



**HAL**  
open science

# De Xan, o bó conspirador (1933) a Rogelia en Finisterre (1941): el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro

Emilie Lumière

## ► To cite this version:

Emilie Lumière. 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* (Belgique), 2014, Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien (17), pp.115-128. hal-02272359

**HAL Id: hal-02272359**

**<https://hal.science/hal-02272359>**

Submitted on 27 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

LUMIÈRE, Émilie, « De *Xan, o bó conspirador* (1933) a *Rogelia en Finisterre* (1941): el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro », in GARNIER, Emmanuelle et ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (dir.), *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éd., Hispania, 2014, p. 115-128.

**De *Xan, o bó conspirador* (1933) a *Rogelia en Finisterre* (1941):  
el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro**

Émilie Lumière

Université de Toulouse

No es necesario insistir en la fama del novelista, dramaturgo y periodista gallego, Álvaro Cunqueiro, y las manifestaciones celebradas este año (2011) en homenaje al Centenario del nacimiento del autor son buena prueba de ello.

Se podría cuestionar, sin embargo, la presencia de este artista, que se dedicó más al género novelesco que al teatral y falleció en 1981, en un coloquio sobre los “nuevos escenarios”, los “nuevos dispositivos” del teatro gallego de estos últimos treinta años. La incongruencia puede parecer aún más fuerte en la medida en que nos proponemos estudiar, en las siguientes páginas, el primer teatro de Álvaro Cunqueiro, centrándonos en dos de sus primeras obras, *Xan, o bó conspirador*<sup>1</sup> y *Rogelia en Finisterre*<sup>2</sup>, las dos escritas en los años 1930-1940.

Sin embargo, más allá de vincularse con el trabajo de adaptación teatral, puesta en escena y traducción de la obra cunqueiriana que hemos podido apreciar en el marco de este coloquio<sup>3</sup>, este análisis tratará de demostrar la profunda modernidad del teatro cunqueiriano, el

---

<sup>1</sup> Trabajaremos la obra a partir de su traducción castellana: CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail [Nouvelles Scènes Hispaniques], 2011, pp. 136-141.

<sup>2</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Rogelia en Finisterre*, en *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, op. cit., pp. 164-201.

<sup>3</sup> Traducción de obras breves de Cunqueiro realizada en el marco de un taller del CETIM (UTM, dir. de Euriell Gobbé-Mévellec) y editada por las Presses Universitaires du Mirail (CUNQUEIRO, Álvaro, *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, op. cit.); puesta en escena de dichas obras por Hegoa Garay (Cía Les Anachroniques) para el festival Universcènes (UTM, mayo de 2011);

cual, aunque algunas veces le fue reprochado a su autor el ser muy poco innovador<sup>4</sup>, anuncia varios rasgos estéticos característicos de la producción teatral contemporánea.

La precoz actualidad del teatro de Cunqueiro es aún más patente cuando pensamos que *Juan, el buen conspirador* es, precisamente, una de sus primeras tentativas teatrales<sup>5</sup> y *Rogelia en Finisterre* su obra dramática, *a priori*, más conservadora.

La modernidad de estos dos textos, aparentemente antinómicos, radica no obstante en un intenso y original cuestionamiento de la autoridad, autoridad entendida en un sentido amplio, ya se trate de la autoridad estética de los cánones o de la autoridad ideológica del régimen político vigente. Como veremos, esta transgresión del discurso de autoridad no se hace de manera directa, provocadora, sino, al contrario, por medio de la metáfora, teatral en el caso de *Juan, el buen conspirador*, legendaria o mítica en el de *Rogelia en Finisterre*.

### **1. *Juan, el buen conspirador*: pirotecnia teatral**

*Juan, el buen conspirador*, subtitulada “Invención en un prólogo y dos actos”, está compuesta, en el texto que nos ha llegado, nada más que de un prólogo, constituido asimismo por una escena única de apenas veintiocho réplicas. Se trata, por consiguiente, de un texto extremadamente breve. Este prólogo pone en escena un intercambio estafalario entre tres personajes, “la niña de la ventana”, “el hombre con corbata” y “el hombre sin corbata” según las acotaciones escénicas, situados en un “escenario” en una época indefinida. El texto puede interpretarse, por lo tanto, como las primeras líneas de una obra inacabada, o bien, al revés, como un juego dramático completo que el autor no pensaba llevar más adelante<sup>6</sup>.

---

representación de una adaptación teatral de las *Crónicas del Sochantre* bajo la dirección de Matthieu Pouget (Cía Les Anachroniques, Théâtre Sorano, Toulouse, mayo de 2011).

<sup>4</sup> Maritza E. Milián cita, por ejemplo, a José Domingo quien considera que la obra novelesca de Cunqueiro “queda totalmente a extramuros de la narrativa moderna: no roza siquiera ninguno de los problemas que preocupan a la novelística moderna, ni de fondo ni de forma. Se limita a un mero ‘divertimiento’.” (DOMINGO, José, “Actualidad de Álvaro Cunqueiro”, *Ínsula*, n° 269, 1969, p. 5 [MILIÁN, Maritza Elena, *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*, Ann Arbor, UMI dissertation services, 1999, p. 46]).

<sup>5</sup> Aunque no conocemos, probablemente, todas las obras dramáticas escritas o empezadas por Cunqueiro en aquella época, excepto *Rúa 26 (Diálogo limiar)* (*Resol*, n° 6, diciembre de 1932) y la “Excena final” de *Xan, o bó conspirador* (*La Región*, 14 de julio de 1933) (SANTOS COBO, Manuel J., “Álvaro Cunqueiro. Biografía”, en <http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/biografia/compostela.htm> [28/09/11]).

<sup>6</sup> Lo que hizo en otras ocasiones, como por ejemplo en el caso de obras breves insertadas en novelas (cf. *La dama que engañada por un diablo elegante quiso comprarle al viento la perdiz que hablaba o la verdadera historia de un mandarín que por no gastar quedo cornudo*, incluida en *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*). Apareció sin embargo, como ya mencionamos, una “Excena final” a *Xan, o bó conspirador*, publicada en 1933 en *La Región*. Aunque, en realidad, la obra no parece tener ningún vínculo con nuestro texto, salvo su título (RÍOS PANISSE, María do Carne, “Inicios teatrais de Cunqueiro (1933-1941)”, *Boletín Galego de Literatura*, N. 1/MN, 1992, p. 126, nota 7).

Chispa metateatral de corte surrealista, esta obrita se beneficia de una historia atípica. Compuesta en 1933, mientras Cunqueiro, instalado en Santiago, frecuentaba a las vanguardias gallegas<sup>7</sup> y también catalanas gracias a su actividad de poeta<sup>8</sup>, la obra fue descubierta mucho más tarde, entre los documentos del pintor gallego y amigo de Cunqueiro, Manuel Colmeiro, acompañada de un retrato cubista de Cunqueiro realizado por otro pintor y amigo gallego, Luis Seoane<sup>9</sup>, y fue publicada en gallego en 1978 en la revista *Grial*<sup>10</sup>.

Verdadera “pirotecnia teatral”, *Juan, el buen conspirador* subvierte, en un fulgor autorreflexivo, lúdico y colorido, las convenciones del teatro realista, invitando al espectador a una reflexión sobre el arte dramático. Como vamos a ver, el carácter novedoso de esta obra no se debe sólo a una escritura marcada por la influencia de las vanguardias, sino también, en cierta medida, a que el texto comparta analogías con el teatro del absurdo naciente y ofrezca, *avant la lettre*, de manera algo visionaria, unos rasgos que vendrán a caracterizar más tarde la denominada estética “posmoderna”.

### 1.1. En el cruce de las vanguardias

El universo de las vanguardias invade las primeras líneas del texto, como se percibe en la retórica empleada en la acotación escénica inicial:

*(Un espejo. Toda la escena es un espejo. En él se refleja la sombra de la casa vieja con LA NIÑA DE LA VENTANA. EL HOMBRE CON CORBATA entra en el escenario saltando desde la sala. EL HOMBRE SIN CORBATA entra, en su tiempo, por la “concha” del apuntador. EL HOMBRE SIN CORBATA tiene color de cualquier cosa fría y aparente. EL HOMBRE CON CORBATA es un hombre tibio y fino. La niña es una niña. Aparenta unos catorce años. Tiene doce y medio, como se verá. Es perfectamente roja. Un ojo más alto que el otro.)*<sup>11</sup>

<sup>7</sup> SANTOS COBO, Manuel J., “art. cit.”. Además, recuerda Alfredo Rodríguez López-Vázquez que *Juan, el buen conspirador* “procede de la escritura teatral de esos años de la [II] República, coincidiendo con la estada gallega de Federico García Lorca. Está escrita en 1933, y, según apuntan Pillado y Lourenzo es “un fragmento de corte surrealista, muy en la línea del teatro breve de García Lorca, hecho de ludismo sensual y voz profunda en la parábola” (*O teatro galego*, p.119).” (RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario”, en [http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm) [28/09/11]).

<sup>8</sup> En particular cuando viajó por primera vez a Barcelona, en 1934, invitado por “Amics de la Poesia” para leer unos poemas suyos (BALAGUER, Josep M.: “Els primers contactes de Cunqueiro amb el món cultural català i algunes conseqüències”, en CERDÀ, Jordi, MARTÍNEZ-GIL, Víctor y VEGA, Rexina R. (ed.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, La Coruña, Edicions do Castro, 2003, pp. 53-85 [p. 53]).

<sup>9</sup> Seoane y Cunqueiro participaron en aquellos años en proyectos comunes, como cuando el pintor ilustró el primer poemario de Cunqueiro, *Mar ao Norde* (publicado en 1932, ed. Nós), claramente influenciado por las vanguardias, o cuando el poeta escribió, también en 1932, siete poemas, reagrupados bajo el título *Soma de craridades*, para publicarlos con el álbum de dibujos de Seoane, *Síntese do crime* (el álbum, entregado en 1935 a Nós, desapareció con la destrucción de la editora durante la guerra civil, aunque los poemas de Cunqueiro los publicará el propio Seoane en los años 1970) (cf. SANTOS COBO, Manuel J., “art. cit.”).

<sup>10</sup> *Xan, o bó conspirador*, *Grial*, vol. XVI, 1978, pp. 204-207. Predominante fue la aportación de la revista *Grial* al teatro gallego, en particular en los años sesenta (CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de la lengua española, 2004, p. 87).

<sup>11</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, p. 136.

Construyendo un dispositivo escénico especular y metateatral, esta acotación rompe con la estética naturalista, privilegiando un espacio y a unos personajes de trazos algo borrosos e imaginarios. La descripción de los personajes asentada en unas asociaciones sinestésicas insólitas, parecidas a los mecanismos del inconsciente, puede evocar las “analogías” surrealistas<sup>12</sup>, mientras que el empleo crudo e incongruo del color – “Es perfectamente roja” – tal como la dislocación del rostro del personaje de la niña, dan unos toques fovistas y cubistas<sup>13</sup> al cuadro inicial.

## 1.2. Señas del absurdo

Esta subversión de las convenciones teatrales, prueba de una sensibilidad estética singular, irá creciendo en el intercambio entre los tres personajes, en el cual el hombre sin corbata tratará de convencer al hombre con corbata de que se deje de ‘pamplinas’ para cumplir con el papel que se les encargó, es decir representar el “prólogo de una tragedia”. Así le preguntará al inicio de su diálogo: “¿no sabe usted que hemos venido a hacer el prólogo de una tragedia? ¿Es que cree que hemos venido aquí a decir tonterías?”<sup>14</sup>. Pero el hombre con corbata no le hará caso, confirmando a la obra un color absurdo que se intensificará a lo largo del texto.

Si bien resulta bastante difícil definir con precisión el “teatro del absurdo” y distinguirlo del arte de las vanguardias y del surrealismo especialmente<sup>15</sup>, el texto cunqueiriano presenta sin embargo varias de sus propiedades más mencionadas<sup>16</sup>, como el abandono de la fábula<sup>17</sup>, la indefinición espacio-temporal<sup>18</sup>, la despersonalización de los personajes<sup>19</sup>, la profusión de incongruencias verbales y una propensión a las repeticiones, orales en particular<sup>20</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. CLEBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, París, Seuil, 1996 (En particular “Préface”, pp. 4-8, y “Analogie”, pp. 30-32). Véase, también, la importancia de la figura del espejo en la obra surrealista (Ídem, “Miroir”). Esta acotación no dejará de recordar la obra poética de Cunqueiro, que sea la de la misma época (cf. nota 8), de influencia vanguardista, o la de sus últimos años (*Herba aquí ou acolá*, poemario publicado en 1980).

<sup>13</sup> Cf. SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, París, PUF, 2010 (“Cubisme”, “Fauvisme”).

<sup>14</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, p. 138.

<sup>15</sup> Así varios autores, como Alfred Jarry o Antonin Artaud, suelen relacionarse con ambas tendencias.

<sup>16</sup> Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, París, Armand Colin, 2004 (“Absurde”, etc.).

<sup>17</sup> Aunque el texto es muy breve y se presenta como un prólogo – lo que justificaría la ausencia de una fábula completa –, ni siquiera cumple con el papel de exposición que se esperaría, según las normas del drama clásico (cf. PAVIS, Patrice, *op. cit.*), de una escena inicial.

<sup>18</sup> De hecho, no se concretizan ni el tiempo ni el espacio dramático – limitados a la actualidad del espectador y a un escenario indefinido.

<sup>19</sup> Cuyos nombres se reducen a su situación física (“la niña de la ventana”) o a su vestuario (“el hombre con corbata” y “el hombre sin corbata”).

<sup>20</sup> Unos ejemplos de incongruencias y repeticiones pueden apreciarse en la anécdota del hombre con corbata, que citamos más adelante.

Más allá de todos estos aspectos, existe uno aún más relevante, al vincular la pieza con una obra del absurdo en concreto y muy posterior a la de Cunqueiro. El lector seguramente la tendrá en mente al leer la anécdota contada por el hombre con corbata:

EL HOMBRE CON CORBATA. – [...] Una vez, acabo en seguida, casi es un cuento, había una señorita.

Esto no tiene importancia. Era una señorita corriente, de las que andan por las calles. Esto no tiene importancia. Esta señorita era una de tantas. Y se casó. Y tuvo un hijo. Era un hijo de una señora que antes había sido una señorita. Tuvo dieciséis años, como cualquier otro muchacho. Nadie sospechaba que aquel muchacho tuviera diecisiete años diferentes de los de los demás muchachos. Y los tuvo. Era un muchacho que hizo cosas. Le voy a contar una.

EL HOMBRE SIN CORBATA. – Pero ¿es que me está tomando el pelo? A mí me han dicho que venga aquí, que entre por la concha del apuntador y que diga cosas para hacer el prólogo de una tragedia. ¿Usted, a qué ha venido aquí?

EL HOMBRE CON CORBATA. – A lo mismo, mi querido señor. ¿A qué iba a venir? ¿No ve que estoy diciendo cosas? No me interrumpa. Una vez, ese muchacho compró un cascanueces. ¿Por qué le dio a comprar un cascanueces? No lo sabía nadie. Inexplicable. Ni siquiera le gustaban las nueces. Más inexplicable aún.

EL HOMBRE SIN CORBATA. – ¡Esto es intolerable! Usted es tonto, ¿no?

LA NIÑA DE LA VENTANA. – Lo que pasa es que no sabe contar cuentos.

EL HOMBRE CON CORBATA. – ¡Pero si no es un cuento! Es un chiste. No le gustaban las nueces. Yo no soy tonto. Ahí va el chiste, qué le vamos a hacer... ¿Y sabe usted para qué usó el cascanueces?

EL HOMBRE SIN CORBATA. – ¡No!

EL HOMBRE CON CORBATA. – Pues yo, tampoco. Eso es algo que no sabe nadie. Parece de teatro, ¿verdad?<sup>21</sup>

Final del ‘chiste’. Aunque la semejanza es evidentemente fortuita, la similitud que puede existir entre esta anécdota y la narrada por el personaje del bombero en la “antiobra” *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, escrita casi veinte años después<sup>22</sup>, resulta asombrosa. De hecho, ambas historias se fundamentan en un argumento sin pie ni cabeza, basado en una yuxtaposición de vinculaciones familiares o de posesión, la posposición de un final cómico por, precisamente, no serlo, cierto nihilismo y una curiosa mecanización del lenguaje<sup>23</sup>. Si estos rasgos pueden aparecer en otras obras gallegas de la época<sup>24</sup>, no dejan de subrayar, sin embargo, el carácter profundamente innovador del texto cunqueiriano.

### 1.3. Juan, el buen conspirador y la estética postmoderna

Finalmente, si esta obrita resulta tan actual, es, muy probablemente, por las conexiones que establece con la futura estética postmoderna. Esta comparación puede resultar algo

---

<sup>21</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, pp. 138-140.

<sup>22</sup> IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, París, Gallimard [Folio théâtre], 1993, pp. 84-86 (“Anti-pièce” es, precisamente, el subtítulo de la obra). La obra, terminada en 1949, fue estrenada en 1950 (JACQUART, Emmanuel, “Préface”, en IONESCO, Eugène, *op. cit.*, pp. 7-35 [p. 14]).

<sup>23</sup> Sólo que el absurdo en Ionesco está llevado al extremo, ya que la anécdota, mucho más larga, no viene cuestionada, en su coherencia y pertinencia, por los demás personajes, al contrario de lo que sucede con el hombre sin corbata que encarna aquí al portavoz del sentido común, ausente en la obra de Ionesco.

<sup>24</sup> En particular las de Miguel Mihura (cf. *Tres sombreros de copa*, escrita a principios de los años 1930), como lo recordaron algunos participantes del coloquio.

anacrónica y discutible. Sin embargo, si hay una figura que predomina en *Juan, el buen conspirador*, ésta es, sin duda alguna, la de la metateatralidad, tan frecuente en las obras posmodernas<sup>25</sup>, llevada aquí a su paroxismo, en una dimensión a la vez lúdica y reflexiva, suscitando varios cuestionamientos sobre el propio acto teatral y el concepto de realidad<sup>26</sup>.

Enraizada en el mundo del teatro en el teatro –basado en un dispositivo escénico en “espejo” donde se confunden el universo de la ficción y el del público, y en una cuarta pared incesantemente rota<sup>27</sup>–, la obra pone en escena un argumento en sí metateatral, ya que consiste en un debate entre dos personajes acerca de su acción en el escenario: representar, o no, el prólogo de una tragedia. Así, el hombre sin corbata tratará, a lo largo del intercambio, de hacer callar al hombre con corbata para que representen la escena esperada<sup>28</sup>.

De esta manera, Cunqueiro propone una oposición entre dos concepciones del teatro, una más bien convencional, la del hombre sin corbata, el cual parece necesitar la presencia de una acción dramática bastante bien definida, y otra mucho más moderna, antiacadémica, la del hombre con corbata, para quien la reunión de unos cuantos elementos –espacio escénico, personajes y palabra– basta para producir el acto teatral. Véase, en este sentido, las dos réplicas que siguen a la anécdota y cierran la obra:

EL HOMBRE SIN CORBATA. – ¿Y para esto me ha hecho usted perder el tiempo?

EL HOMBRE CON CORBATA. – Yo no tenía nada que hacer. Esto no tiene importancia. Si quiere usted, bajamos el telón y representamos el prólogo. Son las seis y cuarenta. Por más que a mí me parece que ya está.<sup>29</sup>

De este modo el hombre con corbata sugiere, con este juego final, que el prólogo que queda por hacer ya está hecho.

Paralelamente a este cuestionamiento metateatral, la disposición escénica especular puede incitar al receptor a aprehender la realidad como una forma de ficción, de teatro, de

---

<sup>25</sup> Varios críticos destacan la figura de la metaficción como motivo clave de la escritura posmoderna (cf., en particular, HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York / Londres, Routledge, University Paperbacks, 1984, y *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York / Londres, Routledge, 1988).

<sup>26</sup> En esta medida, *Juan, el buen conspirador* muestra hasta qué punto la autorreflexión, identificada por muchos críticos como un procedimiento fundamental en la escritura cunqueiriana, en particular novelesca (GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991, p. 19), constituye, por lo tanto, una preocupación de *première heure*.

<sup>27</sup> Físicamente, cuando, al inicio, el personaje del hombre con corbata “entra en el escenario saltando desde la sala”, es decir desde el espacio del público, extradiegético, y el hombre sin corbata “entra [...] por la “concha” del apuntador”, un espacio antes escénico que dramático (CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, p. 136); o de manera verbal, como, por ejemplo, cuando el hombre con corbata, en su primera réplica, se dirige directamente a “Ustedes, señores espectadores” (Ídem, p. 136).

<sup>28</sup> Lo hará, al menos, al principio de su intercambio (CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, p. 138, dos veces), así como a lo largo de la anécdota del hombre con corbata al que no deja de interrumpir (pp. 138-140), como se nota en el fragmento citado anteriormente.

<sup>29</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Juan, el buen conspirador*, en *op. cit.*, p. 140.

construcción en suma, lo que anuncia, asimismo, otro fundamento del pensamiento postmoderno<sup>30</sup>.

Si en *Juan, el buen conspirador*, Cunqueiro rompe con la autoridad estética, será la autoridad moral lo que atacará en *Rogelia en Finisterre*, un texto mucho más austero y menos experimental que el anterior.

## 2. *Rogelia en Finisterre*: parábola subversiva

*Rogelia en Finisterre. Acción dramática en siete cuadros*, verdadera parábola de tonalidad bíblica, fue escrita por Cunqueiro mientras estaba colaborando con la prensa franquista<sup>31</sup>, y se publicó, en castellano, en el suplemento literario de la revista falangista *Vértice*<sup>32</sup>.

La obra pone en escena, a través de siete cuadros, las consecuencias que la llegada de Rogelia, misteriosa extranjera embarrancada en las costas gallegas, al pueblo de Finisterre<sup>33</sup> tiene en la vida de sus habitantes, seis hombres<sup>34</sup> asolados por una terrible maldición según la cual cualquier hombre de Finisterre que sucumbiera a los encantos de una mujer condenaría su alma, y toda mujer que tuviera un hijo de él moriría<sup>35</sup>.

Si se augura una obra amoldada a los valores franquistas, por su fecha y su soporte de publicación –y su tema, también–, en realidad no es el caso. Al revés, el texto parece ofrecer, progresivamente, a lo largo de las escenas y de los cuadros, una verdadera condena de toda ideología reaccionaria. Hasta tal punto que algunos críticos, como María do Carme Ríos

---

<sup>30</sup> En relación directa con la idea del fin de los “grandes relatos” defendida por Jean-François Lyotard como fundamento de la época posmoderna (cf. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, París, Ed. de Minuit, 1979). La realidad preestablecida no existe, no es sino una construcción subjetiva (cf., también, HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism [...]*, pp. 108-109).

<sup>31</sup> Periodo centrado en los años 1936-1943, desde la entrada de Cunqueiro en la Falange a raíz del estallido de la guerra civil española, hasta la pérdida del carnet de periodista y la salida del movimiento falangista en 1943 (cf. LUMIÈRE, Emilie, “Jeux d’écriture et de réécriture : le théâtre d’Álvaro Cunqueiro”, en CUNQUEIRO, Álvaro, *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, op. cit., pp. 9-33 [p. 14]).

<sup>32</sup> *Rogelia en Finisterre. Acción dramática en siete cuadros*, *Vértice*, enero de 1941.

<sup>33</sup> Ya conocemos la importancia de Galicia en la obra cunqueiriana (CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, op. cit., pp. 33-37), aunque se nota mucho más aquí que en *Juan, el buen conspirador* que sobresalía, al contrario, por su carácter universal.

<sup>34</sup> Es destacable la recurrencia de la cifra siete – siete cuadros, siete personajes (Rogelia y los seis hombres) – símbolo, entre otros como se verá, del imaginario cristiano.

<sup>35</sup> “JUAN. – Ellos creen que si te aman se condenan, pierden sus almas.” (CUNQUEIRO, Álvaro, *Rogelia en Finisterre*, en op. cit., p. 178); “ANTONIO. – [...] ninguno de nosotros sueña con darle hijos. ¡Sería un crimen, porque está escrito que la mujer que tenga hijos de nosotros morirá!” (Ídem, p. 172).

Panisse, vean en este relato un auténtico ataque en contra del dogmatismo religioso de la España de posguerra<sup>36</sup>.

Nos esforzaremos en analizar este proceso de subversión del discurso autoritario, llevado, además, por una estética que abandonará su realismo inicial para caer, finalmente, en cierta tonalidad surrealista.

## 2.1. Rogelia: una visión moderna de la mujer

Rogelia es el único personaje femenino de la obra. Representa lo otro, lo extranjero, lo extraño. Es, a la vez, lo que falta –una civilización sin mujer no puede sobrevivir– y lo que sobra –ya que todo hombre que se enamora de ella se condenaría.

Personaje de amplitud mítica, por las fuerzas sobrenaturales que parece invocar y por su indefinición generadora de universalidad<sup>37</sup>, es la figura motriz de la tensión trágica de la obra. Su acción en los hombres no dejará de ser contradictoria, oscilando entre las dos imágenes de la mujer heredadas de la ideología cristiana, la de la tentadora, la pecadora –Eva, María Magdalena–, y la de la mujer casta y redentora –María–. Esa es, al menos, la dicotomía en la cual el personaje irá evolucionando en la primera parte de la obra.

De esta manera, la descripción que dan de ella, en el primer cuadro, los moradores de Finisterre que la encontraron en la orilla de la “Costa de la Muerte”, fuente de numerosas leyendas<sup>38</sup>, se establece en una tensión entre el deseo –la naufraga estaba totalmente desnuda y no deja de recordarle a Manuel, uno de los personajes, a su propia mujer, “María”<sup>39</sup>– y lo prohibido –Rogelia está casada, ya que lleva un anillo “con la fecha”<sup>40</sup>, es comparada a la hermana de otro personaje, Juan, en una imagen algo incestuosa<sup>41</sup>, y, lo que resulta significativo, es la única sobreviviente de un barco apodado con el nombre mariano de “Nuestra

---

<sup>36</sup> “A peza é simbólica e ten moitas relacións co mundo bíblico. Pode verse como unha especie de ataque ó excesivo dogmatismo relixioso da España de posguerra.” (RÍOS PANISSE, María do Carme, “art. cit.”, p. 126).

<sup>37</sup> No lleva apellido, ya que “En su país no se usan. Se llaman hijos de padre y nada más.” (Manuel; CUNQUEIRO, Álvaro, *Rogelia en Finisterre*, en *op. cit.*, p. 168). Aquí tenemos otra particularidad de la obra cunqueiriana destacada por la mayoría de los críticos: la recurrencia del mito (CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, *op. cit.*, pp. 41-43). Otra vez, *Rogelia en Finisterre* parece ofrecer más rasgos comunes con la obra cunqueiriana posterior que *Juan, el buen conspirador* (aunque Cunqueiro reanudará con cierta escritura experimental, surrealista, al final de su vida, en particular con su último poemario, *Herba aquí ou acolá* (1980), que ya mencionamos).

<sup>38</sup> En gran parte por su peligrosidad y los innumerables naufragios de los que fue testigo.

<sup>39</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Rogelia en Finisterre*, en *op. cit.*, p. 170.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>41</sup> “ANTONIO. – [...] Juan la cuidó [a Rogelia] y ahora pasean al sol. Yo recuerdo los tiempos de antes de la maldición cuando Finisterre no era el cabo del mundo y mi madre bailaba con mi padre en la romería de San Andrés. Finado el paso, mi madre se apoyaba en el hombro de mi padre, como Rogelia en Juan. A Rogelia las sayas le van cortas y así parece su hermana. / DON AGUSTÍN. – ¿Una hermana? ¡Os condenaréis todos, todos!” (*Ibid.*, p. 170).

Señora”<sup>42</sup>-. Además, don Agustín, el alcalde, es decir, el representante de la autoridad civil, a quien los personajes avisaron de la llegada de Rogelia, multiplicará, a lo largo del cuadro inicial, los malos presagios, como aparece en la última réplica del cuadro:

DON AGUSTÍN. – [...] En verdad [...] una mujer siempre da hijos, aun contra su propio padre. Y así cumplirá en vosotros.<sup>43</sup>

La contradicción que define a Rogelia y hunde la acción en un conflicto aparentemente insoluble, va a ir desanudándose poco a poco a partir del cuadro cuarto. Es primero Juan quien, después de haber sucumbido a los encantos de Rogelia y haber sido reprimido por ello por los demás hombres de Finisterre, pondrá en tela de juicio sus creencias. Rogelia no lo ha condenado. Al contrario, lo ha liberado: ahora crece en él un “hambre” de libertad y una repentina valentía para irse, por fin, de Finisterre<sup>44</sup>. La tentadora, la impura, la que conduce al pecado, se revela como la liberadora, la redentora de los hombres. Es una forma de criticar el dogmatismo religioso de los demás personajes, dogmatismo que les condena, según Juan, al “hambre negra” de los deseos insatisfechos<sup>45</sup>. En el cuadro siguiente, Rogelia prolonga esta visión emancipadora de la mujer y, de manera general, del ser humano, donde la noción de placer está revalorizada. Así, afirmará a Antonio, que se lamenta por haber “pecado” a su vez:

ROGELIA. – [...] Ya sé que crees que no existe, que piensas que cien agujas me carcomen, que soy del vicio y en él me anego. ¡Cómo te equivocas! Yo nací para compañera del hombre, de un hombre y no sé repartirme. Has de aceptarme tal y como soy [...].<sup>46</sup>

Frente al personaje de Antonio, que se hace portavoz de la representación cristiana del ser humano, en su dimensión más obscurantista, Rogelia defiende, al contrario, una visión moderna de la mujer. Este desfase frente al orden establecido va a acentuarse en el último cuadro de la obra, desde un punto de vista a la vez semántico y formal.

## 2.2. El estallido de los códigos en el séptimo y último cuadro

La ruptura estética que establece este cuadro con los anteriores no dejará de extrañar al espectador o lector de la obra. Si los cuadros precedentes se valían de una configuración

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 170.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 172.

<sup>44</sup> “JUAN. – [...] me voy de la tierra, me voy al mundo, a perderme, con ella o sin ella [Rogelia], porque lo que ahora tengo es hambre, un hambre, y mañana tendré otra y otra más.” (*Ibíd.*, p. 186.)

<sup>45</sup> JUAN. – [...] Nació vuestra religión y vuestro sacrificio para cambiar hombres y lo que cambiáis son hambres, hambres negras. Esto es: hambres negras. Finisterre, cabo del mundo, donde no hay mundo, demonio ni carne, pero donde había hambre, hambre negra, incubada en los huesos, macerada a pechos de hombre, agobiadora en la garganta, seca en lo más seco de las entrañas para que no hubiera agua bastante para tanta sed... Ya he probado, ya sé. Adiós a todos.” (*Ibíd.*, p. 186.)

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 192.

espacial realista, situándose en el despacho de don Agustín (cuadro primero), caracterizado por una serie de detalles costumbristas (“Cajas de conserva, tabales de salazón, sacos colgados del techo, zuecos y botas de agua.”<sup>47</sup>), en el cuarto de Juan (cuadros segundo, tercero, quinto y sexto), adornado de “Una escalera pina que lleva a un sobrado”<sup>48</sup>, o en un almacén (cuadro cuarto) lleno de “sacos, redes, una lancha acabrada, un arado”<sup>49</sup>, el espacio del último cuadro, en cambio, aunque corresponde a un lugar en “el campo”, remite a un área escénica fragmentaria de índole surrealista, como lo indica la acotación inicial:

CUADRO SÉPTIMO

Cuadro final

*(En el campo. Noche. Cuatro escenarios. Como en capillas, iluminadas por turno mientras hablan, aparecen los personajes.)*<sup>50</sup>

A este dispositivo escénico descuartizado, que aísla a los personajes por la división del espacio en “capillas” y por el “turno” de luz –dispositivo que bien podría sugerir la religiosidad alienadora que separa a los individuos en vez de reunirlos<sup>51</sup>–, sigue una yuxtaposición de cinco réplicas, cinco tiradas distintas, que impiden cualquier interacción entre los personajes y rematan, a su vez, el fraccionamiento del microcosmos evocado.

Rogelia es la que abre y cierra el cuadro, enmarcando las réplicas de los tres otros personajes en escena, Gabriel, Antonio y Juan. Embarazada de uno de ellos, sin saber verdaderamente de quién, les anuncia que les deja un niño “envenenado”:

ROGELIA. – Les dejo un hijo, pero se lo dejo envenenado. Lleva sangre de uno, de uno que no sé quién es; pero lleva 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. [...] nadie podrá salvarlos. Y temblarán bajo él las mujeres, como tiemblan en lo alto las estrellas.<sup>52</sup>

Algo enigmática, esta réplica, que remite a la idea de maldición, pasa, progresivamente, del campo de la toxicidad y el temor al de la belleza y la trascendencia, como lo sugiere el símbolo final de las estrellas centelleantes, figura de aquellas mujeres que vibrarán bajo la pasión del niño convertido en hombre. El “pecado”, el de dejarse caer a los placeres carnales, se presenta así, en la continuidad del discurso empezado en los cuadros anteriores, como un acto de liberación. El hombre tiene que aceptar su propia naturaleza, sus propios deseos. En este sentido, Rogelia concluirá la obra con las siguientes palabras:

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 172. Cuarto que se convertirá, a partir del quinto cuadro, en el de Rogelia, habiéndose ido Juan (*Ídem*, p. 190).

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 182.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>51</sup> Lo que supone la etimología de “religión”, como bien lo recordó Carmen Becerra Suárez durante su intervención en el marco de este coloquio.

<sup>52</sup> CUNQUEIRO, Álvaro, *Rogelia en Finisterre*, en *op. cit.*, p. 198.

Que sufran y aguanten, sin más, su condición de hombre. Ya sé que no es fácil, que muchos mueren, que mil y mil caen. ¡Quiera Dios, una y cien veces, que mi hijo caiga!<sup>53</sup>

A estas alturas, la obra adquiere una profunda coherencia semántico-formal, combinándose una aguda subversión de las convenciones estéticas y un intenso cuestionamiento, complejo aunque eficaz, de toda visión reaccionaria del ser humano.

En conclusión, el análisis de *Juan, el buen conspirador* y *Rogelia en Finisterre*, obras hasta ahora poco estudiadas<sup>54</sup>, subraya cómo Álvaro Cunqueiro, incluso en la época de su vida más polémica, la de su acercamiento al régimen franquista, no dejó de deconstruir a través de su escritura la figura de la autoridad, ya fuera estética, política, moral o religiosa.

Valiéndose de las tradiciones más diversas, cercanas y lejanas, universales y gallegas – aunque esto aparecerá seguramente mucho más en sus obras dramáticas posteriores, como *La noche va como un río*, por ejemplo, o en sus novelas<sup>55</sup>–, Cunqueiro supera esta herencia y propone una escritura original, movidiza, subversiva y novedosa, en conformidad con una concepción libre del ser humano. Anunciando algunas figuras privilegiadas por el teatro contemporáneo –como la metateatralidad, la fragmentación, la discontinuidad, la subversión de las convenciones, la indefinición espaciotemporal, la reflexión sobre el arte teatral y sobre las fronteras entre ficción y realidad– este escritor tiene, sin lugar a dudas, su plena legitimidad en un coloquio dedicado a la dramaturgia gallega de estas últimas décadas.

Por último, aunque Cunqueiro juega con trastornar los códigos y cuestionar la tradición, existen, al menos, dos rasgos recurrentes en su teatro que se vinculan además con algunas de las características mencionadas en este coloquio al hablar de la escritura teatral gallega: por una parte, la preeminencia de la palabra, aquella palabra con la que se juega; y, por otra, la dimensión popular, recordando, en cierta medida, aquellos relatos de los tiempos arcaicos. Así pues, podríamos arriesgarnos a proponer, para intentar definir la dramaturgia gallega –aunque sin querer reducir a una etiqueta terminológica una producción evidentemente rica y heterogénea– la idea de “teatro cuentista”, o “teatro de cuentos”, donde parecen primar los juegos verbales, la invención y los ecos de una memoria colectiva remota.

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>54</sup> Aunque, si bien no forman parte de las obras dramáticas de Cunqueiro más comentadas (al contrario de *El incierto señor Don Hamlet* o *La noche va como un río*, en particular), sí que les dedicaron unos análisis algunos críticos, como por ejemplo María do Carme Ríos Panisse (“art.cit.”).

<sup>55</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Merlín e familia e outras historias* (publicada en 1955), *As crónicas do Sochantre*, (publ. 1956), *Las mocedades de Ulises* (publ. 1960), *Si o vello Sinbad volvese ás illas...* (publ. 1961) o *Un hombre que se parecía a Orestes* (publ. 1969).

Textos analizados:

- CUNQUEIRO, Álvaro: *Juan, el buen conspirador*, en *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail [Nouvelles Scènes Hispaniques], 2011, pp. 136-141.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Rogelia en Finisterre*, en *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail [Nouvelles Scènes Hispaniques], 2011, pp. 164-201.

Bibliografía crítica:

- BALAGUER, JOSEP M.: “Els primers contactes de Cunqueiro amb el món cultural català i algunes conseqüències”, en CERDÀ, Jordi *et al.*, *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, La Coruña, Edicions do Castro, 2003, pp. 53-85.
- CLEBERT, Jean-Paul: *Dictionnaire du surréalisme*, París, Seuil, 1996.
- CRiado MARTÍNEZ, Ninfá: *Álvaro Cunqueiro: el juego de la ficción dramática*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de la lengua española, 2004.
- EDITORIAL GALAXIA: “50 Anos co Merlín e familia. 1955-2005”, en <http://www.editorialgalaxia.es/descargas/biografia.pdf> [28/09/11].
- FRANCO GRANDE, Xosé Luis: “Introducción a Álvaro Cunqueiro”, *Grial*, 42, 1973, pp. 403-416.
- GONZÁLEZ, Manuel Gregorio: *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991.
- HUTCHEON, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York / Londres, Routledge, University Paperbacks, 1984.
- HUTCHEON, Linda: *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York / Londres, Routledge, 1988.
- JACQUART, Emmanuel: “Préface”, en IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, París, Gallimard [Folio théâtre], 1993, pp. 7-35.
- LUMIÈRE, Emilie: “Jeux d’écriture et de réécriture : le théâtre d’Álvaro Cunqueiro”, en CUNQUEIRO, Álvaro, *La noche va como un río y otras piezas dramáticas breves. Au fil de la nuit et autres pièces courtes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail [Nouvelles Scènes Hispaniques], 2011, pp. 9-33.

- LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, París, Ed. de Minuit, 1979.
- LOSADA, BASILIO: “Prólogo”, en CUNQUEIRO, Álvaro, *El incierto señor Don Hamlet y otras piezas dramáticas (Teatro Completo)*, Destino, Barcelona, 1992, pp. 11-31.
- MILIÁN, Maritza Elena: *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*, Ann Arbor, UMI dissertation services, 1999.
- MOLINA, César Antonio (ed.): *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1994.
- PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, París, Armand Colin, 2004.
- RÍOS PANISSE, María do Carme: “Inicios teatrais de Cunqueiro (1933-1941)”, *Boletín Galego de Literatura*, N. 1/MN, 1992, pp. 123-127.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo: “Álvaro Cunqueiro, o la teatralización de lo literario”, en [http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/quehacer/teatro_01.htm) [28/09/11].
- SANTOS COBO, Manuel J.: “Álvaro Cunqueiro. Biografía”, en <http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/biografia/compostela.htm> [28/09/11].
- SOURIAU, Etienne: *Vocabulaire d'esthétique*, París, PUF, 2010.
- SPITZMESSER, Ana María: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, La Coruña, Ed. do Castro, 1995.
- VARELA, José Luis: *Tradición e innovación en Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996.