

EL INCIERTO SEÑOR DON EDIPO (!), PRÍNCIPE DE...
¿GALICIA?
RELACIONES HIPERTEXTUALES Y CONTEXTUALES
EN *DON HAMLET* DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Armando T. AGUILAR DE LEÓN

CHAM – Centro de Humanidades
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa,
Avenida de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa, Portugal
armandoleon@fcsh.unl.pt

**The uncertain Lord Don Oedipus (!), Prince of... Galicia?
Hypertextual and contextual relationships in *Don Hamlet* by Álvaro Cunqueiro**

Abstract: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* ('*The uncertain Lord Don Hamlet, prince of Denmark*', 1958) is the first play by Álvaro Cunqueiro and the first widely recognised tragic work in the Galician literary system. This inaugural drama focuses on the interaction scheme of Shakespeare's plot in the light of Freudian theories – having the myth of Oedipus in the background – and contains a series of veiled socio-historical meanings referring to the context of its production: Galicia under the Franco dictatorship. Therefore, Cunqueiro's play was analysed from a double perspective: hypertextual and contextual. The former highlights the author's literary work, the latter, the socio-historical contents that some components of the play insinuate. Thus, the dramatic syntax of *Don Hamlet* was appreciated, while glimpsing its semantic and ideological charge. Among the results presented in this paper is the confluence in the dramatic framework of two aspects of the tragic tradition: the Elizabethan, which is evident from the title, and the Attic, whose representative mythemes appear as the action, which ends in a properly Freudian conflict, runs. The dense and hostile atmosphere in which the characters interact has contextual implications. In a literary system such as the Galician one, which lacks antecedent tragic production, *O incerto señor Don Hamlet* constitutes a landmark because of both its avant-garde dramatic technique and the conditions – Franco's repression – in which it is set. Moreover, it is a good example of the derivations of the tragic genre into which parodic procedures are incorporated.

Key words: tragic rewritings; text and context; Galician theatre and Francoism; Oedipus and Hamlet; tragedy and avant-garde

Resumen: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) es la primera pieza de Álvaro Cunqueiro y la primera obra trágica ampliamente reconocida en el sistema literario gallego. Este drama inaugural enfoca el esquema de interacción del argumento de Shakespeare a la luz de teorías freudianas –el mito de Edipo en segundo plano– y contiene de manera velada significados sociohistóricos que remiten a su contexto de producción: Galicia bajo la dictadura franquista. Por lo anterior, se analizó la pieza de Cunqueiro desde una doble perspectiva: hipertextual y contextual. La primera destaca el trabajo literario del autor; la segunda, los contenidos sociohistóricos que se insinúan tras algunos componentes de la obra. Se apreció, así, la sintaxis dramática de *Don Hamlet* y se atisbó su carga semántica e ideológica. Entre los resultados que presenta este artículo está la confluencia en el entramado dramático de las dos vertientes de la tradición trágica: la isabelina, evidente desde el título, y la ática, cuyos mitemas representativos van asomando al correr de la acción, la cual desemboca en un conflicto propiamente freudiano. Densa y hostil, la atmósfera en la que interactúan los personajes tiene implicaciones contextuales. Ahora, en un sistema literario como el gallego, que carece de producción trágica antecedente, *O incerto señor Don Hamlet* es un punto de referencia tanto por la técnica dramática de vanguardia como por las condiciones –la represión franquista– en la que surge; además, es un buen ejemplo de las derivaciones del género trágico, al que vienen a integrarse procedimientos paródicos.

Palabras clave: reescrituras trágicas; texto y contexto; teatro gallego y franquismo; Edipo y Hamlet; tragedia y vanguardia

«parody participates in the dynamic development of literary forms»

Linda Hutcheon (1978: 210)

«le contexte ne se situe pas à côté des œuvres [...] ; il n'est pas tant juxtaposé au texte comme sous-jacent à lui. Plus encore qu'un contexte, il constitue un sous-texte»

Jean-Pierre Vernant (2001: 23)

«El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector [...], adquiere memoria»

Iuri Lotman (1996: 54)¹

1. Objetivos y enfoques teórico-metodológicos

Merlín e familia (1955), *Las mocedades de Ulises* (1960), *Se o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969)... Al leer los títulos del repertorio de Álvaro Cunqueiro Mora (1911-1981), salta a la vista el carácter hipertextual de parte de su producción narrativa, en gallego y en castellano, que encuentra sus fundamentos en mitos de horizontes culturales diversos. Aunque el hipotexto anunciado de *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) es el drama de Shakespeare, confluyen en esta primera pieza de Álvaro Cunqueiro las dos vertientes de la tradición trágica: la isabelina y la ática. En esta obra que marca la integración tardía

¹ La cita en epígrafe refiere al artículo «La semiótica de la cultura y el concepto de texto» publicado originalmente en ruso, en 1981, en la revista de semiótica (*Sing Systems Studies*, en inglés) de la Universidad de Tartu, Estonia, sede académica de Iuri Lotman.

del género trágico en la literatura gallega se conjugan los motivos de la trama del Bardo de Avon –el adulterio, el regicidio, la usurpación, el llamado a la venganza, el carácter mediativo y dubitativo del protagonista, principalmente– y mitemas característicos de la tragedia griega –un coro, un parricidio, un incesto y un matricidio–. Los episodios mencionados se desarrollan en un universo trágico en el que lo onírico, la incertidumbre, la hostilidad, la opresión y lo absurdo –elementos del teatro de vanguardia– incorporan contenidos contextuales; es decir, condensan significados sociohistóricos.

Por lo anterior, el objetivo de este artículo es observar aspectos del andamiaje dramático de *Don Hamlet*, así como la semiotización del contexto –la dictadura franquista– en el que se encuentran inmersos el autor y el público al que este se dirige. Para ello, tendremos en mente trabajos teóricos como los de Gérard Genette y los de Iuri Lotman; el primero abunda sobre el hecho hipertextual (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1992) y el segundo refiere a la memoria histórica del texto como resultado de una impronta contextual («La semiótica de la cultura y el concepto de texto», 1996).

2. Edipo, Hamlet, Freud y la vanguardia dramática

Ya que desde el título de la pieza de Cunqueiro es evidente el fenómeno hipertextual, no está de más recordar que tanto la tragedia ática como la tragedia isabelina se componen de reescrituras de relatos heroicos arraigados, respectivamente, en la mitología griega y en la épica anglosajona. De hecho, para la factura trágica de *Edipo tirano* (s. V a. C.), Sófocles se inspiró en un mito de origen micénico cuyo protagonista es el malhadado rey de Tebas; Shakespeare, por su parte, recuperó de las sagas escandinavas el conflicto de un joven taciturno, titular en su drama de venganza, *Hamlet, Prince of Denmark* (s. XVI). Estas obras paradigmáticas son eslabones de referencia de extensas cadenas hipertextuales que, desde el siglo XVII corrieron paralelas hasta el umbral del siglo XX, momento en que se operó una fusión de motivos que daría como resultado una amalgama entre el mito de Edipo y la leyenda de Hamlet.

Curiosamente, esta fusión no se dio en los terrenos de la literatura, sino en el campo de la psicología. Interesado en la personalidad y el comportamiento, Sigmund Freud llevó a cabo una investigación intensa sobre la importancia de los sueños en el mecanismo psíquico. Gran conocedor de la mitología grecolatina y de amplia cultura literaria, el médico austriaco estableció vínculos entre el material onírico que le aportaban sus pacientes y episodios particulares del mito de Edipo (Freud 1991: 265-269, 272). Son, pues, las proyecciones en sueños de la muerte del padre y de la unión con la madre el puente entre el mito de Edipo y el complejo de Freud. El fundador del psicoanálisis llegó a la conclusión de que los mitemas griegos ejemplifican pulsiones comunes en los niños, quienes, en una etapa de su desarrollo psicosexual, se sienten atraídos por la madre y desean la muerte del padre; así, cada niño es un Edipo en potencia y en cada hombre afloran o quedan reprimidos indicios de tales tensiones. Con el objetivo de apuntalar esta interpretación, Freud

recurrió a otro referente trágico: precisamente, el *Hamlet* de Shakespeare (*Ibid.*, 273-274). Desde la perspectiva freudiana, el argumento de este drama gira en torno a la relación de un hijo con sus padres: Claudio, que asesina al rey y desposa a la reina, consume los deseos íntimos del príncipe, quien, de modo inconsciente, se identifica con el agresor de la figura paterna y beneficiario del lecho materno; por ello, las dudas ante la venganza y el cuestionamiento moral atribulan al protagonista. Armstrong señala que:

from the outset, *Hamlet* always came after Freud's discussion of *Oedipus* [...]. But this secondary position is completely misleading, because fundamentally, *Hamlet*, not *Oedipus* [*sic*] is the figure that corresponds to the condition of the modern adult. [...] So as paradigmatic as *Oedipus* is for psychoanalysis, *Hamlet* is the actual model of homo Freudianus, [...] haunted by his own desires (2018: 77).

Así, en *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*, 1900), Freud enfocó el núcleo familiar que exponen las tragedias citadas y resignificó a los personajes centrales: Edipo vino a representar los deseos infantiles y Hamlet, el adulto con un conflicto neurótico consecuencia de esos deseos que se agitan en lo inconsciente (1991: 271, 273).

Dicha teoría se difundió ampliamente e influenció la producción artística; en el teatro, particularmente, asistimos a la consolidación de un teatro mitológico que parodia obras áticas e isabelinas y da al perfil de los personajes trágicos un tratamiento freudiano. Un ejemplo contundente es *La Machine infernale* (1ª ed. 1934) de Jean Cocteau, obra que «par son originalité et sa portée dramatique, a fait date dans la renaissance du théâtre mythique» (Jouan 1952: 68). En esta reescritura del *Edipo tirano* de Sófocles, los personajes del mito de Edipo interactúan inmersos en una realidad onírica en la que afloran móviles subconscientes. Además de episodios calcados del hipotexto ático –el *Edipo* de Sófocles–, algunos pasajes de *La Machine infernale*, como aquellos en los que interviene el espectro de Layo, remiten a uno de los ejemplares isabelinos por excelencia, el *Hamlet* de Shakespeare (*vide* Cocteau 2000).

Mientras en Francia proliferaban obras trágicas de factura paródica, en Galicia, Álvaro Cunqueiro también exploraba posibilidades dramáticas y buscaba liberar el teatro de convenciones puramente realistas. Émilie Lumière (2014: 1-7) demuestra cómo en un breve ejercicio escénico temprano, *Xan, o bó conspirador* (escrito en 1933, publicado en 1978 en la revista *Grial*), Cunqueiro echó mano de recursos que encuadran la pieza en un teatro, literalmente, especular, con dispositivos escénicos como espejos, personajes que se desdobl原因 y oponen (hombre con corbata / hombre sin corbata), asunciones pirandellianas y diálogos cuyas réplicas estrambóticas hacen recordar, inevitablemente, algunas piezas del teatro del absurdo, *avant la lettre*.²

3. El teatro gallego y la represión franquista

Los avances que se venían dando en la literatura gallega desde el *Rexurdimento* (s. XIX) se vieron abruptamente frenados con el advenimiento de la dictadura. En efecto, en Galicia –una de las primeras regiones en caer bajo la ofensiva franquista (Batalla de Vigo, julio de 1936)–, la literatura pasó por las penurias de una lengua

² *La Cantatrice chauve* (1950) de Ionesco y *Un mot pour un autre* (1951) de Tardieu.

marginalizada y de un aparato editorial maniatado. Al instaurarse, el régimen desmanteló instituciones culturales y confinó toda manifestación identitaria; la labor galleguista que había venido progresando desde el siglo XIX con objetivos políticos y culturales sufrió un retroceso. El teatro gallego que marchaba a la par de las vanguardias europeas entró en otro periodo de escasez y no fue por falta de literatos: «Había que servir ao réxime, en castelán ou como manifestación folclórica en lingua vernácula, ou non existir» (Riobó 2000: 12).

El golpe fue certero, pero no definitivo: esporádicamente, fueron apareciendo obras en la lengua prohibida. En los primeros veinte años del franquismo en Galicia (1936-1956), se publicaron apenas nueve piezas de teatro en gallego (*Idem*), impregnadas de color local.³ Este panorama editorial y escénico casi desierto vendría a cambiar positivamente con la conformación de un repertorio de piezas contestatarias que eran dadas a conocer al margen de la cultura oficializada; es decir, surgieron en la clandestinidad o en el extranjero, por lo que tuvieron escasas posibilidades de escenificación y edición en España y no entraron en contacto masivo con el público que debía involucrarse en la ficción trágica.

Sobre este periodo, Abdón Mateos comenta:

Aunque la década de 1951 a 1962 resulta poco trabajada por la historiografía [...] los años cincuenta fueron un tiempo de [...] surgimiento de nuevas fuerzas opositoras [...]. Renacieron, también, las protestas sociales y aparecieron nuevas disidencias en el ámbito de la Iglesia y de los intelectuales y artistas (2008: 225-226).

Por las condiciones complejas del contexto sociohistórico, el surgimiento de este teatro en la lengua proscrita durante la dictadura está determinado por una ideología de resistencia que cuestiona los hechos del franquismo y que se transmite, como hemos mencionado, de forma clandestina, en el exilio o en representaciones/lecturas únicas o frente a un público limitado. Con el objetivo de burlar la censura y de evitar represalias del régimen, los autores dramáticos recuperaron el material ático e isabelino y semiotizaron de forma más o menos evidente los hechos históricos y la realidad social de posguerra.

4. La tragedia disidente en la lengua minorizada

La primera tentativa en este panorama se dio fuera de la península con *Midas* (Buenos Aires, 1957; Coruña, 2018) de Isaac Díaz Pardo, «'tragedia en tres actos' en prosa y verso con coros y bailes» (Fernández 1996: 61), que sitúa a los personajes de la Antigüedad en la inmediatez de la vida diaria. Como es habitual en los autores de vanguardia interesados en argumentos trágicos, Díaz Pardo «sintetizou a esencia de personaxes míticos [e] desentrañou seres humans [que] veñen ser como herois [...] na vida cotiá» (Fernández 1984: 183).⁴ En su tesis doctoral sobre el teatro mitológico

³ De una u otra forma, cada pieza se enraza en el folclor: *Non chores, Sabeliña!* (1943) de José Trapero integra ritmos típicos de Galicia –como alalás y muñeiras–, *Vieiro Choído* (1957) de Xosé L. Franco Grande se desarrolla en una atmósfera feérica, de influjo celta, etc.

⁴ Hay que aclarar que la pieza en cuestión no se conecta directamente con la tragedia ática, ya que su materia de base es un episodio de la *Odisea* que más tarde retomaría Plutarco y, más recientemente, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (vide Pedreira 2019: 58). Aunque los historiadores del drama

gallego, Iría Pedreira estudia esta «primeira incursión do teatro galego contemporáneo na temática mítica clásica» (2019: 63) y rescata al autor como pionero en la integración de la materia helénica en el drama gallego.

Con todo, las historias del teatro anteriores al estudio de Pedreira dedican poco espacio a *Midas*; se interesan, por el contrario, por una pieza cuyo antecedente manifiesto se encuentra entre lo mejor de la producción isabelina: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Esta pieza, cuyo proyecto remonta a 1955 (Tato 2014: 728), fue publicada en Vigo en 1958 y, en ocasión de su estreno en 1959, tuvo solo dos funciones en el Teatro Colón de A Coruña. Incluso así, «a estrea do Don Hamlet marcou un fito na historia do teatro galego e [...] foi a primeira manifestación pública e conxunta dos galeguistas de posguerra» (*Ibid.*, 730).

5. Álvaro Cunqueiro y la tragedia isabelina

Literato en la extensión del término, de amplia producción en castellano y en gallego, de trayectoria reconocida en ambos sistemas literarios y de intensa labor periodística –que incluye participaciones en periódicos de ideología radical de orientación falangista y en periódicos reaccionarios defensores de la identidad y cultura gallegas–, Cunqueiro tiene un catálogo reducido de obras teatrales, entre las que destaca la mencionada *Don Hamlet*, y fragmentos trágicos insertos en su obra narrativa –el teatro dentro de la novela–, como la «Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados», juego escénico en su novela *As crónicas do sochantre* (1956). La acción de base de esta metaficción transcurre en la Bretaña de la Primera República Francesa; cronotopo que sugiere una actitud subversiva, si observamos desde el contexto centralista y dictatorial de la España franquista. En lo anterior, salta a la vista el interés de Cunqueiro por las obras de Shakespeare y se sugiere una mirada crítica del autor gallego sobre la dictadura española.

Las obras de Shakespeare son, de hecho, una de las pasiones declaradas de Cunqueiro; en sus novelas «references to and evocations of Shakespearian personages and scenes abound» (Smith 1997: 356). Estas referencias y evocaciones dispersas en sus novelas toman mayor consistencia dramática en la pieza en cuestión. Sobre esta reescritura de *Hamlet*, el autor dijo: «creo haber entrevisto aspectos perdidos u olvidados del mito Hamlet [*sic*], y haciéndoles salir a la luz, me obligan a un nudo y a un desenlace no usados» (en Jarazo y Domínguez 2010: s/p). Es decir, Cunqueiro reiteró su deuda con Shakespeare y declaró haber explorado las antiguas sagas danesas, *Gesta Danorum*, de Sajón Gramático. Esto le dio el conocimiento de la materia heroica necesario para proponer un desarrollo alternativo. En su trabajo hipertextual, el autor gallego introdujo alteraciones significativas: contaminó el argumento de base con mitemas griegos y utilizó recursos variados del drama vanguardista del

gallego mencionan a Díaz Pardo, su renombre se debe, principalmente, a su compromiso galleguista, tanto en Galicia como en Argentina, y a su trabajo plástico. Al respecto, Díaz Pardo fue ‘invitado’ por Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado y simpatizante del régimen franquista, a pintar los murales del Valle de los Caídos. Como rechazo a tal propuesta, el pintor abandonó Madrid; posteriormente, se marchó a Argentina, donde fue publicada *Midas*.

siglo XX, entre ellos está la dimensión onírica/simbólica y el incesto que remiten a las teorías freudianas, «aún que Cunqueiro non recoñeceu a influencia de Freud» (Liñeira 2011: 30).

6. *Don Hamlet* y el trabajo hipertextual

Notemos cómo en los umbrales de la pieza, Cunqueiro desestabiliza referentes y desplaza significados de forma ingeniosa y sutil; estos procedimientos se revelarán de primer orden en el desarrollo del drama. Enfoquemos, de entrada, las novedades en el título que no pasan desapercibidas: el tratamiento nobiliario «señor Don» y la ambigüedad del adjetivo «incerto». En primer lugar, la fórmula de tratamiento fue utilizada inicialmente para referirse a infantes y a reyes en las monarquías hispánicas; se establece, luego, un lazo contextual entre el personaje titular de origen escandinavo e Hispania; Hamlet deja de ser el personaje de la saga nórdica para convertirse en un Hamlet hispánico (hispánico, que no español), lo que acaba por producir una desestabilización en el referente geográfico explícito, Dinamarca, en donde ese tratamiento nobiliario es inusitado. Esta desestabilización, deslocalización, será un recurso a través del cual Cunqueiro deslizará una crítica velada sobre la situación de Galicia en tiempos de posguerra; como veremos más adelante, esta Galicia tiene su proyección intradieética en la Dinamarca donde transcurren los eventos trágicos. En segundo lugar, el adjetivo «incerto» tiene diferentes connotaciones, entre ellas «dubitativo» e «irresoluto», pero también «no cierto»; esto permite, por un lado, afirmar al protagonista trágico por el rasgo que lo caracteriza, «el dubitativo (*incerto*) señor Don Hamlet», y, por otro lado, acaba por negar su identidad, «el falso (*incerto*) señor Don Hamlet». Desde esta perspectiva, los desplazamientos semánticos en el título desestabilizan los significados hasta poner en duda tanto al protagonista trágico como al lugar enunciados. Finalmente, ¿es o no es Hamlet?, ¿es o no es Dinamarca? Estas incertidumbres que se sugieren en el título dejan entrever que en el drama nos enfrentaremos a un falso Hamlet⁵ que, como el «original», pasará por momentos de reflexión y de titubeos antes de tomar una determinación. De esto resulta que el título establece lazos hipertextuales, en relación con la obra de base, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (ca. 1600), y lazos contextuales, que insinúan un espacio peninsular hispánico y no danés. Hay algo más: la conjunción entre el adjetivo, *incerto*, el tratamiento nobiliario, *señor Don*, y la referencia a la tragedia de Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, produce un efecto cómico e insinúa una subversión paródica del referente trágico.

Aún en los umbrales del drama, encontramos en las primeras páginas una introducción con un discurso autorreflexivo en el que un narrador nos da la bienvenida

⁵ La incertidumbre frente a la identidad del protagonista es evidente también en *Las mocedades de Ulises* (1960) y en *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); en la primera novela, el titular «Tiene de griego el nombre, pero de caballero andante el gesto. [...] En la historia de este Ulises se tiene presente al otro Ulises [...] al de la epopeya, no sólo por la fuerza evocadora del nombre [...] sino por la presencia constante del mar»; en la segunda novela, «van llegando otros “Orestes” sucesivos, jóvenes que se le parecen, [...] Orestes, el verdadero, llega finalmente a la ciudad [...] cuando ya no queda nadie que lo esté esperando» (Barandica 1997: 31, 34). Ulises y Orestes son, pues, convocados desde el hipotexto griego y resignificados en las propuestas del escritor gallego.

a Elsinor y nos presenta al protagonista en sus cavilaciones: de pie, ensimismado, ataviado con un manto oscuro, Don Hamlet se masajea la frente, en el momento justo en el que se plantea el famoso dilema: «¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cuántos homes son precisos, no escuro, para fazer na luz un só home verdadeiro?» (1990: 9). Nótese la evidente transformación de la duda ontológica y la coincidencia con la respuesta al enigma del mito de Edipo, el hombre. Esta adaptación es reveladora: el cuestionamiento ontológico ya no oscila entre un excluyente «*To be or not to be ?*», sino que la especificación «ser al mismo tiempo» penetra en oposiciones esenciales y simultáneas del individuo fragmentado por tendencias múltiples que conforman una unidad; lo que no pasa sin hacer eco a la deconstrucción operada por el psicoanálisis.

Después del planteamiento del protagonista, el personaje que lo presenta se identifica con el autor, como una especie de proyección diegética de Álvaro Cunqueiro, que reescribe la obra de Shakespeare y procede a alteraciones: «Axeito agora em Hamlet [...] as miñas teimas [...]. Non refago, non modernizo, nem dilucido o mito Hamlet. Conto, por dentro, una historia que quizais aconteceu» (*Ibid.*, 10); el hecho de que Hamlet sea producto de las «obsesiones o manías del autor» da un carácter confidencial a esta suerte de prefacio. Siempre en un tono íntimo, el 'autor' continúa con el juego metaficcional: «Hai moito tempo que andan polos teatros as dúbidas, tamén os medos, e a cruel morte de Hamlet». Son estas dudas, estos miedos y la muerte de Hamlet que el 'autor' se propone narrar como testigo ocular:

eu son agora mesmo un daqueles soldados que chegam a Elsinor con Fortimbrás [...] cando aínda están na sala do castelo os cadáveres. [...] Un alabardeiro eu son quizais, ou un arqueiro montado, que pousa nun rincón as súas armas para axudar a leva-los cadáveres dos coroados e do herdeiro ó camposanto (*Ibid.*, 10-11).

Testigo de los eventos trágicos, el 'autor', que se asimila ahora a un personaje incidental, reitera su papel de narrador que en una noche de invierno rodeado de cadetes «po[nse] a contar a traxedia» (*Ibid.*, 9-11). Así, el desarrollo dramático de *Don Hamlet* resulta ser el relato de este personaje que rememora los hechos de la casa real de Dinamarca. Además de las fluctuaciones modales –modo narrativo y modo dramático–, asistimos, una vez más, a desplazamientos y a desestabilizaciones: el enunciadore dice ser el autor que escribe; después, se asume como personaje incidental que observa; luego, el testigo se revela como narrador de un relato que, en realidad, es una obra de teatro cuyo primer acto o jornada demora en comenzar por los preliminares narrativos de la pieza.

Este preámbulo en primera persona da paso a la lista de *Dramatis personae* en la que se observa una reducción considerable en el reparto: Cunqueiro elimina todo el cuerpo militar que incluye Shakespeare –los soldados daneses, el capitán Fortimbrás, príncipe noruego que amenaza con invadir Dinamarca– «in order to eliminate war references in his work» (Jarazo y Domínguez 2011: 95). La invasión del ejército noruego patente en Shakespeare podría haber sido en Cunqueiro una alusión a los actos del ejército franquista, hecho que no habrían pasado por alto los censores. Cunqueiro tampoco consideró la variedad de personajes cortesanos de Shakespeare,

como Rosencrantz y Guildenstern, amigos del príncipe, por lo que la interacción se reduce al entorno íntimo de la corte y de la familia. Otra alteración notable es el cambio de nombre en personajes cruciales como Claudius, el usurpador, quien aquí se llama Halmar, y la reina Gertrudis, llamada ahora Gerda; una sustitución de los actores ambulantes por personajes de la comedia del arte –Pantalone, Arlequín, Colombina, etc.–, quienes interpretarán a los personajes trágicos en la célebre exposición en abismo del adulterio y del regicidio/fratricidio. A estas alteraciones, el autor gallego agrega un elemento representativo de la tradición ática: el coro, formado por «xente, sombras e voces de Dinamarca» (1990: 13) que, en cada intervención, realiza una especie de danza, como un lejano recuerdo de las evoluciones del coro griego, y que, por influjo pirandelliano, tiene autoconsciencia de su función dramática. Este carácter del coro puede apreciarse en su presentación: «Son o coro. En toda peza de teatro debe de asisti-lo Coro. Son un e son moitos. [...] Eu son o señor vagas sospeitas, don marmuracións, micer memorias de tempos idos, don ollo fisgando por unha pechadura, un profeta na praza...» (1990: 22). De esta manera, Cunqueiro expresa la naturaleza colectiva y popular de este componente trágico.

Después del reparto, la primera indicación escénica es otro relato que tiene la función de prólogo; como tal, nos introduce en el cronotopo de la tragedia –cuya acción se desarrolla en un lugar lejano y un tiempo pretérito– y nos sitúa en el conflicto de una antigua familia encumbrada: «Esta peza ten por escenario o Castelo que chaman de Elsinor, no reino de Dinamarca [...]. Son donos de Elsinor, e reinan desde hai moitos séculos en Dinamarca, nos días desta peza, uns que chaman os Hardrada» (*Ibid.*, 15-16), estirpe viciosa en el poder hasta los buenos tiempos del rey Hamlet, que terminaron súbitamente. Es, solo entonces, cuando el argumento de Cunqueiro toma el cauce de su antecedente isabelino.

Como en el *Hamlet* de Shakespeare –pero también como en el *Edipo tirano* de Sófocles y como en las *Coéforas* de Esquilo–, la acción en *Don Hamlet* se desencadena por el regicidio: «Houbo un crime, logo hai un asasino» (*Ibid.*, 26). El asesinato fue llevado a cabo por Halmar, el hermano del rey, quien, desde hacía muchos años, incluso desde antes de la boda real, mantenía relaciones íntimas con Gerda. Tras el fratricidio, el asesino subió al trono de Elsinor y desposó a la viuda del rey. Al igual que su homónimo inglés, el Hamlet gallego reprueba la relación entre su madre, *a raíña*, y el usurpador, su ‘tío’ Halmar. En su conflicto por la inmoralidad en la casa real, el príncipe de Dinamarca es llamado a la venganza; solo que Cunqueiro complica el desarrollo del hipertexto con la inclusión de una paternidad discutida: dada la relación pasional entre Halmar y Gerda, ¿de quién es hijo Hamlet, del rey asesinado o del usurpador? Por una parte, el coro revela al protagonista su filiación y Laertes lo induce al parricidio: «Fuches criado para iso. Fuches [...] coidado coma un puñal con man de ouro e pedras preciosas» (*Ibid.*, 34); por otra parte, la demanda de venganza que hace el espectro del rey también convierte al personaje titular en un matricida en potencia; Hamlet reconoce verse en la obligación: «A pantasma de El Rei vello díxome: Ela também debe pagar. Pariute, pero debe de pagar» (*Ibid.*, 29). Después de ver a Hamlet hundir su espada en Halmar, Gerda presente que su hijo

está dispuesto a darle muerte; pretende, entonces, seducirlo prometiéndole compartir con él lecho y corona: «Teño que falarche, Hamlet. ¿Quererás agora ser rei de Dinamarca? [...] ¡Ergue, meu neno, esta testa pensativa! ¡Es un fermoso home! Sempre me pareciches moi fermoso. Unha vez tiven ciúmes de Ofelia, que che bicaba as mans» (*Ibid.*, 87). Evidentemente, tras las palabras de Gerda se insinúa el incesto, que Hamlet rechaza: «hai nacións que coidan que un incesto fai que se espanten as estrelas, e abra a coda da terra deixando ve-las chamadas interiores» (*Ibid.*, 89-90). Tales divergencias en el argumento vienen a complicar el conflicto; más allá de las dudas que hacen explícita la incertidumbre del personaje de Shakespeare, el personaje de Cunqueiro se percibe 'incierto', incluso él mismo; Carballo Calero cuestiona: ¿Quién es? ¿Es Hamlet?, «¿será Édipo tamén? ¿O preferirá ser Orestes? [*ni él mismo*] nono sabe» (1981: 763; 264). Después de consumir lo que le es requerido, el protagonista de Cunqueiro –a diferencia del de Shakespeare, herido en duelo por Laertes– atenta contra sí mismo; ante el suicidio, el coro se lamenta en su desesperación: «¡Era un mozo! [...] ¡Sería un Rei pacífico!» (1990: 97). En el momento final, el viento se arremolina en el escenario y la desolación se apodera del lejano Reino de Dinamarca.

7. *Don Hamlet* y la impronta contextual

Por este tratamiento de la materia de base y por su interés en personajes míticos diversos, hubo quienes catalogaron las creaciones de Cunqueiro como literatura de evasión y reprocharon al autor –además de haber estado asociado a la Falange Española y al periodismo del régimen⁶– el escaparse de la realidad gallega de posguerra (Jarazo y Domínguez 2011: 94). No obstante, estudios recientes desentrañan de sus obras no sólo referencias a la represión cultural en Galicia, también un proyecto identitario (Liñeira 2011) que buscó fusionar la universalidad de mitos y tragedias con la especificidad del pueblo gallego y los altibajos de su historia. Desde esta perspectiva, «*O incerto Señor Don Hamlet* [...] tries to reflect the existential crisis of Galician and Spanish society in the forties and fifties. Unfortunately, this veiled criticism has been difficult to detect by critics and audience until very recent times» (*Ibid.*, 96).

Queda claro que, en la pieza en cuestión, Cunqueiro no solo procedió a alteraciones que se evidencian en la interacción de los personajes y en los giros específicos que

⁶ Es cierto que, antes de la propagación del franquismo, Cunqueiro reivindicó la cultura gallega, fundó la revista literaria *Galiza* (1930) y fue miembro del PG (Partido Galeguista), también es cierto que, entre el levantamiento armado contra la Segunda República (1936) y la consolidación de la dictadura (1939), se involucró en la prensa falangista (*Era Azul, Pueblo gallego, La voz de España, Vértice...*) y en eventos en los que se difundía la ideología del régimen. Al respecto, Emiliano Bruno resume: Cunqueiro pasó «Da galleguista a falangista, in pochi mesi e in poche parole» (2000: 102). Con todo, en 1944, «abbandona il mondo ufficiale del franchismo [...]». Da questo momento in poi, parlare di vincoli tra lo scrittore e il Regime non ha più nessun senso. Al contrario, in questo periodo Cunqueiro inizia, in conversazioni e lettere private, a criticare il regime» (*Ibid.*, 97-99). Su relación con el partido fascista y sus escritos a favor de Franco le han valido estudios como *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*; en él, Ana M. Spitzmesser discute la ideología que permea en la narrativa cunqueriana (*Vid.* Pereira 1996); en «Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro», Antonio Pedrós-Gascón recupera esta observación de Spitzmesser: «en apariencia, Cunqueiro compartía el ideario franco-falangista [...]. Sin embargo su obra no constituye una apología del sistema» (2014: 825).

toma el argumento; lo que no es evidente es que incluyó en su reescritura alusiones a Galicia que semiotizan el contexto contemporáneo del extremo peninsular. Para evitar represalias del régimen, estos contenidos, que «son moi abundosos» (Carballo Calero 1981: 265), están intencionalmente encubiertos, son motivos de marco o motivos secundarios que quedan opacados por el trabajo hipertextual y por los juegos metaficcionales de la obra que oscila entre la narración y el drama. Por su carácter velado, los significados sociohistóricos sólo pueden percibirse desde el horizonte referencial de la historia de Galicia.

Veamos, ahora, algunos ejemplos de lo anterior. De entrada, el prólogo de *Don Hamlet* nos sitúa en el espacio de los sucesos trágicos. Dinamarca es descrita como «unha floresta salvaxe» que hace recordar la vegetación del litoral gallego hendido por rías y «que se mete mar adiante» (1990: 15). Con todo, Elsinor y sus alrededores están asolados por la esterilidad: «non hai árbore nin rosa, nin se escoitan cantar outros paxaros que os que están en gaiolas»; en la ciudad, con frecuencia en penumbras debido a la neblina, hay «fosos de augas podres» y «una igrexa que chaman Santiago das Lanternas» (*Idem*). Desolación, cautiverio y putrefacción son las primeras características del espacio en la versión cunqueiriana. En los fragmentos citados, se plantea una doble referencia: por una parte, se recrea una atmósfera trágica que hace eco a episodios grecolatinos, como la peste en el *Edipo* de Sófocles o la naturaleza convulsa en el *Edipo* de Séneca; por otra parte, se sugiere una relación entre Elsinor y Galicia a través de la costa accidentada y, sobre todo, por el santo patrono del lugar: Santiago.

Tanto en el prólogo como en la primera intervención del coro, se insiste en un hecho que conecta el espacio de la ficción con el espacio del autor, quien escribió la obra en su pueblo natal; Cunqueiro reconoce: «Esta peza foi escrita no outono de 1958. Sopraba tanto vendaval no meu Mondoñedo como sopran ventos do Oeste en Elsinor» (1990: 99). Con eso tenemos una relación declarada entre la Galicia de Cunqueiro y el Elsinor de *Don Hamlet*, azotado por un viento gélido e inagotable: «Non hai no mundo lugar máis venteado que Elsinor. Todo ten que estar dentro: a xente, o gado, o xardín. E é por culpa do vento irado [...] semellante a un grande exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite» (*Ibid.*, 20). Al recrear la atmosfera opresiva de su pieza, Cunqueiro plantea discretamente un hecho determinante en la historia reciente de Galicia –y de España, en general–: el cerco de una ciudad. Es válido interpretar que ese viento que se ensaña contra Elsinor y que acaba por apoderarse de la ciudad es una representación escénica del asedio y de las medidas franquistas que afectan a la población: «O vento entra, arremuíña [...]. A venta todo a xistra asubiadora» (*Ibid.*, 98). Estos paralelos simbólicos que relacionan el espacio trágico con el contexto sociohistórico aparecen también en la ya mencionada «Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados», en donde, a decir de Jarazo y Domínguez, Verona es presentada como una «moribund and almost inexistent Galicia under Franco's regime» (2011: 87). Hay que notar, además, que, en el contexto cultural gallego, la marca temporal «toda unha longa noite» es un fuerte referente sociohistórico: la oscuridad está asociada a la represión que sufrió

la cultura gallega durante la hegemonía monárquica castellana en los llamados *Séculos Escuros*; esta idea de oscuridad reaparecerá en la posguerra hasta el punto de que, en el circuito galleguista, 'la noche' vendrá a ser una metáfora del régimen dictatorial. De esta forma, al definir la atmósfera trágica de Dinamarca, Cunqueiro insiste en un lugar tétrico: en la sala del castillo ni siquiera crece moho, el fuego de la chimenea no crepita ni alumbraba, es «un lume canso», el exterior está cubierto de neblina, incluso los integrantes del coro son personas grises, con ropas grises; este reino en penumbras –donde «cada quisque arrastra por cámaras e corredores os vagos pensamentos propios, os sonhos, as arelas, as inquedanzas e as iras, a ambición, a luxuria, o medo tamén»– está gobernado por un hombre que ha llegado al poder por medios reprobables, el asesinato de su hermano, detentor del poder, «el Rei dos vermes, é un Rei verdadeiramente unxido». Este rey de ficción puede verse como la dramatización de la máxima figura del franquismo y de sus abusos de poder. Igual a una plaga, la calidad moral del dirigente trasciende a sus sujetos y a la ciudad: «Somos una extraña almáciga pola que navegan soterraños irreprochables vermes. E todo, polo vento que corre fora [...] convertemos a Elsinor num podrideiro» (1990: 20-21).

Vemos, entonces, que, a la luz de significados contextuales, algunos elementos de *O incerto Señor Don Hamlet...* insinúan, de forma metafórica o simbólica, la situación de Galicia bajo la dictadura; «By paying tribute to William Shakespeare [...], Cunqueiro has also been able to forge a subtle veiled criticism against Francoism that crosses the limits established by censorship» (Jarazo y Domínguez 2011: 97). En efecto, Álvaro Cunqueiro trazó un eje entre la universalidad del legado isabelino y la especificidad de la problemática sociohistórica gallega. En un paralelo entre texto y contexto, el *Hamlet* escrito en Mondoñedo da cuenta de un espacio opresivo con elementos invasivos, como el viento, y de una atmósfera 'irreal', en donde las apariencias ocultan hechos inaceptables y los personajes que ocupan una posición de poder tienen móviles inadmisibles. Esto da a la obra inaugural del teatro trágico gallego un valor hipertextual –por los procedimientos de derivación que adaptan el argumento isabelino– y un valor contextual –por la integración de las propuestas de Freud y por la memoria sociohistórica que entraña la reescritura–.

8. *Don Hamlet* y la tragedia en gallego

Para rematar, consideremos brevemente que Cunqueiro y sus contemporáneos –el ya citado Isaac Díaz Pardo (*Midás*, publicada en Buenos Aires en 1957 y en A Coruña en 2018) y Manuel María Fernández Teixeiro (*Edipo*, representada en Buenos Aires en 1961 y editada en A Coruña en 2003), por ejemplo– son fundadores de una expresión trágica en lengua gallega. En el drama del extremo occidental, la tragedia había sido un género inusitado. Esto se debe a que, en la época de la integración del género trágico a las literaturas modernas, la producción literaria en gallego ya había entrado en retroceso ante el empuje hegemónico de la lengua castellana. Así, mientras las lenguas de las monarquías modernas –España, Portugal, Francia...– participaban en el Renacimiento y conformaban un acervo trágico, lenguas como el gallego,

el catalán o el occitano, que habían tenido una intensa e importante producción medieval, no recibieron la irradiación cultural renacentista. Por lo mismo, *O incerto señor Don Hamlet* y las piezas que registra Ragué-Arias en *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* marcan el inicio de una producción trágica en la que pueden fusionarse motivos áticos e isabelinos con el estilo paródico de la vanguardia dramática del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- ARMSTRONG, Richard H. (2018), «The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet», *Codex. Revista de Estudios Clásicos* 6/2, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro [disponible en <<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/21595/12551>>, 30/04/23].
- BARANDICA DE YAYA, María Guadalupe (1997), «El mito como estructurador del relato en las novelas de Álvaro Cunqueiro», *Revista de estudios clásicos* 26, 25-39 [disponible en <<https://bdigital.uncu.edu.ar/12368>>, 30/04/23].
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981), «O incerto señor don Hamlet, Príncipe de Dinamarca», *Grial. Revista Galega de Cultura* 72. Álvaro Cunqueiro. Homenaxe, Vigo: Galaxia.
- COCTEAU, Jean (2000), *La Machine infernale*, Paris: Grasset.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1990), *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Vigo: Galaxia.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio (1996), «La tradición griega en el teatro gallego», *Estudios clásicos* 38/109, 59-92 [disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6985>>, 30/04/23].
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1984), *Historia da literatura*, Vigo: Galaxia.
- FREUD, Sigmund (1991), «La interpretación de los sueños (Primera parte)», *Obras completas, Volumen IV*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- JARAZO ÁLVAREZ, Rubén - DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena (2010), «El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en "El Envés" (Faro de Vigo 1981-1961)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3267714>>, 30/04/23].
- JARAZO ÁLVAREZ, Rubén - DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena (2011), «Critical and Autobiographical Elements in Álvaro Cunqueiro's Shakespearean Adaptations in Galicia», *Linguaculture* 1, 83-99 [disponible en <<https://journal.linguaculture.ro/index.php/home/article/view/257>>, 30/04/23].
- JOUAN, François (1952), «Le retour du mythe grec dans le théâtre français contemporain», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2 (juin), 62-79 [disponible en <https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825>, 30/04/23].
- GENETTE, Gérard (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- HUTCHEON, Linda (1978), «Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 5/2, 201-211.
- LIÑEIRA, María (2011), «Manual para saír da capoeira. Sobre o "Don Hamlet" de Álvaro Cunqueiro», *Grial. Revista Galega de Cultura* 192, 26-31.
- LOTMAN, Iuri (1996), «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.

- LUMIÈRE, Émilie (2014), «De Xan, o bó conspirador (1933) a Rogelia en Finisterre (1941): el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro», *Hispania. Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien*, Carnières-Morlanwelz: Lansman, 115-128 [disponible en <<https://hal.science/hal-02272359>>, 30/04/23].
- MATEOS, Adbón (2008), «El franquismo durante los años cincuenta: Oposición y protesta social», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, Madrid: UNED.
- PEDREIRA SANJURJO, Inés (2019), *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega. Tese de Doutoramento*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.
- PEDRÓS-GASCÓN, Antonio Francisco (2014), «Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro», en FORCADELA, M. – LÓPEZ, T. – VILAVEDRA FERNÁNDEZ, D. (coords.), *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 823-839 [disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5212023>>, 30/04/23].
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, A Coruña: Edición do Castro.
- RIOBÓ, Pedro Pablo (2000), *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, A Coruña: Universidade da Coruña.
- SMITH, Colin (1997), «Álvaro Cunqueiro, Britain and Ireland», en MACKENZIE, A. L., *Spain and its Literature. Essays in Memory of E. Allison Peers*, Liverpool: Liverpool University Press, 347-360.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2014), «Álvaro Cunqueiro na historia do teatro galego», *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 725-736.
- VERNANT, Jean-Pierre – VIDAL-NAQUET, Pierre (2001), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tome I*, París: La découverte/poche.