e cobra, así, plenitude de sentido o encargo que o príncipe Hamlet lle fai ó estudiante 2º, e do que el mesmo dá conta en diálogo co gardaselos Poloño:

> O Príncipe Hamlet díxome que consultase en Witemberga cantas libras flamengas de ouro, metidas nun saco, se poden enganchar nun corazón de home sen desgarralo.

E apostela aínda o propio Poloño:

> ¡Fálase en demasía de ouro en Dinamarca! Eu mesmo son un dos que falan. (*ISDonH*, 213)

E é que, evidentemente, o mozo Hamlet, preocupado pola degradación existente en Elsinor e polos instrumentos de rexeneración de que cómpre botar man, é consciente de ter que comezar ocupándose, precisamente, da inveterada afección ó ouro que padecen os Hardrada. O ouro, en efecto, fora o determinante da frouxidade do sangue real, pola vía das consanguinidades matrimoniais, arruinando de paso o que deberan se-las sublimes realizacións do amor.

Témonos referido, por outra banda, á significación decisiva que ten no desenlace do drama de Cunqueiro a última escena do príncipe coa Raíña Gerda. É, xustamente, nesta escena cando Hamlet descobre a cara carnal da súa nai, un ser que el tiña ata o momento idealizado, como ben se nos mostra a través de todo o que se pon en boca de Colombina na obra do príncipe. Nesta última escena, sen embargo, descóbrese, e aparece con toda claridade ante o príncipe a operatividade degradadora da carne exclusivizante e oclusiva. Pois ben, nese decisivo intre en que os dous quedan sós, fronte por fronte en escena, descubríndose nas súas miserias, non falta tampouco a degradante presencia do ouro.

O panorama, ós efectos de subliña-lo que hai de opresor e obnubilante na carne, queda, dese xeito, completo: a avaricia e a luxuria, as dúas caras do poder corrompedor, confabulados para tentar de rende-la resistencia do mozo. Por un lado,

> Teño que falarche, Hamlet. ¿Quererás agora ser rei de Dinamarca? [...] ¿Dubidas? Non hai guerra nas fronteiras, as arcas están cheas de ouro. Podes mercalo todo, podes mercar amigos e inimigos. Moito ouro, Hamlet. Os Hardrada derra-

> deiros foron moi avaricentos. O ouro está amoedado, e agora haberá que mandalo outra vez á ceca, e que fagan un trinque co teu perfil: «Hamlet, pola gracia de Deus». (*ISDonH*, 241-242)

E, polo outro lado,

> ¡Es moi fermoso,Hamlet! [...] ¿Góstache a calor que dou?

Ó Edipo Hamlet preséntaselle o tentador acceso á súa *homía*; a el que, como tal edipo, suspiraba, xa na primeira escena da obra, polo conquerimento da madurez, fuxindo dunha incómoda situación de dependencia:

> ¿Hei ser sempre un estudante namorado? Madurecen os froitos nos hortos,o trigo chega a sazón i é segado, o poltro brincador faise pesado palafrén, ¿Pode unha alma estar sempre pendente dun sorriso? (*ISDonH*, 197)

O acceso á madurez ofréceselle agora, por parte da nai, que sabe ben por onde van as cousas,a través das súas vertentes freudianamente máis típicas: a do logro carnal e posuidor da propia nai e amada, e a do acceso ó patrimonio parental: ó poder, ó ouro, ó reino.

Pero este Hamlet que se en algo vacila é entre, precisamente, ingresar na madurez, estreándose de vez como rei e como home, ou por contra reterse na *luminosa alma* da *solprendida mocidade,* no preciso intre que esta se lle vai (*Apreta aquí, máis enriba, máis embaixo, a ver se podes apreixala e retela*), empéñase en facer opción (e así se insire na liña do seu comportamento a

eticidade) por unha realización edípica *especial* en que se compaxinen, por un lado, a edénica inocencia infantil e, por outro, a posesión amorosa (a espiritual, a do último e definitivo Don Xoan), por medio da morte.

## 8.- Ser e non ser, representar; o paradigma dramático.

Dalgún xeito como en Pirandello, e dalgún xeito tamén como en Unamuno (o innegable influxo dos dous suscita en Álvaro Cunqueiro coincidencias con eles, que se dan ó lado de evidentes discrepancias), o problema de Cunqueiro, cando menos en *O incerto señor Don Hamlet*, é, como temos consignado, o problema da personalidade: o da súa consistencia (o seu ser e non ser) e o da dinámica da súa configuración:

> ¿Cantos homes son percisos, no escuro, para facer na luz un soio home verdadeiro?

O acontecer escénico do *Hamlet* cunqueirano é, polo de pronto, un proceso discursivo que, desde a *persona* (as diferentes *personae*: Edipo, Orestes, Hamlet shaskesperiano, Sexismundo, etc. e, desde logo, o *eu carne* e o *eu soño*, a instintividade erótica e o amor *galán*) se proxecta cara a auténtica personalidade; un proceso que vai, en efecto, dos *moitos* (que, por entre si contrarios, o mesmo se son que non se son) ó *un* transcendedor e resultante: Don Hamlet.

Un proceso así, que fai da persoa e da personalidade algo subsidiario das *personae* (por máis que estas se teñan que deixar quizais contaxiar da mobilidade e o *fieri* vital que competen a aquela), só pode cumprirse dentro dunha realidade que é, no fondo, literariedade: querse dicir, unha realidade onde o teatro é o mundo e o drama, a vida.

O paradigma dramático é de aplicación fonda e universal no mundo cunqueirano. E o mesmo determina que a realidade se *fenomenice* ou se desvele (en sentido heideggeriano) na escena (lámina, pintura, tapiz, mapa, bóla de neve, ou escenario), que fai tamén que a personalidade se reduza ó ámbito fenoménico (óntico e operativo) da *persona*. E todo forma parte, en último termo, dun pluriabarcador e fundamentante proceso de iconización ou de

epifanía creante, en que se fai do ser, precisamente, *aparecer* (do aparecer, o ser: é o que aparece, aquilo que comparece, e as comparecencias danse no ámbito, plural, da escena) e fai da realidade espectáculo (do espectáculo fai a realidade).

Do propio val nativo di Cunqueiro que é *a medida do ollo humano*[58], abarcable dun golpe de vista coma un escenario. O val é a medida do ollo humano no sentido protagórico en que o home é *a mensura de tódalas cousas: das que son no que son, das que non son no que non son.* Por algo o ollar humano resulta insobornablemente activo. O dos visitantes da noite, en *El año del cometa*

> pueden crear belleza allí donde miren; (*AdelC*, 126)

as mulleres,

> que son poéticas, ven lo que quieren. (*AdelC*, 2)

De Melusina dísenos que

> eran tan verdes sus ojos que todo lo que miraban se ponía de color verde. (*OtrosC*, 181)

E de Rosendo de Mondoñedo, que

> ponía luz de luna en el mundo cuando lo miraba con sus ojos azules. (*OtrosC*, 121)

58 Cunqueiro, A., *El pasajero en Galicia*, Tusquets, Barcelona, 1989, p. 163.

E é que, en fin,

> o home [...] saca de dentro del todo o que olla, (*EdeM*, 105)

que por algo Abdalá, o cego, podía ser, perfectamente, proclamado

> vixía e dedo pulgar de Sinbad. (*VSvolvese*, 360)

En cumprimento das imposicións ónticas e representativas do paradigma dramático, que fai da realidade escena e do ser *aparencia* (aparecer que non aparentar), isto é, iconoplastia, sucede por exemplo que ata a mesma morte, o sobrecolledor recurso espectacular de que tan prodigamente se bota man en *O incerto Señor Don Hamlet* non deixa de ser, en definitiva, outra cousa que a visualización icónica da transformación transcendedora das diversas *personae* que no príncipe conflúen, cara a realidade persoal única de Don Hamlet. E así a morte, no drama cunqueirano, máis que un feito existencial, éo consistencial; constitúese en momento configurante e personalizador. A morte, en efecto, practicada desde (por) a tanática pulsionalidade dun Orestes edípico, e dirixida contra si mesmo, por parte dun Hamlet afectado fondamente polo sexismundiano delicto de *haber nacido* (de ter nacido home e nacer, así, da carne pecadora, téndoa xa que logo tamén por constitutiva), esa escénica morte, dicimos, non é outra cousa que a visualización icónica (dramática) do sobrepasamento (xusticeiro tanto como inmolador e depurante) dos moitos confluintes no un resultante:

> Yo le hago matar y despues morir para que todos los hombres que en el anidaban sean una nueva conciencia, un único príncipe, Hamlet.

Unha morte así, escenicamente deseñada para figurar nela o proceso cunqueirano da destrucción construidora (destrucción, no caso, das *personae*, na construcción da personalidade resultante) é realmente dun hominizador alcance:

> Don Hamlet escogió la muerte, reconoció que lo propio del hombre es morir, y que la mortalidad es la parte más noble de la condición humana. (*RdaCH*, 143)

Pero o problema da personalidade en Cunqueiro vai, certamente, moito máis alá tamén dese grande acontecer escénico que é *O incerto Senor Don Hamlet*. E o que nese acontecer se dá tampouco resultaría doadamente comprensible se non e á vista do problema en toda a súa amplitude e profundidade. É posible que, en gran medida, os desenfoques que se teñen producido á hora de le-lo que se ofrece sobre táboas no drama de Cunqueiro procedan de non o ver suficientemente dentro e en consonancia co que é, no seu conxunto, o mundo cunqueirano.

Para empezar, xa na primeira das grandes páxinas da narrativa cunqueirana, un Felipe de Amancia, que cuestiona o grao de onticidade (*se son soio unha mentira*) que poida corresponder á, por outro lado, intensa dimensión existencial das propias vivencias (*os fíos que foron enchendo o fuso do meu espírito*), está autenticamente facendo cuestión acerca da súa propia consistencia. Un é, en definitiva, o que o integra, e intégrao o que o nutre, aquilo que o enche e lle dá peso vital e óntico.

*Facer mutis, saírse de páxina do libro de propia vida*, como fai en Cunqueiro Orestes, refugando o papel (*persona*) que mesmo o define, o que se lle asigna nos autores clásicos, e aínda por parte *dos propios deuses inmortais*, para recorrer, fóra de si (temeroso ou renegante de si mesmo quizais, como Don Hamlet) rectificadores proxectos existenciais, é algo que incide plenamente sobre o problema da propia consistencia ou personalidade.

¿E que dicir da posibilidade que se lle ofrece ó rei Existo de *saír para platea* do escenario da propia vida, *separando de si* o Existo rexicida da gran traxedia? Eumón, o rei tracio, colega seu, tenta en efecto convencelo de que, máis alá do consagrado nas historias, ben puido suceder que fose realmente a Orestes e non a Agamenón a quen o rei matou. Iso, polo de pronto, suporía para el a gran liberación do medo atenazante á oréstica vinganza filial:

> –¡Ya verás como, si profundizas en el asunto, terminas saliendo del escenario para platea, ves el argumento con nuevos ojos y acabas separando de ti el Egisto regicida!

E expresivo resulta, tanto con respecto ó carácter paradigmático e suxestivo do drama, como con respecto á conformación teatral da persoa, que este Existo, liberado así e salvado, teña, non obstante, que exclamar, entristecido:

> -¡Es que si no fuese Agamenón el muerto quedo disminuido en la tragedia! –casi sollozó Egisto. (*HpO*, 102)

*Separar* de si a propia consistencia (co que isto implica, claro, no sentido de sela e non a ser) como se pretende que faga Existo é o que consigue realmente o personaxe que interpreta Colombina en *O incerto Señor Don Hamlet:*

> -Polas noites separo de min a miña carne, miro para ela, rexístroa pulgada a pulgada (*ISDonH*, 233)

E, se se me apura, separar de si a carne constituínte para analizala, xulgala e, en remate, condenala a *podrecer* (ela é o auténtico Existo pecador), ¿non é o que

fai Don Hamlet ó matarse e ó, salvadora tanto coma xusticeiramente (de tan quixotesca forma), matar?

Sobre a personalidade, na súa configuración intrínseca e fenoménica, interroga tamén a figura de Paulos, subsistindo no ámbito (espectacular: Paulos *expectante*) dos propios soños e morrendo, ó cabo, por ter deixado de soñar:

> Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volver en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana. (*AdelC*, 237)

Tal sucedera xa, por certo, con Don Quixote. Esmorecido o ámbito da literariedade nutrinte, contra o final da obra:

> Ya no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano a quien mis constumbres me dieron renombre de Bueno.[59]

Na personalidade en efecto, como na *persona* a que aquela en definitiva se reduce, o mesmo se entra como, eventualmente, dela se pode saír.

¿E o caso de Sinbad, que se apaga, afundíndose na nada (imposible *facer lume con cinza*) ó constata-la inconsistencia dos soños sobre os que o personaxe se erguía e afianzaba, irradiante de ser e vitalidade?:

> ¿pra que se nos dan se non son vida? (*VSvolvese*, 418)

59 *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, II, cap. LXXIV.

Tampouco resulta preciso subliña-lo que sobre a cuestión da personalidade predica o caso do Sochantre de Pontivy, días e días en peregrinación coa hoste polos camiños de Bretaña e, iso non obstante, sen deixar de asistir a coro, porque outro, vestindo a personalidade como *persona*, o asumira en diaria representación. Nin o caso de Fanto Fantini, que non dá vivido a un tempo os soños de tódolos homes que o constitúen, e busca quedarse

> con uno sólo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único,

toda vez que as súas diferentes *personae* lle eran

> como antifaces que le quemaban el rostro. (*VyFFF,* 34)

A cuestión da integración da personalidade é central tamén na problemática de Dona Inés, en *A noite vai coma un río:*

> ¿Como seu eu e ser outra, ser carne e ser soño...? (*NcomaR,* 303)

Éo tamén na esquizoide situación que vive Dona Urraca, en *Palabras de Víspera*, dándose en espírito a seu irmán e amado, Afonso, ó tempo que entrega a súa carne, por pago, ó traidor Belido.

Non digamos, en fin, o que sobre a existencia e consistencia da personalidade expresa, con referencia a si mesmo, o propio Cunqueiro cando, tras de preguntar polo grao de onticidade que poida corresponder á *Xente de aquí e acolá*, coa que convive, ten que rematar preguntando

se houbo ou hai, ou non, un Álvaro Cunqueiro. ¿Como podería saber eu tanto destes, se non os houbo nin hai, senon non habendo sido, ou non sendo? (*XAeA*, 153)

A dimensión máis fonda do problema da personalidade na obra de Cunqueiro está na relación que caiba recoñecer entre, por un lado, a inconsistencia básica que afecta en si mesma á persoa individual (o *suposto, suppositum*, en expresión que nos prougo tomar do aristotelismo escolástico, e que vén ben para expresa-la situación óntica do actor –*suposto*, o que está debaixo– que precisa vestir *persona* para así ser propiamente e comparecer na escena) e, por outro lado, a representación propiamente dita, que fai entrar á personalidade no ámbito (dramático) da *persona*.

*As crónicas do Sochantre* presentan unha relidade que, nese preciso sentido, ten un paradigmático valor. Alí, en efecto, a inconsistencia daqueles que xa propiamente non son, non resulta, en absoluto, óbvice (ó contrario) para que asuman, non obstante, aparencia sensorial e fenoménica (*personae*) en pleno sentido: os defuntos, en efecto, comen, beben, apaixónanse, aman e fan que os amen, ou mesmo, coma o defunto Coronel de Colaincourt, fan o amor.

O detalle do Fidalgo de Quelvén, pasando pola caleira para desprenderse alí das carnes (apariencia *-persona-* que só ós vivos corresponde) para ficar na sóa estructrura sinxela da *percha (suppositum)*, apta, logo, para nova (novas) asuncións representativas, é todo un expresivo exemplo do posicionamento ontolóxico en que se dan o suposto e as *personae*: un non pode propiamente ser de seu para que así as outras o fagan ser (ser e non ser), sendo (e, claro, non sendo) nel. Os verdes ollos de Clarina de Saint-Vaas non son, que son pó e, por iso, poden revestir luminosa aparencia e ser, dese xeito,

O pó máis fermoso do mundo. (*CdoSH*, 175)

O principio de distinción e separabilidade entre o suposto e a *persona* (a percha e a veste) resulta de tan abarcadora aplicación que pode suceder doado que a *persona* de amante romántico de que se veste o esqueleto do Fidalgo de Quelvén sexa perfectamente asumible, nun determinado intre, pola persoa de De Crozón, un suposto que, por certo, desde a súa habitual *persona* de Sochantre de Pontivy (a que, significativamente, outro asumira mentres el viaxaba coa hoste) nunca se vira en situación polo estilo; pero a *persona* imponse e dicta entón a súa caracterizadora liña de comportamento.

A inconsistencia radical que se dá de seu nos individuos da hoste bretona (esqueleto, percha, suposto) e a súa conseguinte pluripotencialidade asuntiva (non ser nada fai tamén posible chegar a se-lo todo) son, en calquera caso, os que fan daqueles mortos unha realidade extremadamente apta e aínda proclive a entrar formalmente na representación teatral propiamente dita. E iso é, xusto, o que, dispón Cunqueiro, contra o final da obra: os individuos da hoste vesten perante o pobo de Confront as *personae* dos actores italianos a quen substitúen, e vesten aínda (por riba) as *personae* correspondentes ó drama de *Romeo e Xulieta, famosos namorados*, que representan. Pero o nihilístico artificio da representación, no que ten de simple empréstito óntico e operativo, quedará ó cabo descuberto, e a nena mendiga constatará, desconcertada:

> ¡Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias nin lírios!, (*CdoSH*, 265)

pero iso non fora, en todo caso, obstáculo para a vivenciación intensa da realidade do espectáculo.

Nestes términos formulado, é claro que o problema da personalidade terá que resolverse, tanto en si mesmo coma no plano do seu tratamento teatral (na medida, escasa, en que as dúas dimensións sexan diferenciables, dentro dunha realidade subsumida na literariedade), por vía de paradigma dramático; é dicir, dentro do ámbito, ónticamente complexo, de *personaxeidade*.

O mundo, en efecto, redúcese ós límites precisos do escenario: hai a almeada cuncha de Elsinor, *onde todo se garda dentro*, e o demais (*Dinamarca*) é *vento*, como hai o pazo do Paso de Valverde, dentro do que discorre o heracliteano río da realidade (noite), no seu vertixinoso perderse. Ou hai, en fin, pequenos vales, sempre *á medida do ollo humano,* ou mesmo, bolas de neve, tapices, láminas, mapas, realidades eidéticas (auténticos *eidos* ontoplásticos, onde a realidade se dá e comparece diante mesmo do ollo proxectador humano).

Nunha realidade así hai personaxes, *personae* e hai actores (suportes actuantes, perchas, *supposita*). Hai tamén, se cadra, autores, pero estes terán que dispoñer papel para si na representación, se queren (ser) participar, como lle sucedía a Don Hamlet,

> (un volante derriba da escena, e eu desde alí soprando, corrixindo, rexendo. ¡Pantalone fai isto, Colombina responde estoutro, Escaramuza, tira de espada.),

a modo de personaxe-autor-director pirandelliano, ou ó modo, tan similar, do personaxe do Deus Autor en Calderón, *persona* tamén e asumible como tal por un suposto concreto.

Nun mundo, en suma, onde a realidade humana é actor ou é, en todo caso, papel, persona, o problema da personalidade ten que reducirse, nos seus máis esenciais aspectos, a relacións asuntivas e representativas, isto é, a relacións entre personaxes (*personae*) e actores (persoas).

Xa en Pirandello (e estamos, non se esquenza, perante un autor reiteradamente recoñecido polo propio Cunqueiro como presente nel), aparece clara, en primeiro lugar, a primacía óntica do personaxe sobre o actor, das *personae* sobre as persoas ou supostos. Aquelas, en efecto,

> no deberán aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, contrucciones inmutables de la fantasía y, por lo

> tanto, más reales y consistentes que la cambiante naturaleza de los actores.[60]

Desde estas posicións pirandellianas explícase ben que un dos personaxes (o Pai, en *Seis personaxes en busca de Autor*) se dirixa así ó Director:

> un personaje siempre podrá preguntar a un hombre quién es. Porque un personaje tiene realmente una vida suya, marcada con sus características, por las que siempre será *alguien*. Mientras que un hombre, un hombre así, puede no ser *nadie*. (*SPbuscaA*, 113)

O personaxe, a *persona* (*forma*, propiamente, na linguaxe pirandelliana), ademais desta súa prevalencia óntica sobre a persoa, ten ademais con respecto a esta (á *vita*) un carácter realizante, isto é, conferente de realidade. En efecto, a realidade vital, a do actor, a do suposto,

> puede cambiar de un día para otro. Y toda su realidad, tal como es, está destinada a parecerle ilusión mañana.

E só no curso da representación se pode produci-lo empréstito ontolóxico e caracterizador que lle proporcione o asomo de consistencia e inmutabilidade propio das formas eternas. O actor, que é *vita* e non, de seu, *forma*, ten en cambio forma, aínda que sexa no fuxidío modo de participación que se lle proporciona no curso da súa representación:

> Todo lo que vive, por el hecho de vivir, tiene *forma*, y por eso ha de morir; excepto la obra de arte que vive siempre en cuanto que es *forma*. (*SPbuscaA*, 39)

---

60 Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor*, Edic. Universitat de Valencia, 1990, p. 51. No sucesivo, *SPbuscaA*.

Pero así como o elemento *vita* (o *suppositum*, a que nos temos referido), precisa das formas, que lle presten consistencia, tamén estas han precisar daquel, como ben se expresa no diálogo entre o Director e un dos personaxes *en busca de autor*:

> – ¿Pero ustedes qué quieren aquí?
> – ¡Queremos vivir, Señor!
> – (Irónico). ¿Para la eternidad?
> – No, señor: vivir en ustedes, aunque sea un momento. (*SPbuscaA*, 57)

Créase deste xeito entre a vida e as formas, entre a persoa e as *personae*, no seo da propia personalidade, unha relación de interdependencia que fai desas realidades elementos mutuamente sustentantes e correspondentes.

En Cunqueiro esta problemática, aínda discorrendo en xeral por moi parecidas canles (Don Hamlet é, por exemplo, coma o defunto Matías Pascual pirandelliano, alguén que camiña buscando desesperadamente nova personalidade en que salvarse), presenta non obstante grandes diferencias. Polo de pronto, a persoa e a *persona*, a vida e as formas, comezan por ser realidades ontoloxicamente moito máis próximas entre sí. Ó dárense unhas e outras no plano da literariedade, que o abarca todo, posúen tamén, no substancial, unha mesma (literaria) condición ontolóxica.

Non se pode, neste sentido, perder de vista que a realidade cunqueirana é *holóntica*: todo pode darse, por máis inverosímil, absurdo ou abstruso que poida resultar, enfocado desde o plano da estricta empiría, e todo garda, en definitiva, absoluta homoxeneidade caracterizadora e operativa: os animais falan, ou pactan ou preitean cos humanos, os viños poden ser *raza humana mellorada*, e mesmo Hipobotes, da estirpe real de Ítaca, naceu (el e máis un alazán luceiro) do amor carnal de seu pai e unha egua que

> con las primeras tinieblas nocturnas se mudaba en hermosa mujer.

Pois ben, un holonticismo así fai do mundo unha realidade absolutamente acategorial e homoxénea. E nela, claro, as formas, lonxe, moi lonxe, da case platónica hipostatización que lles atribúe Pirandello, están afectadas tamén pola heracliteana mobilidade que corresponde á vida. A realidade cunqueirana é, toda ela, *río* e, no seu implacable discorrer, van tódalas cousas, que mesmo son e non son o que son, abertas sempre a novas, chamativas e decote surprendentes realizacións. Pénsese, así, nas transformacións que no mundo cunqueirano sofren os grandes mitos (afectados de seu por recoñecida aureola de intanxibilidade), os grandes personaxes da literatura ou da lenda: Orestes, Edipo, Ulises, Hamlet, Arthur, Merlín, Sinbad, etc.

Dentro xa do propio mundo cunqueirano, os perfís caracteriais ou biográficos destes personaxes, lonxe da inmutabilidade e a fixeza pirandellianas da forma, permanecen perennemente abertos, abandonados a un *fieri* inacabable, innovador e sempre imprevisible, tanto en si mesmos como na liña dos seus aconteceres. Os textos resultan, por iso mesmo,

> espacios abertos, plurais, susceptibles de varias interpretacións, estructurados sobre múltiples puntos de referencia que lles dan unha visión policéntrica e politópica.[61]

Do mesmo Hamlet, poño por caso, sabemos que, máis alá dos escénicos sucesos que rematan na súa morte, colgado nunha amea do seu castelo, e despois de baixado definitivamente o pano,

> caído en la arena, –un soldado, desde las almenas cortó la cuerda con un hacha–, no pudo, con el dedo, escribir en ella, para morir diciendo algo feliz, como sus antepasados. (*RdaCH,* 144)

61 González - Millán, X., *Álvaro Cunqueiro: artificios da fabulación*, Galaxia, Vigo, 1991, p. 67.

En todo caso, e a reservas do que se verá no próximo capítulo, a transformabilidade que afecta a *persona* Orestes e a *persona* Edipo, por máis mítica que sexa a súa condición, fará posible, na obra de Cunqueiro, a realidade dun Orestes edípico ou dun Edipo oréstico e, máis alá aínda, a dun Orestes edípico-hamletiano-sexismundiano. Isto é, farase posible o paso dos *moitos*, existentes *no escuro*, ó *un só na luz* e verdadeiro.

## 9.- Da *persona* á persoa; da persoa á *persona*.

A formación da personalidade, ese dramático ir dos moitos ó un (das *personae* cara a personalidade, que pon no mundo a persoa), que se fai plástica en *O incerto Señor Don Hamlet*, inscríbese tamén dentro dun contexto ontolóxico e procedemental máis amplo e máis profundo.

En efecto, o proceso que vai da *persona* á persoa (e da verba á cousa) non é máis que un elemento integrado nun acontecer enormemente máis radical e conformador: a irrupción ontoplástica das formas que as fai suscitadoras de realidade e facedoras de mundo. Cómpre non esquecer que na realidade (literariedade) cunqueirana fai ser (existir e consistir) aquilo mesmo que pon a algo ou a alguén no ámbito significante do *eidético*, do visible. A vía do ser é, nesa realidade, a do irromper apofántico e espectacularizante; a epifanía cousica ou personalitaria das formas resulta dese xeito creadora. As formas son, en definitiva, icono, son visión (trátase dun ve-lo que se ve, implicando así, por xunto, o *ver* e mailo *visto*; o suxeito e o obxecto, como se verá máis tarde, integrando a mesma dimensión da realidade). As formas cunqueiranas son *eidos* que de forma parecida a como acontece en Aristóteles co *eidos* platónico (salvando, claro, as evidentes distancias), tamén aquí se constitúe en *morphé* e, dese xeito, en esencia, en *quididade*, en plenitude óntica.

> Quizaves mellor que dicila fora pintala, a selva de Esmelle.
> (*MeF, 13*)

Dicir, precisamente, pintando, escribir coma quen pinta, é o grande obxectivo e o gran logro da poética cunqueirana: leva-la realidade á escena, poñela (suscitala) no ámbito icónico e apofántico da pintura, do tapiz, do plano, do mapa, mesmo das bólas de neve. Trátase, en fin, de poñela na literariedade formal (óntica, por precisamente, plástica) da *aparencia*.

Os relatos de Álvaro Cunqueiro adoitan frecuentemente partir da pintura ou do tapiz, ou rematar neles. Fanto Fantini nace á realidade cando sae proxectado do útero materno para incrustarse no tapiz que decora a habitación. O relato de Paulos-unicornio arranca dunha lámina francesa; o sucedido *sae e entra* constantemente na lámina, onde en definitiva se desenvolve, alternándose sen solución de continuidade o relato narrativo e o formalmente teatral, ámbolos dous unificados dentro dunha mesma pretensión icónica. De lámina inglesa sae o baio Aquiles de Paulos e a ela acabará reintegrándose:

> Paulos se acercaba a la estampa inglesa, y decía las palabaras que resucitaban a Aquiles, el cual brincaba, alegre, nervioso de la lámina a la vida. Paulos montaba [...] (*AdelC*, 165)

Dunha *carta pintada* sae a nave Venadita que enche a vida de Sinbad. Nunha bóla de neve contempla Orestes, feita espectáculo, a que debería se-la *gran hora da súa vida*, a que correspondía ó Orestes literario, o autenticamente real. Dunha lámina sae tamén e a ela retorna a nena de quen se namora o Herdeiro da China; refollando entre os retratos,

> atopouse o príncipe diante da gracia dunha meniña que ergueu pra il o rostro, abríu os verdes ollos, i as súas perfebas eran tan longas e mouras coma os pelos do pincel con que se pinta a primeira letra do nome do Dragón. Ambos miráronse longamente, i a rapariga, voltando ó acougo da pintada seda, púxose colorada. (*MeF*, 53)

E, sen ir máis lonxe, cando en *O incerto Señor Don Hamlet* cae morto o rei Halmar, a raíña Gerda indícalle a Hamlet:

> ¿Queres botar un tapiz sóber dese cadavre? Colle ese que colga ahí, que representa unha batalla. Gostaralle ó defunto. (*ISDonH*, 241)

Este defunto (que teatralmente é, claro, un defunto vivo, por ser personaxe dun drama dentro doutro drama, do que, á súa vez, tampouco se suscita *epoché* transcendedora, asumíndose todo como feito puramente teatral ou farsario) vivirá a súa morte dentro da representación dunha batalla, e como enormemente máis concorde coa súa rexia e guerreadora condición. O tapiz ábreo, en suma, e introdúceo noutra dimensión (máis satisfactoria, claro, que para iso están os soños) da escena á que, como personaxe, se debe.

Os dous grandes criterios de realidade sobre os que descansa o mundo cunqueirano son, por un lado, o *criterio de vivencialidade*, segundo o cal é real todo aquilo que, con independencia da súa verificabilidade ou non verificabilidade empírica, está implicado no ámbito vivencial dun suxeito (isto é, aquilo que conta para o suxeito á hora de face-la súa vida) e, por outro lado, o *criterio de visionalidade*. Sucede en efecto como se, á hora de sentar este segundo principio, Cunqueiro quixera recupera-la sensorialidade da que, con arreglo ó primeiro, se prescindía. E, efectivamente, aparece unha sensorialidade nova, unha sensorialidade agora poética (resultado dun *poíein*, isto é, do laborar literario, do quefacer onto-plástico). Esta nova sensorialidade que, claro, non ten porque coincidir coa sensorialidade empírica, inicialmente xa transcendida, é unha sensorialidade *eidética* e, así, visual fundamentalmente, de orde plástico: mostrativo, espectacular, icónico.

En consonancia co que dicimos, a pretensión de Cunqueiro será facer propiamente do lector un espectador; sentalo en platea e facer que desde alí *vexa* o mundo e se implique nel:

> Reconstrúo na lembranza en forma de escenas teatrais; todo o compoño para que a escena saia redonda.[62]

62 Citado por Fernández del Riego, *A vida e a obra dun gran fabulador,* Galaxia, Vigo, 1981, p. 153.

Mesmo de Sinbad (tras da súa *persona* decote se agacha a persoa de Cunqueiro) dísenos que

> non podía contar ren sin *ollar* o que contaba, e pasaba os ollos seus pola memoria propia, aliñando nela as figuras como si tivera dediante un espello. (*VSvolvese*, 330; o subliñado, noso).

Do estranxeiro parecido a Orestes contaba o mendigo Tadeo:

> no te interrumpe, y llega un momento en que la historia que le cuentas la sigue a un tiempo con los oídos y con la vista, que de su magín saca estampas para ella, y entonces vas tú y te animas y floreas la historia con adjetivos de sorpresa. (*HpO*, 39)

E cando Ulises

> contando, levantaba su mano como diciendo también con ella, coloreados paisajes de Ítaca se mecían en el aire, blancas colinas en las nubes, jardines en el viento, y la luz que pasaba los ceñía como una cinta de oro.[63]

Pedro Bravo, en fin,

> cando na barbería ou na taberna contaba das súas viaxes e da súas aventuras... contaba moi ben, debuxando con delambas

63 *Encuentros, caminos y noticias en el reino de la tierra*, *El Correo Gallego*, 1991, p. 39.

> mans no áer personaxes raros que conocera. Saíanlle moi ben, con moitas redondeces, as señoras. (*OOF*, 399)

Dentro deste *visionador* proceso ten significación profunda o formalismo colorista e iconizante das descricións (e non hai escena sen escenario; non hai vida humana *sen paisaxe ó fondo*) e a composición e secuenciación escénica dunha narrativa que é, de cotío, teatro[64] *en copia iluminada*, como lle reclama Eumón, o rei tracio, ó dramaturgo Filón en Mozo:

> Que en su reino no había teatro, pero si llegaba el desenlace fatídico de la tragedia, que le mandase el texto en copia iluminada, que la leería en voz alta. (*HpO*, 169)

Despois de todo, para Cunqueiro, tal e como Sinbad lle explicaba ó cego Abdalá (o gran *vixía*), facendo precisamente referencia ó lance en que el lle contara unha peza de teatro, *o teatro e como unha novela* (e a novela, claro, coma o teatro), coa insignificancia (*soio*) de que aquel

> non pasa no papel, senón en figuras vestidas nunha trabada nun patio. (*VSvolvese*, 367)

Tamén Anxo Tarrío consigna, a este propósito, que *a teima visualizadora, no caso de Cunqueiro, antóllaseme que ten as súas raigañas na clara vocación teatral da que tantas veces fixo gala.*[65]

---

64 *O teatro está presente na narrativa* (de Cunqueiro), *como referencia, como tributo, como apoiatura e ata como práctica narrativa.* Doval Liz, X. A., «O teatro e a *outra escena* en Cunqueiro», *Grial*, 93, 1986, p. 281.

65 Tarrío, A., *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, p. 51.

A realidade presente como estampa, como mapa, como escena, isto é, como sendo propiamente *eidos ontoplástico*, en calquera das súas cunqueiranas versións, só se pode entender tendo en conta que o ver, a visionalidade propia do mundo de Cunqueiro, ten un sentido moi próximo ó *idein* grego, que comporta, como se sabe, esa duplicidade significante que se reflicte na *idea*, na visión: por un lado, a expectación ou, se se quere, o acto de ver, e por outro o *espectáculo* como obxectividade comparecente que nesa precisa visión se nos entrega.

Todo isto implicaría que no eidos ontoplástico cunqueirano habería unha ideación senso-intelectiva (visionadora, como a que Zenón, segundo viamos, se esforzaba por suscitar cos trazos do seu bastón ó contar) e habería unha sorte de *intuición eidética*, propiamente realizante, cosmoxeradora, de corte platónico (aínda que resolta máis ben ó modo husserliano), na que o obxecto (a cousa) se fai comparecente.

Estariamos, pois, ante unha visión expresivo-comprensiva e, ó tempo e polo mesmo, tamén obxectivante. Desde esta perspectiva, a *verba* (e o seu carácter visionador, especulante e mesmo irradiante de onticidade –forma– aparecerá claro, segundo veremos, nas verbas debuxadas e coloreadas de Sinbad) non é só que, como dicía Heidegger, sexa a casa onde o ser mora, senón que será ela en si mesma o elemento principiador (causal-intrínseco) do ser; *logos espermático*, é a expresión que Alonso Montero asume e anova (os *logoi espermatikoi* da tradición estoico-plotínica e agustiniana) para aplicar á verba cunqueirana, seminal e principiadora en sentido óntico[66]. A verba pon o ser no mundo con, simplemente, poñerse ela, isto é, comparecendo na literariedade vivencial en que, por outra parte, o suxeito vivenciante tamén doadamente se integra (o gran punto de conexión entre a verba e a cousa é, claro, a vivencia; ela é, propiamente, a obxectivante):

> Ven logo a haber a cousa porque denantes foi a verba. (*VSvolvese*, 374)

66 Alonso Montero, X., «A concepción da palabra en Álvaro Cunqueiro», en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Xunta de Galicia, 1993, p. 74.

Facendo referencia ó labor poético de Pimentel, sorprende Cunqueiro o prodixioso momento xenético da realidade que vai do *pathos* ó *logos* e de aí ó *ontos*:

> Veía luis las raices de las cosas, cuando estas aún no tienen nombre y son solamente una emoción, una lucecilla, una sombra que se mueve en las estaciones más lejanas de los espejos y los amaneceres, un miedo o una sonrisa... (*Rda CH*, 129)

A palabra é a mediación máxica entre o pálpito emocional amorfo e a cousa propiamente dita. E esta mediación ten sentido informador e, deste xeito, conformante, igual có *morphé* do platonismo aristotélico.

Un dos máis expresivos momentos do cosmoxenético proceso en que a verba, transcendéndose en plasticidade e intensificándose así na súa óntica condición de forma, devén cousa, é o que se nos expresa na configuración formal-colorista da propia verba:

> Ribadavia tiene el mismo color otoñal y amelocotonado de su nombre. (*PenG*, 51)
>
> Cambados... blanquirrosa como las tres sílabas de su nombre: Cambados. (*PenG*, 280)
>
> Mondoñedo [...] tiene el mismo color, pizarra y ocre, que las sílabas ordenadas de su nombre, que, para mí, valen un dulce y asonantado verso. (*PenG*, 163)
>
> Colmeiro y yo discutíamos acerca del color de Orense y Xurxo Lorenzo estaba de mi parte; habíamos ido a Proust a buscar tal color, al propio nombre de Guermantes: *merdorée*. (*PenG*, 174)

Un paso máis, avanzando neste proceso cosmoxerador, e estamos xa na grandiosa realidade das verbas debuxadas e coloreadas, de que Sinbad lle falaba ó seu paxe Sari:

> Aínda que non seipas ler hache gostar o rasgueado, que eu anovo en adornos, e o meu propio é faguer imitante a verba escrita á cousa, vervigracia que a verba nao somelle unha nao, estendendo a cunca do do a, i entón pásome a pórlle pola parte do rabicho unha bandeiriña verde, e cousas parecidas fago con paxaro, granada, vento, lume... A verba lume sempre a escribo en bermello, anque todo o máis da carta vaia en mouro, e póñolle mui vagante derriba un espírito afumado, azuleado [...] Puxen «lume» como acostumo, e facía tanto frío naquela ousada navegación, e tan ben llo contaba eu que o meu amigo, lendo o párrafo, arrimaba as mans á escrita «lume» por quentalas. (*VSvolvese*, 358)

O lume que a verba *lume*, pintada por Sinbad, chega poñer no mundo constitúese en evidencia da irrecusable efectividade do inzamento suscitador do verbo cunqueirano. O paradigma, isto é, o principio causador (en sentido exemplar e participante, nun paraplatónico modo) é a verba. Esta é certamente expresión, pero expresar tampouco significa aquí simplemente vehicula-la cousa, de forma representativa ou exclusivamente vicariante. Non; expresar é ofrecer; é *poñer* nun mundo que, por ser (non se esqueza) escenario, é tamén expresividade pura, total adextreidade, mostración e óntica comparecencia.

Dentro dos múltiples aspectos e das varias dimensións presentes na ontoloxía cunqueirana do icono, cómpre destacar aquí, sobre todo con vistas ó tratamento da *persona*, que as formas cunqueiranas son, como xa levamos dito, realidades inmersas no *fieri* e, así, susceptibles de transformación constante. E que, por outra banda, estas alteracións, que á súa vez suscitan a alteración no plano da cousa, responden en definitiva á lábil dinámica poética (*poiésica*) do suxeito creante, o gran fundamento dunha realidade que se dá, no que de feito é, por

ser, xusto, eminentemente persoal e privativa. O ollar é, como temos visto, activo, proxectador, e mesmo, poño por caso,

> o poder do mar faino a temeridade dos pilotos, (*VSvolvese*, 385)

como ben dicía Sinbad. Dentro desta dinámica todo discorre *como si a experiencia cotián non tivese, en definitiva, realidade*[67]

A forma, nas súas múltiples variantes, somella impoñerse ó suxeito, situando ante el a realidade. Cunqueiro conta, así, do seu encontro con Galicia, diante do mapa de Fontán, colgado nas paredes do Instituto de Lugo: era, en efecto, Galicia a que estaba alí; a Galicia real presentábase diante del na ontoplastia fenomenolóxica (*apofantase*) do icono:

> Fue mi gran encuentro con mi país gallego, allí estaba mi tierra, la tierra de mi vocación y de mis días, la tiera temporal y eterna, la tierra de mi lengua [...] Con el dedo seguía los caminos conocidos [...], los nombres de las aldeas sembrados en la tierra, que a mi se me antojaba tibia y amorosa como un regazo.

Pero, de seguida, o suxeito pon, á súa vez, realidade no mapa, co cal se increménta ilimitadamente a capacidade expresiva deste:

> De los nombres de la Terrachá lucense prefería a todos los otros Baroncelle. Como por entonces leía a Pondal, ¿cómo no

67 García Sabell, D., «A grande regueifa dos curandeiros», en *EdeM*, prólogo, p. 36.

> hacer de Baroncelle una doncella de la céltica estirpe de la melancolía, tejiendo trenzas y amores en el camino donde el corzo y la paloma se saludan? (*PenG*, 223-224)

Hai case un proceso hegeliano en que o espírito pon a idea (o *eidos*), e a idea proxéctase retornante e realizadora no espírito, que, á súa vez a obxectiva, fundando a posibilidade de novo realizante (creador) retorno.

A realidade obedece ó mapa; a cousa, á forma que a suscita:

> Pousei o mapa na area, cóntanos Sinbad, e sempre me parez que se meteu alguna ó enrolalo, i é area roxa e aristada, e un grau de la rechoume xa un cabo de Siria... Por aquel grau de area que rasguñou no meu mapa, Siria verdadeira perdera un cabo, e ao millor había xente sentada nunhas penas, ou andaban mariñeiros á párpura [...], ou afogou un rebaño. (*VSvolvese*, 347)

Pero a quen a realidade obedece en último término é á presión do suxeito sobre o mapa. Lonxe, así, da rixidez pirandelliana das formas (tamén o autor italiano se esforzaba, como veremos, en suavizar esta rixidez, facendo as formas, deste xeito, máis asumibles no –polo– plano da *vita*), elas son aquí realidade vivencial, e dadas, logo, sempre dentro da dinámica ontoxeradora da imaxinación ensoñante:

> César ejercitaba su poderosa mirada sobre el mapa, y el océano se retiraba, dejando una larga y estrecha franja de rojiza areana que permitía alcanzar el país de los laquerones bicéfalos lacustres sin necesidad de atravesar la selva ni cruzar montañas. (*AdelC*, 41)

O feito dramático de *O incerto Señor Don Hamlet* deixa moi claro que,de xeito semellante a como a verba pon a cousa, tamén a *persona* (as *personae* que desde o escuro integran o que é, na luz, a personalidade) pon a persoa no ámbito real da escena.

Hai *personae*, hai personalidades e hai a persoa, o *suppositum* que, mercé a aquelas resulta comparecente, isto é, fenomenoloxicamente real e operante. Hai, en parecido sentido, a verba, hai a cousa e hai tamén o substrato cósmico-empírico que, por máis que contradicido e decote transcendido, nunca foi tampouco posto en dúbida por parte de Cunqueiro, aínda que, claro, outra cuestión sexa a cal dos dous, á cousa ou a ese substrato empírico, cabería considerar máis propiamente realidade ou mundo.

Con todo, a tríada: verba, cousa e substrato legal-empírico, de que estamos a falar, non se corresponde por enteiro coa outra, a configurada por *persona*, personalidade e persoa, entre outras razóns, porque esta última, a persoa, a diferencia do que chamamos substrato empírico, é, xa en si, non só elemento activo, senón aínda decididor e responsable, dentro do proceso que das *personae* (os varios homes), e eles mediante, leva á personalidade (ó un só, na luz). A persoa é, en efecto, eticidade, como a realidade Don Hamlet pon insuperablemente de relevo.

Polo de pronto xa, en efecto, temos visto que o tío de Mamers o coxo, que asumira a *persona* do Sochantre de Pontivy mentres De Crozón peregrinaba coa hoste bretona, introducira pola súa conta alteracións na forma representada:

> agora non che gusta a tortilla de herbas, bebes branco en vez de tinto, e vas co zapateiro das fivelas á casa da Ruanesa a tomar caña con mel, e gastas escarapela tricolor no tricornio.

Ata tal punto as alteracións introducidas na *persona* son ademais significativas e contrarias ó seu habitual exercitante que este, De Crozón, queda desolado:

> –¡Fixéchesme un perdido! –alporizouse o Sochantre, (*CdoS*, 274)

As formas confiren realidade, isto é, densidade óntica e determinación operativa, e son as que poñen realmente a persoa no ámbito óntico da escena: o cabaleiro de quen contaba o barqueiro Filipo só resultaba visible e así, claro, comparecente –escenicamente real– desde a súa estampa –*eidos*, forma, *persona*– de *cabaleiro das dúas espadas*:

> se le veía mozo, con el sombrero de pico y las plumas rojas cuando estaba montado en su bayo y de pronto desaparecía [...] era visible a caballo solamente, y en descabalgando [...] se evaporaba y así se estaba perdido en el aire. (*HpO*, 36)

Pero sucede con todo que, desprovista, aínda que sexa por vía de abstracción, das súas *personae*, a persoa non é tampouco a pura percha; non é, desde logo, *aer en forma humana*, como sucedía coa viúva de quen contaba Felipe de Bures: toda ela era postizos, os ollos, un pé, as orellas, ata as manteigas:

> Rematei por pensar que non había tal viúva, que todo era aer en forma humana, no que foran colgados os postizos e mais as trazas de bulto. (*XAeA*, 224)

O mesmo Pessoa, rotundamente negador (autonegador) do eu nuclear e, no fondo, satelizante dos *heterónimos* en quen se transcende e se estraña (*transbórdome, estraváso-me*), e negador convencido, así, do dogma (ontolóxico, psíquico e aínda ético) da personalidade, non podería, en cambio, nega-la autenticidade creante do eu que se des-carga e se des-centra, pero que, evidentemente, *se*, isto é, se fai, se realiza, por máis que teña que ser nos outros, heteronímicos, mesmo

dados aínda en dialéctica contradicción entre eles, pero irrenunciablemente propios: configurantes dun eu esquizoide e disperso, que só se unifica quizais nesa dinámica creante.

A determinación óntica e operativa que a *persona* pon na persoa e maila capacidade reaccionante e direccionadora desta, vense ben tamén no caso do *Paulos unicorne*:

> Paulos había descolgado el día antes una de las cabezas de ciervo que decoraban las paredes del vestíbulo, y desprendiéndole los cuernos, la había hecho frontal unicorne [...]
>
> Paulos se encasquetó la cabeza del ciervo y avanzó a cuatro patas hacia el regazo de Melusina [...] La seguía el unicornio, no Paulos, pero el unicornio era Paulos [...] La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sabanas [...]

Paulos, con todo, e por máis que subsumido na *persona* de Unicornio e obxecto así da determinación institivo-animal, non perde a súa capacidade (ética) de reacción:

> –¡No la toques!
>
> Era una voz antigua y paternal, como saliendo de caracola [...] Paulos sintió apagarse en él el irresistible impulso sexual, y se estremeció. Despertó y huyó, no corriendo a dos piés, sino a cuatro patas.

E, máis alá aínda, o Paulos unicorne conserva, plena, toda a súa capacidade de retorno á hominidade:

> [...] a punto de brincar el seto que cerraba la huerta sobre el paso de ronda, logró arrancarse, en un *esfuerzo desesperado de recuperación de la humana naturaleza*, la cabeza del ciervo. (*AdelC*, 154. O subliñado, noso).

A posibilidade de que a persoa poida influir na *persona*, o actor no personaxe, ou que este poida tamén (pirandelliana ou unamunescamente; mesmo nalgún xeito ó pessoano moda) cobrar de seu iniciativa, preocupa fondamente ó Hamlet autor, ata o punto de que este matina incluso na conveniencia de se dar a si mesmo, en tanto que autor, un papel na obra que el escribe e coidar, así, de garantir, desde dentro da representación, a estricta fidelidade comportamental dos seus personaxes:

> soamente dubido nun personaxe [...] Dubido en darlle ou non un papel ó autor na obra (*ISDonH*, 223)

Un *personaxe -autor*, ó modo do *Deus- autor* calderoniano, en quen evidentemente se está pensando

> (-Non es Deus Creador para acertalas todas.
>
> -Podería preguntarche, Poloño, se ti es tamén o Gardaselos de Deus Creador.) (*ISDonH*, 223),

e que, no caso, é autor da obra e indistinguiblemente autor tamén da realidade antropolóxica que na (da) obra xorde (morte mediante), un autor así, digo, asumindo condición de personaxe e sendo, xa que logo, conxunción perfecta de *vita e forma*, estaría en condicións de poder limita-la marxe, case absoluta, de

iniciativa que os personaxes teñen na obra de Pirandello e que os leva a poder proceder contra director e contra actores. En efecto, sinala o príncipe:

> estou seguro de que a abella que zugou todo o mel naquela nabega volve ó trobo con todo o mel. Un autor, ¿pode estar seguro de que sexa así cos seus personaxes?

Outra cousa sería, claro, se se puxese

> un volante derriba da escena, e eu alí soprando, corrixindo, rexendo. ¡Pantalone fai isto, Colombina responde estoutro, Escaramuza tira de espada! Eu voando derriba, o rostro cuberto cun antifaz.(*ISDonH*, 223)

O interese que mostra aquí Don Hamlet en restrinxi-la aplicación do principio (calderoniano e pirandelliano) de iniciativa de actores e personaxes e manter desde xeito o seu control, fundaríase no feito de que eses personaxes (a *paixón lasciva* –Halmar, na apreciación do príncipe – e o *amor galán* –Gerda, para o Príncipe–, os dous contendentes calderonianos) non son, en definitiva, outra cousa que a versión eidoplástica (*apófanse*) dunha

> materia chamada Hamlet, programa, texto e índice escritos nas tebras, (*ISDonH*, 232)

unha materia, claro, sobre a que o Hamlet persoa quere manter iniciativa (ética) plena. Isto, desde logo, certifica tamén da capacidade autoplástica que á persoa lle corresponde no esquema cunqueirano.

Xa temos feito referencia a que en Pirandello (e a súa presencia formal e temática na obra escrita por Don Hamlet terá que ser noutro momento estudiada con calma) a *persona* e a persoa son realidades que, aínda admitida a primacía óntica e principial daquela, son mutuamente sustentantes. A *forma* dálle á *vita* consistencia, peso óntico e determinación comportamental, e cobra desta dinamismo, variabilidade, *fieri*; vida, en suma:

> Si una obra de arte sobrevive es porque nosotros podemos todavía moverla de la fijeza de su forma; desatar esa su forma dentro de nosotros en movimiento vital; y la vida se la damos nosotros entonces; de vez en cuando diversa y distinta, según cada uno de nosotros [...]

De así non ser, as formas ficarían

> tremendas en la inmovilidad de su actitud, en una estátua. Tremenda, esa eterna soledad de las formas inmutables, fuera de tiempo.[68]

Situadas as formas na ríxida fixeza da súa intemporalidade, e a vida, por contra, no plano do tempo, da mobilidade e o *fieri*, tamén Pirandello, aínda convencido da necesidade de que as súas traxectorias se entrecrucen, ten que ver altamente problemática esa súa conxunción.

De feito, pode afirmarse que toda a obra de Pirandello é, en último termo, un denodado esforzo por lograr debilita-las barreiras separadoras entre a vida e as formas. Con este propósito, por exemplo, tenta frecuentemente que se *represente improvisando*, indo máis alá da rixidez do papel e sometendo dese xeito as formas á caprichosa mobilidade e ó imprevisible curso da vida.

---

68 Pirandello, L., *Esta noche se improvisa la comedia*, *O.C.*, Plaza y Janés, Barcelona, 1962, p. 169.

A isto responde tamén o intento de quebra-lo coutamento da acción dramática no escenario (o ámbito habitual das *personae*), para levalo ó patio de butacas, ou ós palcos, ou ó mesmo vestíbulo, onde a acción dramática prosegue durante os descansos oficiais, propiamente formais, da representación en estricto sentido. E a este intento de poñer vida, espontaneidade ou dramatismo en sentido estricto nas formas responde o feito de bota-los personaxes á rúa, en procura de vida, facendo deles actores de si mesmos e convertendo os dramas en auténticas obras *por facer*.

Con todo, a conxunción de vida e forma, dada a súa pirandelliana diversidade de natureza e de situación, non pode pretenderse sen terribles tensións que poñen a acción dramática, en determinados intres, ó bordo mesmo do fracaso. En *Seis personaxes en busca de autor*, poño por caso, vemos que os actores non se queren deixar suplantar no oficio polos personaxes mesmos (forma); estes, pola súa banda, nin se senten representados nin se consideran autenticamente representables por aqueles; o mesmo director-autor asiste con perplexidade ó proceso duns personaxes que invaden a escena sen a normal intermediación de actores. A representación enteira está, en consecuencia, estrada de tensións, receos, violencias verbais e mesmo, claro, de incertezas sobre se o que sucede en táboas sucede ou non sucede realmente, isto é, se sucede no ámbito real dos personaxes en si ou no dos actores representantes.

En *Esta noche se representa improvisando* os actores, significativamente, revélanse contra o Director que os fai improvisar e sair así do ámbito da rixidez das formas, dos *papeis*, e quere poñer neles unha máis cumprida autenticidade vital:

> –¿Estamos en el teatro? ¡Bien!. ¡Pues repártanos usted los papeles que hemos de hacer cada uno [...]!
>
> –[...] Si: acto por acto, escena por escena.
>
> –[...] Con las réplicas previstas, palabra por palabra [...] –[...] Y en ese caso, corte usted todo lo que quiera, ¡háganos saltar

> todo lo que le parezca!, ¡pero en un punto señalado, convenido de antemano! [...]
>
> –¡Quiere que pongamos vida en los personajes y mira las consecuencias! Pero nosotros no estamos aquí para esto, ¿sabe? Nosotros estamos aquí para decir nuestros papeles, copiados y aprendidos de memoria. ¡No pretenderá usted que cada noche deje aquí la piel uno de nosotros!.[69]

Pois ben, un nivel así de tensión entre a *vita* e a *forma* resulta impensable en Cunqueiro. A vida aquí, normalmente empeñada nun contravital-biolóxico e autonegador proceso retornante, *literaturízase*, isto é, transpórtase ó ámbito da literariedade, e só na literariedade topa o acomodo e o sentido suprabiolóxico (supraempírico) que para si pretende. A vida fai de si mesma posta en escena (*drama em gente*, como dicía Pessoa), e chega a se-la súa propia posta en escena. Son as formas (*o interior proxectado nas figuras humanas que se inventan*[70]) as que, dese xeito, decantan da vida comparecente, sen abstracción posible do plano da mobilidade real (*río*), e así tamén sen outra absolutez nin outra fixeza.

A vida e as formas poden, como consecuencia, interpoñerse e intercambiar entre si existencia e consistencia. Paulos, por un lado, sendo de seu inconsistente *suppositum*, ten que acudir ó ámbito da escena (ó que á escena lle é propio) para encontrarse:

> Paulos no tenía bastantes huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en el acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso, heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto.

69 *I17*bid., p. 250.
70 Morán Fraga, C.C., *O mundo narrativo de Álvaro Clunqueiro*, Agal, 1990, p. 84.

Pero, así como as *personae* poñen consistencia (*ósos*) na mente e na alma de Paulos, este, suposto e soporte de tantas *personae* (Duque de Aquitania, Arnaldo [...], heroico, veraz, enamorado...), pon a aquela no plano da existencia, na ondulante liña da vitalidade:

> ¿Quién gana el pan para ellos sino yo? ¿Quién les dá desasosiego, penitencia y muerte? [...] Toda la sangre que corre por sus venas sangre mía es. ¿Necesita de mi cada uno de vosotros un sueño para poder ser otro? (*AdelC*, 75)

Desta correlación e deste encontro entre a persoa e a *persona* (que non é imposición nin é tampouco a mera interiorización memorística e recitadora a que se refiren os personaxes de Pirandello, na pasaxe que máis arriba reproduciamos) cómpre consignar, sequera sexa con sobriedade pero tamén co imprescindible detalle que nos esixe a comprensión do feito dramático de Don Hamlet, dous extremos fundamentais.

Primeiro, que o encontro hamletiano entre a persoa e as *personae* prodúcese sen maiores estridencias nin grandes tensións. Don Hamlet asume (e o mesmo que asume, transcende, sobrepasa) as diferentes *personae* das que propiamente xorde, con moita máis facilidade que *O defunto Matías Pascual* asumía as súas; e isto, non obstante o feito de que a asunción e o transcendemento é en Don Hamlet ético-ascético (e a través da morte), mentres que no personaxe pirandelliano é de simple e persoal comenencia, e a pesar tamén da polarización dialéctica que poidan manter entre si as diferentes *personae* que conflúen no personaxe de Cunqueiro (o home e a fera, a *carne* e o *soño*, a razón, en fin, e os monstros).

Sen ningún xénero de dúbida, sobre tantas e tan fondas coincidencias, a máis notable das discrepancias entre o autor italiano e Cunqueiro estriba en que, para este último (o seu relativismo vivencial afonda moito máis có soamente criteriolóxico daquel) non é só que os personaxes poidan ser, coma en Pirandello, eventualmente actores de si mesmos, senón que son os actores quen acaban constituíndose (sempre) en personaxes, é dicir, rematan facendo destes

unha asunción creativa e transformadora, tal como tamén o facía, segundo temos visto, o tío de Mamers o coxo con respecto á *persona* do Sochantre de Pontivy, que representativamente asumía.

De todo isto despréndese doado que estes actores-personaxes, recreadores das *personae* que asumen, son tamén, e por iso mesmo, irrenunciablemente autores. O home cunqueirano é, máis que ningunha outra cousa, autor de si mesmo (por algo cabe tamén que sexa, a diferencia dos grandes personaxes da traxedia conducidos por un inexorable destino, responsable –ético– de si mesmo, tal como se ve en Don Hamlet). En correspondencia con isto, tamén Paulos, que só na situación imaxinada é capaz de toparse a si mesmo, está sendo realmente autor-personaxe-actor (actuante) e aínda espectador da súa propia consistencia:

> Más de una vez tuvo la sensación de hallarse sobre un escenario. La sala estaba vacía, pero Paulos tenía que represenar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por el para el. (*AdelC*, 88)

Outro tanto lle sucede a Don Hamlet. A súa propia asunción cognitiva (situada na liña do *gnosce teaton* socrático e da *oikeiosis* autoconcienciadora dos estoicos) resólvese por vía de (dramática) anagnorise: Don Hamlet comparece nas *personae* do drama que escribe. Elas son realmente Hamlet; son os seus principios xerantes e integrantes; por iso son tamén Halmar e mais Gerda, os pais. Ó seu través, en dinámica retornante, o príncipe *fenomenízase*; isto é *personaxificase*; fai, en suma, a epifanía dramática de si mesmo: o seu particular *drama em gente*.

E este Hamlet, que fai na obra que escribe introspección extrospectiva (¿non é iso, en suma, toda obra de arte?) comparece sobre táboas a título de autor (personaxe-autor pirandelliano) e de actor (el, que é personaxe no drama básico de referencia, é actor no drama que el mesmo introduce dentro de aquel) e, sobre todo a título de personaxe, de calderonianas *personae*: a paixón lasciva (erótico-

tanática) e o amor galán *revestido de rosas*. Estas danlle consistencia á *materia chamada Hamlet* (son os homes que, no escuro, fan o home); e Hamlet préstalles a elas existencia, comparecencia escénica, transformabilidade ética, vida e morte.

Os personaxes de Cunqueiro producen os propios soños; ou asúmenos, cando menos, ó representar. Pero tampouco se allean, non se estrañan nin se perden, ó modo pessoano, nese *drama em gente* en que igualmente semellan resolverse. Dos moitos en que se desdobran avanzarán coma Fanto cara a un só, cara el mesmo:

> Era el mismo y los otros, los otros que también eran Fanto y pasaban disfrazados de apetitos que el tuvo, de sueños, de esperanzas, de triunfo, de derrotas. (*VyFFF*, 109)

> No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno sólo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único. (*VyFFF*, 34)

Este avanzar cara a un só e facelo *si mesmo*, como pretende Fanto (aínda que teña que ser coa (na) liña de operatividade dos moitos que operan *no escuro*, como ben se ve en Don Hamlet), define a irrenunciable vocación de personalidade que caracteriza á persoa en Cunqueiro e sitúaa, así, nas antípodas dunha despersonalización pessoana.

Arredor dos personaxes de Cunqueiro ronda, certamente, unha tentación nihilista de cuño pessoano. Pero sobre eles pesa e faino de forma decisiva a tradición estoico-calderoniana que fai da formación (depuradora) da personalidade a dimensión radical dunha, ó propio tempo tamén ineludible, vida ética.

## 10.- Ser e non ser, ou o libre emprego do destino.

Ir máis alá de si, en retorno reconstituidor, implica supera-la orde da facticidade presente, o *factum*, tendendo unha ponte entre o que se é e o que se pretende ser, entre o *esse* e o *debere esse*.

Esta prospectiva superadora (que prospectiva é mirar adiante aínda para regaña-la unidade, a harmonía edénica) é de claro alcance ético; compromete o libre decidir da persoa sobre si, coa conseguinte liña da súa operatividade respecto dos demais.

A ancoraxe da persoa no *factum*, aínda non a estorbando de se proxectar ceibadoramente máis alá del, impón non obstante condicións de factibilidade; un pode, en efecto, ir máis alá de si, pero non o pode facer sen que sexa, xustamente, usando de si, é dicir, desa súa inobviable facticidade. Don Hamlet pode, por exemplo, destruí-la súa capacidade agresiva, ceibándose e ceibando tamén a Elsinor dela, pero, xusto, farao usando dela reflexivamente, contra (e a favor) de si. É realmente a destrucción da destrucción, de que falou sempre a filosofía dialéctica, e que opera, reflexivamente, desde o propio caudal destructivo. Calderón falaba, segundo vimos, de morrer para vivir, e por aí vai a dialéctica sexismundiana do *vencerme a mi*.

Pois ben, dentro do que é o asentamento fáctico da persoa *(o factum)*, está tamén, para a mentalidade estoica, o *Fatum*, as prescricións necesitantes do destino. Estas impóñensenos, e non hai volta; o cal quere dicir que non hai marxe de operatividade sensata que non sexa dentro das canles trazadas pola determinación fatalista. Aínda a liberdade, que se dá no grao en que se dá, pero que dalgún xeito pode darse, darase, en todo caso, dentro daquela ríxida marxe e nunca contra ela. *Deo parere libertas est*, dicía Séneca. Cabe facer da obediencia liberdade; cabe facer do acatamento dos divinos designios iniciativa; cabe un *libre emprego* do destino; cabe, en fin, facer do *factum* e do *fatum*, e con eles precisamente, autodeterminación liberadora, e isto é a gran constante da eticidade estoica, no seu máis profundo sentido.

*La vida es sueño* é, neste sentido, e entre outras cousas, un formidable (e belísimo) discurso de eticidade estoica. Sobre Sexismundo pesa un fatal destino (como noutrora pesara sobre Edipo, en Sófocles; a explicitación desta concordancia entre os dous personaxes faraa ben Cunqueiro). Pero o rei Basilio (como tamén fixera Agamenón no seu caso) asume con respecto a Sexismundo decisións contrarias ós pronunciamentos dese destino. E fracasa, claro. E ese fracaso comporta negación da liberdade no principe, no propio rei e tamén no seu reino, que se perderá,así, en *extranjera esclavitud.* A súa foi, logo, por contradeterminista, unha irracional decisión.

Sexismundo, en cambio (e así deixa de parecerse ó Edipo sofocleano, que non pasa nunca de ser obxecto cego do destino), fai unha asunción consciente, deliberada e decidida dese seu destino, disposto, dísenos, a facer *ó ceo verdadeiro*:

> Contra mi padre pretendo
> tomar armas, y sacar
> verdaderos a los cielos. (*VesS*, 2379-2381)

E repetirase aínda:

> valiente se mostró, deciendo fiero
> que ha de sacar al cielo verdadero. (*VesS*, 2482-3)

Pero esta lúcida asunción do destino faise, por parte do príncipe, no marco dun proxecto persoal transcendedor e sobrepasante dese mesmo designio, aínda que sen, por suposto, en modo ningún contradicilo; póndose, máis ben, de parte del, e del usando. Sucede deste xeito que quen nace disconforme, rebelde e agresivo vencedor do rei, seu pai, poño por caso, non terá que contradicir en nada ese seu violento natural se pretende rematar igualmente disconforme consigo mesmo, rebelde contra si, e vencedor estragante da propia violencia persoal.

Advírtase, en efecto, que esta asunción decidida da *fatum* faise, por parte de Sexismundo, en compromiso integral co seu *factum*, isto é, facendo precisamente emprego do seu enorme potencial pasional (*fereza*). Este será o que o leve a toma-las armas, que despois quererá que se volvan contra si mesmo, en depurador e soteriolóxico sentido. Facendo *ós ceos verdadeiros*, logrará victoria sobre o pai, pero administrará, ó propio tempo, esa victoria, de xeito que resulte no fondo a gran victoria do príncipe sobre si mesmo. Os estoicos sabían ben que só facendo emprego do enorme potencial autocombativo da paixón, pode, en suma, resultar esa paixón controlada é definitivamente vencida.

Sobre Hamlet, en Cunqueiro e a diferencia do que sucedía en Shaskespeare, pesa un dobre destino, o cal implica un considerable reforzo da presión determinística, capaz, por iso, de facer do suxeito unha soflocleana ou euripídea marioneta do *fatum*. Pero, isto non obstante, Don Hamlet, aínda na liña de operatividade dun Orestes e dun Edipo, arrinca de si unha decisión de aparencia tan contraria a ese seu natural (Edipo que mata a amante que se lle entrega, e Orestes que vinga a seu pai matándose) que só pode explicarse pola concorrencia nel dun proxecto reconductor e dun caudal resolutivo capaces de inserir ese potencial determinístico nunha nova e orixinal dinámica. Entre o Hamlet shakesperiano e Don Hamlet opera, sen lugar a dúbida, Sexismundo, isto é, o intento (logro) de asumir e mais tamén de administrar creadoramente a forza do destino. É, en definitiva, a senequiana situación de iniciativa dentro do acatamento; nela a sumisión (o *parere*) e a *libertas* coinciden.

O oresticismo, que xa en Shakespeare, como temos visto, resulta seriamente cuestionado, en Cunqueiro vai ser ampliamente transcendido. O cal quere dicir, precisamente, que vai ser asumido e tamén sobrepasado; isto é, sobrepasado, mais, de todas todas, asumido. O sobrepasamento da determinación oréstica en nada contradí o sentido profundo desa determinación e do seu acatamento. E sucede, logo, que cando, por exemplo, o príncipe decide matar á nai faino apelando á fidelidade (nel indiscutiblemente oréstica) ó vello rei enveleñado, seu pai afectivo:

> ¿Non mandaches matar por ser fidel? ¿Non me mandaches matar por ser fidel? (*ISDonH*, 245)

E aínda apurará ata o extremo o oresticismo do seu destino matándose tamén a si mesmo; en efecto, *el un leirón, e eu outro leirón, seu verdadeiro fillo* (*ISDonH*, 247), usurpador igualmente e, á súa vez, pretendente (que este Orestes é tamén Edipo) de quen era lexítima esposa do rei envelenado.

Pero o oresticismo resulta, igual ca asumido, tamén decididamente sobrepasado, nun sentido elevador. Abonda lembrar que as mortes que se dan en *O incerto señor Don Hamlet* teñen lugar no curso da representación pirandelliana que monta o príncipe (e, desde logo, como elementos dela) e na que, como temos visto, propiamente non chegan a comparecer, cando menos na perspectiva do Hamlet autor (que aínda matando opera sobre si mesmo), outros personaxes que non sexan, por calderoniana vía simbólica, a *carne* e o *amor galán*, isto é, os dous grandes principios que conforman a Hamlet, *o home.* Contra a carne (*vello e único motivo)* arremete, pois, o noso Orestes, que intúe nela ó auténtico Existo, responsable do envelenamento do vello rei e de toda a podremia que fai de Elsinor *unha estraña almáciga.* Matando, logo, á carne, no pai, na nai e nel mesmo, cumpre o príncipe o seu oréstico destino, e supérao, ó mesmo tempo, creadoramente, en algo que chega a ser, sobre todo, vencemento e depuración estoica, ó xeito sexismundiano. Cando Cunqueiro consigna, con respecto á nai que *ela buscou tamén a ocasión que fixese doada a morte do Pai polo Fillo*, engade, significativamente:

> i el quen sabe se por unha espranza de purificación. (*ISDonH*, 252)

Tamén o Edipo que se agacha neste Orestes (*a mentira da xustiza*) cumpre decididamente o seu destino como tal, e faino igualmente en sentido libre e creador. Obrando, en efecto, á par mesmo dun Orestes vacilante, sen dúbida convencido da *inutilidade da vinganza* (que tódolos vingatarios morren, ó cabo, e inexorablemente por obra de eros tanático, *vello e único motivo*) e dun Hamlet shakesperiano, tamén *en demasía preguizoso para botar nos meus soños unha*

*presada de remorsos* (*ISDonH*, 224), mata sen titubeos ó rei Halmar, seu pai efectivo, nun arrebato de ciumes. Oe da nai, encirrante,

> Halmar, quérote ben...

e entón,

> tirando do cinto de Escaramuza a grande espada, atravesa al Rei. (*ISDonH*, 239)

Ata é, neste sentido, significativo que quen, ó cabo, mata a Halmar sexa un longo *aceiro milanés* e non o oréstico *puñal de Londres* de quen tanto se tiña falado na obra en relación co destino vingador de Hamlet.

Pero o destino edípico do príncipe culmina a súa creadora realización hamletiana (máis alá do aparente paradoxo), na morte da nai e, aínda, na do propio Hamlet. En efecto, o punxente falo con que este *atípico* edipo penetra no ventre da súa nai e amante apunta, máis alá da carne reiteradamente rexeitada, ó ceibamento da *alma luminosa*, que quedaría, así

> libre para un só amor galán, revestido de rosas,

tal e como o príncipe autor fai suspirar á súa Gerda-Colombina.

As vodas coa nai, por parte dun edipo que, sen o deixar de ser, se quere situar non obstante máis alá da compoñente erótico-somática que sente espertar nel, ameazante, hanse realizar, en efecto, na orde *espiritual* ou, cando menos, non poderán xamais rematar en *carne*. E é que non cabe esquecer que, no caso, estamos diante dun edipo sexismundiano, isto é, estoicamente decidido a

sacrifica-la liña instintiva e pasional de *eros*, para dese xeito salva-lo voo do espírito e salvarse. Edipo cumpre, así, como tal e faino, por parte del mesmo e tamén da nai, na forma que se revela concordante coas auténticas prerrogativas da persoa, segundo os supostos ideolóxicos nos que se o sitúa. Non é, logo, de xeito ningún vana nin, por suposto, irónica a proclama do Coro, recén morta a Raíña:

> ¡Hamlet, foches moi mirado con túa nai! (*ISDonH*, 246)

Unha Gerda, en efecto, depurada da súa compoñente somático-pasional por obra e gracia do Hamlet autor, no curso do seu drama calderoniano, é unha Gerda que *retorna* Ofelia, que re-gaña a súa inocente mocidade primeira, e resulta dese xeito anterior ó pecado e os crimes:

> Dille a Ofelia que digo Ofelia ó morrer. (*ISDonH*, 248)

Son estas as derradeiras palabras de Hamlet. E o lugar de privilexio que a moza ten na mente do príncipe enténdense ben se se ten en conta que Ofelia (en contra do que sucede na obra de Shakespeare, na de Cunqueiro ela non pode morrer, que a morte é para este secuela do pecado e prezo, así, da salvación) é, en definitiva, a Gerda virxinal e luminosa coa que o príncipe segue a soñar (e non se esqueza tampouco que no artellamento freudiano da trama son propiamente a nai tódalas mulleres que comparecen no ámbito afectivo de edipo). E o que *excedía* dela, o que sobraba da Gerda-Ofelia ideal, é dicir, a Gerda que a Hamlet se lle mostra no relato dos feitos que lle fai o Coro e mesmo a que el directamente acaba por apreciar en toda a súa rebordante carnalidade, durante a derradeira escena con ela, a esa faina morrer Hamlet no seu drama, en sacrificio, máis que propiamente xusticeiro (oréstico), depurante e liberador, mesmo salvífico, que así será, ó cabo e de veras, como a nai ha quedar *libre para un só amor galán, revestido de rosas.*

Despois de todo, no proceso sexismundianamente personalizador que experimenta o príncipe, no instante que parece asomar á súa turbulenta homía pasional, inflúe tamén, decisivamente e en sentido nidiamente platónico, a beleza *participada* na nai e amante:

> Conservas toda a túa fermosura [...] Sódelo moito, ¿Quen non se namoraría de vós? (*ISDonH*, 243)

Xa así sucedía tamén no proceso *civilizador* de Sexismundo. Aínda el prisioneiro, e ben afianzado na súa fera condición de home-besta, ha exclamar, sen embargo, perante a presencia de Rosaura:

> Tú sólo, tú, has suspendido
> la pasión a mis enojos,
> la suspensión a mis ojos,
> la admiración al oído. (*VesS*, 219-22)

A beleza ten para o mozo Hamlet, como para o mozo Sexismundo, o carácter suscitador de *eros elevador* que lle descubrira Platón, axudando a se impoñer ó eros tanático e a sobrepasalo hominizadoramente. En sentido máis cunqueirano, e por suposto sen en nada nos afastar tampouco de Platón, diriamos que a beleza esperta a anamnese reconstituidora, capaz de retornarnos, ó cabo, ó paraíso, que é, tanto en Cunqueiro coma en Platón, o grande obxectivo da existencia, e aínda que iso teña que implicar, tanto nun coma no outro, o inexorable paso pola morte.

É ben sabido, por último, que en Calderón aínda os elementos de evidente procedencia estoica danse, con todo, en conxunción con outros de procedencia escolástica e mesmo, claro, con esixencias de tipo dogmático. Nada disto, por contra, acontece en Cunqueiro, onde, polo mesmo, o estoicismo, cando o fai,

comparece tamén máis nidio, aínda nos casos en que del se vaia facer rexeitamento ou crítica, como veremos máis adiante. Só un estoicismo senequista case *puro* explica, por exemplo, a comparecencia sobre táboas do suicidio, algo que o propio Shakespeare rexeitara para o seu Hamlet, como xa temos visto, por prescrición crencial:

> ¡Ouh, se o Eterno non tivera establecida a súa sagrada lei contra o suicidio!

Porque Cunqueiro, a pesar da súa condición de crente, prescinde normalmente de toda consideración ou condicionamento de tipo crencial ou teolóxico é tema do que nos ocuparemos máis adiante e abonda neste sentido consignar agora un único dato. Cunqueiro mantería, no caso, unha sorte de *teoría da dobre verdade*, é dicir, unha duplicidade óntica e noética, en consonancia coa súa admisión dunha dobre orde de realidade. Dáse, en efecto, a realidade teolóxica, a do inamovible ser, sen mutación nin troco, e, en relación con ela, a incuestionable (e, así, insubxectivable, irrelativizable) verdade da fe; e hai, por outra parte, a literariedade, múltiple,heracliteana e varia e, nela, a verdade poética (*poiésica*), subxectiva como temos visto, vivencial, relativística e *in fieri,* obxecto, en fin, de creación persoal máis ca de asunción receptiva. Estes dous ámbitos ónticos e noéticos son tan diversos e, así, tan inconxugables que non cabe entre eles punto de encontro, nin realidade intermediante:

> Fóra da alma e a súa Redención polo Señor Xesús, non hai outras certezas que as adiviñacións da poesía. (*ISDonH*, 213)

Pois ben, neste cunqueirano mundo da literariedade rexe, coma no propio Don Hamlet, o *principio determinación* (mesmo o destino) e o *principio liberdade*. Hai determinación; e sobre o ser humano pesa un destino de loita e

de morte. Trátase dunha loita (oréstico-edípica e sexismundiana) contra a carne, da que se procede e na que propiamente se consiste; haberá que a matar, ou, onde non, haberá que morrer dela. Na dirección dese destino avanza o ser humano cara a súa *homía*, ultrapasando os umbrais (edénicos) da infancia e da *solprendida* mocidade. E aínda que o voltar cara atrás desa dirección e tentar regaña-lo paraíso da infancia pareza contradicir aquel destino de morte, tampouco é así en realidade, toda vez que o propio retorno implica, no fondo,e como despois veremos, *botarse a morrer*; isto é, morrer á facticidade presente, e facelo creadoramente, quérese dicir, cumprindo un plan artellado libre e deliberadamente polo propio suxeito; dese xeito este entra tamén na liña do destino, pero facéndoo ó mesmo tempo, de forma creativa e transcendedora.

Hai tamén, xa que logo, iniciativa, liberdade. Do que se trata é de facerlle *as veiras* ó destino, poñéndoo de parte dun, aínda que para iso se teña un que poñer de parte del. Todo consiste, no fondo, na estratexia existencial de ceder para gañar; axudarse, ó cabo, para que o destino axude. Xa Gracián, desde por certo un estoicismo de parecido corte, procuraba unha semellante actitude activo-receptiva:

> La fortuna se desea y aún se ayuda.[71]

Que ela sexa providente ou que sexa destino fatalístico que inexorablemente se teña que cumprir, non implica manterse respecto dela en actitude pasiva:

> Mal hace quien se contenta con ponerse de buen aire a las puertas de la fortuna y esperar a que ella obre.[72]

---

71 Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, afor. 10.

72 *Ibidem*, afor. 21.

Nun mundo así artellado non pode haber propiamente Orestes, nin Edipos, nen sequera Hamlets (con ser xa Hamlet tan remiso á asunción cega dun destino). E se certamente comparecen nel os Orestes ou os Edipos ou os Hamlets, só o fan, en verdade, homes *que se parecen a Orestes* (sono e non o son), ou se *parecen* a Edipo (sono e non o son), ou se *parecen* a Hamlet (sono, igualmente, e non o son) como lle pasa a Don Hamlet.

Neste sentido, interpreta-lo personaxe de Cunqueiro desde Eurípides ou desde Sófocles e aínda, en exclusiva, desde Shakespeare, non se pode facer sen grave distorsión e empobrecemento.

Xa ben antes de se escribir *O incerto señor Don Hamlet*, o mouro Alsif, hóspede na Miranda de Merlín, contaba que Hamlet, no seu reino de Dinamarca, non quería espellos presumiblemente adivinos do porvir, como se este estivese xa integramente trazado e fose, logo, total e deterministicamente preexistente, cando a realidade é máis ben que

> de aqueste incerto soño que chamamos vida, ninguén ten o fío. (*MeF*, 80)

Cando no mundo de Cunqueiro comparece o destino (fado, providencia, lei cósmica, condición humana pretendidamente ingobernable, ou o que sexa), este, ó se facer presente no ámbito da operatividade persoal e responsable, conxúgase deste xeito doado (ou resulta conxugable) coa liberdade e a iniciativa dos particulares proxectos existenciais de cada un, de xeito que estes reciben daquel orientación posibilitadora e aínda empuxe, axuda, e o destino gaña en virtualidade operativa e en nivel máis cumprido de eficacia. Xa noutro lugar consignabamos que Basílides, o coxo, mestre *en nudos e en teatro*, explicáballe a Ulises mozo, a bordo de *La joven Iris*, o *teatro novo*:

> Ahora no salen los dioses parciales y caprichosos decidiendo. Ahora le basta al hombre consigo mismo. Compra y paga.

> Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia. (*MdeU*, 176)

O principio liberdade, por outra banda, articulado na marxe deliñada polo destino, ten, evidentemente, canle, limitación e control. O home singular e *un* que, *na luz*, resulta dos *moitos* (e normalmente por el non escollidos) que operan *no escuro*, terá que ser sempre alguén, en gran parte, *a expensas de*. Por iso Don Hamlet resulta, dese xeito, un Sexismundo necesitantamente oréstico e edípico e mesmo hamletiano-shakesperiano.

## 11.- *Querer volver;* os supostos metafísicos do retorno.

*Non digas no parte que morreu Hamlet [...]*
*Poido querer volver.*

Temos visto que a realidade é para Álvaro Cunqueiro, como era para Heráclito, inconsistencia, indefinición, incerteza, impermanencia, *fieri*. A realidade é *río*:

> *Panta rei*; no puede el heracliteano mojar su mano en una misma onda dos veces, y la onda que pasa, no más pasar ya olvida el sauce que reflejó, el molino que molió, la barca que la hendió. (*PenG*, 286)

A onda pasa e esquece; e pasar e esquecer é un irrecuperable pasar; pasar e esquecer é morrer:

> Olvidar, desasirse de la propia memoria, *soltarse de si mismo*. (*PenG*, 347)

A fonte de Aygh, de que falan as sagas viquingas, tiña a virtude de lle quita-lla memoria a quen dela bebía. E isto era o que ó esquecedor lle pasaba:

> Quedaba el tal vagante, exiliado total, sombra, olvidado de su lengua, su patria, su familia, su vida, sus sueños; vaso vacío, en fin, se perdía en el bosque y paraba en animal aullador e

> infinitamente triste, que se tumbaba, menos que un can, a morir en un rincón. (*OtrosC*, 225-226)

Nada ten, logo, de estraño que, a vista do noso Limia, que os romanos tomaron por Leteo, e da lagoa de Antela da que o río nace, faga asomar a Cunqueiro a unha dimensión sombría da nosa natureza:

> Estas aguas que comienzo a vislumbrar en la noche,–un enorme vaso de azogue derramado– en verdad se me aparecen como infelices ondas, labradas por la parte más frágil de la humana condición. Podría yo sumergir la mano en esta agua y en las gotas que en la palma recogiese, beber memorias perdidas, memorias de hombre y de mujer: beber vidas.

E conclúe:

> Nunca entendí, en la economía de los mitos, por que el hombre necesitó imaginar el río y el país del olvido, que tal era imaginar no sólo el país de la muerte radical e inmisericorde, que también el río y el país de la irremediable inquietud sin sentido. (*PenG*, 344)

Será, quizais, porque, o ser humano precisa obxectivar e libera-la súa conciencia de caducidade, e porque, no fondo, todo río (a grande e abranguedora realidade total) é un fatal Leteo: o seu é (sempre) o pasar (o *reo*); e o pasar é esquecer e o esquecer, morrer. Por iso acontece tamén que,

> en general, no ha de fiarse uno mucho de la memoria y la sabiduría de los ríos: uno, el Leteo, era la frontera del olvido, y es heracliteana la filosofía fluvial, y puesto que *panta rei*,

> todo fluye, ¿a que bueno ponerse a recuerdos y nostalgias en agua que pasa?

Máis ben,

> póngase a ello, eso si, el que desde la orilla la contempla apresurarse. (*OtrosC*, 329)

Parece claro. Trátase, nin máis nin menos, de que cómpre evadirse do río da realidade. A realidade é caducidade e é morte. Saír, logo, dela ou, onde non, perecer irremisiblemente; non hai alternativa. Mais, ¿como evadirse do río fatal da realidade, sen xa, de seu e por iso mesmo, perecer? Pois é cunqueiranamente sinxelo: situándonos noutra realidade que sexa, en si mesma, unha sorte de contra-realidade. Si, si, a realidade cunqueirana auténtica terá que ser, irremisiblemente, unha contra-realidade; o seu río terá que ser un *contra-río*, da mesma forma que a vida ten que ser, para plenamente ser, unha (retornante) contra-vida, onde, ó cabo, o fin último se identifique e se confunda co principio.

A realidade cunqueirana propiamente tal, segundo máis adiante veremos con detalle, é *mañá*: a mañá do cosmos, a mañá do tempo (o *tempo novo*,a preciosa *xuventude do tempo*, a *gozosa infantilidade do mundo*), a mañá do día, a mañá, en fin, da vida (a *infancia*, a *solprendida mocidade*). Por onde queira está establecido

> el orden matinal del mundo,

que tan efusivamente saudaba Ulises. (*MdeU*, 156)

E, en consecuencia con esta perspectiva óntica, sucede tamén que o río cunqueirano, o río seu por excelencia, é o *río que retorna*, o río que volve á súa gran mañá existencial, o río que se reintegra ó regazo rumoroso da propia fonte. Así o viu Paulos expectante, en *El año del Cometa*:

> El agua de la pila giró velocísima y ascendió a los caños. Era, ahora, el chorro al revés... El río se hizo una nube de plata y entró en la fuente. Quedó el cauce seco y unos peces saltaron. (*AdelC*, 131)

E aquel sabio da fábula india que,

> sentado a la orilla del río, contemplaba como por prodigio las aguas remontaban el cauce hacia la fuente natal,

tivo que escoitar de boca do propio río:

> – Más río hay en las nubes que pasan que en las aguas que el mar devuelve, y aún otro tanto en las cañas y en las hierbas de mis orillas. (*PenG*, 286)

O propio Cunqueiro, en fin, vendo como as augas do *seu río*, o Masma, se perden no mar (*que es el morir*), non pode resistirse a preguntar, anguriado:

> El Masma, tan quieto y dulce, ¿que hará en el Mar Mayor?

E, coa mesma, artella para el unha feliz e salvadora contrarrealidade; seguirá a ser el mesmo, mais convertido de pronto en contra-río:

> esta noche más me place imaginar que el río mío, silenciosamente, vuelve al acuno de las montañas que lo nacen, por entre la verde tribu de los alisos y los sauces, a dejarse cruzar

> en Masma por los veintitrés pasos de piedra, a dejarse moler como pan en los molinos. (*PenG*, 297)

Tamén Unamuno fai emprego da imaxe do *río retornante*, mais en senstido moi diferente ó de Cunqueiro:

> El arroyico que entra en el mar y siente en la dulzura de sus aguas el amargor de la sal oceánica, ¿retrocedería hacia su fuente? ¿Querría volver a la nube que nació del mar? ¿No es su gozo sentirse absorbido? Y, sin embargo [...] El alma, mi alma al menos, anhela otra cosa; no absorción, no quietud, no paz, no apagamiento, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabar del todo nunca.[73]

A posición de Unamuno, da que máis adiante nos ocuparemos, non é, polo de pronto, nin o retorno propiamente dito (o río cunqueirano de volta cara a fonte), nin deixarse absorber (morrer) noutro nivel de realidade. O del é o persistir no presente, en marcha cara un futuro sen límite: *eterno acercarse sin llegar nunca*, que chegar implicaría, claro, acabar.

Cunqueiro ve en cambio proxectada no río retornante a súa propia e persoal realidade, ve, na *salvación* retornadora do río, a única salvación posible tamén para si mesmo:

> Conformándome yo con la sabiduría que enseña que las vidas son los ríos que van a dar al mar, que es el morir, puse siempre en las aguas del miño no sé que emparejamiento con las que llevan el curso de mi vida:

73 *Del sentimiento trágico de la vida*, *O.C.*, III, Escélicer, Madrid, 1969, p. 142.

¿Onde vai, madre, o tempo de masa-lo liño?
– Levárono ao mare as augas do Miño.
Chamarei, madre, *cervas que as volvan á fonte.*
– Xa non quedan cervas de amigo no monte.
*Pola ribeira*, madre, ireinas catar! (*PenG*, 175)

E é que, en efecto, só desde a ribeira resulta posible facer que as augas (o tempo, a vida, un) retornen á fonte. As ribeiras son, xusto, onde a melancolía e as nostalxias se cultivan, e delas é de onde pode agroma-lo verbo creante e retornador; xa o temos visto:

> ¿A que bueno ponerse a recuerdos y nostalgias en agua que pasa? Póngase a ello, eso si, el que desde la orilla la contempla apresurarse...

Un mundo así, coma o cunqueirano, contranatural por retornante, un río que corre ó revés de si mesmo, en inaplacable querencia (¿saudade?) da propia fonte, procedendo contra o testemuño da sensatez, e en contradicción flagrante coa máis elemental constatación empírica, configuran unha idealística realidade. Estamos ante un idealismo: unha sorte de mundo que, coma as naves que conducen ós feacios, está, en efecto, feito

> de palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas y comienzas a hablar. (*MdeU*, 67)

É un mundo onde o verso pode se-lo gran criterio do que é ou non é:

> todo lo que puede ser llevado a un hermoso verso, existe, sea la niña, la gaviota o la mañana. (*PenG*, 342)

Este proceder contra-río, o retorno existencial, é esencialmente creante, é enmendador e ontoloxicamente suplantante. É a cara contraria da caducidade e da morte:

> Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo. (*MdeU*, 7)

Non é que o regreso dea orixe a outra creación; el é en si mesmo a creación en que o retorno se efectúa; unha realidade que é en si mesma retorno; un retorno que se fai realidade. Pero, en todo caso, claro, unha creación e unha realidade en plenitude de sentido:

> Reclamo para la libre fantasía de Dios la Creación, y para la humana imaginación [...] el derecho a inventar Bretaña en Francia, caminos, países y canciones. Y todo es lo mismo, salvo que el hombre añade nostalgia. (*OtrosC, 235)*

Aí está: esta nosa creación resulta a partir, precisamente, da nostalxia en que a melancolía se resolve, e dela é de onde emana o pulo creador. Todo o que xorde faino con principio na precariedade óntica e existencial do mundo (*río*) que se nos dá, e é, pois, connatural á transitoriedade e ó implacable *fieri*, que na melancolía transparenta:

> Las manzanas caerán al río y las llevarán las aguas lentas, lo cual es en verdad una melancolía. (*PenG*, 366)

A melancolía, que mesmo se transcende, segundo vemos, en nostalxia (e á nostalxia xa lle é connatural a compoñente memorante) e remata doado en creadora saudade (rememora, reproduce, re-crea) non poderá, logo, depoñerse

nunca, sen mutilación grave e irrecuperable empobrecemento. A melancolía cunqueirana comporta unha irreemprazable compoñente salvífica, e poderá, si, coma a soidade, *sosegarse*, (por vía, precisamente, de recuperación creadora), mais de modo ningún poderá depoñerse.

> El hombre ha de sosegar ante todo sus soledades. Todo hombre intenta abandonar su soledad, pero no quiere desprenderse de la memoria de ella. (*PenG*, 367)

E así cada un leva sempre

> consigo la soledad de sus sueños, (*PenG*, 245)

que, en definitiva,

> todo huye, sólo la soledad permanece. (*PenG*, 270)

E bo é que permaneza, que, mentres todo foxe, destas soedades (carencias ónticas e existenciais) arrinca (como arrincaba de *Penía* –a pobreza– o *eros* elevador platónico) a actividade compensadora do ensoñar creante:

> E cata aquí que mirando por derriba dos tellados vía (Sinbad) moverse os mastros dunha nao, e pola bandeiriña que ía no mesana, sabía que era Arfe o Novo quen desatracaba e se poñía río abaixo nos camiños do mar... I en tón Sinbad deixaba de ver, por que se lle enchían os ollos de bágoas; unha bágoas.

> quentes e brillantes coas que pagaba e ben amargamentes o dereito a gardar para el soio un tesouro de pedriñas, todas elas cunha luceciña dentro, unha luceciña perdida nunha selva escura. (*VSvolvese*, 402)

Desde a outonal melancolía que poñía nos ollos de Sinbad *bágoas quentes e brillantes*, principiaba a súa viaxe de retorno ás illas: a súa prodixiosa creación do mundo. Este retorno creador *asosegaba* a melancolía do piloto; pero, claro, non a superaba (sempre no ser o non ser; na riqueza a pobreza) e por iso mesmo, precisamente, tamén a viaxe podía proseguir, en longo e imparable transcurso vivificador ...

Cunqueiro fala, neste sentido, de que el pertence á *familia dos asosegadores:*

> Los que pertenecemos a la familia de los sosegadores nos aquietamos simplemente con ver como florece un almendro. Puede ser la última vez. (*RdaCH*, 484)

Hai contra a melancolía sosego e quietude na contemplación do re-florecemento *matinal* da amendoeira. Pero, claro, a melancolía, malia a súa superación momentánea, segue, no fondo, aí, perenne denunciadora de carencias (*puede ser la última vez)* e estimuladora, xa que logo, do inacabable proceso en que aquelas resultarán vencidas.

A melancolía, por outra banda, estando como está na base do idealismo cunqueirano, pode tamén poñer nel estructuras rigorosamente realistas. A evocación saudosa, por máis que idealisticamente cumprida, fai en efecto presente no ámbito desa subxectiva creación do mundo, dinámicas e aconteceres dados con anterioridade e independencia da actual conformación idealística. O labor creador, (máis alá aínda de parangóns verificantes) é, no fondo, *reminiscente*

e dese xeito, realista de orixe, por máis que os elementos tomados da realidade convencional pasen a integrarse nunha ideal contextura:

> Alguien me acusa de ser un escritor en exceso reminiscente, pero, la verdad, no voy a ponerme ahora, ya en la segunda navegación, a pelear con mi memoria como Jacob con el ángel. (*PenG*, 235)

Esta *segunda navegación*, a do retorno, trazada desde precisamente a evocación saudosa, ¿non ha tratar de facer indefinida e ilimitadamente presente a primeira, ilusionada e moza?:

> Son más de la mitad de la memoria del hombre sus propios sueños; la otra mitad de la humana memoria se hace con cosas pasadas y sabidas, y fantasías y temores, parte y parte. (*PenG*, 344)

A confluencia de pasado e de futuro, común por outra parte ás grandes teorías do retorno, funda en Cunqueiro a prodixiosa realidade da *imaxinación memorante*, amparada precisamente nese sentido *pretérito* do seu futuro. Imaxinación era para el, en efecto,

> Lembrar algo antes de que teña acontecido,[74]

74 *Entrevistas con A. Cunqueiro*, Comp. e notas de Ramón Nicolás, Nigra, Vigo, 1994, p. 111. No sucesivo, *EconAc*.

como lle responde a un periodista. Esta *imaxinación memorante* correspóndese ben, por outra parte, coa *memoria deformante*, da que tantas veces fala: unha *poiésica* memoria, creadora mesmo da realidade *memorada:*

> para muchos poetas, rememorar ha sido la más alegre y profunda manera de imaginar.[75]

Martínez Torrón fai acertada referencia á *progresividade retrospectiva* dos relatos de Cunqueiro:

> Se nos presenta entonces un río de historias que corre en visión, digamos progresivamente retrospectiva, por la evolución nostálgica de la memoria de los personajes. Mientras, el tiempo de la narración avanza en dimensión contraria. Fluir, entonces, de doble corriente [...][76]

O idealismo literario de Cunqueiro correspóndese co seu relativismo vivencial e resulta así enormemente contrastante cos idealismos (absolutos, transcendentais) da historia. A realidade *creada* é en Cunqueiro unha realidade de *salvación*; e a salvación é persoal e, aínda, subxectiva.E esta mesma vinculación da realidade ó suxeito vivenciante, singular e circunstanciado (a realidade vital é irrenunciablemente concreta), pode contribuír tamén a poñer no mundo cunqueirano (no seu idealismo) constantes asomos realístico-descriptivos, mesmo fotográficos. A realidade sensorial en Cunqueiro resulta, certamente, decote negada (destruída), mais non por desbotada ou suprimida, senón por simplemente reconducida e instalada noutra (nova, idealística) orde sensorial,

75 En *Encuentros, caminos y noticias del reino de la tierra*, El Correo Gallego, 1991, p. 69.

76 Martinez Tommán, Diego, *La fantasia lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Edicios do Castro, 1980, p. 161.

na que non obstante con frecuencia se mantén (íntegra) a configuración realista da súa procedencia. Outras veces preséntase incluso a dobre orde sensorial (a empírica e a proxectada), que coexisten en mutuo e sobrecolledor respecto:

> Todo era posible en Compostela. Por lo pronto, para mi imaginación; y nada me costaba pasar, en manos de un sueño, a los tiempos de las grandes peregrinaciones, y reconocer en esa mujer enlutada que pasa a la ilustre viuda de Maguncia de que habla el milagro, y en aquel caballero al duque de Aquitania peregrino, y en aquel franciscano al monge de Marizell que ha traído en jaula de plata a su abad, trocado en faisán por glotón. (*PenG*, 187)

Pero, en todo caso, a lexitimación óntico-criteriolóxica desta reconducción (idealística) do plano da sensorialidade empírica cara a novas dimensións sensoriais (ontoplásticas, icónicas, eidéticas) atópase na dinámica vivenciadora (e, así, obxectivante; unha nova significativa obxectividade neocósmica) do suxeito creante. Concretamente, así como a sensorialidade que sitúa a Cunqueiro perante a *muller enloitada*, e ante o *cabaleiro que pasa*, e ante o *frade franciscano*, está amparada pola incontrovertible empiría, a idealística orde sensorial que leva a Cunqueiro a sobrepasa-la dimensión empírica e a colocarse máis ben ante a (*non sensata*) realidade da *ilustre viúva de Maguncia* e o *Duque de Aquitania* e o *frade de Marizell*, dentro todos da gran *peregrinación*, é algo que se ampara e lexitima, polo que precisamente respecta á súa existencia e conformación, na dinámica vivenciadora do suxeito creante (e, así, proxectador e obxectivante).

A realidade *soberana* deste suxeito e a súa dinámica vivenciadora (e, así, satisfeita, complementadora e, en definitiva, realizante ou mesmo salvífica) son o fundamento onto-criteriolóxico da nova realidade (tan real, claro, coma *ideal* e tan ideal como subxectivista, isto é, inobviablemente relativística). Non hai

propiamente *realidade en si*. Na perspectiva da salvación non hai tal mundo *alleo e distante*. A realidade, (realidade de salvación; cada un sálvase no que se salva e non hai volta) é necesariamente unha realidade antropoloxizada. É o que conta, o que serve a alguén; e o que non conta, o que a ninguén serve, decididamente, non é. Lembrémolo unha vez máis:

> La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cual de los dos tiene más dulce aroma. (*HpO*, 101)

A dozura do aroma da mazá é o factor decisivo na implicación desa cousa na dinámica vivenciadora do suxeito, e é, así, a que decide, en último termo, sobre a súa mesma autenticidade real. E, ante isto, a cuestión da verificabilidade empírica ou fisicalista é cuestión por enteiro desprezable.

Felipe de Lomba, de quen Cunqueiro nos conta en *Xente de aquí e acolá*, morreu porque non podía atura-las peteiradas que no seu ollo valeiro lle daba o galo co que decote soñaba:

> – Isas peteiradas vólvenme tolo!
> – Pro si non as hai, Felipe! Si as soñas!
> – O caso é que doen!, retrucábame. (*XAeA*, 295)

Soñadas ou non, se as peteiradas doen, incuestionablemente existen. E a súa implicación na realidade vivencial do suxeito (o seu salvador ou, no caso, carácter condenante) resulta insuperable. Un grao así de implicación na subxectividade vivenciante, e non a súa comparecencia ou non comparecencia no limitativo ámbito da empiría, é o que conta, na perspectiva cunqueirana, á hora de xulgar da realidade ou non realidade efectiva dun feito.

Pero hai máis. Esta realidade cunqueirana de salvación (a gran literariedade), na que o retorno cobra efectividade, lonxe de configurar, como normalmente acontece noutros autores, un ámbito óntico respecto do cal o propio autor se mantén *distante* ou cando menos *distinto,* configura por contra un mundo vivencial (alén do sensorial e empírico) no que o mesmo Cunqueiro se instala e se integra. Isto diferencia a literariedade cunqueirana da cervantina, poño por caso.

Miguel de Cervantes predica, por certo, insuperablemente acerca da radicación óntica, existencial e aínda axiolóxica da literariedade, isto é, da súa capacidade existencialmente fundamentadora, mobilizante e mesmo tamén salvífica. Alonso Quijano non deixa de ser un anodino e insignificante fidalgo manchego, por máis afección que lle profesa á literatura de cabalería, ata o momento que, asumindo esa literatura de forma plenamente vivencial, fai dela a súa propia literariedade substantiva. Nela instalado vivencial, ética e criterioloxicamente, contitúese así no *glorioso cabaleiro Don Quixote da Mancha*. A realidade entón, mesmo se cadra en flagrante contradicción coa empiría, cambia para el, prodixiosamente, de configuración e de sentido. Aténdase á escena de Maritormes:

> Tentole la camisa y, aunque ella era de harpillera, a el la pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia.[77]

77 Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, XVI.

A máis radical das diferencias entre a literariedade cervantina e a cunqueirana (onde, como temos notado, se ve a *Ilustre viúva de Maguncia* na enloitada muller que pasa, ou o *Duque de Aquitania* nun simple cabaleiro, ou, en fin, o *frade de Marizell* no humilde franciscano que está dediante) estriba en que a literariedade vivencial, noética e ética de Don Quixote non é, de modo ningún, a do propio Cervantes (que se mantén respecto dela nunha actitude por veces louvante e por veces tamén irónica ou decididamente crítica), nin é tampouco a realidade vivencial de Sancho Panza, cando menos durante gran parte da obra, nin a do cura e a do barbeiro, recalcitrantemente asentados no plano da (sensata) realidade convencional. A literariedade cunqueirana, por contra, non só constitúe a atmosfera vivencial, e así óntica, en que o personaxe se dá e na que el acada sentido e plenitude, senón que é tamén e sobre todo, a realidade (cósmica, existencial e axiolóxica) que o propio Cunqueiro constrúe para si como persoal e soteriolóxico rexistro vital.

O mundo dos personaxes de Cunqueiro é o mundo de Cunqueiro. A prodixiosa realidade daqueles é a realidade deste, quen, a través deles e mesmo con eles (neles), retorna á omnipotencia poética (*poiésica*, prodixiosa, máxica) da infancia inocente e da feliz *sorprendida* mocidade.

Claro que, certamente, este retorno por vía de literariedade soteriolóxica, que pode conferir por momentos plenitude auténtica á existencia, nunca poderá tampouco manterse plenamente alleo á percepción da súa inobviable precariedade consistencial (sempre, sempre, no ser, o non ser). Cunqueiro, claro, sábeo:

> A alma anda nestes inventos porque non lle non abonda
> o que é como é do mundo [...]
> – Pero estes inventos soio serven
> para distraer a alma das súas contas,
> tanto de amor e bágoas, dez por cento
> de perdidos amores, e oitenta de soedade... (*HAeA*, 167)

Nin poderá, deste xeito, substraerse tampouco á perenne tentación da descrenza:

> – En Basora non hai nada» e «por aquí van tres perdidos, mala centella». (*VSvolvese*, 407)

Nin menos poderá, claro, suplanta-lo radical heraclitismo e dete-lo implacable descenso do río da propia vida cara o mar, *que é o morrer*. Pero, aínda así, apagada e improductiva a capacidade poética, facedora, da persoa, quedaranos entrar *na grande poesía da terra* (*MilC*, 221), quérese dicir, dentro da súa imparable traxectoria transformadora e productiva (o *poíein* do cosmos), e reintegrarnos entón, *Herba aquí e acolá*, ó perenne devir retornador e ciclocósmico.

O proceso retornador anamnésico, a que vimos referíndonos, implica, por último, un transcendemento liberador do compromiso existencial co noso presente (o noso eu presente) que faga efectiva a recuperación das dimensións do eu perdidas no pasado, que, como dicía o poeta, *sempre foi mellor*: foi, no caso, virxinal e inocente. E este transcendemento da propia realidade efectúase pola vía da ascese. Platón, que tamén a considera de indispensable esixencia con vistas á realización da anámnese, referíase a ela coma unha especie de aprendizaxe da morte:

> ¿Non será a ascese, o non deixarse excitar polos desexos, mostrándose por contra indiferente e mesurado ante eles, o que convén a quen, descoidados da vida do corpo, viven entregados ó amor á sabedoría?... ¿E non sería, logo, indicio abondo de que un home non era suficientemente amante da sabedoría o velo irritado, ou metido en desespero, no intre que, precisamente, está para morrer?[78]

78 Platón, *Fedón*, 67c.

Con referencia á ascese posibilitadora do retorno e ó seu sentido mortificante (mesmo mortífero, como Don Hamlet entende), dicíalle Foción ó mozo Ulises:

> Para regresar, Ulises [...], hay que arrastrar la carne por el agua y la arena. (*MdeU*, 67)
>
> – Toma, prueba, ¡es amarga! ¡Es el agua del mar!

Desde esta perspectiva, ata o grande aliciente do retorno,

> Penélope, la tan amada, era amarga. (*MdeU*, 270)

E mesmo

> ha acontecido a algunos que en el viaje de retorno han oído hablar de ellos mismos como si ya hubieran muerto hace mucho, muchísimo tiempo. (*MdeU*, 96)

Teremos ocasión de ir constatando nos próximos capítulos que cada unha das realizacións do retorno se corresponde, precisamente, cunha das varias modalidades cunqueiranas da morte. Abonda por agora constatar que, sexa cal sexa a realización do retorno de que se trate, este pasa inexorablemente por que *o corpo e o que é seu podrezan*; é dicir, que podreza a dimensión do eu que nos prende á proximidade sensorio-sensual; que podreza aquel eu xa de seu non retornante:

> Ese alguén de meu que nunca volve
> á auga da infancia.

Retornar implica quebra-los vincaios que nos suxeitan ás cousas e impiden *vagar*:

> Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar
> no más nacer y a regresar no mas partir. (*MdeU*, 7)

No fondo, nacer é xa partir e regresar é *vagar*. Vagar, na linguaxe cunqueirana, algo esencialmente vinculado á desocupación, o ocio, a preguiza, vén significar, precisamente, desprendemento do plano da sensorialidade que nos coloca no mundo da empiría e da pragmática. *Vagar* resulta, así, fantasear, ensoñar:

> Un año iba yo de Samos a Triacastela, gozándome en la *vagancia* del otoño –un hombre tiene tantas o cuantas vacaciones; esta es la medida y no hay otra. (*OtrosC*, 59)
>
> Decir Samarcanda era para mi, en los días de ciertas *vagas lecturas* de mocedad, ponerme a soñar. (*OtrosC*, 102)
>
> Estas fantasías...eran as que faguían a *preguiza* do noso sochantre. (*CdoS*, 169)
>
> Para certos *vagos* espíritos un río é coma un amado fogar. (*VSvolvese*, 315)

Pero esta *vaguedade de espírito*, que fai posible o voo ensoñante, está rixidamente condicionada pola ascese, polo desprendemento ascético, que leva á *fermosa castidade* que –segundo dicía Sinbad–

> piden as descobertas do mar e o andar coa amistade dos grandes ventos. (*VSvolvese*, 344)

E pasa igualmente polo menosprezo dos valores económicos que permite a Paulos acercarse, amante soñador, a María e voar:

> – No habiendo tocado ni el oro ni la plata, puedo acercarme a María...
>
> Paulos tomó en sus brazos a María, y tía Eudoxia sostendrá hasta el final de sus días que salieron por la ventana, *volando.* (*AdelC*, 108)

## 12.- *Querer volver*: o retorno existencial e a morte.

*Non digas no parte que morreu Hamlet [...]*
*Poido querer volver.*

*O problema do retorno* é a preocupación existencial máis fonda en Álvaro Cunqueiro e constitúe por iso a dimensión máis abranguedora da súa temática. A súa presencia en *O incerto señor Don Hamlet* é desde logo decisiva. Para empezar, a obra que Don Hamlet escribe para que os cómicos representen resulta, como temos dito, un exercicio de anamnese transcendedora da individualidade persoal que permite ó príncipe *retornar* ós seus elementos principiais e constituíntes (os pais) e aplicar así, a partir deles (xa neles), a oportuna terapia escotomizadora e depurante.

Ó problema do retorno faise tamén referencia explícita na derradeira escena da obra, cando Don Hamlet, decidido a morrer e mesmo abocado xa a iso, comenta con Poloño que, non obstante o seu *paso* pola morte,

anunciarás a Dinamarca que hai un novo rei [...]
Xa me dirás de como acolleu Dinamarca a noticia do novo reinado.

E, sobre todo, cando dispón:

Non digas no parte que morreu Hamlet... *Poido querer volver*[79].

79 *SDonH*, 247-8. A expresión «xa que», que aparece no texto está, evidentemente, no canto de «xa me». O subliñado é noso.

Con vistas á correcta comprensión destes feitos pode ser ilustrativo comezar por lembrar que a expresión *querer volver* aparece tamén no significativo poema *Herba aquí e acolá*, cun clarísimo sentido:

> Todo pende que un esteña morto
> e *queira volver* ao val e á noite
> esmola de home, pasteiro comunal
> onde brancas ovellas alindadas por unha vella
> pacen seguido sen erguer a cabeza
> sin decatarse de onde ven a herba [...],
> sin decatarse da resurrección da carne de Álvaro Cunqueiro,
> un novo corpo limpo. (*HAeA*, 180)

O tema do *volver*, e as referencias explícitas á operación existencial do *retorno* son, en todo caso, unha constante na obra de Cunqueiro:

> Volver. Eso es todo. Volver para poder dormir en el regazo de las viejas canciones: niño, dormirse en una nana, mientras el hombre que se hizo, el cuerpo doliente, el vaso de los sueños, el árbol de la angustia, *aquel outro eu*, huye en un velero, a la vez humus y raiz, *coma un morto, co peso eterno de tódolos adeuses*. (*PenG*, 321)

Xa á vista das citas que acabamos de consignar se aprecia que o tema do retorno ten en Cunqueiro significacións moi distintas e pode ter tamén formas de realización diversas. Mesmo do *poido querer volver* que se pon en boca do Príncipe habería que comenzar por dicir que está xa en si afectado pola pluralidade intrínseca e a disparidade significativa do propio personaxe. Don Hamlet é, en efecto, *incerto*, obxectivamente incerto, como temos visto: incomparablemente máis dubidoso que aínda dubidante, e é, xa que logo,

inevitable que a súa connatural polisemia se reflicta nas súas actitudes e nos seus pronunciamentos.

Na frase a que nos referimos comeza por haber, entre varias, unha primeira significación, de sentido anecdótico, directo e circunstancial. En efecto o Príncipe, que dese xeito se está a pronunciar, actúa, no intre, dentro da súa función de personaxe-autor-director, e dentro, pois, dunha (pirandelliana) *obra por facer,* susceptible, xa que logo, dun libre e sempre rectificable discorrer escénico.

A obra, por outra banda, ten por asunto *unha materia chamada Hamlet*; unha materia sobre a que, claro, o príncipe-autor asume, sen imposicións nin condicionamentos, auténtica responsabilidade moral e iniciativa plena.

A acción dramática trouxo a morte a escena: morreron dous personaxes e, dentro desa depurante e mortífera dinámica vai morrer Hamlet e el sabe ben que así vai ser. Pero sabe tamén o Hamlet personaxe-autor que esas (dramáticas, farsarias) mortes son, como as de Pantalone, *soamente escena* e, dese xeito, perfectamente reversibles. Abonda con que o autor o estime procedente e así o dispoña. Despois de todo, ¿non son no fondo vivificantes os mortíferos propósitos dun Hamlet convencido, ó cabo, de que *o corpo foinos dado para que podrecendo el e o que é del libre a alma luminosa de tan triste sino?* Por algo tamén este príncipe suicida, e mesmo ó pé do seu patíbulo, especula con ser el quen lle poida dá-la *novidade ó outro* (shakesperiano fantasma na escena shakesperiana):

> ¿Sabes o que se perguntan os pantasmas cando se topan? Pergúntanse: ¿como podemos, ao mesmo tempo, existir e non existir? (*ISDonH,* 247)

Pero o termo *volver* que Hamlet emprega é, por encima do seu directo sentido anecdótico, de moi profundas resonancias cunqueiranas, e faise preciso que

estas se fagan explícitas. O termo sitúanos de pleno diante do gran tema cunqueirano do *retorno.*

Unha sucinta presentación desta fonda e mesta problemática ha partir da distinción e da definición dos varios tipos de retorno: por un lado, o retorno existencial-soteriolóxico; por outro, o retorno autotranscendedor e resolutivo na preindividualidade; en terceiro lugar, está tamén o retorno resurreccional propiamente dito.

O primeiro, o retorno existencial, preséntasenos, na súa máis auténtica versión, como un voltar cara atrás de si mesmo que o ser humano efectúa con ánimo de *salvarse* da maioria de idade corrupta, refuxiándose precisamente na infancia. É un morrer (un morrer ético-estoico, por máis que de finalidade sutilmente hedónica) ó home adulto para renacer ó home neno (libre, desprendido da proximidade sensorio-sensual, e fabulante). Este renacemento pasa pola reconstrucción (óntica e ética, tanto como criteriolóxica) da situación existencial de infancia. A así recuperada infancia implicará unha transformación (metamorfose) persoal e, con ela, a correspondente re-creación da realidade, en que aquela se faga posible: *todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo.*

O retorno *autotranscendedor*, resolutivo da individualidade, é, no seu máis xenuíno sentido, o retorno propiamente hamletiano, o dun home en que o retorno existencial propiamente dito non cabe por terlle sido arrebatada e anulada a súa nenez; trátase, pois, dun home sen infancia (edén) a que retornar e a que acollerse. O seu será, logo, tal como veremos, o suicidio por, precisamente, *noxo de vivir.*

O retorno *resurreccional*, por último, é, nas súas varias posibles realizacións, un voltar desde máis alá da morte biolóxica. Non obstante o ciclo existencial da proxección e o retorno, que nos fai ir da infancia á maioría de idade e desta a infancia revivificante, a morte biolóxica imponse implacablemente. Cunqueiro asúmea. Ó contrario de Unamuno, Cunqueiro non renega nin se revela de xeito

ningún contra a morte, malia o seu denodado afán de pervivencia; e aínda dirá aquilo, sobre o que máis adiante teremos que volver:

> La mortalidad es la parte más noble de la condición humana. (*RdaCH*, 143)

Pero xa a mesma cultura en que o fenómeno Cunqueiro se dá refuga, como temos visto, a admisión da morte como punto e final. Tampouco cabería realmente esta consideración desde o mítico e presocrático dinamismo circular e retornante (eterno) en que Cunqueiro se sitúa. As formulacións que se nos dan deste retorno resurreccional son en todo caso varias, e a elas haberá que referirse, por miúdo, máis tarde.

Só hai, en verdade, un tipo de morte absolutamente definitivo e irreversible, e do que polo tanto non cabería voltar: é a morte que vai implicada na perda definitiva da capacidade de soñar. Desa morte morre *Paulos expectante*:

> Otra de las razones (da súa morte) y quizás la principal y primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volver en el tiempo y en el espacio ..., sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana. (*AdelC, 237)*

Non esquenzamos que desta morte morrera tamén Don Quixote. Definitivamente desasentado o fidalgo da literariedade vivencial e ensoñadora en que como personaxe se daba, resulta que

> yo ya no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno.

Da morte por perda da capacidade vivificadora e ontoxerante de soñar unha renovada infancia non se fai posible voltar,

> ... que soio volven
> os que recordan, compañeiros. (*HAeA*, 181)

Tentalo así, sería *pretender facer lume con cinza*, como se di do *morto* Sinbad, imaxinativamente acabado; xa só cabe, polo tanto, coma no caso do piloto,

> ¡Que teña paz!
> ¡Que teña paz!
> ¡Que teña paz!... (*VSvolvese, 421)*

Pero, non se tratando da situación a que acabamos de referirnos, a morte non é só que sexa un feito perfectamente reversible, senón que se constitúe aínda na grande aliada; resulta mesmo a posibilitadora e impulsora do retorno, en calquera das súas acepcións cunqueiranas. Voltar, por exemplo, ó home *novo*, ó home *infante*, en reconstruidora anamnese existencial, é un proceso que terá que realizarse paralelamente a un *morrer ó home* adulto, isto é, a madureza viciosa e decrépita, co cal a morte resulta, ó tempo, e dentro do mesmo proceso existencial,termo *ad quem*, fin, obxectivo, destino, que pon remate á maioria de idade corrupta, e termo *a quo*, punto de partida e principio da autenticidade existencial do eu infante, rexenerado, soñador e fabulante. Tamén será, claro, implacable termo *ad quem* do proceso vital-biolóxico, e termo *a quo*, con respecto ó correspondente retorno resurreccional. A configuración óntica da morte como termo *a quo* e como termo *ad quem* dá conta do carácter circular do proceso, isto é, da ciclicidade inherente a un retorno que, por iso, foi de sempre considerado eterno; algo que ten, precisamente, o fin por principio e o principio por fin.

O tema do retorno existencial-soteriolóxico ten o seu encadre metafísico dentro da *ontoloxía da matinalidade* cunqueirana. A realidade, en efecto, é para Cunqueiro mañá; e primavera, *tempo novo*; é, traducida a categorías existenciais, infancia e *solprendida mocedade.*

Cunqueiro profesa unha concepción *ortóntica* (orto-óntica): a realidade é orto, é nacencia. É, certamente, circularidade e é, polo tanto retorno. Pero, tanto a circularidade coma o retorno son *a partir de* e *cara a*; isto é, a partir da mañá e cara a ela, sendo esta, como xa antes viamos, o principio e mailo fin, entre os que media precisamente o proceso circular e realizante.

Canto dicimos cúmprese, con pleno sentido analóxico, en relación coa mañá do tempo, coa mañá da vida e coa mañá da persoa; todas son, en definitiva, formas en que se dá a impoluta *mañá* do ser: este, que se transcende heracliteanamente cara ó non ser e retorna reafirmante e autofecundo cara a si mesmo, cara ó ser (resolvéndose en orto o ocaso), faise heracliteano devir, en perenne e cíclico (hegeliano) retorno.

Con referencia ó mundo de Shakespeare, no que Cunqueiro en tantos aspectos está, sinala, significativamente:

> Creación, caída e resurrección son os tres actos dun drama universal que toda cousa repite, desde o ciclo das estacións ata a ascensión dos reis. (*MilC*, 202)

Creación, caída, resurrección: ei-los tres momentos da ciclicidade óntica. A realidade, nas categorías cunqueiranas, é creación (*orto*); dela non cabe, xa que logo, sorte ningunha de transcendemento que non sexa cara a caída; e desde a caída (a degradación corrompedora) a realidade só se recompón pola vía da resurrección e o retorno. O retorno é, así, repoñedor e rexenerante; inseparable par e, ó tempo, contrarresto existencial da caída (avanzar na liña do vivir é facelo na do morrer), el mantén o equilibrio óntico e fai, en definitiva, compensadora a tarefa de vivir:

> Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no mas morir. (*MdeU,* 7)

O secreto cunqueirano da plenitude vital niso estriba, precisamente: *regresar nada máis partir*... É como marchar sen propiamente facelo; irse do orto vivificador sen chegar a dar propiamente no ocaso fatal: estar mesmo indo e mesmo, sen se deter, voltando. A vida é *río*, que vai, claro, cara o *mar que é o morrer*; pero, sobre a liña do implacable descenso biolóxico (a fluvialidade), sobreponse a traxectoria existencial do retorno, mantendo, contra corrente, a interminable mañá das plenitudes. Esta é sen máis *a orde matinal do mundo*, a conformación ortóntica da realidade. A súa personificación máis lograda ofrécesenos na cunqueirana figura de Ulises. Mozo aínda e peregrino xa (coma un Andrenio graciano) polos camiños da vida, retorna de cotío ó reconfortante arrolo existencial da súa feliz (matinal) infancia:

> Pisaba la *mañana* del bosque, pura y rumorosa. Pisaba una *gran infancia terrenal* y libre, sobre la que bajaban, desde el alegre sol, verdes coronas de ramas. Quería saludar a alguien, pájaro o flor, varón o doncella, caballo o serpiente. Saludaba en su corazón el orden matinal del mundo... Pocas cosas existen en las que el hombre se reconozca tan libre, rico y fabulante como en un viaje en la mañana en el tiempo *nuevo*, a traves del bosque.... (*MdeU,* 156)

Cando, tras de facernos lembrar que

> Dante colocó en el infierno a los tristes. Le decían al gibelino: «Tristes fuimos en el dulce aire que el sol alegra...»,

consigna Cunqueiro, moi o noso propósito:

> El gibelino y yo vamos, al borde de la tiniebla, creyendo que toda hora es alba. (*VIyR*, 27)

E diso precisamente se trata: manténdose ó borde da inobviable tebra (sempre no ser o non ser; do nacemento cara a caída), poder conseguir non obstante (resurreccionalmente) que toda hora sexa *alba*. Ser *alba* é a plenitude do ser.

Sendo como é a realidade mañá, o ser orto, as horas alba, e a vida infancia, mocidade primeira, o *avance* cara á maioría de idade ten que ser considerado corrupción e degradación óntica. En relación cos propios fillos dirá Cunqueiro nunha entrevista recentemente publicada:

> Son un apaixonado da infancia. Creo, con Novalis, que «alí onde hai nenos hai unha idade de ouro». Daquela, claro, velos facerse homes e ver camiñar a un ser cara a impureza, e iso nunca e grato. (*MdaP*, 34)

Tamén Ulises, máis alá da súa feliz mocidade primeira,

> Se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez. (*MdeU*, 269)

Don Hamlet é tamén un exemplo claro da situación en que o mozo, nos umbrais da maioría de idade, sente por unha banda o ardente desexo de medrar e madurecer, mentres que por outra, e á vista xa dos primeiros síntomas da

maioría de idade corrupta, négase a avanzar, tentando, ata a heroicidade, apreixa-la infancia, detendo a súa fuxida. Por un lado, en efecto,

> ¿Hei ser sempre un estudiante namorado? Madurecen os froitos nos hortos, o trigo chega a sazón i é segado, o poltro brincador faise pesado palafrén. ¿Pode unha alma estar sempre pendente dun sorriso? (*ISDonH*, 197)

Mais cando sente como pula nel, impetuosa e incontrolable, a agresividade erótica (o eros edípico-tanático) posesoria e cousificante, en relación mesmo con Ofelia a quen ata agora só o vinculaba un fondo e mais espiritual – ensoñante– amor (*Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón)*, prodúcese nel a alarma, domínao a vertixe existencial, e recúa; tenta reter e reterse na mocidade primeira que se lle vai:

> Oxe é un mal día, Laertes. ¿Queres, meu amigo, perguntar comigo pola alma inmortal de Hamlet? Aperta aquí, máis enriba, máis embaixo, a ver si podes apreixala e detela. (*ISDonH*, 209)

Entre as características da maioría de idade que Cunqueiro refuga, as que fan dela corrupción, estaría tamén o devezo exclusivizador e distorsionante do positivismo cientista, que impón o criterio de verificabilidade e colócanos na tiranía do dato empírico. A posibilidade do voo ensoñante, a vaguidade de espírito, quedaría dese xeito negada.

Neste sentido a posición cunqueirana exprésase, non só no afán con que,fronte á explicación científica, defende a explicación poética *que es de grado superior*, senón tamén na contundencia con que o Estudiante Terceiro expresa ante Poloño que

> Fóra da alma e a súa Redención polo Señor Xesús, non hai outras certezas que as adiviñacións da poesía .(*ISDonH*, 213)

A mesma (chocante e significativa) frivolidade *guevariana* no manexo do *dato* histórico ou bibliográfico, da que Cunqueiro fai utilización e fai gala, está intimamente relacionada con canto agora consignamos. E é que é o mesmo dato o que perde carácter de suxeición empírica ó ensamblarse na construcción poética.

Pois ben, voltar cara atrás da *maioría de idade* implica, xustamente, practicalo desprendemento da proximidade sensorial do dato positivo, que nos ata, si, aínda que tamén pode proporcionar seguridade ou, máis ca nada, comodidade (vivir na realidade que é o que é e así se nos impón resulta, en definitiva, máis cómodo que facelo naquela que nós mesmos teñamos que corre-lo risco de crear). Voltar cara atrás da maioría de idade implica, en suma, situarnos, mediante a ascese, máis alá da carne e o que é seu. Isto é, do sexo reductor

> (o beixo aínda non é carne, cáseque. Pero de aí para diante, ¿onde foxe o delicado espírito, a xentileza de amor, a verba cortés, o tímido desacougo, o sorriso?)

e do ouro, estragante:

> ¿Cantas libras flamengas de ouro, metidas nun saco, se poden enganchar nun corazón de home sen desgarralo? (*ISDonH*, 213)

Neste sentido Cunqueiro enaltece decote a *platónica continencia* de Sinbad (e mesmo a de Don Quixote), que fai posible neles o voo ensoñante que os enseñorea da realidade. O propio Sinbad louvaba ante os seus contertulios

> a fermosa castidade que piden as descobertas do mar e o andar coa amistade dos grandes ventos. (*VSvolvese*, 344)

A mortificante ascese, implicada no retorno existencial, chega a ser mesmo mortífera:

> – ¡Que manía en Tebas de oir vidas! ¡Nadie puede contar su vida sin echarse a morir! (*MdeU*, 60)

Contar, en efecto, a propia vida implica, sequera sexa no espacio do momento, revivenciala ( mediante anamnese), e isto non se pode facer sen que se teña que morrer á realidade presente, na procura de canto do eu quedara no pasado. Cumprirá, así, botarse a morrer, mesmo case coma quen se bota durmir. En todo caso, esta revivenciadora lembranza que nos ha transportar a un *eu retornante* pasa por botarse a morrer tamén á facticidade sensorio-sensual en que se dá o eu presente. Co cal, en definitiva, resultará que a anamnese revivenciadora en Cunqueiro é tamén, como fora en Platón, de profundo sentido elevador e purificante.

Esta apreciación,platónica como apuntamos pero tamén estoica e mesmo, en varios aspectos, cristiá, está no cerne da cultura occidental. E o que Cunqueiro aporta a esta temática, segundo veremos con detención máis adiante, quizais estea no fino sentido epicureista-guevariano que dá significación e xustifica, no fondo, a dura ascese a que se fai referencia; por medio dela, en efecto, resulta posible reatopa-la edénica paz (a *aldea* guevariana) da infancia ética e noética: máxica, soñadora e ceibe, nun mundo á medida mesma do desexo. A infancia ética sería, precisamente, a infancia resolta en *vaguidade*, en sana preguiza, en desprendemento e liberdade; é a infancia do desinterese, outra volta reducido o soma á condición de *sombra*. A infancia noética estaría, á súa vez, na perenne posibilidade de facer presente e actuante o misterio, a máxica

conformación da realidade, o que a torna susceptible de recreación e recomezo. A infancia noética son, en definitiva, *as varas infantís de medi-lo mundo*; dentro desas coordenadas urxe, aínda que sexa por medio dunha especie de morte, volver situarse.

Ó lado da ontoloxía da *matinalidade*, a que nos referiamos arriba, e en relación estreita con ela, hai tamén en Cunqueiro unha ontoloxía da *outonalidade*. A realidade é, si, mañá; é primavera, a mañá do tempo; pero, por estar dada en retorno circular, é tamén solpor, é outono. E esta outonalidade representa, desde o que precisamente ten de decaemento e caducidade, un momento realmente importante da ciclicidade realitaria: o outono é, certamente, caída, pero a caída resulta o suposto posibilitante e o resorte impulsor, tanto na orde óntica como na psicolóxica, da *resurrección* gozosa en *tempo novo*.

O outono, que é a grande *apófanse* cósmica e existencial do decaemento e a caducidade é, por iso, o gran suscitador reactivo da melancolía e, coa melancolía, da nostalxia memorante e, con ela, da saudade; coa saudade, configurándoa mesmo, vén o pulo retornante, a anamne existencial recreadora e resucitante, imaxinativa e memorante ó mesmo tempo.

> [...] una nostalgia sólo por doquier, la nostalgia eterna de la Edad de Oro. ¿Es que el hombre es el árbol que da las flores de la melancolía? Cuando al fin flores tales –los más finos frutos del espíritu– brotan, el hombre se da cuenta de que ha florecido en Otoño, al borde mismo del frío viento invernal, que con su mano salvaje acude y deshoja [...] (Por veces pienso que el fin último de toda cultura es el descubrimiento del otoño y la invención de la nostalgia...) (*OtrosC*, 21)

A fonda significación que ten para Cunqueiro a lei óntica da outonalidade reflíctese doado na contrariedade que lle produce o espectáculo das árbores de folla *inconcebiblemente* perenne, alleas á lei da caducidade e do anovador ocaso:

> me parece triste cosa y antinatural ejercicio que un árbol sustraiga sus hojas a la caducidad otoñal, no las dé marchitas a la sonora libertad del viento, y no anhele quedarse desnudo, arquitectura no más, en el tibio abrazo del vendaval, padre de las grandes lluvias, o en la fría y larga caricia del nordeste. (*PenG*, 214)

Desde esta perspectiva é fácil entender que, como tanto temos xa feito lembrar:

> La mortalidad es la parte más noble de la condición humana.

A vinculación entre o outono (ou mesmo os solpores) e a creación literaria e científica faise explícita en moitísimas pasaxes. Así, por exemplo:

> Renan y Chateaubriand preferían para escribir el tiempo del otoño[80].

Ou, con referencia ós seráns:

> De Rosalía me han dicho que gustaba de escribir a la hora vespertina, a la hora de entre lusco y fusco. (*PfueronV*, 22)

---

80 Cunqueiro, A., *Papeles que fueron vidas*, Tusquets, 1994, p. 21. No sucesivo, *Pfueros V.*

As referencias, neste mesmo sentido, ó P. Feijoo son reiteradas:

> El P. Feijoo, cuando veía arremolinarse las hojas secas, llevadas por el viento, en el patio [...] en Samos, se decía «ha llegado el tiempo de los graves estudios».(*PfueronV*, p.21)

No mesmo libro, e con referencia igualmente ó P. Feijoo, faise ben explícita a vinculación desta metafísica da outonalidade ó heraclitismo óntico e tamén á resurrección na ciclicidade perennemente fluínte:

> Esta sucesión de cosas –aguas, gentes, hojas secas– quizás estaba en el subconsciente del P. Feijoo, cuando pasada la vendimia, pasada la castañera, con los primeros fríos y el osma del invierno duro tan próximo, quedando desiertos los caminos, se decía a sí mismo que había llegado la hora de los graves estudios, lo que era como asegurarse un permanecer en el curso contínuo universal. (*PfueronV*, 30)

E é que o outono é a antesala da morte e esta resulta paso obrigado cara ó renacer retornante. Todo o secreto está na autotranscendencia, que fai que un morra por aquilo mesmo que o fai vivir; ou que viva por aquilo que tamén o fai morrer. Xa Diótima de Mantinea, no seu discurso do Banquete platónico, facía do *eros* saudoso e retornador unha realidade filla de *Poro* (a riqueza), pero filla tamén de *Penía* (a pobreza), da posesión e tamén da carencia, dos ortos, logo, e dos devalantes ocasos, do ser e igualmente do non ser:

> Cando naceu Afrodita os deuses celebraron un banquete, e entre eles estaba o fillo de Metis, Poro (a riqueza). Cando terminaron de xantar, chegou onda eles, a esmolar, como decote se facía cando se celebraba unha festa, Penía (a

> pobreza), que quedou á porta, axexante. Sucedeu entón que Poro, bébedo do néctar (aínda non existía o viño) entrou na horta de Zeus e, no sopor da borracheira, botouse a durmir. Penía entón matinando, impulsada pola súa escasez de recursos, que Poro lle fixera un fillo, deitouse á beira del e concibiu o amor[81].

Pois, coma o *eros* elevador, na dialéctica platónica, o pulo do retorno cunqueirano é o froito máis prezado desa precariedade heracliteana que se reflicte, precisamente, nas outonais saudades:

> La sirena está atenta al hombre que regresa al hogar en otoño,que viene cargado de nostalgias, de saudade... La sirena espera al hombre y le dice canciones que aviven más sus saudades, el apetito del retorno[82].

Desde esta ontoloxía da outonalidade e desde a análise que se fai da melancolía transcendental (a obra de Cunqueiro é a gran crítica da *razón melancólica* e, por iso, decididamente creadora), enténdese doado que estas estean na xénese dos nosos grandes valores:

> viajamos con nuestras imaginaciones y recuerdos, y lo que vamos creando son imaginaciones y nostalgias. Quizá sea verdad que el fin último de toda cultura sea la invención y la melancolía.(*VIyR*, 73)
>
> Por veces pienso que el fin último de toda cultura es el descubrimiento del otoño y la invención de la nostalgia y se

81 Platón, *El Banquete*, 201 e.

82 Cunqueiro, A., *Fábulas y Leyendas del mar*, Edic. de Néstor Luján, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 22.

> me ocurre modificar la sentencia de Rouseau diciendo que el hombre es un animal débil y solitario que apetece la melancolía tanto como la libertad. (*OtrosC*, 21)

Mesmo da Filosofía, que tamén é *eros* en sentido platónico,

> dijo el griego que nació del asombro. La verdad es que nació del asombro y de la melancolía.

Pero cómpre, ó propio tempo, non perder tampouco de vista que, coa mesma énfase con que se subliña a importancia da melancolía, tamén se condena a melancolía que non se transcende debidamente en nostalxia e, así, en saudade creadora e reconfortante. Cunqueiro, como temos visto, non se cansa de facernos lembrar que Dante *poñía os tristes no inferno*. E mesmo que

> gente triste, o simplemente melancólica, no se lanza a subir el Anapurna o el Everest, ni se deja llevar en una balsa por la corriente de Humbolt. Quizá, eso si, sea gente tocada por la insatisfacción de la vida cotidiana, pero más probablemente por la urgencia de poseer, como país de fondo un gran sueño. Tocar, sin más, con el corazón un tesoro hasta entonces escondido al hombre.

O cal tampouco nega que o goce das plenitudes e da riqueza só se poida lograr a partir da nosa inveterada e connatural pobreza:

> Pero, perogrullada cordial, si lejos no has ido, de lejos no puedes regresar[83].

83 Cunqueiro, A., *Encuentros, caminos y noticias en el Reino de la Tierra*, *El Correo Gallego*, 1991, p. 9.

E cómpre, xa que logo, ir deica lonxe e perderse nos camiños da vida para conqueri-la oportunidade de saborea-los meles do retorno. Iso pasáballe xa a Felipe de Amancia, na primeira das grandes obras cunqueiranas: desde a súa melancolía outonal éralle doado voltar á prodixiosa primavera que Merlín poñía no mundo:

> Tal e como agora vou, vello e anugallado..., pónseme por veces no maxín que aqués días pasados por min na frol da mocedá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira [...] Verdade ou mentira aqués anos da vida ou da maxinación, foron enchendo cos seus fíos o fuso do meu espírito, i agora podo tecer o pano distas historias, novelo a novelo. (*MeF*, 11)

E, sen ir máis lonxe, tamén *O incerto señor Don Hamlet* é o resultado doutro similar outonal e anamnésico retorno creador:

> Eu son agora mesmo un daqueles soldados que chegan a Elsinor con Fortimbrás [...], que pousa nun rincón as súas armas para axudar a leva-los cadáveres dos coroados e do herdeiro ó camposanto [...] E moito tempo despois, que xa vou vello e canso [...] póñome a contar a traxedia [...] ¿E pódeseme estorbar que a fora adubiando ano a ano [...], rememorándoa e resoñándoa...? (*ISDonH*, 188)

Queda, en todo caso, moi claro que as lembranzas outonais do vello alabardeiro de Fortimbrás son, precisamente, as que fan renace-lo ciclo da (dramática) realidade que volve e volve, en perenne retorno, porque sempre, contra o final, aparece, *anunciado por solemnes pólvoras militares*, o capitán

Fortimbrás e, con el, o seu resoñante vello alabardeiro, saudoso quizais da mocidade e os seus aconteceres e, desde logo, fecundamente melancólico, creante.

## 13.- *Querer volver*; o retorno autotranscendedor e resolutivo de Don Hamlet.

*Non digas no parte que morreu Hamlet...*
*Poido querer volver.*

No retorno que chamamos *autotranscendedor e resolutivo* hai unha radicalización do proceso anamnésico, de modo que este, por causas varias, non remata no estadio infantil ou xuvenil da existencia; indo máis alá aínda do propio nacemento, e transcendida, xa que logo, a individualidade persoal, o suxeito memorante retrotráese ós seus elementos principiais, isto é, ós elementos xerantes e, logo así, constituíntes da realidade principiada.

Desta modalidade do retorno fáisenos presentación, en *Las mocedades de Ulises*, na pasaxe, á que xa nos referidomos, das *sereas memorantes*:

> – Yo quisiera escuchar sirenas más nobles, de las que solamente una palabra es la tempestad, dos la locura y tres la muerte –dijo Alción.
>
> – En mi país –dijo el cirenaico Antístenes– las hay, en las costas bajas, que te engalanan con tus días infantiles. Te preguntan si te acuerdas cuando tenías diez años, y te hacen ver tu figura corriendo, pellizcando un racimo de uvas. ¿Y cuando tenías siete? ¿Y cundo tenías tres? y así hasta el día que naciste, entonces curioso quieres ver, y oyes un gran lloro, y eres muerto. Los que encuentran tu cadáver, aunque tengas cincuenta años en la ocasión, comprueban que no te han atado el cordón y no tienes ombligo, que te cuelga la tripa gangrenada [...] Y se sabe así que has muerto de sirena memorante. (*MdeU*, 144)

O proceso anamnésico, suscitado pola acción da serea, e que comeza por facer que o suxeito se retrotraia á súa situación de infancia, acaba transcendendo o plano da consciencia persoal e leva a ese suxeito ata máis alá da súa reserva mnemónica; transpásase, así, a fronteira da propia existencia e dáse polo tanto na morte.

As sereas *engalanan:* fanlle ós humanos o preciado *galano* de os transportar ós seus días infantís. Pero os días da feliz infancia resultan, no caso, a trampa raposeira de que as sereas se valen. E, espertado o interese por saber de si, promovida a curiosidade por ver claro verbo da propia realidade, esta cobiza non se sacia no ámbito da propia radicación consciente, sen dúbida tamén porque o máis de nós mesmos provén de instancias prepersoais. A ansia por saber prende no suxeito e o de menos será xa que este saber teña que ser, precisamente, un dos saberes *que matan*:

> – Yo quisiera estar solo cuando oyese la sirena, y ver en sus palabras todo lo que está oculto. No me importaría perder la vida, y menos que la vida la mocedad –dijo Ulises. (*MdeU*, 145)

O proceso memorante, no que poida comportar de disolvedor da individualidade persoal, énos presentado, no relato cunqueirano, moi en consonancia co carácter enganador e traizoeiro que á acción das sereas se lle atribúe nos libros odisaicos. Pero a intervención de Ulises, no sentido de subordina-la xuventude e a propia vida ó coñecemento daquilo que de nós se nos mantén máis oculto, por ter sido decisión e pertenza das instancias parentais, introduce unha nova e suxestiva dimensión no problema. Trátase do interese, presente no mozo Ulises e presente tamén, segundo analizaremos, en Don Hamlet, por recuperar como plenamente propia, cando menos na orde cognitiva a dimensión prepersoal, tan determinante tamén do propio eu: o acto *fundacional* e as súas motivacións, a carga xenética de que se procede e que nos conforma, os circunstanciais aconteceres históricos que determinan a nosa aparición no plano da existencia, etc.

Todos estes problemas, estas decisivas incógnitas existenciais, atormentan realmente ó mozo Hamlet, recentemente coñecedor da súa espuria conformación xenética e da súa enganadora presencia no ser (*mentido e mentireiro)*, e fan por iso que todo el se teña que resolver en cruciais e transcendedoras preguntas:

> ¿De que noite serei eu, Laertes, Coro, unha noite retida nun ventre de muller [...] ? (*ISDonH*, 206)
>
> ¿...De que verbas, de que beizos apegados a unha orella dicindo secretos partes, anunciando quizais perpetuos quereres? (*ISDonH*, 207)
>
> ¿Que lle dice un home a unha muller i ela esquece que é unha puta...? (*ISDonH*, 208)
>
> ¿Que hai que dicirlle para que ela xa non seipa que engana...? (*ISDonH*, 208)

A bagaxe conceptual que está debaixo deste proceso anamnésico e autotranscendedor e o inspira é unha (tradicional; desde logo, tamén calderoniana) xenetista e, polo tanto, tamén transindividual concepción da personalidade. A individualidade persoal, biolóxica e mesmo ética e xurídica, ten, segundo se cre, unha determinante dimensión parental. Neste feito fundamentarase, por exemplo, o código ético-dramático da honra e, en relación con el, o da vinganza filial, xa desde a traxedia clásica. O fillo asume, como afectando á súa propia individualidade, a afrenta ou a deshonra do pai, con todo o que iso implica nel de deber moral e xurídico de restaurala, mesmo por vía de vinganza *sacra*. Neste mesmo sentido, acontece tamén que descoñece-la propia filiación é tamén vivir na vergoñenta inconsciencia acerca da propia condición ou natureza:

> Convén que un saiba quen é seu pai. É cuestión de honra, (*ISDonH*, 201)

dille o Coro a Don Hamlet, nun parlamento que nos fai recorda-la pasaxe de *La vida es sueño* en que Astolfo pretendía escusarse por non casar con Rosaura, fundándose no feito de que a dama non soubese quen era; isto é, de que non soubese quen era seu pai:

> [...] repara
> que ella *no sabe quién es*;
> y es bajeza y es infamia
> casarme yo con mujer [...] (3263-3266)

En relación coa de Ulises, a posición de Don Hamlet implica, como xa apuntabamos, un radicalizador avance: o retorno anamnésico e autotranscendedor ós principios xerantes e constituíntes é, desde logo, tamén de carácter cognitivo, que por algo a plena consciencia de si é xa principio de eticidade, dentro das coordenadas socrático-estoicas en que Álvaro Cunqueiro sitúa ó personaxe. Pero obedece, en último termo, ó seu afán por aplicar, xa neses principios e a partir deles, a terapia escotomizadora e depurante que revirta sobre a propia personalidade. E, claro, dentro da lóxica en que nos situamos, se a operación remata coa morte dos pais (realidades integrantes da individualidade Hamlet) rematará polo mesmo e inobviablemente na morte do propio príncipe. Como temos visto, os personaxes da obra de Hamlet (Halmar e mais Gerda) constitúen, no ámbito dramático, *unha materia chamada Hamlet.*

Son varios os determinantes que forzan a radicalización hamletiana do proceso anamnésico. Entre eles conta, por un lado, que o protagonista é sorprendido no intre decisivo (edípico) do seu paso á maioría de idade; quere, ó cabo, estrearse *coma rei e coma ho-me.* Fórzano a iso, tanto o seu desenvolvemento biopsicolóxico, como a situación circunstancial en que se atopa. E o príncipe deséxao ardentemente:

> ¿Hei ser sempre un estudante namorado? (*ISDonH,* 197)

A realidade, pola súa banda, semella responder ó seu desexo. Morto, en efecto, o vello rei (seu pai afectivo) e morto tamén o usurpador (seu efectivo pai), Hamlet é rei. Por outra banda, o desexo edípico de posuí-la nai chega a serlle tamén unha posibilidade real: élle incluso un apremante e suxestivo reclamo:

> Escoitando as sagas antergas, ¿pensaches que eu podería elixir un día, que podería pedirche ter un fillo de teu? ¿Gústache a calor que dou? (*ISDonH*, 244)

Pero, no seu encontro con ela, a maioría de idade preséntaselle tamén a Hamlet, como se lle presentará a Ulises, baixo o rostro da corrupción.O mozo, en efecto, dá de pleno e de repente nas dúas grandes faces cunqueiranas da malicia: o ouro e a carne. Ser rei implica, por un lado, asumi-lo ouro apetado polos últimos Hardrada, corrompidos xa respecto dos seus libres aventureiros predecesores:

> Xentes avaras, apetadoras de ouro e pedras de precio [...],deixaron o mar por estar a carón das huchas. (*ISDonH*, 192)

Dillo así a propia nai:

> Serás rei, Hamlet. ¿Dubidas? [...] As arcas están cheas de ouro. Podes mercalo todo, podes mercar amigos e inimigos. Moito ouro, Hamlet. (*ISDonH*, 241)

E, por outra banda, unha vez máis, o sexo; o sexo estragador, tanático, en que ameaza converterse mesmo o seu amor ata agora virxinal e soñador por Ofelia:

> Déitate aquí no lume comigo [...]
> Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón. (ISDonH, 208)

E sexo tamén, en relación coa nai, que se lle ofrece (*sempre auga fresca e bebediza*), e que o fillo semella querer aceptar:

> ¡sosegados aloumiños na carne case propia! Sangues alleos, señora, non deben vir a entorpecer o noso sino. (*ISDonH*, 244)

Por todas estas cousas, a maioría de idade, a tan desexada homía, feita ó cabo presente e asumible, produce vertixe existencial en Hamlet e este pretende agora, con verdadeiro desespero, reterse na súa inocente *solprendida mocidade*:

> Aperta aquí, máis enriba, máis embaixo, a ver se podes apreixala e detela. (*ISDonH*, 209)

Pero a retención e o estancamento non resultan tampouco posibles, que a realidade toda, e máis ca nada a vida, é *río* e élle así esencial o correr; a inmobilidade resulta antibiolóxica e contraóntica. E, claro, se non se quere o avance que conduza á maioría de idade e, con ela, á corrupción, imponse a operación de retorno, a gran solución cunqueirana. Mais, dada as condicións e circunstancias que concorren na realidade Hamlet, tamén o retorno existencial vai resultar grandemente problemático.

En efecto, Don Hamlet acaba caendo na conta de que non ten propiamente infancia a que retornar e a que acollerse:

> Eras unha mentira vestida de príncipe, un cómico que finxía un papel, un prigue sin autor. Finxías ben porque non sabías que finxías. (*ISDonH*, 201)

E, sobre todo:

> – Nos seus xoenllos estabas cada día. Pasaba a súa man pola túa testa, e despois, colléndote do bico, gardaba longo para ti, en silencio. ¡Caladas horas felices!, diría un que pasase a carón de vós. E non, Hamlet, non [...]
>
> – Collía as miñas mans entre as súas e levábamas as barbas para que xogase [...]
>
> – Tíñate a furto do outro. Eras unha peza de ouro roubada a mediodía, á vista da xente [...] Desenvainábate coma unha espada de precio, na sombra afiada [...] (*ISDonH*, 202)
>
> ¿Sabes, Ofelia, quen fun eu durante moitos anos? ¡Un puñal! Puiden cravarme en ti, sen decatarme. (*ISDonH*, 205)

Arrebatada así a súa infancia e suprimida *de facto* para el, agora que se lle alcanza plenamente a auténtica realidade dos feitos, nada ten de estraño que o propio Hamlet teña que facer constar ante os cómicos italianos:

> Un rei, desque nace, xa un vello é. Os reis, en confianza volo digo, non dormen. Os príncipes de Dinamarca tampouco. (*ISDonH*, 229)

Esta é quizais a dimensión máis fonda da realidade cunqueriana Hamlet: o príncipe é o home a quen a infancia lle foi inicuamente arrebatada, e a quen a condición de adulto lle resulta (eticamente) prohibida. Está, pois, e sen remedio, abocado á desaparición. Don Hamlet non ten sitio, carece de existencial acollo: non pode voltar ó berce reconfortador da infancia, que torne a realidade vivible; non pode avanzar cara a maioría de idade degradante; non pode tampouco reterse na mocidade, que (*río*, ó cabo) inexorablemente se lle vai:

> o derradeiro Hardrada tivo noxo de vivir. (*ISDonH*, 122)

E se, desde logo, a súa morte non é, en exclusiva, un desesperado brado perdido no *vento que ouvea fóra*, será polo empeño (ético) deste mozo en facer dela e das que lle son concomitantes a culminación dun proceso depurante contra a carne corruptora, pai e nai de tódolos Existos, de tódalas Clitemnestras, de tódolos Edipos, de tódalas Yocastas, e mesmo mesmo de tódolos Orestes, pasionais (antirracionais) vingadores. E o mozo Hamlet quere sorprende-la carne, concupiscente e traizoeira, no preciso instante do momento fundacional. Imponse, por iso, a volta cara atrás; que o río retorne e desapareza, ó cabo, tralo bico da propia fonte.

A imaxe do río retornante segue tendo aquí aplicación. Pero o retorno non implica agora recomezo cíclico. É, máis ben, resolución do todo individual nos seus principios orixinantes. Isto implica que Hamlet (o Hamlet fillo) desapareza como tal (por desconformidade consigo mesmo ou *noxo de vivir*) e quede, en perfecta inversión do sentido causal-efectivo, o *Hamlet autor* (operante sobre si ó operar sobre os pais), disposto (por ético imperativo estoico) a somete-lo proceso xerador a un intento de humanización.

A volta cara atrás de si mesmo, que se realiza en Don Hamlet ten, con propiedade, un sentido de resolución do todo orgánico nas partes ou elementos que o integran. Estas partes son, na apreciación do protagonista (o Hamlet

autor, que se *extrabasa* –pessoanamente– nos personaxes en que se descompón e se baldeira), a *alma luminosa*, por un lado, e, por outro, *o corpo e o que é seu*. Son as partes da *materia chamada Hamlet*, que toman realidade escénica, respectivamente, en *Gerda*, o personaxe que representará Colombina. (Trátase, claro, da Gerda pura e virxinal que Hamlet percibe e ama, toda ela

> delicado espírito, xentileza de amor, verba cortés..., libre, en fin, para un amor galán, revestido de rosas...),

e en *Halmar*, o personaxe que representará Escaramuza. É, no caso, o Halmar que Hamlet percibe:

> home robusto, grande fornicador, un cocho bravo..., gastando no fornicio as alertas do corazón,

aínda que outra cousa sexa a percepción a que o propio príncipe teña que chegar tralo diálogo pirandelliano cos seus dous personaxes, tal como máis arriba viamos. Pero, en todo caso, a volta resolutiva cara atrás de si mesmo faise por vía de separación ou divorcio entre os dous principios constituíntes: o carnal e o anímico. E esta separación ou divorcio decídese desde a consciencia plena de que iso implica (consiste en), xa de seu, a morte.

Neste sentido, é patente que nos topamos moi próximos o que é a realidade estoica do suicidio depurante e liberador, de corte inconfundiblemente senequista.

En efecto, o proceso resolvedor da individualidade Hamlet é planeado (deseñado), dirixido e executado por el mesmo cunha explícita pretensión liberadora. Para comprendermos isto resulta ilustrativo ter en conta que cando Hamlet (no caso dentro aínda da súa convicción de que Gerda era xustamente

o principio *galán* do amor, dominado, sometido e asoballado pola súa compoñente carnal, Halmar) mata a seu pai, ve precisamente na morte a gran liberación, que fai, ó cabo, posible a realización da dimensión espiritual do amor coa que, en infantil perspectiva, soñaba:

> Nai e señora, sodes agora libre. Sodes unha noble Raíña. Morto o can acabouse a rabia. ¿Podo bicárvo-la man? (*ISDonH*, 240)

E cando el, máis alá das súas formulacións iniciais, chega á evidencia de que non hai tales *principio carne* e *principio espírito* como realidades distintas e ademais separadas -pai e nai-, senón que en cada ser humano comparecen os dous (respectivos e entre si contendentes),verase na necesidade de ter que aplicar tamén na nai a liberadora terapia da morte e de practicar un senequista suicidio.

> Ben me quixen gardar –pon Séneca en boca do deus– de que ninguén vos mantivese suxeitos contra a vosa vontade; a saída está á vista; se non queredes loitar, podedes fuxir. Por iso de todo o que eu quixen que vos fora ineludible nada fixen máis asequible ca morte... Fixádevos un pouco e veredes que corto e que despexado é o camiño que conduce á liberdade.[84]

A coexistencia (difícil; mesmo, en casos, imposible) do principio carne e o principio espírito dentro das fronteiras da individualidade, fai da existencia unha existencia agonal. A vida é *militia*. E o combate ha ser cruel; longo, por certo, e en extremo cruel. Por iso fai Cunqueiro que se exprese así a protagonista, no cadro derradeiro de *Rogelia en Finisterre*:

---

84 Séneca, *Sobre la Providencia*, 6. 7.

Tras de declarar, con referencia ó ser humano que

> Crecerá dichoso hasta que un día amanezca con hambre. Ese día sentirá su propio cuerpo y lucharán. De barro a barro, ¿quien tiende puentes? (*RenF*, 91)

conclúe:

> ¡que sufran y aguanten sin más su condición de hombre! Ya sé que no es fácil, que muchos mueren, que mil y mil caen.

E aínda apostila, en declarada posición a favor da morte pola expeditiva vía:

> ¡Quiera Dios, una y cien veces, que mi hijo caiga!, (*RenF*, 92)

que sempre unha oportuna *caída* resultará preferible ó mantemento, horroroso, dunha loita encarnizada e sen sentido ningún que resulte, ó cabo, compensador: o triunfo, en efecto, sería tamén incuestionable fracaso.

Esta visión dos feitos non pode ser máis directamente senequista:

> Se non queredes loitar, podedes fuxir...,que nada fixen –di o deus– máis asequible ca morte.

E, por outra banda, a fuxida non resulta, en modo ningún deshonrosa; é, nin máis nin menos, o *curto e desembarazado camiño que conduce á liberdade.*

A volta cara atrás de si mesmo que en Hamlet se realiza por vía de resolución separadora dos (nos) seus principios constituíntes, o carnal e o anímico, faise

desde a consciencia plena de que esa *separación* conleva necesariamente a morte. E, vistas así as cousas, é claro que nos topamos moi próximos ó que é tamén a versión calderoniana do suicidio estoico, tal como se nos mostra en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma.*

No Auto calderoniano, en efecto, o personaxe *El Alma* decide un día separarse do seu cónxuxe, *El Cuerpo*, porque xa non é capaz de aturalo:

> Mi tormento es el tormento
> del tirano que ligaba
> juntos un vivo y un muerto,
> pues las vascosidades
> de sus torpezas, deseos,
> apetitos, iras, gulas
> y liviandades padezco. (*PleitoM*, 1237-1242)

Obsérvese, antes de proseguir, que significativo resulta compara-la situación así descrita nos versos calderonianos, coa que, con referencia ó mesmo tema, presenta tamén Cunqueiro:

> Ese alguén de meu que nunca volve
> á auga da infancia [...]
>
> Ese que é outro home que eu levo
> derrubado sobre min [...]
> verdadeiramente é como levar un morto
>
> [...] A seu carón vivo
> e o eu que canta e volve
> mira de esguello para onde xaz
> e olla como podrecen nel os soños e os anceios (*HAeA*, 181)

Como consecuencia, pois, da insufrible situación, a alma decide poñer:

> juridicamente *pleito*
> *matrimonial* a mi esposo,
> que disuelva el casamiento
> que contra su voluntad
> hizo el alma con el cuerpo. (*PleitoM*, 1168-1173)

E isto faise, por parte da alma, ben consciente de que iso implicará, inevitablemente, a morte, que sobrevén por vía de resolución do todo antropolóxico nas súas partes principiadoras e constituíntes. En efecto, do personaxe *La vida*, proclámase abertamente que

> La vida de los dos es;
> apenas os juntais, pues,
> cuando *nace de los dos*. (*PleitoM*, 324-326)

E ela rematará, trala disolución do vínculo unitivo, dicindo:

> Fácil llama fui no más
> y así en humo me resuelvo;
> con luz vine, a oscuras voy,
> soplo soy, llevome el viento. (*PleitoM*, 1362-1365)

A este esquema conceptual calderoniano, Cunqueiro engadirá a consideración, de reduplicativo carácter senequista, de que, implicando a disolución do vínculo unitivo o *podrecemento* de só o corpo, sendo como é a alma inmortal,

o feito de provocar ese podrecemento estaría lexitimado pola pretensión de que a alma inmortal quede *liberada* e salve:

> Inquire si o corpo foinos dado para que podrecendo el e o que é del prive a ialma luminosa de tan triste sino. (*ISDonH*, 209)

Quedará claro, en consecuencia, que desde esta perspectiva (na que Cunqueiro se sitúa, xa desde *Rogelia en Finisterre*, coa pretensión que se analizará no último capítulo do noso traballo), a vida humana dista moito de se-lo valor supremo; o sacrificio da vida (do corpo) entra normalmente dentro da dinámica procedemental dunha ascese purificadora estoica. O cal terá que nos levar, máis tarde, á conclusión de que a ascese estoica non é a ascese propiamente cunqueirana; esta non é, en puridade, aquela.

A ascese cunqueirana, que evidentemente a hai, será, moi ó erasmista e guevariano modo, unha ascese estoico–epicúrea; é dicir, unha ascese que, pola vía da depuración estoica das grandes paixóns repoña, en cambio, en cada un de nós a capacidade (¡ouh, mestre Epicuro!) de saborea-la gracia entrañable dos pequenos goces:

> Terminaría mi sermón haciendo el elogio de este pan moreno, de este queso, de esta miel, de esta cuchara de boj y de este vino ligero y ácido. ¿Mi tesis? Que el hombre vive; no defiendo otra. Hacer comprender al hombre que vive, que la vida humana existe. (*PenG*, 367)

Desde este suposto, o sanguento espectáculo, a descomunal desfeita que o mozo Hamlet provoca sobre táboas, constitúe todo un argumento; unha argumentación, como veremos, pola vía de reducción *ad absurdum*, contra os principios ideolóxicos sobre os que a súa realidade asenta.

## 14.-*Querer volver*; a morte e o retorno resurreccional.

*Non digas no parte que morreu Hamlet...*
*Poido querer volver.*

Sobre tantas e tan fondas coincidencias entre Álvaro Cunqueiro e Unamuno, ás que cumprirá referirse con detalle, a maior das discrepancias entre eles estriba na aceptación (algo máis ca resignada) da morte por parte do autor galego, en contraste co seu inveterado rexeitamento por parte de Unamuno.

Esta aceptación da morte responde, a unha peculiar acepción dela que a fai, en Cunqueiro, obrigado lance cara á resurrección sempre gloriosa. Por parte en cambio de Unamuno, a morte sería negatividade pura e, nese sentido, o que se procura é, sen máis, a inmortalidade, isto é, de ningún xeito morrer:

> El ansia de no morir, el hambre de la inmortalidad personal, el conato con que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro ser propio y que es, según el trágico judío, nuestra misma esencia, eso es el íntimo punto de partida personal de toda filosofía.[85]

Ó principio unamuniano de inmortalidade, Cunqueiro contrapón, xustamente, o de *mortalidade*:

> Don Hamlet escogió la muerte [...] Supo que el destino humano es el morir, y que la mortalidad es la parte más noble de la condición humana. (*RdaCH*, 143)

85 Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *O.C.*, III, Escélicer, Madrid, 1969, p. 131. (As sucesivas citas referiranse sempre a esta edición).

E é que, polo de pronto, a tendencia á persistencia indefinida, a que se refire Unamuno, evocando ó *tráxico xudeu, a tendencia de todo o que é a persistir indefinidamente no ser*,[86] xeraría unha existencia, de sentido propiamente lineal, unha proxección de dirección constante e sen fin. E non; a existencia en Cunqueiro, coma o mesmo ser, a realidade en si, é de conformación circular, segundo temos visto. E esta circularidade, artellada con fundamento no impulso retornador, é, realmente, un ir e vir, sendo a morte, xusto, a evanescente liña fronteiriza entre este ir e este vir. Se máis arriba diciamos que, por cíclica, a nosa proxección existencial vén da mañá e vai cara a ela, sendo esta, xa que logo, término *a quo* e término *ad quem*, tamén poderiamos, e por parecidas razóns, dicir outro tanto da mesma morte: a morte reintégranos ó non ser (que nunca, claro, na ontoloxía do retorno é un non ser absoluto), de onde, logo, arrinca, sempre proxectadora e retornante, a imparable dinámica de novas realizacións.

Alí onde Unamuno fala de sobrevivencia, de mantemento indefinido na liña do ser, Cunqueiro faino, máis ben, de *retorno*, e este pasa inexorablemente polo morrer.

> En cabo de cuentas –pregunta Unamuno–, ¿qué buscan unos y otros, héroes y santos, sino sobrevivir, que no a otra cosa viene a reducirse nuestro culto a la muerte? No, culto a la muerte, no; sino culto a la inmortalidad.[87]

Cunqueiro, por contra, pon en boca de Foción, o vello mariñeiro que ilustra ó mozo Ulises:

> Según te vas acercando a Ítaca, parece que la madera de tu nave recuerda cuando era parte del bosque, y se desnudaba de hojas en Otoño. Desea tocar la tierra nativa y descansar. Tu también. (*MdeU*, 66)

86 Spinoza, B., *Ética*, III, 6: *Unacunque res, quatenus in se est, in suo esse perseverare conatur.*

87 1O. C., III, p. 69.

No propio *sentido outonal da realidade*, a que máis arriba nos referimos,vai implícita unha inconfundible querencia de morte, vivida como *descanso* reintegrante no seo da terra (*descansemos, ña nai,* –di tamén Don Hamlet– *que xa é hora de dormir en Dinamarca*) (*ISDonH*, 225), aínda que, con vistas a ese descansar, e como o mesmo príncipe subliña, é imprescindible que antes se teña que *pagar* (*O que paga descansa*), que por algo o mesmo Foción que lle fala a Ulises de saudades da terra nativa e do desexo de descansar no seu seo, dille tamén aquilo, tantas veces recordado:

> Para regresar, Ulises, hai que arrastrar la carne por el agua y la arena. (*MdeU*, 67)

Este *pago* e este *descanso* fan da morte cunqueirana (hamletiana) unha purificación e un conseguinte repouso.

Nada ten, logo, de estraño, en función do que levamos dito, que así como o término en que se expresa a grande aspiración de Unamuno é a palabra *inmortalidade* (*hambre de inmortalidad)*, o que dá expresión ás ansias de Cunqueiro e á que el recorre con teimosa persistencia, sexa, por contra, a palabra *resurrección*:

> – Creo en la resurrección de la carne», me sorprendo a mi mismo cargando el acento, y no por angustia unamunesca, sino de puro creerlo y estarlo apeteciendo. (*VIyR*, 287)

Como consecuencia tamén destas apreciacións diferenciadoras, enténdese ben que Unamuno, segundo se expresa no parágrafo que máis arriba citamos, considere que a fame de inmortalidade persoal sexa, precisamente,

> la base afectiva de todo conocer y, el íntimo punto de partida personal de toda filosofía.

Cunqueiro, en cambio, e aínda coincidindo no sentido personalista e dalgún modo soteriolóxico do impulso filosofante, considera emporiso que este ha partir máis ben da melancolía:

> La filosofía nació del asombro, dijo el griego. La verdad es que nació del asombro y de la melancolía. (*VIyR*, 238)

A melancolía é, como ben se sabe, un sentimento *outonal*; é o sentimento propio dos solpores, o dos ocasos, en que a proximidade do decaemento e da morte se torna tanxible; ou mesmo é, como igualmente viamos, o sentimento que redunda da contemplación da *fluvialidade* heracliana (o inexorable pasar), que se cumpre nas cousas e nas vidas. Pero, en calquera caso, a melancolía, desde os seus mortuorios acenos, supérase en nostalxia e esta, como temos visto, en saudade, e a saudade é activa: é a grande impulsora do retorno e, con el, da cunqueirana creación do mundo, en que se satisfán, ó cabo, os apetitos, soños, nostalxias, inquisicións e fantasmas do ser humano, que iso é, desde a perspectiva cunqueirana, a filosofía:

> La historia de los apetitos, sueños, nostalgias, inquisiciones y fantasmas del hombre o no es nada. (*VIyR*, 287)

O *fieri* cunqueirano é, coma o de Heráclito e, neste preciso sentido, coma o de Hegel, un *fieri* dialéctico. Xa na ciclicidade mesma, no seu ir e vir, no seu ascenso e no seu imparable descenso (camiño de novo ascenso), vai implícita unha conformación dialéctica. Esta dialéctica explicítase nos momentos de *construcción-destrucción-construcción*; toda unha case hegeliana tríada:

> En el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir. –¿Veis? ¡Las muñecas de la infanta Berita! Dentro, nada, serrín. Pero inmediatamente le aterraba la tierra yerma y entonces levantaba una torre oscura en las cercanías de Milán, unha torre como sólo el amor podía imaginar. (*AdelC*, 83)

E é que, en definitiva, o proceso de *creación do mundo* (todo *regreso dun home a Ítaca*), pasa inexorablemente pola *destrucción* da sensorialidade, isto é, pola negación do plano da empiría, unha negación sobre a que asenta a ficción ensoñadora:

> Mentía porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. (*AdelC*, 83)

Situados nesta perspectiva é claro que a morte adquire pleno encadramento óntico; ata se pode dicir que hai, en Cunqueiro, unha auténtica metafísica da morte: ela é a destrucción, si, mais abrindo xa o camiño da construcción; é a negatividade transcendéndose mesmo en plena positividade, o non ser en que o ser aniña, o vento estragador e, ó mesmo tempo, rexenerante; é a *antítese*, en fin, fase obrigada na traxectoria construídora da *síntese,* da nova *tese*. A morte existe; ten que existir; e é admitida e aínda estimada, como obrigado lance do que terá que parti-lo retorno resurreccional.

Unha detida análise da obra de Cunqueiro fai constatar que se formulan nela varias modalidades do retorno resurreccional. Hai, en primeiro lugar, un retorno pola vía da *gloria*, pola da fama: *¡Volver en un canto!* Trátase dun retorno, dun *voltar*, que abre unha modalidade de pervivencia, nunca de todo unamuniana, como imos ver, pero, desde logo, moi de corte unamuniano.

Está, por outra banda, a *resurrección da carne*, que se pode dar, á súa vez, en modalidades varias. Hai, neste sentido, o retorno ciclocósmico, consecuencia

de vernos inexorablemente entregados *á gran poesía da terra*; hai o reencarnamento, sempre nalgún sentido desexable, como imos ver; ou, por último e moi significativamente, dáse tamén o retorno implicado na *resurrección da carne,* segundo se profesa no credo cristián, ó que Cunqueiro se acolle, no sentido, e coa efectividade que tamén se han ir analizando.

A presentación máis sucinta e ó tempo tamén máis clara e máis precisa que se nos fai do retorno pola vía da gloria, pónsenos en boca de Ulises:

> – Eres tan orador –comentó Basílides–, que te haces vanidoso.
> – Basílides, amigo y maestro en nudos, humildemente te declaro que amo la gloria. Quisiera regresar a Ítaca y que se oyesen entrechocar colgadas de mi nombre preciosas medallas con altivas leyendas, pero podrían regresar mi nombre y las medallas sin mi joven y tan poco usado cuerpo, y también sería hermosa cosa. ¡Volver en un canto! (*MdeU,* 145)

O nome e as medallas retornantes a Ítaca, *sin mi joven y tan poco usado cuerpo*, son unha preciosa versión do retorno resurreccional, pola vía cunqueirana da *gloria*; unha vía, por outra banda, de peculiaridades consistenciais diferenciadas, aínda dentro do indubidable parecido, con respecto á propiamente unamuniana.

Cómpre, en efecto, destacar que, con independencia do feito de que en boca de Ulises se poñan no parágrafo que acabamos de citar dúas modalidades deste retorno, a vía da gloria en Cunqueiro é, con plenitude de sentido, unha vía resurreccional con tódalas súas implicacións e, polo tanto, algo a cumprir *morte mediante*. Cunqueiro é un home convencido de que nel e na súa obra a sobrevivencia, de ser, será necesariamente de carácter resurreccional e inscrita, dese xeito, nun futuro, *post mortem*. E isto non se pode desligar tampouco do

feito de que Cunqueiro vive, (e así o fai constar con amargos acenos en reiteradas ocasións), mergullado de pleno nun clima de desestimación e inxusto esquecemento. El, que botou media vida tentando xustifica-lo seu labor literario contra críticas e menosprezos, xa en xuño de 1970 se expresaba así perante o xornalista:

> Yo sé que no soy un escritor popular, por tres razones fundamentales: por el tipo de literatura que he empleado y empleo, siempre a contrapelo de la moda; por escritor en gallego, y porque vivo en provincias [...], soy provinciano nato y esto influye en la popularidad de un escritor. (*EconC*, 248)

O Cunqueiro retornante (guevariano, como se verá no próximo capítulo, máis aínda que odisaico) á *aldea* desde o trafego e as ambicións cortesás, é, con todo, consciente do sentido depurador (mortificante, mortífero), aínda que tamén liberador desta morte ascética, que abre, en cambio, a novas e apaixonantes dimensións do vivir auténtico.

El, por outra banda, asume a súa mortalidade, convencido, ó cabo, de que por aí vai a liña do destino universal e, sobre todo, que a esta lei de morte só se lle pode poñer excepción reparadora pola vía do ensoñamento literario:

> A mi me gustaría decir que en Galicia todo lo que pasa, la vida toda, es llevado a morir a una canción:
>
> – Dime a onde vas, miña corza ferida
> dime a onde vas polo teu amor
> – ¡Vou parar ós versos dunha cantiga
> meu cazador...
>
> Le he cerrado los ojos a la corza, porque de tan vivos preguntaban. Preguntaban quizás: «¿Conoces el país donde el

> aire se viste con mi vuelo?»... Y me aparté de los cazadores, deletreando en el magín la cantiga en la que la corza pedía, aún muerta, seguir soñando hierbas verdes y las frescas fuentes. (*PenG*, 298)

Inmerso na feroz mortalidade e mesmo apertándose a ela, Cunqueiro confía, non obstante, *ir parar ós versos dunha cantiga* e poder así voltar estimativamente, como Ulises desexaba, *en un canto:*

> ¿La inmortalidad? No. Mi inmortalidad, mi felicidad la cifro en que un día del año 2.500 sobre la tierra haya un hombre que lea un anónimo titulado «Merlín». Y no asomaré el hocico entre las nubes para protestar que no se diga mi nombre [...] O que dentro de quinientos años una niña, en una tarde de primavera, cante una canción mía. (*EconC*, 69)

Por outro lado, e en contraste tamén con Unamuno, que rexeitará, ó cabo, o abstracto consolo das formas impersoais de sobrevivencia, Cunqueiro acepta (¿ata entusiasticamente?) o anonimato. A resurrección cunqueirana é unha resurrección que pode producirse nun transcendedor anonimato: unha situación onde morte e resurrección, ser e non ser, se dan xuntos e indiferenciadamente. O retorno cunqueirano, como viamos no capítulo inmediatamente precedente, adoita presentarse como disolvedor, como autotranscendedor e resolutivo.

Ata habería que dicir que en Cunqueiro a maduración auténtica, co seu ascético–estoico (no fondo, como veremos, guevariano) volver cara atrás de si mesmo, remata xustamente na transpersonalización resolutiva e no anonimato liberador. Así como non é certamente estraño atopar a un mozo, coma Ulises, *vaidoso,* pretendendo que a Itaca volte, *cargado de preciosas medallas, o seu nome* (e aínda que teña que ser sen o seu *non usado corpo*), tampouco resulta nada

estraño, desde as perspectivas en que nos movemos, topar co Cunqueiro, maduro xa e propiamente outonal, asumindo o anonimato e insistindo:

> Si de todos mis libros quedase un solo cuento, que la gente gustara de recordar dentro de doscientos años, me sentiría justificado. Algo habría ayudado: no habría pasado en balde por el mundo, aunque nadie se acordase de mi nombre. (*EconC*, 195)

E engade aínda:

> Esta *forma anónima* me parece *más importante* que cualquier otra. Hace poco un fraile me contaba la historia del diablo que se convirtió en bañera de un convento para ver bañarse a las monjas. Lo contaba como cuento legendario, pero es un invento mío. (*EconC*, 69)

Cunqueiro coincide, no fondo, con Unamuno en apreciar que a nosa inmortalidade terá que virnos pola vía do *eu soño*. Este, a quen Unamuno chama *hombre nouménico, volitivo, ideal*, ten por esencia, precisamente, *soñar su propia vida:*

> El hombre más real, *realis*, más *res*, más cosa, es decir, más causa –sólo existe lo que obra– es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador.[88]

O *eu soño*, contraposto ó *eu carne*, en Cunqueiro (¿Como ser *carne* e ser *soño?*, dirá, desde a súa esquizoide e contradictoria conformación, Dona Inés) , non

88 *O. C.*, II, p. 975.

ha de entenderse, segundo xa temos explicado, como a alma, contraposta ó corpo e dada respecto del en contrariedade tendentiva. Non; o *eu soño* é a unidade somático-anímica (o *eu infante)* en canto implicada nun proxecto espiritual de hominidade (da *carne só a sombra*, como suspiraba Dona Inés), isto é, a realidade antropolóxica do neno, libre dos grandes vencellos carnais (o do sexo cousificador e o da avaricia), así como liberada tamén da suxeición escravizante á orde da empiría, que corta a posibilidade de crear. En último término, vese ben que os mesmos mecanismos que fan posible o retorno existencial, no sentido que temos xa analizado, son tamén os que lle confiren factibilidade ó retorno pola vía da gloria ou da fama:

> Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás sea este el gran secreto de la vida futura y eterna. (*AdelC*, 24)

A resurrección e a perennidade están, en efecto, directamente relacionadas co exercicio da capacidade ensoñante. Mais para entende-la efectividade que aquí se lle atribúe a esta, é preciso constata-lo sentido en que cómpre que sexa empregada, tal como se nos expresa, liñas máis arriba, na mesma pasaxe de *El año del cometa*: o cadáver de Paulos vai aparecendo, á vista do público, nunha posición e cun xesto cada vez diferente, a medida que o *home da capa negra* procede a tapalo e volvelo destapar; alguén entón pregunta:

> – ¿Hay explicación científica?
> – Hay una explicación poética, que es de grado superior.

E, en efecto:

> Este hombre -dísenos- pasó por los sueños de una mujer y el mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre

está muerto se pregunta por donde andará. Lo que veis son las respuestas que la enamorada da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.

– ¡Igual, en una de estas, sale vivo! –dijo el guardia... (*AdelC*, 24)

É claro; Paulos soña a María, quen á súa vez soña a Paulos. E por máis, logo, que Paulos se soñase no caso morto, precisamente, era non obstante vivo, plenamente vivo, nos suscitadores soños de María. Nestes soños a vida do Paulos soñado era xa de seu indiferente á vida ou morte real, física, do propio Paulos. E, en definitiva, disto se trata: todo soñar é un soñarse –isto soubo dicilo moi ben Unamuno–, e vivos, logo, os propios soños, a vida do soñador está garantida, máis alá aínda ou por riba da súa vida ou morte en sentido real ou físico. Tamén é, neste mesmo sentido, profundamente unamuniano o que di Cunqueiro:

vivir es un sueño: pende de que soñemos, y aún más de que nos sueñen. (*RdaCH*, 102)

Unamuno refírese igualmente ós nosos varios eus. Con independencia do eu –eus– que en nós poidan poñe-los demais, e con independencia do noso eu real, fáctico, está o noso *eu ideal*, o eu soñado, o que un se soña, soñando a propia vida:

Te debe importar poco lo que eres; lo cardinal para ti es lo que quieres ser. El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero, que come de la tierra y al que la tierra se lo comerá un día; el que quieres ser es tu idea de Dios.[89]

89 *O.C.*, II, p. 82.

E disto, en definitiva, se trata: de lograr subsistir, coma Deus, na perennidade do efectuar autocreante:

> Este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador y el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos... El hombre más real, *realis*, más *res*, más cosa, es decir, más causa –sólo existe lo que obra– es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador.[90]

Esta aproximación á efectividade do acto creador divino achega dalgún xeito a posición de Unamuno á representada polo *superhome* nietzscheano. Cunqueiro, sen ir tan lonxe, fai, sen embargo, desexar a Don Hamlet ser *personaxe-autor*, ó modo unamuniano e pirandelliano e tamén ó modo do *Deus-Autor* calderoniano, como xa viamos:

> – Podería perguntarche, Poloño, si ti eres tamén o Gardaselos de Deus Creador. (*ISDonH*, 223)

Por outra banda, deixounos escrito tamén:

> Reclamo para libre fantasía de Dios la creación, y para la humana imaginación [...] el derecho a inventar Bretaña en Francia, caminos, países y canciones. Y todo es lo mismo, salvo que el hombre añade nostalgia. (*OtrosC*, 235)

Unamuno (e nisto, como temos visto, tamén Pirandello) afirma unha sorte de superioridade óntica no personaxe de ficción con respecto ó seu creador; esta

90 *Ibíd*, pp. 973-974.

situación só se pode compensar dalgún xeito no feito de que, sendo aquel sempre unha reencarnación deste, este é quen efectivamente subsiste subsistindo, en perennidade, aquel.

Cunqueiro, como xa constatamos antes, establece aínda a equivalencia ontolóxica e existencial entre o ser do autor e o dos personaxes, de xeito que se se aprecia precariedade óntica nestes, igual precariedade ten que afectar ó seu creador:

> ¿Como podería saber eu tanto distes si non os houbo nin hai, senón non habendo sido ou non sendo? [...] Quero saber [...] si eu son ou non son parte deles, soñándome narrador de tanta vida e milagre. (*XAeA*,153)

E é que diso se trata: se hai con eles comuñón óntica, e se soñándoos é como o autor se soña a si, entón na súa, na deles, está tamén a perennidade do propio autor ensoñante.

Outra das modalidades cunqueiranas do retorno resurreccional é a que se cumpre por vía de *reencarnación*. Cunqueiro fai en varias ocasións referencia a ela, aínda que non sempre co mesmo exacto sentido nin, en numerosos casos, utilizando o término con plena propiedade. Así, por exemplo, a reencarnación nun animal, de que nalgunha pasaxe se nos fala, hai que interpretala como sendo moito máis a expresión dun indubidable sentido pananimista, hilozoísta e de irmandade antropocósmica, moi afianzado no sentir popular galego e, desde logo, en Cunqueiro, que unha crenza propiamente dita ou unha modalidade de esperanza autenticamente sostida:

> Poder reencarnar en corzo en los Ancares de Galicia y poder bajar una de aquellas hermosas mañanas de abril, donde

> tendría que ser, naturalmente, hasta las nieblas del río, mordisqueando alguna fresilla silvestre, pues no cabe duda que sería una gran cosa. (*EcocAC*, 284)

Neste sentido, cómpre ter tamén en conta que esta *aspiración* cunqueirana está dada en harmonía profunda coa crenza popular, da que o mesmo Cunqueiro fai argumento, e segundo a cal os defuntos adoitan facerse presentes no mundo dos vivos en forma de animais:

> foi entón cando lle falou un corvo que estaba pousado na cancela dun prado:
>
> – ¿Que fixeches, Gumersinda?
>
> Era Figueiras mesmo, coa cabeza erguida como acostumaba cando estaba irado, e o pico acabalado como o seu naríz. (*XAeA*, 186-187)

Tamén en figura de corvo se lle aparecera Soleiro á súa muller:

> – De corvo tatexaba igualito que de persoa. (*XAeA*, 201)

Outro tanto sucede coa ánima de Souto de Lires e de tantos outros que encarnan en corvos ou mesmo en pegas, como a alma do viúvo de Couzán que se lle aparece a Penedo no monte (*XAeA*, 204).

Moito máis sentido ten de reencarnación propiamente dita a que se consegue por vía de descendencia, e da que Cunqueiro de cotío fai mención:

> Si hay una cosa que me gustaría tener sería un nieto. Me entiendo bien con los niños. Siempre he tenido un poco la

> obsesión sobre la reenarnación. Es una posibilidad.(*EconAC*, 284)

Estas palabras pronunciadas en xullo do 69, permiten intuír un Cunqueiro xa outonal (o sentido existencial da outonalidade é de moi temperá aparición en Cunqueiro que, coma Ulises, quere *regresar nada más partir*), e que busca, xa que logo, vías auténticas de pervivencia, isto é, traxectorias de retorno. E é claro que, neste sentido, nos netos unha parte de si mesmo reinicia ciclo existencial. Xa antes, en agosto do 59, lle confesaba ó periodista Pedro Rodríguez:

> Eso si, me gustaría tener nietos... Yo creo en la resurrección de la carne y me gustaría verla con mis propios ojos. (*EconAC*, 64)

Nos netos cumpriríase o autotranscendemento resolvedor e, ó tempo, perdurabilizante do eu, que se reencarna na medida en que se volve realizar, alén xa da propia e constitutiva individualidade.

Ir máis alá de si mesmo, do si mesmo actual e fáctico, resulta, como vemos, a nota común a tódalas modalidades do retorno resurreccional cunqueirano. Perdurar no alén de si é ter que pasar inobviablemente pola morte e recoñecer, contra Unamuno, que a morte do irrepetible núcleo de entidade que é o eu resulta tan inexorable coma, no fondo, irreversible. O cal, como tamén se vai vendo, non xera, en Cunqueiro, precisamente, un sentimento de frustración ou fracaso, nin sequera unha acentuación do sentimento de melancolía, nin fai desta soa ou simple tristeza (Cunqueiro rexeita ós tristes e continuamente fai que lembremos que o Dante situábaos no inferno), quizais porque Cunqueiro está profundamente convencido de que moito mellor ca subsistir, ou *volver* na realidade constitutiva de cada un, o mellor sexa facelo na obra, *nun canto,* nos personaxes propios, nos netos ou, simplemente, reintegrándonos, no sentido que vamos ver, *á grande poesía da terra.*

A presentación máis clara e sucinta que se nos fai do que xa temos chamado *retorno ciclocósmico*, é a que aparece no coñecido poema *Herba aquí e acolá*:

> Todo pende que un esteña morto
> perguntando pola herba que nasce derriba
> coma por un corpo máis levián,
> abaneado polo vento [...]

Irremisiblemente mortos, *o corpo levián* da herba en que nos transcendemos ten para nós sentido de resurrección ou recomezo

> Canto vai da memoria á herba
> por onde terreas azas azuis
> caladamente te recomezan [...]

Este *recomezo* resurreccional ten, tanto na orde constitutiva coma na operacional, todo o metamorfoseante sentido que se postula nunha auténtica reintegración ó cosmos:

> Por unha boca que non tiven, abrancuxados
> fíos que zugan no terrón e medran [...]

A metamorfose reintegrante no cosmos acada os niveis da sublimidade cando se asume ese transcendemento autosuperador como, precisamente, unha *esmola de si* que se lle fai á natureza e ós seus habitantes:

> Todo pende que un esteña morto
> e queira volver ó val e á noite
> esmola de home, pasteiro comunal
> onde brancas ovellas alindadas por unha vella

pacen seguido sin erguer a cabeza
sin decatarse de onde ven a herba
que moen e remoen os dentes apertados [...]

Este facer de si *esmola* á natureza verase, en último término, compensado coa participación, xa dentro dela, na resurrección e no retorno perenne; toda unha forma de efectiva pervivencia:

Sin decatarse da resurrección de Álvaro Cunqueiro,
un novo corpo limpo que soñaba co vento,
–beira dun río, quizaves,
ou nun alto–. (*HAeA*, 180)

O retorno reinstalador na terra ten o sentido purificador que xa de seu lle corresponde á morte. En efecto, do sobrepasamento transcendente da individualidade persoal séguese o reencontro coa inocencia:

Todo o que sabemos é que a envoltura mortal retornará aos elementos dos que naceu, e que este repouso no seo do universo libra ó ser a inocencia i a eternidade. (*MilC*, 220)

E é que retornar ó seo da terra implica des-andar do *pecado de nacer* de que falan tantas tradicións e fala, desde logo, o pensamento estoico; del fala tamén Sexismundo en *La vida es sueño*, tan presente no *Hamlet* cunqueirano, como temos visto:

Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido. (*VesS*, 107-112)

O *delicto de nacer* é, en definitiva, o delicto de nacer home, isto é, nacer, contranatural e desharmonicamente, *un compuesto de hombre y fiera*. E, claro, o retorno ó cosmos pasa porque a fera teña morto e *podrecido*, como Don Hamlet di; esta morte ponnos fóra do corpo de pecado; libra ó ser a inocencia e, logo así, tamén a eternidade.

Ha quedar ben claro que Cunqueiro rexeita plenamente a hipótese dun retorno que o devolva á súa individual e circunstanciada realidade existencial presente:

> Algo así dirá Deus: Pastor, voute vestir de luz
> a terra que asosegas coas túas ovellas pardas
> vouna despertar
> facéndolle volver o enrugado rostro
> cara a onde nace o día [...]
>
> Mollas na fonte os ollos e polos teus soños
> coas mans valeiras pregúntaste
> como matinabas ter deitada unha muller ao teu carón [...]
> volves mirar si aínda fica no leito
> somellando un suave pano branco [...]
>
> pro gastarás o día, a noite e maila morte
> sin atopar endexamais no chan o anelo de ouro.
> Quizaves pra isto non facía falla
> que Deus te despertase e fixese a luz. (*HAeA*, 176)

Temos falado da presencia en Cunqueiro dunha fonda e persistente *querencia de morte*, que non é, tal como se vai vendo, incompatible cunha auténtica esperanza de sobrevivencia. Esta si, desde logo, mais unha vez cumprida aquela. Sobrevivencia, si, mais resurreccional, é dicir, tralo inexorable e irreversible paso pola morte, que poña punto á realidade presente. Despois de todo, á alma

> [...] non lle non abonda
> o ser como é do mundo, (*HAeA*, 167)

e quere pervivir, pero farao doutro xeito, noutro nivel categorial de realidade. A ciclicidade do retorno cunqueirano, a que tanto nos temos referido, non é, evidentemente, circular en sentido estricto; preténdese, máis ben, unha espiral.

Pervivir será, desde logo, manterse na dinámica creante (vivir é soñar, crear, igual en Cunqueiro que en Unamuno), pero será tamén entrar noutra diferente dinámica non menos creadora, a dinámica *poética* do heracliteano devir cósmico:

> Morrer é, pois, entrar na grande poesía da terra. «A morte é o niño do fénix». Un tempo virá en que a poesía estableza o seu reinado sober da terra. (*MilC*, 221)

En Cunqueiro miúdan as declaracións sobre a súa condición de crente e mesmo as de fe na *resurrección da carne* en sentido propiamente cristián. Con respecto ás modalidades de resurrección a que nos temos referido, esta última, a de sentido cristián, presenta, polo de pronto, unha gran particularidade: que se trataría dunha resurrección na mismidade, é dicir, unha resurrección dos seres humanos *cos mesmos corpos e almas que tiveron*, en expresión que Cunqueiro toma dos catecismos da época, de directa inspiración tridentina. Así, cando comenta a práctica dos devotos en Santa Marta de Ribarteme de agradece-lo seren redimidos da morte (vivindo, logo, mesmo un momento de resurrección), indo á romaría da Santa en *uniforme de ataúde*:

> en cierto modo ya se ha hecho ante sus ojos lo que aseguramos en el credo resucitaremos con los mismos cuerpos y almas que tuvimos. (*VIyR*, 106)

Agora ben, isto constatado, pouco ou nada máis se nos di ou desenvolve en relación con esta crencial modalidade da resurrección. Non é, evidentemente, porque por parte do noso autor, que reiteradamente fai consta-la súa condición de crente, se lle dea menos importancia. É, como temos visto, pola mesma razón pola que Cunqueiro non entra tampouco, nunca, nin directamente nin a través dos seus personaxes no desenvolvemento de elementos da fe relixiosa; el entende, ó que se ve, que a literatura non é, precisamente, o lugar. E que isto último lle pareza así tampouco resulta difícil de comprender e de xustificar, desde a perspectiva cunqueirana.

A literatura é para el, en efecto, un ámbito de creación persoal, *poiésico* como temos visto, medido precisamente pola súa heracliticidade e conformado a ela; algo, pois, mutable, cambiante, tornadizo e ó que a relatividade óntica e gnoseolóxica lle é consubstancial. Nada, en suma, no que caiba introducir lexitimamente elementos crenciais, definidos, en cambio, pola súa incontrovertible absolutez e o seu dogmático carácter. Cunqueiro, desde logo, non o fai.

Nel hai, así, como apontamos xa, a profesión dunha especie de *dobre verdade*, no sentido que tan concisamente se nos expresa por parte dun personaxe do Hamlet:

> Fóra da alma e a súa Redención polo señor Xesús, non hai outras certezas que as adiviñacións da poesía. (*ISDonH*, 213)

Estas dúas ordes de certeza encádranse dentro doutras tantas categorías ónticas e gnoseolóxicas, de conformación entre si dispar e, por iso mesmo, tamén en absoluto inmexturables. E é claro lendo a Cunqueiro que onde el se move como autor é, e en exclusiva, no precario e inobviablemente inestable ámbito da realidade poética; alí onde o creador, desde a súa inveterada melancolía, é o propio creedor, e precisamente por selo (*todo lo que sueñes tendrás).*

En consecuencia con isto, sucede, logo, que os personaxes de Cunqueiro (dese Cunqueiro por outra banda firmemente *crente*) non pasan de ser simples *creedores*, isto é, como expresamente se nos di, xentes que aceptan doado a dimensión metasensorial e transempírica da realidade, á que decote se apertan. Pero en ningún caso acontece sen embargo que da dimensión persoal do *creedor* se pase de feito á do *crente* en sentido propio, nin sequera nos casos en que as estructuras crenciais do creedor en canto tal se desmoronan e todo parece reclama-lo traspaso salvador cara a actitude do crente. Un significativo caso do que agora consignamos témolo en Sinbad. Feito decaer dos soños que o mantiñan en pé, o grande creedor acaba preguntando con desespero:

> ¿Que dice o libro, señor Alah, Profeta Mahoma, dos soños que escorren día a día do corazón do home? ¿Entraremos no Paraiso cos nosos soños? ¿Pra que se nos dan se non son vida? (*VSvolvese*, 417-418)

E, cando o gran creedor declina, porque inmisericordemente morre o seu existencial soño, non sucede, de xeito ningún, que o creedor se continúa ou se salve, precisamente, no *crente*. O Sinbad mariñeiro, o gran Sinbad, morre co seu soño. E o que queda son os despoxos de Sinbad: *cinza*. E inútil é pretender *facer lume con cinza*.

O afán por se substraer á introducción de elementos da fe relixiosa dentro do inestable e tornadizo ámbito da realidade literaria da que (na que) por outra parte se vive (o cal tampouco quere dicir que haxa nela plena suficiencia existencial), é explícito en moitas ocasións. Así, por exemplo, cando se fai referencia a Don León, o forasteiro *parecido a Orestes*:

> – ¿Religión? –preguntó Eusebio, que había comenzado a escribir en el libro de registro.
> – El alma es inmortal; (*HparecíaO*, 71)

e ben sabido é que a inmortalidade da alma tense profesado, na historia do pensamento, tamén desde supostos netamente racionais.

Cando en *El año del cometa* se interroga a un forasteiro, a resposta sobre a cuestión relixiosa é máis esquiva aínda:

> – ¿Religión?
>
> – ¡Oh, la música! (*AdelC*, 71)

Nesta mesma obra, o ermitán Fagildo e mesmo San Goar Alpino, a quen aquel sucede, encaixan, por outra banda, moito máis dentro da figura do santo laico, benefactor humanitario, que propiamente na figura do anacoreta cristián, centrado plenamente sobre a realidade transcendente. Mesmo San Ulises, *que inventó el remo y el deseo de volver al hogar* (*MdeU*, 30), encarnaría, máis ca outra cousa, un cadro de virtudes e comportamentos de só sentido humanitario. E iso a pesar de aparecer, como personaxe, nun lance narrativo onde parece darse, con referencia á oración, a comparecencia dun dos poucos momentos existenciais interpretables como de fe relixiosa en sentido propio, aínda que coas matizacións que iremos introducindo:

> – En los meses en que madura la naranja –dijo el clérigo–, me gusta venir a esta iglesia a rezar a la hora meridiana [...] ¿Sabes, Laertes, qué es rezar? Estás en un rincón arrodillado, y vas dejando caer palabra tras palabra, y vanos pensamientos y vagas figuras te distraen, pero hai un hilo que no se rompe y que de pronto, cuando estás más alejado de la oración y olvidado de las palabras del libro, se pone a arder, y te calienta el corazón a ti, el pecador, al mismo tiempo que quema la mano de Dios y las manos de sus santos. (*MdeU*, 30)

Na actitude deste clérigo hai que ver, con Torres Queiruga[91], unha incuestionable apertura á transcendencia. Pero cabe non obstante cuestionar tamén se realmente o vería así quen non tivese noticia da sincera condición de crente que decote expresa Cunqueiro e lese, logo, a páxina que citamos exclusivamente desde as coordenadas gnoseo-ónticas do *creedor-creador* en que normalmente se moven os seus personaxes, segundo temos analizado. Se, realmente, *se cumple aquello que para los antiguos griegos era un dogma: un rito rectamente cumplido es siempre eficaz* (*VyR*, 28), unha oración é claro que tamén o é, e polo mesmo precisamente[92]. Estariamos, nun caso e no outro, na dimensión ontoxerante da crenza: o ser que é obxecto de firme crenza é unha realidade tan vivencialmente intensa, que incuestionablemente existe e está aí. Non se esqueza, en definitiva, que para Cunqueiro (na súa literariedade vivencial), ata sucede que, como temos visto,

> todo lo que puede ser llevado a un hermoso verso existe, sea la niña, la gaviota o la mañana. (*PenG*, 342)

En todo caso, dentro das coordenadas ónticas que conforman o mundo cunqueirano, a realidade coa que decote se establece auténtico diálogo e da que en definitiva se vive, é, cando menos, tan real como a realidade do seu propio creedor-creador:

> ¿Como podería eu saber tanto destes, si non os houbo nin hai, senón non habendo sido nin sendo? (*XAA*, 153)

Desde unha comunidade óntica tan plena, ¿como non vai caber a comunidade vivencial, afectiva e simpatizante a que o cunqueirano clérigo de Ítaca se

91 «Álvaro Cunqueiro: o envés da realidade», en *Encrucillada*, 72, 1991, p. 145-154.

92 *Creo sobre todo en el enorme poder de la oración. Creo que cuando el hombre reza convoca fuerzas de las que no tenemos ni idea*, contéstalle a Mª Luisa Brey en «Entrevista con Cunqueiro», *Vida Nueva*, nº1258, 1980, p. 4912.

refire ó falar do *fío conductor* que une ó orante con Deus? Desde esta perspectiva, igual sentido ten dicir que *el hombre que reza siempre será un hombre libre* (o creedor sen límite sería, polo mesmo, creador sen límite[93]) que dicir que *un hombre que duda es un hombre libre* (*HpO*, 101): non aprisionado na incuestionable certeza, desembarazado de suxeicións empíricas e ceibo, ó cabo, de incontrovertibles seguridades noéticas, o dubidante queda autenticamente aberto á posibilidade de soñar sen contención nin límite. Unha realidade sen fin e, de feito, *holóntica* (*todo lo que sueñes tendrás*) corresponde ó exercicio de tan ilimitada potencialidade creadora.

A propósito da problemática de que agora nos ocupamos tampouco se pode perder de vista todo o que deriva do medular cervantismo de Cunqueiro. El, que tanto pode axudar a entender a Cervantes, tampouco resulta, no fondo, comprensible sen Cervantes. Á análise da profunda vea cervantista (e, a través de Cervantes, erasmiana) presente en *O incerto señor Don Hamlet* dedicaremos máis adiante un capítulo. Pero xa desde agora nos é dado constatar que Cervantes (e, con el, Erasmo) está presente nesta inveterada propensión cunqueirana a separa-lo mundo da creación literaria (o ámbito dos soños, non se esqueza) do terreo das incontrovertibles asuncións dogmáticas, que son o que son, sen incerteza nin dúbida e, dese xeito, sen marxe para a especulación e o soño[94].

Pois ben, Cervantes, no prólogo do *Quixote*, despois de facer referencia a que á súa obra, dado o seu preciso carácter, non procede esixirlle moitas das formalidades que serían obrigadas nun tratado científico ou teolóxico, declara:

93 *Por ser un inmenso «creedor» é un estupendo «creador»*, di de Cunqueiro García Sabell, *EdeM*, prólogo, p. 37.

94 Con independenica do seu inconfundible recendo cervantístico-erasmiano, o pouco aprecio de Cunqueiro polo labor dos teólogos, ó que tamén se refire Torres Queiruga, tería moito que ver posiblemente co que agora comentamos. Deus, para Cunqueiro, só é (e pode ser) obxecto de fe: da fe *do carboeiro, da da vella ante o altar*, da da *pobre viúva de Esmirna*.

> ni tiene porqué predicar a ninguno, mezclando lo divino con lo humano, que es un género de mezcla de quién no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento[95]

O sutil erasmismo presente na posición declarada por Cervantes pode, desde logo, deixarse sentir e operar tamén (máis ou menos conscientemente) en Cunqueiro e explicar en moito a separación que el practica do ámbito literario do da fe relixiosa propiamente dita. En todo caso, Cunqueiro nunca chegaría neste sentido, á posición dicotómica de Baltasar Gracián[96] (sen que tampouco se poida perder de vista que Cunqueiro, como temos consignado, é un autor en diálogo constante cos grandes do Barroco).

Polo de pronto, as figuras dos *santos laicos*, a que antes nos referiamos, son en realidade un evidente trasunto do erasmista *santo a la jineta* que Sancho Panza ve na venerable figura do Cabaleiro do verde gabán, na segunda parte do Quixote.

Pero, sobre todo, ¿non zumega moito do mellor erasmismo o parágrafo que sobre a oración destacabamos máis arriba? A posición en favor do *fío vinculador e conductor* que, máis alá da oración formalmente dita, *palabra tras palabra*, e esquecido ó cabo das *palabras do libro,* quenta o corazón do pecador e fai arder a man de Deus, é dun evidente tono erasmiano. Non andamos, en efecto, nada lonxe da *xustificación* erasmista por vía de pertenza e comunicación inclusiva no *corpo místico*, en que tan teimosamente insistían.

Soamente tendo en conta, por outra banda, canto agora sinalamos deixa de resultar estraño que Cunqueiro faga unha longa cita dun libro tan caracteriza-

---

95 Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, prólogo.

96 Tense sinalado, polo que respecta a Gracián, a súa teima por se manter, ata o extremo de o situar en posición de conflicto coa Compañía, en liña coa consigna ignaciana segundo a cal *hanse de procurar los medios humanos como si no los hubiese divinos, y los divinos, como si nos los hubiese humanos.*

doramente erasmista como é *Luz del Alma*, de Frei Felipe de Meneses (*RdaCh*, 314), libro, por certo, ó que igualmente se fai referencia na obra de Cervantes, por darse o caso de que é o libro que se está a imprimir nun prelo de Barcelona cando é visitado polo fidalgo manchego.

Ó lector atento tampouco lle custará, por último, decatarse de que entre a posición que sobre a clausura en si do mundo literario de Cunqueiro se sostén no noso traballo, e a reiteradamente expresada polo profesor Torres Queiruga[97], en relación coa apertura dese mundo á transcendencia, máis que disparidades de fondo, hai en realidade diferencias de enfoque. Todo pende en que se faga ou non consideración conxunta da persoa e da obra de Cunqueiro. A traxectoria cunqueirana énos, en efecto, presentada por Torres Queiruga como artellada a modo de *movemento trifásico* (no fondo, unha ciclicidade resolta por vía de espiral elevadora):

> 1) busca do paraíso mediante a recuperación da infancia e a proxección imaxinativa dun mundo pefecto, 2) a perda do paraíso no choque brutal coa realidade, na desfeita de tódolos soños e na deconstrucción de tódolos mitos, 3) a recuperación do paraíso na esperanza que, mesmo no fracaso do soño, descobre unha realidade máis forte: a resurrección no medio e máis alá da morte.[98]

Quizais sexa difícil discordar desta visión, se se pretende un enfoque integral da figura de Cunqueiro: *do artista e do home*, como Torres di, tomando, claro, a copulativa en sentido plenamente conxuntivo.

---

97 Véxase tamén, do mesmo autor, «Álvaro Cunqueiro: da utopía á esperanza», en *Grial*, 72, 1981, pp. 157 a 170.

98 *Álvaro Cunqueiro: O envés da realidade*, p. 149.

Se, por contra, nos atemos estrictamente ó marco da literariedade cunqueirana, parécenos evidente que a terceira fase do movemento que Torres describe non comparece en absoluto. E isto tampouco deixa, precisamente, coxo ou en situación de desamparo o mundo presente nesa literariedade, como acontece nas posicións da filosofía do absurdo, que Cunqueiro tan teimosamente rexeita. En efecto, agás caso de morte por ter deixado de soñar, o paraíso nunca de todo se perde (ou, cando menos, resulta posible non perdelo de todo), igual que tamén acontece que nunca se recupera de todo. Este gañar nunca pleno e este perder nunca tampouco total, resólvense en *melancolía* (ela é o non ter no ter, e o ter no nunca superable non ter). E temos visto que a melancolía, como a soidade, *soségase*, pero nunca se depón; non sería posible nin tampouco conveniente:

> El hombre ha de sosegar ante todo sus soledades. Todo hombre intenta abandonar su soledad, pero no quiere desprenderse de la memoria de ella. (*PenG*, 367)

Como tanto temos repetido, bo é que a melancolía non se poida depoñer (que o paraíso, nunca de todo perdido, non resulte tampouco plenamente reatopado), porque mentres a melancolía estea aí, non fallará tampouco o conseguinte pulo creador que a tente sosegar, facendo do xiro retornador unha sempre *nova creación do mundo*.

Feliz deficiencia, logo, que dispón ó cabo tan esplendoroso remedio, aínda dentro da connatural precariedade. E resulta, en definitiva, que se no mundo da literariedade cunqueirana non hai formalmente apertura explícita a unha completiva transcendencia, tampouco deixa de proclamarse de cotío que

> a alma anda nestes inventos porque non lle non abonda
> o que é como é do mundo [...]

Por máis que o certo sexa que o poeta en canto tal, quede en suma nisto (que tampouco é nada pouco):

> Entón disimulando canto, e coas mentiras[99]
> fágome unha sorrisa de xardín en festas. (*HAeA*, 167)

99 Sobre a cunqueirana metafísica da mentira (a súa plena onticidade vivencial), temos falado abondo en capítulos precedentes.

## 15.- *O incerto señor Don e O enxeñoso fidalgo Don.*

Xa, de pasada, temos feito referencia en varias ocasións a certos indubidables parecidos entre a figura de Don Hamlet e a de Don Quixote, non obstante a diversidade das liñas argumentais en que un o outro se dan. ÁlvaroCunqueiro pon especial énfase en destacar este parecido desde o propio título da súa obra, *O incerto señor Don Hamlet,* un evidente calco de *O enxeñoso fidalgo Don Quixote.*

Este calco ha ser presumido como de fonda intención significativa, por darse nunha obra tan pensada, onde nada hai solto ou non suficientemente calculado, e por afectar ademais precisamente ó título, algo que nas obras de Cunqueiro é sempre obxecto dun especial esforzo matizador.

Os parecidos existentes entre as dúas obras (e que han ser interpretados en función do declarado *cervantismo* de Cunqueiro) son de dous tipos. Hai os que atinxen á consistencia mesma e a compoñente comportamental dos protagonistas, Don Hamlet e Don Quixote; e hai tamén, máis profundamente aínda, os que afectan xa á intencionalidade ou propósito rector de ámbolos dous autores, Cervantes e Cunqueiro, á hora de dispoñe-las temáticas das súas correspondentes obras e os criterios procedementais para a súa presentación.

A este segundo plano de coincidencias imos, referirnos en primeiro lugar. E para facelo, cómpre comezar por remontarnos, máis alá do propio Cunqueiro e aínda de Cervantes, ó *Eloxio da loucura* de Erasmo, presente en ámbolos dous, mediata ou inmediatamente.

Tanto, en efecto, Don Quixote como, polo seu lado, o mozo Hamlet (que mesmo se converte en asasino e suicida por mor de facer defensa e aplicación dun depurante ideal salvador) entran dentro da categoría erasmiana da loucura, da irracionalidade de comportamento. Trátase en calquera dos dous casos dunha loucura ou irracionalidade que vai resultar, cando criticada, louvada e cando louvada, precisamente criticada, poñéndose dese xeito en xogo unha sutil

ironía, que mesmo pode concretarse no tratamento paródico dunha temática, segundo acontece normalmente no caso de Cervantes, como pode tamén adoptar forma de argumentación *ad absurdum*, isto é, de descualificación dunha sublimidade teórica por vía de mostración do rotundo carácter absurdo das súas consecuencias prácticas, como acontece, fundamentalmente, na obra de Cunqueiro. Don Hamlet, en efecto, ponse de parte da razón, contra os monstros. Pero xa Erasmo deixou ver que un exceso de racionalidade, dentro do que é a dual e heteroxénea configuración do ser humano, resulta sospeitosa de non ser suficientemente racional, e pode incluso chegar a ser non menos monstruosa.

A ironía erasmiana, no seu *Eloxio da loucura*, dáse nunha dobre dirección ou sentido. Hai, en primeiro lugar, a crítica, normalmente sutil (aínda que tamén, en ocasións, declaradamente satírica e mordaz) que o *sensato* Erasmo fai da (feliz) insensatez; é dicir, a que desde a incontrovertible racionalidade erasmiana sa fai da irracionalidade, mesmo daquela que, como a inconsciencia infantil ou animal, pode poñer no suxeito felicidade e facelo inmensamente *ditoso*.

É esta unha crítica que oscila ostensiblemente entre a comprensión (un claro trato deferente e estimatorio, normalmente resolto por vía de humor) e aínda a compracencia, con respecto a certas gratificantes e así tamén compensatorias formas da insensatez, e, por outra parte, a irada mordacidade con que se volve, por exemplo, contra cregos e teólogos, hipocritamente de costas, non só á auténtica racionalidade da crenza, senón tamén á sublime *loucura* (revolucionaria e contradicinte) *da cruz*. Por unha parte, en efecto, ponse en boca da *insensatez:*

> Sin mi no habría ni sociedad, ni relaciones agradables y sólidas, ni el pueblo soportaría largamente al príncipe, ni el amo al criado, ni la doncella a su señora, ni el maestro al discípulo, ni el amigo al amigo, ni la esposa al marido, ni el arrendador al arrendatario, ni el camarada al camarada, ni los

> comensales entre ellos, de no estar entre sí engañándose unas veces, adulándose otras, condescendiendo sabiamente entre ellos, o untándose reciprocamente con la miel de la estulticia.[100]

Por outro lado, en cambio:

> Quizá mejor sería pasar en silencio por los teólogos y no remover esta ciénaga ni tocar esta hierba pestilente [...] ellos, empero, están satisfechísimos de sí mismos [...], ocupados día a día con sus lisonjeros romances, no les queda el menor ocio para hojear siquiera una vez los Evangelios o la Epístolas de San Pablo [...]; se figuran en cambio que la Iglesia universal se vendría abajo si no le proporcionasen ellos los puntales de sus silogismos. (EdelaL, 106)

Pero á crítica que desde a sensatez se fai da loucura engádese a que esta fai de aquela; é dicir, a que a irracionalidade ten que facer da (tan estoica) racionalidade, existencialmente represora e decote amargante ou mesmo anuladora ou mortífera:

> Es manifiesto que todas las pasiones corresponden a la estulticia [...] El estoicísimo Séneca libera al sabio de toda pasión, pero al hacerlo así no deja en él nada humano, sino más bien un nuevo dios o una especie de demiurgo, que ni ha existido hasta ahora ni existirá; es más, para decirlo más claro, labró una estátua marmórea de hombre, imposible y ajeno a toda sensación humana [...] ¿Habrá quien no huya o

100 Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 47. No sucesivo, *EdeleL*.

> se horrorice de tal tipo de hombre, como de un monstruo o un espectro? (EdelaL, 59)

A dobre dirección da ironía erasmiana, a súa radical ambivalencia, ponse ben de manifesto cando o propio Erasmo, facendo referencia explícita á súa obra e á súa propia intencionalidade ó construíla, expresa que mesmo se trata de abordar un tema *serio* (contra o socratismo e a Estoa, a inobviable compoñente irracional dos comportamentos humanos) de forma en cambio lixeira, humorística e atractiva: *Esta es sin duda la miel que los expertos en Lucrecio recomiendan untar en la copa de ajenjo que prescriben a los niños* –dísenos na refutación da crítica que do seu libro (*Moria*) fixera Martin Dorp–[101], como se pode tratar, por contra, de abordar un tema intranscendente e baladí de *forma seria*, isto é, a modo de auténtico tratado, co aparato crítico que como a tal corresponde:

> Así como nada hay más tonto que tratar en broma las cosas serias, tampoco lo hay más divertido que disertar sobre necedades de tal modo que a nadie parezca que lo sean [...] A menos que me engañe el amor propio creo que al alabar la necedad no lo hemos hecho del todo neciamente. (*EdelaL*, 19)

E é que, no fondo, Erasmo (coma, por suposto, Cervantes) soubo ver ben que a realidade (a realidade humana sobre todo) é en si mesma ambivalente e ambigüa, e así, desde calquera das súas caras a outra resulta sempre distinta, diferente, cando non discordante, e é, pois, criticable, cabendo, xa que logo, tanto que a crítica se exerza pola vía do tratamento irónico e comprensivo, como tamén que se faga pola do sarcasmo e a mordacidade.

---

101 Véxase en forma de «apéndice», en *Elogio de la locura*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 150.

Cervantes, polo seu lado, fai tamén unha peculiar *louvanza da insensatez*, botando man para iso dunha igualmente *dobre, ambivalente* e, no fondo, ambigüa e equivocante ironía.

A presentación que nos fai do ideal cabaleiresco como pretendendo carta de normalidade no mundo da *sensata* realidade convencional, fai aparecer a aquela como supina insensatez, unha auténtica e descalabrante loucura. Esta comparecencia ten sentido de parodia, de ironía, en casos benévola e comprensiva (acariñante) e, en casos, mesmo despiedada,aceda e sarcástica.

Mais, en todo caso, o nivel de goce, de satisfacción e de deleite, de felicidade en suma, que a vivencia práctica do seu irracional e insensato ideal pon en Don Quixote, constitúese tamén nunha entusiástica louvanza. O nivel de plenitude vital a que accede Alonso Quijano ó se converter en Don Quixote, a inusitada capacidade que nel se suscita de amor, de entrega, de paixón pola xustiza, e de sacrificio polos demais ata a heroicidade, deixan incontrovertible constancia da altura axiolóxica do seu ideal cabaleiresco.

Os reiterados propósitos que Cervantes expresa de facer invectiva contra os libros de cabalería, e mesmo a parodia burlesca que na súa novela se fai da praxe cabaleiresca en que Don Quixote se exercita, agachan (tentan disimular, en época en que o erasmismo tampouco era oficialmente ben visto) un decidido afán de enxalzamento (louvanza erasmiana) da súa capacidade suscitadora de entusiasmos existenciais auténticos, da súa aliciencia, da soteriolóxica virtualidade que eses valores posúen para redimir ó fidalgo manchego da atonía vital en que languidecía e, en suma, do intenso nivel de plenitude que eles poden conferir ó cabaleiro. Neses ideais, e por eles, acada Don Quixote consistencia óntica, acada sentido existencial e acada destino. O fidalgo é absolutamente consciente de si e veraz cando expresa:

> De mi sé decir que despues que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés,

> atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco pienso por el valor de mi brazo [...], verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra.[102]

Don Quixote é mil veces derrubado do seu idealismo, dá de bruzos coa crúa prosaica realidade, pasa calamidades sen conto e vai de descalabro en descalabro, patentizándose así o seu patético e mesmo ridículo (grotesco, erasmianamente insensato) desfase existencial e noético, pero nunca, no fondo, nada o arría do asombroso nivel de plenitude vital que o ideal cabaleiresco lle confire:

> Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho seguía Don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada victoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo; daba por acabadas y a felice fin conducidas cuantas aventuras pudiesen sucederle de allí adelante [...], no se acordaba de los innumerables palos que en el discurso de sus caballerías le habían dado, ni de la pedrada que le derribó la mitad de los dientes, ni del desagradecimiento de los galeotes, ni del atrevimiento y lluvia de estacas de los yangüeses...[103]

A louvanza da loucura quixotesca faise tan obstensible a través da calidade existencial que aquela lle procura ó cabaleiro, que todo induce a pensar que o afán cervantino por disimula-lo seu exercicio de enaltecemento (ou por expresamente negalo, ou contradicilo a través de explícitas manifestacións de crítica) tería que explicarse en función do seu interese por non facer ostentación

---

102 *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, I, L.

103 *El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha*, II, XVI.

dun erasmismo, profundo nel, pero daquela mal visto, cando non claramente prohibido e castigado.

En todo caso ha quedar claro que o que, no fondo, importa ós propósitos de Cervantes é mostrar como a discutibilísima e, de feito, discutida categoría axiolóxica da praxe cabaleiresca en si mesma considerada, ou vista na súa dimensión social, resulta, con todo, compatible coa súa incontrovertible dimensión axiolóxico-subxectiva. A cabalería pode ser declaradamente deostada; pode ata non ser valor en si; pode mesmo ser antivalor, algo realmente nefasto para a sociedade en que o noso cabaleiro se proxecta. Pero isto non lle resta nada á súa capacidade subxectivamente satisficiente; nada quita ó elevadísimo nivel de plenitude existencial que pode provocar nun suxeito concreto. E é que, como Erasmo deixou dito, hai insensateces e auténticos comportamentos irracionais que poden facer que a vida sexa posible, que se torne vivible, ou mesmo que resulte verdadeiramente satisfactoria e plena.

O que, en efecto, na liña erasmiano-cervantina se quere poñer de manifesto é que hai un auténtico *subxectivismo eudemónico*. Así como hai un subxectivismo relativístico que opera na orde gnoseolóxica (e, ó seu través, na óntica) e na orde propiamente axiolóxica (os valores son relativos á capacidade estimatoria de cada un), así sucede tamén que hai un *relativismo eudemonolóxico*; é dicir, que non existen patróns universais de felicidade, nin, polo tanto, sucede que todos sexamos felices a través de idénticos procedementos. As cousas chegan así ó extremo de que ben poida suceder que alguén alcance a ser plenamente feliz e mesmo que acade realización plenificante e perfecta por procedementos que, desde a común categorización axiolóxica, terían que ser considerados máis ben como desgracia ou desafortunada insensatez. Agora ben, isto non quita tampouco que o enfoque e tratamento deste *plenificante desvío*, insensato desde o plano da racionalidade común, non teña que resultar, case por forza, irónico (comprensivamente irónico) cando non satírico ou sarcástico.

Véxase como a loucura en persoa fala, en Erasmo, dos gramáticos:

> Serían la casta, sin disputa, la más mísera, afligida, y dejada de la mano de los dioses si yo no acudiese a mitigar las

> desdichas de tan sórdida profesión con la ayuda de una dulce locura [...] Siempre se le ve famélicos y harapientos en sus escuelas o pensaderos [...], rodeados de verdugos en figura de un montón de chicos que les hacen envejecer a fuerza de cansancio, y que les aturden con sus gritos, amén de los hedores que exalan, pero, a pesar de ello, gracias a mi se estiman los primeros entre los hombres[...], la suciedad les parece pulcritud; los hedores, aromas de ámbar, y su esclavitud miserable, un trono. (*EdelaL,* 93-94)

¿E que dicir daquel cidadán de Argos de quen fai falar tamén Erasmo á propia loucura?

> Se había pasado todos los días sentado en el teatro riendo, palmoteando, divirtiéndose, porque creía contemplar admirables tragedias, aunque de hecho no se representaba nada [...] Como quiera que le librasen la familia y los amigos de la enfermedad a fuerza de medicamentos, dijo así a los amigos, cuando hubo vuelto del todo a sus cabales: «Por Pólux, que me habeis matado, amigos. Nada me habeis favorecido arrebatándome así aquel placer y extirpando a viva fuerza aquel gratísimo error de mi mente». (*EdelaL*, 73)

¿E non morre, realmente, Don Quixote cando, como temos comentado, se fai que se poña fóra da súa plenificante loucura? Un dos momentos verdadeiramente álxidos da ironía cervantina está, sen dúbida ningunha, no feito de que ó cabaleiro, de volta das súas grandezas existenciais, se lle faga dicir a parentes e amigos, sempre tan empeñados en curalo e retornalo así á súa prosaica existencia provinciana:

> Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno.[104]

Desde o que levamos dito, pretenderemos demostrar agora que Cunqueiro, na obra que comentamos, estaría actuando con arreglo a unha irónica dinámica de corte declaradamente cervantino (e no fondo, claro, erasmiano), aínda que invertindo se cadra a súa dirección e senso. Querse dicir que, así como Cervantes alí onde expresamente di querer criticar, no fondo, procede a enaltecer e louvar, Cunqueiro critica duramente e en relaidade fustiga alí onde parece estar enaltecendo e louvando. No fondo, en verdade, tanto nun caso coma no outro, hai (erasmianamente) crítica e máis louvanza; hai louvanza e hai amarga crítica.

En efecto, os ideais da ética estoica sonnos presentados, no drama de Cunqueiro, como suscitadores dun vigor decisorio e dunha capacidade de sobrepasamento da liña dos propios intereses, en pro dun ideal de purificación e mesmo de salvación persoal e universal, que elevan ó suxeito á liña de heroicidade e aínda da auténtica santidade. Don Hamlet é realmente o home que mantén a toda costa esperta e ben esperta a razón porque así non poidan aparece-los monstros; é o home que fai *podrece-lo corpo*, sacrificándoo para que se salven os auténticos valores anímicos. Nacido da traizón, da covardía, da usurpación vergoñenta, da asasina luxuria, do engano, nacido en suma do pecado (o estoico e sexismundiano *pecado de haber nacido*), leva adiante un soteriolóxico proceso de purificación e reparadora xustiza, ata ben máis alá do racionalmente cobizable, máis alá dos seus individuais intereses e aínda da propia vida.

E, a pesar de todo iso que resulta de tan elevadas miras, o que sobre táboas se nos ofrece como consecuencia de tan estoica grandeza de ideais, é un

104 *Ibíd*, II, LXXIV.

horripilante e sobrecolledor espectáculo de sangue, de destrucción e de morte. É dicir, apurado ata as súas últimas consecuencias o proceso de dignificación racional, o resultado é a destrucción e o aniquilamento. Por dicilo claro e pronto a doutrina que aparentemente se pretende louvar descualifícase de forma rotunda nos resultados concretos da súa aplicación práctica. Isto é, estamos ante unha crítica profunda e mordaz; é a propia doutrina a que leva da man á súa descualificación total. É, se se quere, unha sorte de argumentación *ad absurdum*, a través da cal a posición enaltecida está quedando, no fondo, descualificada pola rotundidade das súas consecuencias na práctica.

A escena, en efecto, do mozo Hamlet, na obra de Cunqueiro, aforcándose nunha amea dos muros do seu castelo, como remate do lance en que atravesa con espada a seu pai e abre con frío puñal o ventre da súa nai e amada edípica, é indubidablemente, unha das máis arrepiantes escenas que se poden ver no teatro. E este terrorífico acontecer escénico, ¿non resulta ser, no fondo, a mesma diatriba erasmiana contra a razón estoica a que antes faciamos mención?:

> El estoicísimo Séneca libera al sabio de toda pasión, pero al hacerlo así no deja en él nada humano [...] Labró una estátua marmórea de hombre, impasible y ajeno a toda sensación humana [...] ¿Habrá quién no huya o se horrorice de tal tipo de hombre, como de un monstruo?

Por máis que as mortes feitas polo príncipe Hamlet estean preñadas de sentido simbólico e de intencionalidade *hominizadora*, e por máis, en fin, que a súa comparecencia sexa, segundo temos visto, *reduplicativamente teatral*, o incuestionable é que a irrupción violenta e estremecedora da morte no escenario cunqueirano, fai do desenlace da obra un sobrecolledor espectáculo. E o afán por provocar este sobrecollemento e este horror nunha obra por outra parte tan *pensada*, como o propio autor confesa, e tan asentada sobre unha basta andamiaxe conceptual, non pode ser dramaticamente gratuíto nin estar tampouco baleiro de sentido temático.

Querse dicir con iso que algunha intencionalidade predicativa singular hai que supoñer que teña que estar detrás da escena dese príncipe mozo provocando tan descomunal desfeita, puxado pola apreciación ética de que se teña que facer *podrece-lo corpo e o que é seu*, para que así a alma luminosa *salve de tan triste sino*. O sangue verquido sobre táboas en nome dunha antropoloxía e dunha ética, ¿non estará falando a berros contra esa antropoloxía e esa ética? ¿Que apreciación axiolóxica se quere expresar respecto duns convencementos morais que poñen no mozo Hardrada *noxo de vivir*, e que mesmo levan ó propio Cunqueiro cando escribe a obra a poñer *no todo*, segundo nos confesa, *aspra xenreira e noxo?* (*ISDonH*, 188).

A lectura da primeira obra dramática de Cunqueiro, *Rogelia en Finisterre*, publicada en xaneiro de 1941, e hai pouco recuperada e reeditada,[105] lévanos a conclusións que semellan importantes, tanto en relación co artellamento conceptual de *O incerto señor Don Hamlet*, como aínda polo que respecta ó resto da obra dramática de Cunqueiro, que sen se desvencellar do sentido que preside toda a producción do autor, garda, non obstante, e por encima da diversidade argumental e da disparidade dos recursos dramáticos en xogo, unha profunda unidade temática.

É claro, en primeiro lugar, que os dous dramas ós que agora se fai referencia explícita coinciden no seu propósito de mostra-las tráxicas consecuencias que derivan da aplicación ata as súas últimas derivacións dunha moral que, por máis que poida se cadra xerar entrega heroica, sacrificio e desprendemento persoal sen límite, tamén resulta, ó cabo, rexeitadora da compoñente somático-pasional e afectiva da persoa. A coincidencia a que nos referimos demostraría polo de pronto ata que punto é fonda e persistente esta preocupación temática en Cunqueiro. Que, por outra banda, isto se publique en 1941 cando por parte dalgún sector do integrismo católico, triunfante por entonces e poderoso, se predicaban como ideal posicións doctrinais moi afíns á criticada, non está tampouco exento de valentía.

105 En Álvaro Cunqueiro: Escritos Recuperados, Departamento de Filoloxía Galega, Universidad de Santiago, 1991.

Pero, en definitiva, a gran coincidencia de fondo entre os dous dramas estaría en facer un uso da dinámica ética e soteriolóxica da loita (a morte) do ser humano contra si para, precisamente, argumentar por vía moi próxima a unha *reductio ad aburdum* contra esa mesma ética. ¿Podería darse, en efecto, maior absurdo có dun mozo, coma Hamlet, que se nega a entrar nunha madurez que se entende xa de seu corrompedora e mátase entón e mata, en nome dunha doutrina de salvación, e como recurso final para liberarse e liberar dunha paixón turbadora? ¿E non estamos diante da mesma absurda posición que concorre nos homes da cunqueirana Finisterre, ó se negaren, *por se salvar*, ó amor, á convivencia, á liberdade, á vida en plenitude de sentido?

En *Rogelia en Finisterre* a condición humana énos presentada como a dun condenado; o ser humano está condenado a loitar sen descanso contra si, tentando, en contra das súas naturais inclinacións, manterse dentro do corsé coercitivo dunha eticidade negadora de si mesmo e autorrexeitante, por asentada sobre o principio, criteriolóxico e práctico, de destrucción da carne *destructora*:

> Toda mi vida la pasé acallando lo que quería destruirme, apretando mi vida, que la sentía rebrotar a borbujones en mi pecho. (*RenF*, 88)

A través das *lecturas* (e dun xeito que, por certo, fai que lembremo-las insistentes proclamas da *Ley Moral* nas súas comparecencias dentro dos Autos de Calderón), ós prisioneiros de Finisterre fáiselle presente:

> Limpiarás tus zapatos a la puerta. A la puerta dejarás el barro, y ya dentro no te acordarás de el [...] No es limpio transportar siquiera al templo el recuerdo y la inquietud del barro. Es llevar todavía barro. (*RenF*, 92)

Pero este *barro* de que é preciso que o ser humano *se limpe* e libere é o barro que, precisamente, o constitúe:

> Les dejo, un hijo, pero se lo dejo envenenado [...] Crecerá dichoso hasta que un día amanezca con hambre. Ese día sentirá su cuerpo y lucharán. De barro a barro, ¿quién tiende puentes? Barro y barro confundidos, nadie podrá salvarlos. (*RenF*, 91)

En efecto, perdido e, ó cabo, irrecuperable o edén da infancia, coas súas paisaxes idílicas

> (Como si yo necesitara compañía –di o neno Gabriel. Me gusta la soledad, la llana de camposa desierta por el ladrido de los canes; amo los atardeceres inmensos de la gándara, las mareas grandes de San Bartolo, el trigo medrado, la comba del centeno, los castaños con su arandea, los caminos sombríos, la noche estrellada, con su Polar, sus tres Marías, sus perros cazadores, el Dragón y Hércules rodeando la luna fría. Si; soy dichoso, tío, ¿porqué no me dejais tranquilo?), (*RenF*, 88)

máis alá, dicimos, da *Idade de Ouro*, disolta xa a unidade orixinal do paraíso (a perfecta harmonía somático-anímica), o ser humano, partido en dous, diversos e contrarios entre si, entra nesta dramática alternativa: ou a loita sanguenta contra a carne, quérese dici-lo cruel proceso agonal que a ética (socrático-platónico-estoica) considera *humanizante*, ou, onde non, a *caída*, é dicir, o que o personaxe *Rogelia* vén representar desde a perspectiva da lei que se lles impón ós condenados de Fisterra, por máis que estes a poidan con todo sentir como auténtica liberación:

> Rogelia fue de todos: de Juan para salvarlo; de Gabriel para resucitarlo; de ti para darte un hijo y para que conocieses vida con mujer [...] Yo gozo contemplándola clara y pura en este cementerio de hombres. (*RenF*, 90)

En contraste coa *desviación* existencial que leva á *caída*, a traxectoria da *ascese* purificante e *humanizadora* énos presentada con estes terroríficos trazos:

> Toda mi vida la pasé acallando lo que quería destruirme, apretando mi vida, que la sentía rebrotar a borbujones en el pecho [...]
> Es mío, hijo mío [...] Lo vigilaré. Lo haré a la labranza, lo llenaré de odio. Fanático, será hipócrita y necio [...] No sabrá el nombre de las cosas hermosas, y madre y mujer serán para el palabras sin sentido. (*RenF*, 92)

A obra remata poñendo en boca de Rogelia unha sobrecolledora diagnose da situación humana, tal como compete ós condenados de Fisterra:

> Que sufran –di– y aguanten, sin más, su condición de hombres. Ya sé que no es fácil, que muchos mueren, que mil y mil caen.

Sendo así de sombría a panorámica, resulta, claro, preferible a alternativa, aínda que a ela se lle dea nome de *morte*, ou de *caída*:

> ¡Quiera Dios, una y cien veces, que mi hijo caiga! (*RenF*, 92)

E este desexo en nada resulta desconcertante, á vista do que, na realidade da derradeira escena, son os auténticos feitos. En efecto, os tres homes novos de Fisterra, os que en Rogelia coñeceron o amor, espertando así, sequera sexa transitoriamente, a outra dimensión da vida

> (Me siento joven y fuerte, capaz de amor y de victoria Antonio. (*RenF*, 89)
>
> Estoy aquí como hombre vivo ante vosotros, hombres muertos –Juan. (*RenF*, 84)
>
> Soy dichoso, muy dichoso con mi hambre –Gabriel, que tamén esperta á fame do amor por Rogelia.), (*RenF*, 85)

os tres, dicimos, aparecen non obstante na derradeira escena, de volta das súas rebeldías, reintegrados á disciplina da lei e da orde *racional*, e recluidos no que o autor chama, na acotación, *capillas* e xa o ilustrador da edición debuxa, sen máis, como cadaleitos (e que, de feito, recordan tamén o *tronco da morte* e a *gruta do corpo*, de onde saen e a onde, ó final, se reintegran estes dous personaxes no Auto calderoniano, ó que nos temos referido, *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*); alí repiten e repiten, en inacabable lectura, as consignas da moral represora e definitivamente triunfante contra o barro que realmente constitúe ó ser humano:

> A la puerta dejarás el barro y ya dentro no te acordarás de el [...] Haced examen de conciencia, pero sea como limpiar el barro de los pies... (*RenF*, 92)

A arrepiante situación de autorrexeitamento e negación de si a que a orde moral conduce ós condenados de Fisterre, ¿Non está sendo, sen máis, unha

diatriba de xenuíno sentido nietzscheano contra a moral socrático-platónico-estoica, presentada aínda, nalgunha das súas formulacións, como cristiá? O triunfo en combate da racionalidade represora e o seu afianzamento dominador sobre un campo de cadáveres constitúe, en efecto, toda unha formidable realización da ironía cunqueirana. E cabe pensar aínda, desde esta perspectiva, se o *calderonismo* cunqueirano non será igualmente, cando menos nalgún sentido temático, un claro contracalderonismo.

Por nos referir, máis concretamente, ás formulacións temáticas que se dan en *Los encantos de la culpa*, obra sen a que, certamente, non resulta doado comprender *Rogelia en Finisterre*, no fondo, ¿de parte de quen parece estar máis Cunqueiro: de parte da *Culpa*, a *Circe*, hedónica e tentadora, ou do *Home*, o Ulises, ó cabo, refugante, autonegador ou heroicamente rexeitante do solaz sensual que na deusa se lle ofrece?

En definitiva, o estremecedor cadro escénico do príncipe Hamlet, pretendendo atalla-lo mal do mundo, atravesando a seu pai con longo *aceiro veneciano*, espetando na nai frío *puñal de Londres*, e rematando el mesmo por se colgar dun áspero *esparto de Tarragona*, ¿non será, pola vía da *reductio ad absurdum*, o grande argumento cunqueirano contra unha moral que impón que teña que podrece-lo *corpo e o que é seu*, para que así se *prive a alma luminosa de tan triste sino?*

Tampouco iría, por outra banda, nada lonxe deste absurdo existencial a patética figura de Dona Inés, en *A noite vai coma un río*, ardendo en inapagable sede de amor, tras de reducido este ó puro e sutil soño espiritual de quen rexeita, con patolóxica teimosía,

> acender homes, sacalos de si, espertar neles a carne que nun repente é brutal [...] (*NcomaR*, 302)

Reducindo o soma á liviá condición de sombra, como Dona Inés pretende, resultará, en consecuencia, que

> con este corpo de soñares agardo e desespero. (*NcomaR*, 303)

O emprego da argumentación por vía de *reductio ad absurdum* faise normalmente desde unha posición claramente irónica. El é xa en si mesmo unha formidable versión argumentativa da ironía. En efecto, a posición contra a que se argüe é normalmente presentada e mesmo desenvolvida con toda dignidade, con plena coherencia e asenso, sen que de modo ningún ata o final se poña de manifesto, a través da presentación súbita das súas desastrosas consecuencias, a monstruosa iloxicidade existencial que a situación refutada encerra. Cunqueiro revélasenos, sobre todo na súa obra dramática, como un auténtico mestre desta versión literaria da ironía.

É doado apreciar, despois do que levamos dito, que, polo que respecta á intencionalidade rectora que opera na disposición temática de *O incerto señor Don Hamlet*, hai, *servatis servandis*, gran parecido de ton coa que se desenvolve en *O enxeñoso fidalgo Don Quixote*. As dúas, en efecto, están a remitir a un fondo común de indiscutible inspiración erasmiana. E, neste sentido, tamén parece claro pensar que o erasmismo chega a Cunqueiro a través da súa vinculación cos autores do Barroco e, singularmente, a través do propio Cervantes. Pero, aínda e así, non deixa de ser ata certo punto desconcertante (ou, claro, significativo) as referencias de contido e incluso a longa cita textual que Cunqueiro fai, xa nun artículo periodístico de 1959 (*RdaCH*, 314), do libro *Luz del alma*, de Frei Felipe de Meneses. Do libro comeza Cunqueiro por consignar que se trata dun libro citado por Cervantes no *Quijote*, con ocasión da entrada do fidalgo nunha imprenta en Barcelona, onde o estaban editando. Fai referencia a que se trata tamén dun libro

> muy teñido de Erasmo, sin duda, como probó Américo Castro en su magistral ensaio *Erasmo en tiempos de Cervantes*. (*RdaCH*, 314)

E fai, a continuación, Cunqueiro relato dunha anécdota que nese libro se refire, redondeando aínda a referencia cunha longa cita textual.

Tampouco podemos rematar sen facer, sequera sexa de forma esquemática, referencia ó relativo ós parecidos que se dan entre *O incerto* e *O enxeñoso*, no que repecta á súa concreta configuración caracterizadora e operativa. Trátase de significativos parecidos que se aprecian, aínda que, claro, en medio das evidentes e clamorosas diferencias.

Neste sentido cómpre comezar por constatar que, tanto Don Quixote coma Don Hamlet, son personaxes que se dan no plano da *pura literariedade*, é dicir, sen que en modo ningún se pretenda que o lector faga *epoché* dela e a transpase cara un mundo *real* no alén. Don Quixote, que non, claro, o fidalgo Alonso Quijano, e, polo seu lado, o Hamlet personaxe-autor do drama que se representa dentro de *O incerto señor Don Hamlet* danse propiamente nunha literatura dentro da literatura. E sucede ademais que o plano da literatura en que se dan (a literatura de segundo nivel) é para eles, precisamente, a realidade na (da) que viven ou mesmo, coma no caso de Hamlet, según temos xa analizado, a realidade que propiamente son.

Don Quixote constitúese precisamente como tal cando asume como propia a realidade da literatura de cabalería e comparece dentro dela no mundo dos demais, mundo este que vai ser asumido por el como non realidade, como ficción, ilusión ou resultado de encantamento. Neste sentido o propio Cunqueiro, glosando a Torrente Ballester, fala de que Don Quixote é o *papel*, isto é, a literaria realidade, que Alonso Quijano representa, en indisociable simbiose con ela:

> Para que Don Quijote pueda ser posible necesita del actor que soporte la máscara «y así el actor, Alonso Quijano, es el instrumento del personaje [...]: sin Don Quijote, Alonso Quijano no puede ejercitarse en todo aquello que el había

> leído que los caballeros andantes se ejercitaban; sin el soporte físico de Alonso Quijano, Don Quijote, como decisión y como acción, queda en mero fantasma imaginario[106].

Don Quixote e Don Hamlet coinciden, pois, na súa radical natureza de *personae*, asumidas na representación, respectivamente, por Alonso Quijano e polo príncipe Hamlet Hardrada. Claro que este xa de seu é, como temos visto, realidade que se recoñece a si mesmo como orixinariamente teatral; e, en definitiva, tamén o propio Alonso Quijano, personaxe co que Don Quixote *se topa* cando cae nas súas mans a primeira parte da novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tampouco deixa de ser *consciente* da súa literaria condición de partida.

Polo demais, xa temos visto que Don Hamlet se mantén dentro da dinámica da representación ata o momento que morre, facendo precisamente a propósito da corda con que se aforca o comentario dun actor en ensaio: *¡Fan agora tan ásperos espartos!* E tamén nos temos referido xa a como Don Quixote permanece dentro da súa literariedade nutrinte ata tamén o momento da morte, en que quere retoma-la conciencia de ser *Alonso Quijano a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno*.

Unha vez constatadas estas significativas coincidencias entre Don Hamlet e Don Quixote, resta que nos refiramos tamén o desaxuste que igualmente nos dous se produce, como consecuencia do encontro neles de existencia e literariedade; isto é, o inobviable contacto entre o plano da literariedade, a súa peculiar atmosfera real-existencial, e o plano da realidade común en que se sitúan as xentes con quen conviven. Eles, en efecto, subsumidos e mesmo estáticos na súa literariedade, doadamente perden contacto coa realidade común, e aplican sen máis ó plano da existencia os parámetros ónticos e

106 Cunqueiro, A., *Papeles que fueron vidas*, Edic. de Xesús González, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 274. No sucesivo, *PFV*.

axiolóxicos da ficción en que eles se dan; o desaxustamento faise entón clamoroso: cómico, en casos, ou grotesco, ou patético, ou mesmo dramático ou, como no caso de Don Hamlet, realmente tráxico.

Dentro deste desaxustamento (óntico, dicimos, e axiolóxico), as pretensións de xustiza dos protagonistas, os seus redentores ou salvadores afáns, plenos realmente, heroicos, mesmo sublimes, desde as coordenadas da literariedade vivencial en que se dan e discorren, cobran emporiso, ó incidir sobre o plano da existencia real, unha disparatada ou mesmo nefasta efectividade.

Abonda lembrar, polo que respecta a Don Quixote, entre moitas moi significativas, a pasaxe da liberación dos galeotes. Ou lémbrese o lance en que o cabaleiro *salva* ó mozo Andrés das iras do seu amo, que mallaba inmisericordemente nel, téndoo atado a unha árbore. Da salvación deste inocente está sumamente orgulloso Don Quixote, que reiteradamente a significa como proba da grande utilidade da cabalería andante. Non obstante será o propio Andrés quen tampouco perde a ocasión de lle facer constar ó cabaleiro:

> El negocio no salió como vuestra merced imagina [...] Como vuestra merced le deshonró tan sin propósito [...], encendiósele la cólera, y como no la pudo vengar en vuestra merced, cuando se vió solo descargó sobre mi el nublado.

E concluirá o mozo:

> – Por el amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni me ayude, sino déjeme con mi desgracia, que

> no será tanta que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced.[107]

Unha descoordenación e un desaxuste parecido entre o plano da realidade mental (mental-vivencial) e o da realidade común extramental (entre o teatro e a vida) dáse tamén en Don Hamlet.

Así como a loucura de Hamlet en Shakespeare producíase, fundamentalmente, por quebra esquizoide dun eu, que se pretende con todo harmónico e un, unha quebra que pon no suxeito inestabilidade emotiva e criteriolóxica, a loucura do príncipe na obra de Cunqueiro é, máis que nada, de corte quixotesco e prodúcese, así, por vía de delirio ensoñante e alucinador. O suxeito, lonxe de incertezas, vacilacións e demoras discursivas, resulta por contra en extremo clarividente, iluminado, e insobornablemente lóxico, decidido e activo; resulta afouto, en suma, ata a ousadía. O que pasa é que cando, por circunstancias en que o delirante non pode reparar, esta proxección operativa transcende o plano da propia ficción, o da literariedade, e incide no da existencia común, estructurado con arreglo a outra lóxica, os resultados poden ser desastrosos para aqueles sobre quen a acción recae e, por suposto, para o propio suxeito, inevitablemente dado como realidade máis alá do plano da súa propia ficción.

Esta é precisamente a dobre cara da loucura, de que tanto discutían Sartre e P. Genet: que, por un lado, *salva*, constituíndose en moitos casos na prodixiosa *solución existencial* coa que o suxeito dá e lle fai, así, vivible unha realidade doutro xeito inaturable e, por outro, resulta se cadra destructiva, no fondo, para o propio suxeito e aínda para quen o acompañan.

No caso do príncipe cunqueirano, o desaxuste entre o plano da literariedade e o da existencia non pode ser de consecuencias máis tráxicas. Dentro do purificador máis aínda que xusticeiro proceso a que se entrega no drama , mata ós personaxes da súa propia obra, uns que non son, como temos visto, outra

---

107 *Don Quijote de La Mancha*, I, XXXI.

cousa que expresión simbólico-dramática da configuración interna do propio Hamlet, e faino, claro, no convencemento de que eles morren na (e para a) escénica realidade en que consisten. Pero resulta, en cambio, que Halmar e mais Gerda, personaxes, si, na *obra por facer* en que para o drama de Hamlet, segundo queda comentado, son tamén *xente real* (o Rei e maila Raíña) no acontecer da realidade que discorre no castelo de Elsinor e que nos *relata* a obra de referencia básica, respecto do cal esas mortes serán, xa que logo, mortes de plena efectividade *real.* Coa mesma efectividade morrerá tamén o príncipe herdeiro, Hamlet Hardrada, no curso do tráxico (ironicamente tráxico) acontecer en que Don Hamlet, personaxe-autor nunha pirandelliana representación, ensaia que morre, por imposición da lóxica dramática do xogo escénico en que participa. En definitiva, como expresaba o Partiquino Ramírez,

> – ¿Onde remata a vida? ¿Onde comeza o teatro? ¡Esta é a cuestión, que dixo o sublime poeta inglés! (*OOF*, 461)

## 16.- Álvaro Cunqueiro e a vía guevariana do estoicismo hedónico.

A aparición de *O incerto señor Don Hamlet* produciu, no seu momento, un enorme desconcerto. Tratábase dunha historia de cariz moi contrario ó dos relatos a que Cunqueiro tiña acostumados ós seus lectores.

> O seu pessimismo é tam radical –di Carvalho Calero, en 1861– a súa concepçon da vida tam negra que Cunqueiro tería dado um dos mais ferozes testemunhos que se conhecem da absurdidade da existência [...] As obras anteriores de Cunqueiro nom facian esperar este niilismo. Cunqueiro cultivara até entom um género que é por essência optimismo juvenil [...] cheio de sucesos maravilhosos [...], umha frescura infantil. O mundo de Cunqueiro é um paraíso terrenal [...] E agora, por fim, a serpente entra no paraíso. Neste drama sombrío do pai, a mai e o filho, todo é adultério, incesto, parricídio[108].

Aínda desde a perspectiva actual, e á vista de todo o que constitúe e dá forma ó mundo cunqueirano, o *Incerto señor Don Hamlet* segue a ostentar un agudo carácter contrastante coa frescura xuvenil (verdadeiramente matinal) da realidade edénica en que se produce, practicamente, o resto da creación literaria de Cunqueiro. Estamos, neste sentido, ou cando menos así se nos presenta a primeira vista, nun *outro Cunqueiro.*

Sen pretender en absoluto disimular esta evidencia, o fenómeno ha ser, con todo, situado nas súas dimensións auténticas, e ha ser, desde aí, debidamente avaliado. Para comezar, este carácter contrastante a que nos referimos, afecta en boa medida a toda a obra dramática de Cunqueiro. O cal de xeito ningún autoriza, non obstante, a falar de dous Cunqueiros: o narrador, optimista, e o sombrío dramaturgo.

---

108 Carvalho Calero, R., *Letras Galegas,* Agal, 1984, p. 291.

Estes aparentes dous son, en verdade, un e único nas súas perspectivas e nos seus obxectivos de fondo, por máis que se nos mostre a través de vías procedementais diversas: en casos, directa e inmediatamente na conformación gozosa, leda, felizmente ensoñadora e optimista da realidade; noutros, por contra, nunha áspera e anguriosa realización existencial que, precisamente, nas súas mesmas tráxicas consecuencias (negadoras do ben prezado da vida e da liberdade), se rexeitan e se condenan, en favor, claro, daquel abranguedor optimismo de fondo.

Todo estriba, ó noso parecer, en que se teña ben en conta, á hora de facer apreciación dos dramas de Cunqueiro, o tratamento irónico que dá á temática de tódolos seus dramas. Se é claro que xa na narrativa hai ironía, no trato que se lle dispensa, por intres, ós grandes maxinativos (pateticamente alienados, no fondo, na súa leda infantilidade ensoñante), o ironizante tratamento acentúase, sen lugar a dúbidas, cando as posicións ideolóxicas ou existenciais dos protagonistas do drama, presentadas con aura de heroísmo ou sublimidade, quedan despiedadamente descartadas en virtude das absurdas consecuencias vitais a que elas de feito conducen.

Hai, así, ironía amarga e xa de seu descalificadora no tratamento que se lle dá ós personaxes de *Rogelia en Finisterre*, queréndose *salvar* no abeiro da lei ascética que, de feito, os anula. Eles aparecen, o cabo, como víctimas mortais da doutrina de salvación na que pretenden redimirse.

¿E que dicir de Dona Inés, en *A noite vai coma un río,* feita patético Pantasma de si mesma, tras de pretender (lograr) negar, en *salvadora* ascese, o seu corpo ou reducilo á *condición de sombra*? Co seu *corpo de soñares* agarda agora, impaciente, ilusa, estulta e, claro, no fondo, *desespera.*

Algo así acontece tamén en *Palabras de víspera.* Dona Urraca énos presentada partida en dúas; co sublime obxectivo de se dar en espiritual amor ó soño (que nunca tanxible realidade) de seu irmán Afonso, entrega o seu *corpo* (afastado de si mesma, menosprezado e sacrificado) en pago ó traidor Belido.

Hai, en fin, ironía amarga no tratamento dispensado á tráxica realidade de Don Hamlet, provocando a descomunal desfeita en que a obra remata, por convencido, ó cabo, de que *o corpo foinos dado para que podrecendo el e o que é del prive a alma luminosa de tan triste sino.* É irónica a conformación estructural da obra e sono especialmente os seus máis significativos momentos.

Hai, dese xeito, ironía amarga no feito de que, dada a disposición dos aconteceres en forma de teatro dentro do teatro, mate Hamlet *en escena e figuradamente* ós personaxes do seu (pirandelliano) drama, Halmar e mais Gerda, que son non obstante personaxes tamén (Rei e Raíña) no plano *vital* presentado no drama básico e respecto do cal morrerán, claro, *realmente.* O momento máis expresivo deste irónico tratamento dáse cando, morto Halmar, os cómicos, desde a súa perspectiva da figuración escénica en que no intre se topan (están ensaiando a obra de Hamlet), exclaman:

> –¡Unha morte moi ben figurada! (*ISDonH*, 248)
> –¡Caeu coma un sapo! (*ISDonH*, 240)

Ou, por parte da Raíña:

> –... ¿queres botar un tapiz sóber dese cadavre? Colle ese que colga ahí; gostaralle ó defunto. (*ISDonH*, 241)

E non digamos cando o propio Hamlet, na súa duplicación representativa, morre como tal príncipe, parricida e agora rei herdado, mentres que desde a dinámica propia da obra escrita por el e na que ensaia o seu papel de personaxe-autor (e, evidentemente en calidade de improvisado actor) comenta á hora de botar man da corda (attrezzo) para a representación do seu aforcamento:

> ¡Fan agora tan ásperos espartos! (*ISDonH*, 248)

A ambivalencia dos personaxes, que se dan como vemos en dobre plano dramático-vital, é a determinante da situación irónica, toda vez que os seus comportamentos cambian radicalmente de significación, segundo sexa, un ou outro, o plano de acción a que se refiran. Sobre estes feitos xa Cunqueiro nos pon sobreaviso cando foi que o Hamlet autor consigne ó principio da súa obra:

> «Nota do autor: si o que faga o papel de Rei non sabe finxir morte por veleno, pode enveliñarse de certo». (*ISDonH*, 227)

A nota vai dirixida, claro, ós actores da compañía italiana que van actuar en Elsinor, lance tomado do marco shakesperiano en que Cunqueiro se sitúa. Agora ben, estes *actores* asumen papel na obra de Hamlet desde a súa (previa) condición de *personaxes* da obra de referencia básica, tan en consonancia co marco shakesperiano. Deste xeito o actor chamado a *finxir morte por veleno* na obra de Hamlet poderá tranquilamente *envelenarse de certo*; morrerá, si, mais faríao na súa calidade de personaxe da obra básica, e con morte, pois, de mero alcance teatral. O actor en si seguiría, logo, vivo, tal como na mesma escena lle di o príncipe a Pantalone:

> Rei Pantalone, vello rei de mendados calzóns colorados. Pro estás vivo. Morres somentes en escena e con outros nomes. (*ISDonH*, 231)

Pode apuntarse, por último, que ó tráxico xa de seu lle é esencial unha profunda ambivalencia doadamente interpetable en sentido irónico. Élle, en efecto, consubstancial a morte, mais unha morte da que decote, como xa Aristóteles destacaba, é aprehensible unha profunda lección de vida. É morte en función da vida. E, en definitiva, non é doado precisar onde e cando hai ou non hai máis morte ou máis vida. A morte, en todo caso, descóbrese doado como

vida, a pouco que se repare que, no fondo, son sometidos a crítica e a rexeitamento os principios operativos en que o mortífero acontecer se inspira. E é que estes principios, por máis vivificante virtualidade que se lles atribúa, quedan patentes na súa incontrovertible absurdeza, en virtude da mesma morte e da destrucción que sementan.

Os dous Cunqueiros que aparentemente existen e se nos mostran a través da súa obra, serían, por un lado, o Cunqueiro estoicista, de moi calderoniano e senequista perfil, que, singularmente na obra dramática, se extrema ata o paroxismo, e, por outro lado, o Cunqueiro da narrativa, o contador fecundo e amigable conversador, que mesmo procura que o enchoupe todo un fondo e normalmente sutil sentido hedonico-epicureista da vida e da realidade enteira.

Agora ben, unha detida análise da figura e da obra de Cunqueiro lévanos á conclusión de que, no fondo, hai, como non podería ser tampouco doutro xeito, un único Cunqueiro, que circula (e faino, claro, creativamente) dentro das coordenadas conceptuais e vitais dun estoicismo epicureista, ó noso ver, de clara ascendencia guevariana[109]. Mesmo o paroxístico nivel que os posicionamentos estoicos acadan dentro da obra dramática terían por sentido facernos calar na improcedencia dun estoicismo practicado en toda a súa pureza e de costas a un vivir que, cunqueiranamente, non pode ser concibido se non resulta compatible, a tódolos efectos, co desexable grao de desfrute que a vida ten que comportar dentro dun mundo respecto do cal Cunqueiro declara con teimosía:

> Con Bernanós puedo evidentemente repetir como una oración: ... «cuando me muera decidle al dulce reino de la tierra que lo he amado mucho más de lo que osé decir...» (*PenG*, 64), (*EconC*, 33)

109 Véxase o artículo «Mi obispo Guevara», en Papeles que fueron vida, pp. 185-87. Véxase tamén, entre outras pasaxes, EconC, p. e p. 153.

O estoicismo epicureista de Cunqueiro, que predica, si, a abstención e a continencia (a ascese) como medio para alcanzar unha máis elevada e profunda dimensión do goce, é, a todas luces, de guevariana procedencia. O influxo do *Bispo de Mondoñedo,* devota e reiteradamente declarado polo propio Cunqueiro, dista moito de ser só (ou principalmente) de orde procedemental e estilística, como o propio Cunqueiro quere recoñecer[110].

Ó noso entender, o influxo é sobre todo vital-conceptual ou de orde propiamente temática. O Cunqueiro retirado,(retornante) á *aldea*, a Mondoñedo, desde o trafego atafegante da *corte*, atopa en Frei Antonio de Guevara, xunto cun indubidable paralelismo biográfico, unha clara consonancia espiritual que, sobre servirlle tamén de consolo, contribúe a darlle asentamento conceptual e vital: hai todo un profundo contaxio de actitudes existenciais que Cunqueiro adopta e doadamente asume, pasando, como consecuencia, a inspira-las súas grandes creacións literarias.

Para empezar, xa en A. de Guevara está moi explícito o *antiquismo*, tan presente en Cunqueiro que mesmo o leva á utilización do adxectivo *antigo,* cada vez que quere *realzar ou magnificar unha realidade*, como ben sinalou Anxo Tarrío[111] , e que resulta, por outra banda, conseguinte a tódalas grandes teorías do retorno (a realidade propiamente tal está no *arjé* presocrático, nos principios, nun pasado do que cómpre, por iso, facer futuro) e, desde logo, á *matinalidade óntica,* tan cunqueirana, como temos visto. Pois ben, a obra de Guevara está estrada de louvantes referencias ó *antigo.* Deus é, por exemplo:

> La cosa más antigua entre todas las antigüedades,[112]

110 Véxase o artículo «Mi obispo Guevara», en Papeles que fueron vida, pp. 185-187. Véxase tamén, entre outras pasaxes, EconC, p. e p. 153.

111 En *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, p. 106.

112 Fray Antonio de Guevara, Relox de Príncipes, estudio e edición de Emilio Blanco, ABL editor, p. 287. No sucesivo, *Relox.*

como se pon en boca do filósofo Thales. E o sabio dos Garamantes que conversa con Alexandro Magno expón, nese sentido, que reza así unha das *sete grandes leis* con arreglo as cales o seu pobo se governa:

> Ordenamos a nuestros hijos no hagan más leyes de las que nosostros sus padres les dexamos, porque las leyes nuevas hacen olvidar las buenas costumbres antiguas.(*Relox*, 272)

A contraposición *mundo antiguo-mundo moderno*, como equivalente á contraposición *Aldea-Corte,* sempre correspondendo a aquela a primacía óntica e axiolóxica, recorre a máis coñecida das obras guevarianas, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.*

Dentro deste *antiquismo* enmárcase tamén o sentido edenista da existencia, tan querido de Cunqueiro, e que reviste carácter fundamental en Frei Antonio de Guevara:

> En aquella primera edad y en aquel Siglo de Oro todos vivían en paz, cada uno curava sus tierras, cogía sus frutos [...] Como no comían sino del sudor propio, vivían sin perjuyzio ageno. (*Relox*, 272)

O *antiquismo* e o *edenismo* xeran, en Cunqueiro coma xa en Guevara, un sentido utópico-distópico da realidade e da existencia. O pasado, retornante e xa que logo tamén futuro, concrétase en Guevara no edén da *aldea*, o retorno estoico-epicureísta á natureza e á consonancia con ela, máis alá sempre das artificiosidades insás (e así contrahedónicas) da *corte*. A aldea (a natureza) sabe, claro, compensar:

> Es privilegio de la aldea que los días se gocen más y duren más [...] ¡Oh, cuán apacible es la morada de la aldea, a do el

sol es más prolijo, la mañana más temprana, la tarde más perezosa, la noche más quieta...¡ [112]

Tamén o edén de Cunqueiro é moito a *aldea*; é a natureza. É, nunha palabra, Mondoñedo: un Mondoñedo, que Cunqueiro non será xamais capaz de ver se non é cos ollos da súa paradisíaca *infancia*. Para el, infancia e Mondoñedo son todo un; o seu edén, o que estimulará perennemente as súas ansias de retorno, será a súa infancia en Mondoñedo, unha infancia *dunha riqueza excepcional*, unha *infancia moi feliz*, como lle expresa a Carlos Casares[113]. E así lle contesta igualmente ó periodista Pedro Rodríguez, en 1960:

– ¿En quién te gustaría reencarnar, Álvaro?
– En mi infancia de Mondoñedo... (*EconAC*, 32)
Yo, a los ocho y a los nueve años había ido, incesantemente, a velar nidos con los pilletes del pueblo, a asar castañas en los bosques y a vestirnos con las hojas de los árboles el primero de mayo...
Así que yo gocé de bien temprano de cuanta alegría puede dar la naturaleza y la vida en esos años. (*EconAC*, 33)

Cando Cunqueiro quere contrapoñe-lo eu soñante e retornador ó eu preso na tanxibilidade da *res*, sensoria e sensual, lembra invariablemente o seu ser infantil, na natureza:

Ese alguén de meu que nunca volve
á auga da infancia [...]

113 Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Edic. de Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, p. 171. No sucesivo, *MCyAA*.
114 «Leria con Cunqueiro», *Grial*, 72, 1981, pp. 205 a 207.

En balde lle digo que hoxe recollen
as coloradas mazáns
e que hai que buscar as que caen entre a herba (*HAeA*, 181)

Pero a gran viraxe existencial guevariana (o cunqueirano retorno) da *corte* (a maioría de idade corrupta, ambiciosa e lasciva) á *aldea* (a vida natural, conforme con estoica *razón* e non con *opinión)*, isto é, á infancia cunqueirana (vencida a paixón e estoicamente estirpada) pasa polo inobviable exercicio da ascese. Se non é desde a perspectiva da paz interior non hai tampouco goce da paz exterior, no beatífico entorno da aldea:

> Si las afecciones y las pasiones que cobró el cortesano en la corte lleva consigo a su casa, más le valiera nunca retraerse a ella, porque en la soledad son los vicios más poderosos y los hombres más flacos [...] Ante todas las cosas conviene al que sale de la corte dejar en ella las parcialidades que siguió y las pasiones que cobró. (MCyAA, 151)

En definitiva, ata , sen fisicamente saír, pode un *saír*, pola vía da ascese, do trafego cortesán, corrupto e deshumanizador e, dese xeito, entrar na aldea espiritual:

> Lo que al caballero le hace ser caballero es el ser medido en el hablar, largo en el dar, sobrio en el comer, honesto en el vivir[115].

115 Fray Antonio de Guevara, *Libro primero de las Espístolas Familiares*, I, Edic. de José Mª de Cossío, Madrid, 1950, p. 63. No sucesivo, *EpF.*

No mesmo sentido a que nos estamos referindo, ¿non lle predica Sinbad ós *pilotos de Calicuta, aqués carnais*, tentando que se poñan de parte do soño, espiritual e humanizante,

> a fermosa castidade que piden as descobertas do mar e o andar coa *amistade dos grandes ventos*? (*VSvolvese*, 54)

A dura ascese autonegadora pode facer da vida *militia*, do noso interior unha guerra:

> En esta guerra pelean entre sí y contra sí el amor y el temor, el regalo y la aspereza, el ayuno y la abstinencia, el callar y el parlar, el robo y la limosna, la raçón y la sensualidad [...], la ira y la paciencia, la avaricia y la largueza.

Esta guerra é, no fondo, da razón contra a paixón, os dous contendentes estoicos:

> En vencer o no vencer la sensualidad a la raçón consiste nuestra perdición o nuestra salvación. (*EpF*, II, 298-299)

Nesta guerra interior, en que, como Guevara sinala, *yo mismo soy contrario a mi mismo*, acabará morrendo o mozo Don Hamlet, convencido, ó cabo, de que no *podrecemento* do corpo vai a salvación do espírito. É unha forma de dar realización á gran consigna comportamental sexismundiana:

> Pues que ya vencer aguarda
> mi valor grandes vitorias,
> hoy ha de ser la más alta:
> vencerme a mi. (*VesS*, 3255-3258)

En todo caso é o certo que, deste autocombate mortificante, a máis nobre parte de nós mesmos ha saír liberada; liberada, claro, da outra parte que tamén somos nós (*ese outro eu...*). Que a liberdade auténtica está por encima da vida, e aínda que a morte teña que se-lo prezo a pagar pola liberdade, é opción pola que A. de Guevara de cotío se pronuncia. Así, por exemplo, no famoso discurso do *villano del Danubio*:

> Nos hemos juramentado [...] de matar a nuestros propios hijos [...], porque más queremos que mueran con libertad que no que vivan en servidumbre. (*Relox*, 709)

Pero non se trata só da liberdade fronte a un poder esclavizador extrínseco. Tamén a morte pode ser tributo a pagar pola liberdade interna. Así reza outro dos grandes preceptos garamantes:

> Ordenamos que ninguna muger viva más de quarenta años y el hombre viva hasta cincuenta, y, si entonces no fueren muertos, sean a los dioses sacrificados; porque gran ocasión es a los hombres para ser viciosos pensar que han de vivir muchos años. (*Relox*,273)

Neste sentido, ata a enfermidade é dun indubidable efecto benefactor: ela contribúe a debilita-la compoñente pasional humana, en beneficio así da liberdade de espírito:

> *Cum infirmor, tunc fortior sum*, decía el Apostol [...] y esto, porque al enfermo ni le incha soberbia, ni le combate lujuria, ni le derrueca avaricia, ni le altera ira, ni le sojuzga gula... (*EpF*, I, 163)

Pero o obxectivo final de toda esta mortificante ascese é de profundo sentido hedónico. A ascese non se xustifica en si mesma nin sequera (ou, cando menos, non principalmente) en relación con finalidades transcendentes. Hai unha concepción meramente instrumental e mediatizadora do sufrimento. Moito menos aínda conducirá este proceso ascético a que nos referimos a unha nirvánica morte espiritual ou *apaceica*, ó modo rixidamente estoico. Non; a sobriedade e a contención son de finalidade hedónica, e xustifícanse, precisamente, no máis elevado nivel de deleite que poden proporcionar. En efecto, así como a abundancia de elementos pracenteiros resulta despracer, a renuncia a moitos deles, a frugalidade, reverte decote en auténtico goce e deleite. Exprésao ben ante Alexandre o sabio garamante:

> No me negarás, Alexandre, que teniendo más que todos gozas menos que ninguno; porque el príncipe que tiene mucho se ha de ocupar en defenderlo, pero el príncipe que tiene poco tiene mucho tiempo de gozarlo. (*Relox*, 269)

A ascética guevariana, trazada con vistas a unha finalidade claramente hedónica, acada así un sentido moi en consonancia coa contención epicureísta (cando menos, a que o propio Epicuro practica e recomenda), dada precisamente na liña do goce e sempre con vistas a maior intensidade do pracer. E así, por exemplo, sucede que a consideración en que se expresa que *soys más pobres los señores ricos que no los vasallos pobres, porque no es rico el que tiene más que merece, sino el que quiera aún menos de lo que tiene* (*Relox*, 270), é dunha evidente inspiración nestoutra de Epicuro, tan coñecida:

> Si quieres hacer rico a Pitocles, no aumentes sus riquezas, sino haz menguar su ansia[116].

116Epicuro, *Obras*, Altaya, 1994, p. 91.

E tampouco deixa de ser ilustrativo, con vistas á comprensión da pretensión hedónica de que falamos que se declare por parte de Guevara que o extremo da senrazón estaría mesmo na comisión do pecado do que non se segue sequera efecto ningún pracenteiro:

> Harto simple es el que se atreve a cometer un vicio sen sacar del un deleite para el cuerpo. (*Relox*, 258)

Á vista de canto levamos consignado, é doado aprecia-lo fondo carácter estoico-epicureísta (ascético-hedónico) presente, por exemplo, nas razóns que aduce, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, o Rei Eumón cando, na coxuntura de poder posuí-la moza Herminia, que lle gustaba e que se lle ofrece:

> Amigo Egisto, la monarquía no reconoce el adulterio por parte de rey, pero prefiero quedarme con la imagen en la memoria de aquel perfil moreno, sobre el manto blanco y en el corazón con el cantar de Herminia alejándose en la noche digo yo que hacia la luna. A lo mejor en la cama lo perdería todo, y lloraría como quien pierde una esmeralda.
>
> –«¡Trititia post coitum!» –comentó el del laud. (*HparecíaO*,122)

A contención e o desprendemento do nivel sensorio - sensorial (dos que tanto temos falado, como posibilitadores e suscitantes da *vaguidade ensoñante,* demanda inescusable do labor creador) resultan, aínda dentro da súa connatural dureza e penosidade, intimamente satisfactorias. En definitiva, ata se pode dicir que todo é cuestión de rango ou xerarquía dentro da escala do pracer. E compensa, dese xeito, renunciar a uns praceres con vistas ó goce doutros, sempre máis intensos, máis fondos ou mesmo máis duradeiros.

Saboréese, por último, o fino sentido hedonista e, claro, inconfundiblemente guevariano, na presentación que Cunqueiro nos fai do seu retorno, ascese mediante, á súa *edénica aldea*, a

> las estrechas calles, la ancha plaza, la casa [...] He comido el pan amasado en la vieja artesa de álamo, he metido el diente a una fría manzana de la huerta, me he dormido respirando un aire perfumado, unas veces manzana, otras membrillo. Y me ha despertado dos veces el enorme silencio [...] De desayuno, leche acabada de ordeñar. Viene mi primo Moirón de Riotorto y me trae castañas. Me asomo al balcón y veo pasar caras conocidas, gentes con las que tengo que hablar, que se alegrarán de verme [...] Pasa Totona del almacén, ligera con todos sus años. Siempre que me habla me llama Alvarito, que me vió nacer. Huele a laurel quemado, que ahuman chorizos en una casa vecina. Llaman a la puerta, y adivino quien es, por el toque de martillo [...] ¡Qué grande, rico y hermoso es el mundo! (*VIyR*, 67)

¿Onde e como pode entrar neste estoico–epicureísta (guevariano) esquema o Don Hamlet, co seu insuperable *noxo de vivir*, desesperanzado e irrecuperablemente triste, dando, ó cabo, na acción parricida e no suicidio?

Don Hamlet representaría a absurda e destructiva situación a que conduce unha ascese (alta, demasiado alta, sobrehumana), puramente estoica, desvencellada de toda pretensión hedónica; unha pretensión, polo demais, inexistente e irrealizable en quen coma o príncipe lle foi despiedadamente arrebatada a reconfortante perspectiva da infancia en guevariana *aldea*.

Don Hamlet, que é a eticidade responsable, ata a heroicidade, librando en combate interno a loita a morte que Hamlet en Shakespeare librara diante de

toda a corte danesa (sen dúbida porque o noso Hamlet interpreta que a *podremia* non está *en Dinamarca*, senón no *corpo e o que é seu* de cada un), este Hamlet que é, en fin, afán de liberdade (estoica e guevarianamente, liberdade de si), aínda por encima da propia vida, é, sobre todo, o brillo (fúnebre pompa) da grande ausencia: a irreemprazable ausencia de infancia e, deste xeito, de retorno existencial. Por iso este Hamlet é tamén ostensiblemente Cunqueiro, aínda que deixándose ver do outro lado, do da sombra; unha sombra en que non obstante se fai igualmente constatable a luz, presente aquí na súa grande e clamorosa (tráxica) ausencia.

ISBN 84-453-1467-X

XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA

DIRECCIÓN XERAL DE POLÍTICA LINGÜISTICA