ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Unha poética teatral xenuinamente galega

MANUEL QUINTÁNS SUÁREZ

Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega / Manuel Quintáns Suárez
Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2019.

582 pp.; 24 cm.

D. L. C 1025-2019 ISBN: 978-84-453-5325-7

1. Roberto Vidal Bolaño. 2. Teatro Galego. 3. Crítica literaria. I. Quintáns Suárez, Manuel. Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

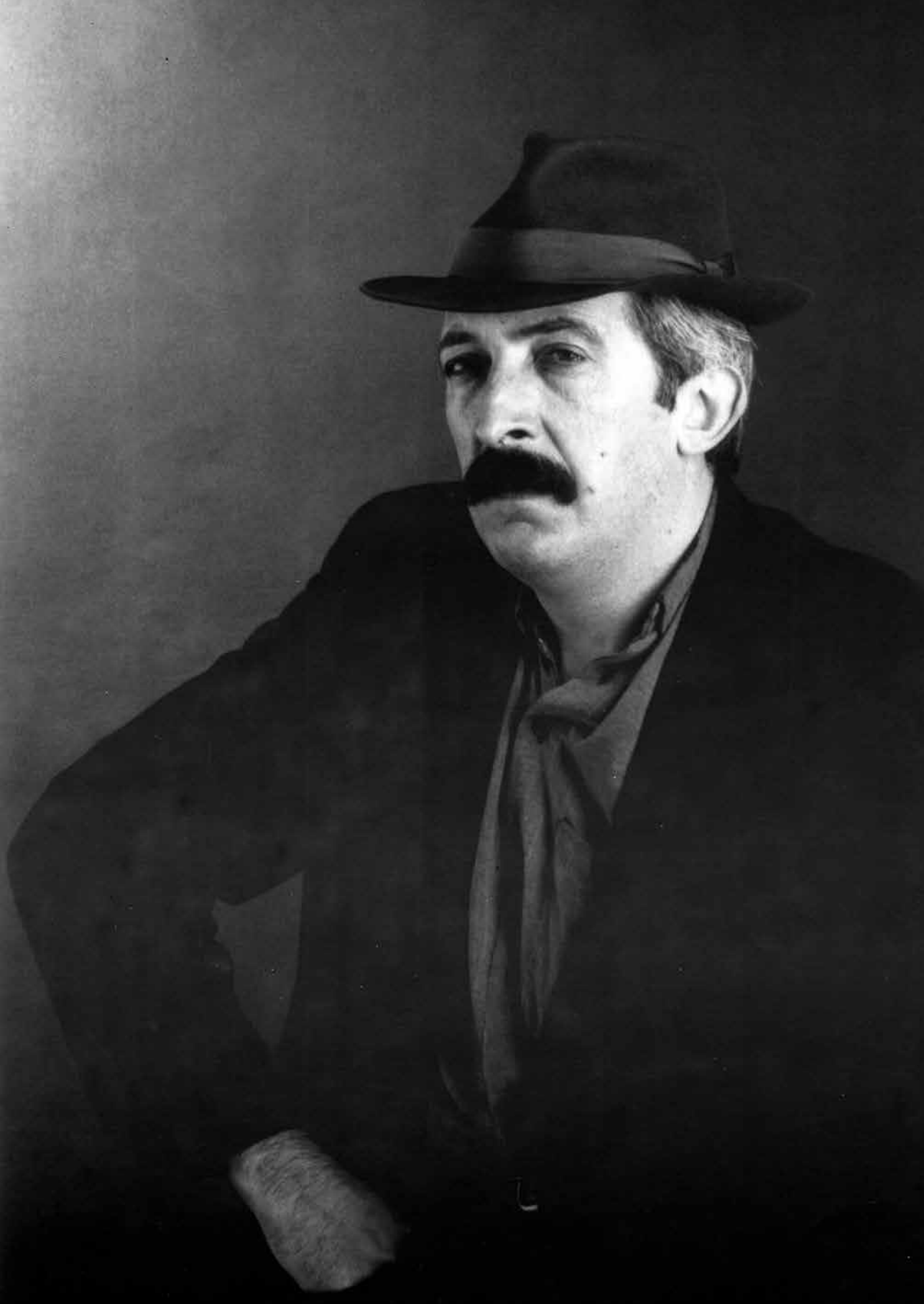
© Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Xunta de Galicia.
© Do estudo: Manuel Quintáns Suárez
© Dos textos de presentación: Valentín García Gómez e Armando Requeixo
© Da corrección lingüística e revisión de edición: Raúl Costas Pereira
© Da revisión técnica sobre Cinematografía e Dramaturxia: Gonzalo Castro Quintáns
© Da ilustración de cuberta e interior: Xosé Vizoso
© Do retrato fotográfico de Roberto Vidal Bolaño: Xenaro Martínez Castro e Catalina Pérez

Edita: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Xunta de Galicia.

Maquetación e impresión:
Máis Deseño Silleda, SL

ISBN:
978-84-453-5325-7

Depósito legal:
C 1025-2019



ROBERTO VIDAL BOLAÑO, UN CLÁSICO CONTEMPORÁNEO

A figura de Roberto Vidal Bolaño érguese, senlleira, no horizonte da dramaturxia galega das últimas décadas do século XX e comezos do XXI. Poucos coma el teñen dado tanto e tan bo ás nosas letras e escenarios, amosándose como un auténtico factótum para o que non tiveron segredos nin a escrita teatral, nin a dirección, actuación, iluminación, dobraxe e mil outros desempeños.

Esta incansable e brillante angueira veuse recoñecida coa dedicatoria do 2013 como Ano Roberto Vidal Bolaño e a daquel dezasete de maio como Día das Letras Galegas celebrado na súa honra. Con tal motivo, foron moitas as publicacións, xornadas, eventos, actividades e materiais que se deron a coñecer arredor da súa vida e obra. Porén, esta fervenza de propostas, malia a cantidade e calidade, non conseguiron esgotar, nin moito menos, o vizoso mundo autorial do compostelán.

Velaí a razón de *Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega*, a monografía de Manuel Quintáns Suárez que vén iluminar moitos ángulos pouco visitados da escrita e a praxe teatrais deste clásico do noso espazo escénico.

Ninguén mellor que o profesor Quintáns Suárez para se debruzar sobre as orixes, natureza e características do teatro de Vidal Bolaño, pois é longa e admirable a súa traxectoria de estudoso de múltiples aspectos das nosas letras e, particularmente, da creación do autor, a quen ten dedicado longos e reveladores ensaios, sendo tamén o responsable da edición de diversas obras súas.

O presente ensaio, fondo e documentado, pon en diálogo o teatro de Vidal Bolaño co doutros mestres da nosa tradición e da europea, contextualiza os valores desta escrita cos da súa xeración e analiza, con pormenor, cuestións relativas á técnica compositiva, temática e arquitectura, facendo fincapé nas notorias conexións da súa práctica teatral co territorio do cinematográfico.

Todas estas razóns xustifican o merecido aplauso que lle acae a *Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega*, un estudo modélico de Manuel Quintáns Suárez que trae á luz o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, do que é veterano colaborador e no que ten dado a coñecer outras non menos valiosas investigacións.

Como secretario xeral de Política Lingüística congratúlome en saudar a aparición deste libro, pois o legado e a obra de Roberto Vidal Bolaño teñen de seguir sendo revisitados e actualizados para mellor coñecemento dos mesmos, tanto por parte do lectorado especializado coma do público xeral. Que unha aproximación coma esta veña da man do profesor Manuel Quintáns Suárez é toda unha garantía. Sexan, pois, os meus parabéns para el e para o centro investigador que o tira do prelo.

Valentín García Gómez
Secretario xeral de Política Lingüística

UNIVERSO VIDAL BOLAÑO

Teño a fortuna de levar aprendendo do profesor, ensaísta e investigador Manuel Quintáns Suárez dende hai un cuarto de século. Neste tempo foron moitas as ocasións nas que o seu maxisterio nos máis diversos asuntos me ten librado de ignorancias maiores e a el debo non pouco do que sei de realidades tan plurais como a literatura de tradición oral, a dramaturxia galega ou a escrita xornalística da nosa emigración, entre outras.

Por iso constitúe para min unha ledicia enorme ter a oportunidade de poder salientar, dende estas liñas, o precioso e preciso valor desta nova monografía súa, centrada, amais, nun dos autores que mellor coñece e nos que é autoridade indiscutible: *Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega*.

Os estudos que ao longo destes anos Quintáns Suárez ofreceu sobre *Días sen gloria* ou *Animaliños*, as edicións de libros como *As actas escuras* ou *Agasallo de sombras*, en fin, os numerosos artigos, recensións e palestras que arredor da vida e obra de Vidal Bolaño naceron do finísimo buril analítico deste intelectual xalleiro fan del un dos máis asiduos e conspicuos coñecedores da biobibliografía deste xenio do teatro de noso.

Por todo o anterior, a obra que aquí ofrece é un ensaio referencial, que atesoura moitos saberes previos e, polo mesmo, eríxese nun texto por decantación, no que os frecuentadores habituais e devotos do herdo de vidalbolañiano descubrirán o amplísimo e múltiple coñecemento que Quintáns Suárez foi quen de ir engavelando arredor deste clásico moderno.

Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega analiza con detalle os inicios escénicos do autor, a súa pertenza ao equipo Lupa e o papel fundacional que lle corresponde na mítica Xeración Abrente, a súa relación co Centro Dramático Galego, o maxisterio que na súa escrita exerceron Ramón Otero Pedrayo ou,

noutro sentido, Bertolt Brecht, e tamén a presenza dos ritos, crenzas e usos da cultura popular nas súas creacións, así como o influxo do mundo fílmico nestas. Mais non se contenta con esta, xa de por si, substantiva achega, senón que implementa a mesma cunha prospección demorada no dramático e escénico como trabes mestras estruturantes da arte de Vidal Bolaño e, tamén si, da hibridación ou redefinición xenérica que leva este teatro á modulación da *desgraza* como enxebre fórmula propia.

Non quero deixar de significar un outro mérito que esta monografía amosa e que moito ten que agradecérselle ao seu autor: os pertinentes e xenerosos índices onomástico e temático cos que se pecha. Para todo o lectorado, mais, de xeito moi particular, para os colegas investigadores, estes índices por forza han ser unha ferramenta utilísima, que non só os guiará na consulta, senón que lles aforrará moi tempo cando do que se trate sexa de procuras concretas e ben centradas.

Alén do interese certo dos temas abordados neste ensaio, logo convenientemente categorizados nos devanditos índices, quero subliñar aquí as bondades da súa prosa. Quintáns Suárez non só é un extraordinario investigador, senón tamén un espléndido escritor, o que pode comprobarse doadamente coa lectura destas páxinas, celmosas no seu léxico, sabedeiras na súa sintaxe e paremioloxía e sempre, sempre, luminosas na harmonía da dicción.

A sutileza de espírito crítico, a lucidez e orixinalidade nos vectores de asedio analítico, así como a elegancia na expresión son valores que incorpora de serie a escrita de Quintáns Suárez, quen, a maiores, tivo o acerto de se acompañar dun mestre da imaxe como é Xosé Vizoso para que ilustrase a cuberta deste libro, sumando tamén o bo quefacer lingüista de Raúl Costas Pereira e o contraste de ideas con Gonzalo Castro Quintáns.

O resultado final de tan intelixente proceder é este *Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega*, un ensaio de Manuel Quintáns Suárez que, en nacendo, pasa xa a converterse nun volume de consulta imprescindible para toda persoa interesada no denso, plurisignificativo e anovador universo teatral do gran Roberto Vidal Bolaño.

Armando Requeixo

INTRODUCIÓN

O teatro galego atópase na actualidade moi lonxe de continuar sendo o irmán pobre dunha literatura na que un xénero literario coma a lírica ten alcanzado a honra de ter sido unha das súas manifestacións literarias máis universais, e na que florece cada día máis vizosa unha narrativa á altura das máis cobizosas do mundo. Produto, sen dúbida, do entusiasmo, da vontade e da loita de moitos galegos e galegas que souberon ver na súa lingua e no seu universo cultural un dos camiños máis fermosos e prometedores cara a ese futuro que soñaron os seus devanceiros e coidan, os seus herdeiros, albiscar en cada uha das pegadas con que aqueles o souberon sinalar. Andaina na que foi un guieiro excepcional o dramaturgo Roberto Vidal Bolaño, compostelán, que, coma aquel personaxe da súa obra *Os papalagui*, o xefe samoano Tuiavii de Tiavea, xurdiu un día coma "un xigante enorme de case que dous metros de altura e unha grande robustez, no que só aquela súa voz, impregnada de tenrura, e aqueles seus ollos brillantes e escuros, daban conta do que lle fermentaba no espírito, sempre en busca dunha outra luz".

Dende unha visión crítica da realidade, da realidade máis cotiá, sempre con esa profunda retranca que mellor caracteriza o modo de ver e entender do paisano, do galego que olla as cousas dende o privilexiado mirador dunha experiencia milenaria, Roberto Vidal Bolaño, cun protagonismo unamimente recoñecido, ía contribuír con inesperado éxito a facer do teatro galego unha das manifestacións máis importantes da cultura galega de tódolos tempos. Primeiro coas dúbidas naturais dun rapaz que descubriu os misterios do cine na compaña doutros mozos da súa xeración e, en calquera caso, pouco confiado, polo menos antes do éxito do seu *Laudamuco, señor de ningures,* nas súas posibilidades como autor. El mesmo lle confesaría a Pérez Coterillo: "Para asegurar la supervivencia del movimiento teatral se intentó asumir esas funciones de autor. Se trata de gente que accedió al teatro sin pensar, ni mucho menos,

en escribir, como es mi caso" (Pérez Coterillo 1978: 8-9). Apaixonado lector, con preferencia de todo aquilo que tivera que ver co mundo do teatro, do cine e da televisión, pero tamén e, se cadra, cunha curiosidade moi particular, dun clásico coma *O Quixote*. Lía varios xornais cada día; pero, sobre todo observaba, escoitaba... Gran conversador e polemista incansable, non renunciaba nunca a oportunidade de reflexionar as súas propias ideas en alta voz, de pasalas polo crisol do debate, da confrontación con modos de pensar diferentes, contrarios, incluso abertamente impermeables a calquera posición que non fora a propia. As súas tertulias, cun pitillo encendido na boca, sentado fronte a unha botella de cervexa, representaban os momentos máis vitais do seu acontecer, a imaxe máis expresiva do seu modo particular de manifestar unha fonda necesidade de comunicación cos demais. Eran, dalgún xeito, estes lugares de acendidos e interminables encontros, o escenario mesmo dese teatro, dende o que el faría falar e actuar os máis variados personaxes do seu imaxinario cultural, nun constante enfrotamento dos seus vicios e virtudes, das súas calidades e defectos, co parecer e as opinións dos máis diversos interlocutores de cada momento. Parapetado detrás das lecturas de autores coma Otero Pedrayo, Valle-Inclán, Álvaro Cunqueiro, Méndez Ferrín, Meyerhold, Bertolt Brecht, Jarry, Ionesco, Strimberg..., e do seu coñecemento, demorado e reflexivo, do mundo audiovisual, particularmente do cine, e, dende moi neno, mergullado nunha vivencia intensa, e ata devota, da cultura popular galega, das súas crenzas, usos e costumes, facía das noites motivo de encontros dialécticos e dos días tempo para a creación e os soños. César Lombera recordábao así nun fermoso artigo publicado na *Revista galega de teatro* (RGT 2003: 9-10):

> ... se se tivese dedicado a escribir, sería hoxe un dos máis seguros valores na cotización das vacas sagradas (rubias galegas).
>
> Algo de loucura perdeu a literatura que gañou o teatro.
>
> Home de teatro total, arremangou a camisa e fixo todo o que houbese que facer para artellar o teatro no que cría cegamente: cargou e descargou, foi empresario, iluminador e ata electricista, se viña o caso; cando fixo falta subiu ao estaribel e interpretou profundos personaxes e, así mesmo, dirixiu algunhas das máis fermosas escenas do teatro galego e escribiu os textos que o país precisaba.

Non quero rematar estas liñas introdutorias sen amosar o meu máis sincero agradecemento a unha serie de persoas sen a axuda das cales este traballo non sería o mesmo.

Primeiramente, a Gonzalo Castro Quintáns (Santiago de Compostela, 1992), do que merecen salientarse os seguintes traballos: na produtora Zanskar, na que traballa dende 2016 como axudante de montaxe, os programas *Maraton Man* (Tempadas 2, 3 e 4), *Volando voy* (Tempadas 2 e 3) e *El Running Show*. A película *¿A quién te llevarías a una isla desierta?*, de Jota Linares, e as curtametraxes *Sushi*, de Roberto Martín Maiztegui, e *Zapatos de tacón cubano*, de Julio Mas Alcaraz. Como montador: a curta documental *Viriato*, de Gabriel Stanger, e o videoclip *Juventud infinita*, de Novedades Carminha; as curtametraxes *Stalingrado*, de Anyora Sánchez, e *Boston*, de Jorge Cantos. Beizón polo seu traballo de revisión e actualización dos capítulos deste *Roberto Vidal Bolaño. Unha poética teatral xenuinamente galega* relacionados co cine e o dramaturgo compostelán.

A Raúl Costas Pereira**,** graduado en Filoloxía Galega, investigador do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, polo seu rigoroso traballo de revisión lingüística e literaria deste estudo.

A Xosé Vizoso (Mondoñedo, 1950), discípulo do profesor e escultor valenciano Juan Puchades, colaborador do mestre Isaac *Díaz Pardo en Sargadelos*, debuxante, escultor e escenógrafo, autor de numerosas pezas de cerámica, deseñador e ilustrador de varios libros, dun cento de carteis e do busto (debuxo e escultura) co que o Concello de Brión (31-07-2014) homenaxeou o dramaturgo Roberto Vidal Bolaño. Infindas grazas pola imaxe de cuberta e ilustración interior deste libro.

Á profesora Catalina Pérez, viúva do fotógrafo compostelán Xenaro Martínez Castro, autor, entre outras igualmente coñecidas, das imaxes do proxecto *Galicia no tempo* e de diferentes campañas para o Xacobeo, a Xunta de Galicia, o Museo de Pontevedra e Caixa Galicia. Grazas mil pola foto de Roberto Vidal Bolaño que serve de pórtico ao texto deste traballo.

A Valentín García Gómez, secretario xeral de Política Lingüística, e mais a Armando Requeixo, compañeiro de angueiras literarias. Obrigado a ambos os dous polos xenerosos textos de presentación que encabezan estas páxinas.

Por último, á Editorial Galaxia, polas súas axudas e facilidades, especialmente, na utilización dos textos de don Ramón Otero Pedrayo.

Primeira parte:

O autor

–I–

A PRIMEIRA ESCOLA

Roberto Vidal Bolaño nace o 31 de Xullo do 1950, en Vista Alegre, entón un humilde arrabalde de Santiago de Compostela, situado á beira do Pedroso, na estrada de Santiago a Carballo e Santa Comba, no seo dunha familia de clase media, cunha certa tradición cultural. Un dos seus avós exerceu na cidade coma médico e un seu tío, irmán do pai, Ovidio Vidal Ríos, era médico endócrino e Xeneral de Brigada. Ende ben, a familia, aínda que o pai, Roberto Vidal Ríos, rexentaba en Santiago un pequeno comercio, a "Armería Ríos", e a nai, Carme Bolaño, ademais de atender a casa, o marido e os dous fillos, Roberto e Carme, traballaba na cidade nun obradoiro de costura, nunca disfrutou dunha economía moi boiante.

Sen dúbida, eran aqueles uns tempos que pouco, ou moi pouco tiñan que ver cos tempos de hoxe, a pesar da crise, do paro, da corrupción e doutras "desgrazas" con que os actuais están a castigar ós cidadáns de ben. Estudar, por exemplo, estaba nos anos cincuenta reservado en exclusiva aos fillos de profesionais de certo rango, como avogados, médicos ou farmacéuticos... —outros profesionais coma os veterinarios ou enxeñeiros eran aínda xente que viña de fóra—, e, en calquera caso, de xentes con haberes. Os outros, fillos de labradores, de zapateiros, xastres, de pequenos comerciantes... só podían achegarse ós estudos medios e só en moi poucos casos ós superiores e, aínda entón, case sempre só a través dunha carreira relixiosa —cregos, freires, monxas— ou militar, únicos ámbitos favorecidos polo Réxime.

Con todo, nin Maricarme, a irmá pequena, ou, como prefería chamala Roberto, a nena, nin el seguiron ningún destes camiños. Mentres ela logra alcanzar a Licenciatura en Químicas, el, se cadra pola súa mesma condición de varón, tivo que enfrontar dende moi pequeno, segundo a súa propia confesión dende os once ou doce anos, a necesidade de alternar os seus estudos co traballo. En canto puido camiñar dende Vista Alegre até a cidade, pasou a estudar, primeiro, nunha academia da Troia e, pouco despois, noutra da rúa do Franco, a Academia Ríos, as dúas de

pago. Pero os problemas económicos da familia obrigaron aos seus pais a levalo ao Colexio "La Inmaculada", popularmente coñecido como La Salle de Abaixo, que era gratuíto. Colexio que, fundado pola ilustre dama compostelá, Dona Isabel García Blanco, para nenos pobres, chegou a disfrutar de tanto prestixio que acudían a el os fillos das familias máis acomodadas de Santiago. Neste colexio, verdadeiro centro de formación profesional, no que se ensinaba sobre todo a redactar, cunha correcta ortografía e coidada caligrafía, o dominio da aritmética e duns principios elementais de contabilidade, e debuxo artístico e técnico, Roberto fixo os estudos de Escribente administrativo.

En calquera caso, a súa verdadeira formación ía adquirila nas prácticas desa verdadeira escola que é para os menos favorecidos a escola da vida. El mesmo llo resumía así ao xornalista Quique Alvarellos (1997: 225-226):

> De alí [a escola da Inmaculada], saín xa cun traballo de aprendiz nunha tenda de recambios de automóbil, *Recambios Balsabas,* que aínda hoxe traballa. Neste lugar empecei a traballar ós doce anos. De aprendiz de administrativo pasei a aprendiz de dependente, que ó dicir de moitos era un traballo con máis porvir. Nunca cheguei a saber nada de rodamentos, amortiguadores ou bielas, pero, iso si, pateei Compostela en bicicleta dúceas de veces ó día durante un ano repartindo pedidos ou indo facturar paquetes.

O segundo emprego non lle durou moito máis ca este, pouco máis dun ano (Quique Alvarellos 1997: 226):

> Chamábase, se non me lembro mal, Viaxes Cantabria. Botar dez ou doce horas ó día entre o remuíño de xentes e aconteceres que daquela era o edifico Castromil aportoume unhas vivencias que logo trasladaría a moitos dos personaxes das miñas obras.

Logo de dous anos, como mozo, nun Almacén de Coloniais, entra en Electrodomésticos Daviña, traballo no que ía permancer arredor de nove anos.

O seu espírito inquedo, curioso e profundamente observador, ía aproveitar, como el mesmo ten confesado, estas experiencias para entrar en contacto coa realidade máis secreta e íntima dunha comunidade urbana coma Santiago de Compostela, fondamente debedora das súas raigañas rurais. Universo cultural que o neno Roberto Vidal Bolaño viviu no seo da súa propia familia, tanto en Vista Alegre, lugar onde residían os seus pais, coma na casa do seu tío Ovido, en Baio, pequena vila da Terra de Soneira dividida en dúas partes polo Río Grande, pertencentes cada unha, administrativamente, aos concellos de Zas e Vimianzo, onde pasou algunhas tempadas.

Tense escrito, se cadra sen a suficiente reflexión, que Vidal Bolaño foi un cineasta frustrado. En realidade, quixo ser moitas cousas ou, se cadra, simplemente nunca proxectou ser nada do que foi. Un dos seus discípulos máis avantaxados, Rubén Ruibal, lembraba nun artigo publicado na *Revista das Letras* (RL 2005: 1 12 Rubén Ruibal):

> ... no que Vidal Bolaño traballou toda a vida era en defender o dereito "a expresarnos a través de imaxes en movemento". Sen máis. Quen busque na etimoloxía da palabra "teatro" vai encontrar poucas definicións mellores. Pero aí entran tamén a televisión, o cine ou, se un quere, o vídeo-arte, co que de seguro a súa obra gañaría hoxe máis apoio institucional.

O propio Vidal Bolaño contáballe a Quique Alvarellos (1997: 226):

> Tiven dez ou doce chollos antes de que, nos anos setenta, pensase na posibilidade de vivir do teatro. De feito, descubrín o teatro vendo os Autos Sacramentais que representaban na praza da Quintana. Impresionárame moito a súa grandeza: unha hostia avanzando nun raíl do tren... Algo espectacular [...] En concreto a da hostia avanzando por raís era a de *Ditea,* que dirixía Agustín Magán, un home ó que todos nós, os do teatro, debemos moito do que somos.

Unha das súas curiosidades, se cadra pouco máis, foino a política. Sempre andivo mesturado en problemas relacionados con ela, aínda que como el mesmo recoñeceu (Macías 1993: 11 05):

> Eu actitudes políticas tiven sempre, incluso antes de ter ningunha relación coa cultura. O que nunca fixen foi militar. Eu colaborei coa Asemblea (AN-PG) pero sen militar nunca: reparto de folletos e esas cousas. Pero militar non militei, en parte, non sei, porque coñecín demasiado ás persoas. Nunca me pareceu que puidese estar cómodo, tiña a experiencia de que sempre fun un perdedor de asembleas. Para cando chegou a poñerse a andar todo aquilo xa estaba farto de perder votacións e seguir perdendo toda a vida, iso de ser minoría con voz pero sen voto real, porque nunca consegues que ninguén che compre o que dis fai que non teña demasiado sentido militar. Xa co grupo de teatro temos participado en moitas cousas, incluso espectáculos feitos especificamente.

Ende ben, se ter a Galicia, máis ou menos disimuladamente, coma principal obxectivo da súa vida, é unha actitude e un comportamento político, Roberto Vidal Bolaño, que nunca creu demasiado nos partidos políticos, foi sempre un apaixonado da política. Esta foi, en calquera caso, a razón principal, se non a única, dos mil desencontros que sendo como era un home de diálogo tivo ao longo da súa curta vida con aqueles que, máis preocupados doutras cuestións máis próximas ou se cadra máis prácticos, compartiron non obstante con el diferentes proxectos aos que dedicou toda a súa vida.

–II–

O EQUIPO "LUPA"

Na vida de Roberto Vidal Bolaño como autor dramático desempeñaron un papel moi importante ademais de autores como Don Ramón Otero Pedrayo, Castelao, Don Ramón María del Valle-Inclán, Álvaro Cunqueiro, Bertolt Brecht ou Meyerhold, institucións como o equipo *Lupa,* o grupo *Abrente* e o *Centro Dramático Galego*.

Estaba traballando en Daviña cando o seu amigo Euloxio Rodríguez Ruibal, unha das figuras máis relevantes daquela xeración de soñadores dun cine e un teatro galegos universais, o convidou a formar parte do equipo Lupa, un equipo dedicado ao audiovisual, fundado polo propio Euloxio e Félix Casado. Un convite que o compraceu especialmente en canto el, dous anos antes, no 1969, xa intentara ingresar na Escola de Cinematografía, xusto cando o Réxime ordenaba o seu peche. O convite de Euloxio viña, pois, satisfacer unha das súas grandes apetencias. Isto aínda que el se referira máis tarde a este feito sen demasiados entusiasmos, tal como nos confirman as súas propias palabras (Macías 1993: 11 05):

> Entrei [no Equipo Lupa] cando xa estaba creado. Fixera unicamente unha cousa cando eu entrei. A min chamáronme porque eu facía crítica de Cine en prensa, con Benjamín Vázquez.

A este grupo referíase Xosé Nogueira nun artigo titulado "Temáticas". Alí conta entre outras cousas (LBAVG 2004: 71-164):

> O colectivo pioneiro do cine galego dos anos 70 foi o Grupo Lupa (1970-1974), encabezado dende a súa creación por unha serie de nomes vencellados dende tempo atrás ao teatro galego, como foron Euloxio Ruibal, Félix Casado, Ana Antón e Roberto Vidal Bolaño, cos que habían colaborar Clemente Crespo, Xosé Ramón Pousa e Jesús Velasco. Lupa intentaba incorporar o cinema á cultura galega tanto no eido do documentalismo coma no da ficción, apostando por unha nova forma de rexistrar e contar. De maneira que nas nove curtametraxes en 8 mm e super 8 que chegaron a realizar ao longo dos seus catro anos de actividades, e a pesar dos problemas

> infraestructurais que se viron na obriga de superar —amais das limitacións impostas polo formato de traballo—, tentaron reflectir do xeito máis digno posíbel as principais preocupacións que movían o grupo, botando man do cine como medio para preservar e dar a coñecer o patrimono cultural galego con base nun discurso audiovisual autóctono, propio. As referencias iconográficas para a estructuración deste discurso xurdiron do outro grande interese do colectivo, o da relación do cine coa dirección como os que o tiñan na produción, guionistas e incluso actores.

O propio Vidal Bolaño confesaba (Macías 1993: 11 05):

> Cando entrei [no Grupo LUPA], a idea era facer ficción, irnos bregando tanto os que tiñamos interese na dirección como os que o tiñan na produción, guionistas e incluso actores. De feito houbo uns anos nos que a liña claramente era esa: facer ficción. Para manter un pouco a actividade do equipo e para foguearnos un pouco todos en parcelas colaterais á do cine montamos un grupo de teatro que se chamaba Obradoiro e eramos os mesmos do equipo. Facíamos unha curtiña ou dúas ao ano e unha ou dúas obriñas de teatro. Deste xeito cubrías o ano de actividade porque todos tiñamos ou ben o noso traballo ou os estudos.

Pola súa parte, Euloxio R. Ruibal, lembra así este momento do grupo e a incorporación ao mesmo de Vidal Bolaño nunha entrevista de Lara Rozados (SGBD 2013: 18 05):

> O Equipo Lupa creouse empezando os 70. Faciamos moito traballo de recolla etnográfica, de antropoloxía... Quixemos facer o primeiro filme de ficción, despois dun documental sobre a arte galega a través das serigrafías (Isaac Díaz Pardo, Luís Seoane), e vinme na necesidade de ter un axudante. Foi cando souben, a través dun correspondente de *El Ideal Gallego*, Benxamín Vázquez, de Roberto, que facía recomendacións de cine nas súas páxinas. Fun até Daviña, que era onde el traballaba, e comezou a nosa colaboración.

Segundo Alberto Ramos, os medios con que contaban non podían ser máis limitados (Alberto Ramos 2013: 17 05):

> Os xornais da época, sen saber aínda a relevancia historiográfica que tería ese grupo, fixéronse eco dos primeiros pasos dese equipo. Lupa naceu coa fin de realizar películas sobre Galicia, non só de temas culturais, paisaxístico, senón tamén pequenos filmes con argumentos**.** Os proxectos de Lupa son ambiciosos. Co obxectivo de lograr unha maior perfección técnica e artística, pretenden adquirir un aparato de 16 milímetros**.** Mais os mozos de Lupa non teñen diñeiro para levar adiante a súa obra cinematográfica. Por iso, piden a todos os galegos colaboración económica, aínda que sexa pequena, para poder seguir adiante con esta interesante tarefa dun posible cine galego. Este fragmento pertence a unha reportaxe que o xornalista e escritor Xosé Fernández Ferreiro publicaba en 1972 no diario *ABC* no que resumía as esencias dun proxecto que xeraría unha feixe de pezas audiovisuais.

De certo, nin o propio Euloxio era moito máis optimista. Todo aquilo eran cousas de rapaces, que non tiñan medios. Todo era rudimentario, só tiñamos ideas e ilusión, máis nada (Alberto Ramos 2013: 17 05).

Soñador dun cine galego con identidade propia, LUPA foi no seu momento algo moi importante, sobre todo para un creador coma Roberto Vidal Bolaño. Ende ben, o enfoque particular deste sobre o que tiña de ser aquela empresa xuvenil, sería motivo dun serio desencontro coa maioría dos compañeiros que formaban aquel equipo. É el mesmo quen, ao facer memoria daqueles tempos, conta (Paco Macías 1993: 11 05):

> Houbo unha crise no Lupa. O de facer ficción en súper-8 non daba callado nin un resultado interesante. Algunha cousa levaba premio, e tal, pero nós víamos que aquel non era un camiño que levara a ningún lado. Entón un sector do equipo pretendeu reducir aquela experiencia a un traballo estrictamente documentalista. Querían facer documentais, coller imaxes de manifestacións da cultura galega que se estaban acabando: do entroido de Laza, o entroido do Ulla, por exemplo. Fixéronse algúns deses documentais. Outro sector defendiamos que iso estaba moi ben, pero que non tiña que ser substitutorio da ficción. Nós diciamos que había que reconsiderar o cine que había que facer e chegamos incluso a prantexar unha alternativa que eu sosteño hoxe en día como moi novidosa: en lugar de pretender facer cuns medios que non tiñan nada que ver con aqueles dos que dispuñan os que facían cine sonoro e facer películas sonoras, o que se propuña era estudarmos a linguaxe do cine mudo e tentarmos experimentar, prolongando a linguaxe do mudo. Naquel momento case nos chaman tolos. Algúns dos que defendiamos isto eramos eu e Manolo Castelao. Agora resulta que ninguén dubida de que o cine mudo non acabou, senón que pode ser unha linguaxe paralela ao sonoro, de posibilidades ilimitadas. Algunhas das linguaxes do cine mudo estanse utilizando nos videoclips, por exemplo. A crise en Lupa foi profunda e quedámonos os que defendíamos a miña opción, pero eramos unha mestura de intelectuais do cine e de individuos prácticos que non nos demos entendido. Non chegamos a facer nada e iso coincide co meu servizo militar, e xa me meto de cheo no teatro, xunto con Xaquín G. Marcos, para montar Antroido.

O labor realizado por Lupa queda posto de relevo na lembranza que da mesma fai o Xaquín G. Marcos, para montar Antroido.

Euloxio Ruibal salienta "unha sobre o entroido do Ulla, que foi o filme que fixo enteiramente Vidal Bolaño" (Alberto Ramos 2013: 17 05) e, no mesmo ano 1974, *O día que os chínfanos deixaron de zoar,* na que o mesmo Bolaño colaborou como guionista e director.

Os compoñentes do grupo fixeron canto estivo da súa man por manteren vivo aquel fermoso proxecto; pero tódolos esforzos resultaron inútiles.

O propio Euloxio R. Ruibal recorda así aqueles momentos (Alberto Ramos 2013: 17 05):

> Despois o grupo foi esmorecendo co paso do tempo e creamos un grupo de teatro, *Obradoiro*, co que traballamos un texto de Eduardo Blanco Amor, co que tiña eu moi boa relación. [...] Ese texto era *Amor e crime de Juan el Pantera*, foi representado polo grupo Obradoiro e Vidal Bolaño actuaba nela.

O servicio militar, en Ceuta, aínda que significou un alonxamento afectivo do seu tío Ovidio e, polo mesmo, das visitas á vila de Baio, non pasou de ser unha anécdota na vida de Roberto. "Eu fun á mili tarde (Macías 1993: 11 05), debía de ter os 21 cumpridos, e debín de volver aos 23". Algo que tivo de acontecer entre 1970 e 1972.

A desaparición de Lupa significou o seu paso ao mundo do teatro. Abandono, de todo obrigado, do que se pode dicir aproveitando unha afirmación de César Lombera (RGT 2003: 9-10): "Algo de loucura perdeu a literatura —aquí diríase, o cine— que gañou o teatro".

Un incidente coa Cosellería de Educación, Cultura e Ordenación Universitaria foi, con toda seguranza, a razón principal da súa volta ao mundo audiovisual. Curiosamente, ía ser a TVG, que nace no 1985, o principal estímulo para os seus novos proxectos. Non, de certo, tanto polo que esta nova institución galega lle tiña de favorecer como autor, director ou incluso como actor, senón polo que, dende o seu particular punto de vista, se tiña que agardar dela. A TVG abría, de certo, unha ampla serie de oportunidades para todos os amantes do mundo da lingua galega pero, sobre todo, para o mundo da imaxe. Vidal Bolaño, que escribira, dirixira e interpretara no 1984, para a TVE en Galicia, a curtametraxe *Malos tratos,* viu entón aberto de novo o camiño que se pechara co final do Equipo Lupa. Así, no seu obrigado arredamento do mundo do teatro, atopa na aventura da dobraxe unha saída que el considerou inicialmente fundamental no proceso de normalización cultural ao que naquel momento se abría co maior entusiasmo o máis vizoso e activo do mundo da cultura galega. Roberto Vidal Bolaño —escribe Fernández Castro (2011)— "participa nun novo movemento fundacional. Se xa estivera no nacemento do cine galego e na profesionalización do noso teatro, tamén participará no da dobraxe galega como actor, director de sala e director artístico.

Efectivamente, desempeña este traballo de dobrador na empresa compostelá Galaxia CTV, propiedade do empresario Ghaleb Jaber

Ibrahim. Unha actividade que lle outorgaba unha certa autonomía económica, consentíndolle á vez desenvolver outras actividades culturais. Ende ben, o seu insubornable idealismo, sempre esixente de novas conquistas, como eran a súa irrenunciable defensa do idioma galego e o seu soño dunha cinematografía galega, rematou chocando bruscamente coa realidade do seu propio contexto. Á pregunta de Paco Macías (1993) "¿Por que a dobraxe?", Vidal Bolaño contestaba:

> Por unha chea de razóns. Por un lado interesábame para saír do apuro de non ter traballo. Por outro lado parecíame importante que se dobrara, que se incorporaran ao galego todas esas películas: que John Wayne falara en galego. Non creo que lle pase nada malo a John Wayne por falar en galego. Neste sentido non estou de acordo cos cinéfilos que piden que non haxa dobraxe para manter a pureza do cine. En calquera caso, se hai que proxectar unha serie de películas que non son feitas aquí, haberá que atender a máis cuestións que a estritamente cinematográfica. Hai unha cuestión cultural: que eses señores [pola industria norteamericana] fagan tanto cine e o metan así como o meten nas televisións de todo o mundo, pois que non o fagan, que reduzan a súa exportación. Ou que só poñan as boas. Logo está o conflito lingüístico, ou que se todo está en inglés e só as bobadas en galego. E tamén que é necesario estimular a produción propia e que teñan que dobrar eles. No medio de todo este maremágnum, a min dobrar parecíame importante e facelo ben, máis.

¿Que se dobrar —preguntábase a si mesmo (Francisco Macías 1993)— significaba o que significou durante algún tempo, que era alimentar simplemente o discurso que aínda vive nalgúns de dicir que era un atentado? Efectivamente, tal e como se facía, era un atentado, pero xa non só sobre os orixinais, senón un atentado contra nós mesmos, contra a fala, contra todo. Por aí veu un dos desencantos da dobraxe.

Sen dúbida, a lingua galega estaba a ser un bo negocio para moita xente, empresas de dobraxe, televisión, editoriais... Pero isto, que non era en absoluto o que el pretendía, podía ser un bo instrumento para facer realidade o seu soño, nunca esquecido, dun auténtico cine galego. Deixábao moi claro cando lle explicaba a Paco Macías as súas frustracións no ámbito do mundo da dobraxe.

> O que a min me interesaba —recoñecíalle a Francisco Macías (1993)— era traballar cunha empresa con vocación de produtora e alí dispuxen de discutir sobre determinados proxectos e mesmo algún se levou adiante. Pero tamén descubrín que unha cousa é comprar cámaras e platós e outra entender certas historias. Aí vin o perigo de que se fora todo ao garete ou se convertera todo no que eu creo que son a maioría dos dobradores, currantes que se gañan a vida: outros colocan ladrillos e eles meten voces. É moi respectable, pero non é o que eu quero facer.

Con todo, e non obstante a indiferenza con que os responsables da TVG trataron a este dramaturgo e, en xeral, ó mundo do teatro, Vidal Bolaño desempeñaría nesta etapa da súa vida un labor moi relevante no campo desta e do cine. E todo isto sen descoidar as oportunidades que circunstancialmente lle ofrecía o teatro.

No 1987 escribe e dirixe, para Ghaleb Jaber Ibrahim e Xosé Cabanas Cao, o telefilme *Novo de Parmauíde*, obra, en palabras de Antón Dobao (2013), que ía ser "o xermolo non só da serie *Os outros feirantes*, senón tamén doutras experiencias posteriores que quixeron engastar a expresión literaria galega e a nacente cultura audiovisual". En calquera caso unha experiencia frustrada, tal como a lembra Alberto Ramos (2013: 17 05):

> En 1987, ademais, Vidal Bolaño somerxeuse noutro ambicioso proxecto: a adaptación dunha serie de contos de Álvaro Cunqueiro para a TVG. *Novo de Parmuíde* foi o episodio piloto, que buscaba abrir unha serie de adaptacións. A sorte non o acompañou e este primeiro intento, rodado durante 13 días en diversas localizacións para acadar un total de 56 minutos, quedou aí. Non houbo continuidade e o proxecto quedou desbotado.

É o mesmo Alberto Ramos quen, en conversa con Carlos Gey, un dos grandes amigos de Roberto, mellor historia este capítulo de soños e frustracións de Vidal Bolaño no ámbito concreto do audiovisual. A este propósito escribe (2013: 17 05):

> O *Novo de Parmuíde* sería un dos diversos intentos frustrados de Vidal Bolaño por realizar series de ficción no incipiente audiovisual galego, impulsado polo nacemento da televisión autonómica. Outros proxectos, que desenvolvería dende a produtora Olympus Comunicación, tamén quedarían en nada. Nesa empresa traballaría entre 1989 e 1993 ao lado de Carlos Gey, co que entrara en contacto nos comezos da dobraxe. "Coñecémonos a mediados de 1985, cando se comezaba coa dobraxe. Coincidimos en varios cursos e falamos moito dunha idea, dunha proposta: facer produtos para que os actores e actrices de teatro puidesen entrar no audiovisual", explica Gey, que na actualidade é tenente de alcalde de Rianxo.

Tanto Vidal Bolaño coma Gey tiñan claro que a falta dunha verdadeira profesionalización nos intérpretes do país representaba un atranco excesivo para enfrontar con éxito o panorama que eles pensaban estaba a ofrecer naquel momento o audiovisual. Como lembra Alberto Ramos (2013: 17 05): "Non tiñan máis saída que o teatro ou a dobraxe, as portas do audiovisual abríanse moi pouco para eles. Quixemos facer como un plató para eles, para que puidesen entrar ao xeito no

audiovisual", **s**inala Gey, que lembra o escritor coma "unha máquina de facer guións". E entre tantos guións, saíron varias ideas e non poucos capítulos piloto. Entre eles destacaba o programa de ficción *Morosos varios* que "aínda que non saíu adiante, o capítulo piloto foi rodado baixo a súa dirección e nel participaban actores e actrices como Dorotea Bárcenas, Gonzalo Uriarte, Miguel de Lira, Manuel Lourenzo ou Rosa Álvarez. Como axudante de dirección andaba o actor e profesor Antonio Mourelos, quen a día de hoxe é o presidente da Academia Galega do Audiovisual.

Outros proxectos que tamén saíron desa época e quedaron en nada foron *O buraco máxico***,** destinado ao público infantil; *Xáxara***,** ambientada no rural ou *O camiño imaxinario***.** "A idea era promocionar o camiño, a través das lendas. Trece lendas en trece capítulos, ideado para a televisión. Presentouse no Xacobeo, en principio dixeron que si, pero quedou paralizado", sinala Gey.

Os intereses dos produtores, dos escasos produtores preocupados por un cine galego, non sempre, ou case nunca, coincidían cos de Roberto Vidal Bolaño. Non en tanto, pódese atopar a este inquedo creador de soños actuando en 1989 como actor nas series *Os outros feirantes,* baseada na obra homónima de Cunqueiro, para TVG, e en *Brigada central,* dirixida por Pedro Masó. No mesmo ano, no papel de don Xosé, o mestre, na película de Chano Piñeiro, *Sempre Xonxa,* e un ano despois, no 1990, escribindo e dirixindo o capítulo piloto dun seu antigo proxecto pensado como unha serie para TVG, *Morosos Varios,* que, coma tantos outros, quedou tamén só niso, nun proxecto.

Sería, por outra parte, excesivo pensar que o seu "retiro no audiovisual" —cualificativo co que Fernández Castro (2011: 93) caracteriza a etapa dos "días escuros"— podía significar para o dramaturgo a súa renucia aos escenarios. Vidal Bolaño nunca renunciou o teatro nin, naturalmente, as posibilidades dun cine galego e dunha TVG ao servicio da cultura, da lingua e da identidade de Galicia. O seu refuxio, en momentos difíciles, nestes medios, significaron, sen dúbida, unha importante fonte dos seus ingresos económicos, pero tamén unha boa proba da súa insistencia nalgunhas das súas teimas. Así o amosa, non só o seu traballo no mundo audiovisual durante este "retiro", senón tamén, no seu regreso ao teatro, a súa colaboración en 1991, como actor, nas curtametraxes *O resplandor da morte,* dirixida por Milagros Bará, e *Memorias dun parado,* dirixida

por Antonio F. Simón; a colaboración, tamén como actor, no mesmo ano 1991, na longametraxe *La fuente de la edad,* dirixida por Julio Sánchez Valdés; no ano seguinte, 1992, a colaboración en *Un café de ollos verdes,* telefilme dirixido tamén por Antonio F. Simón; como actor-presentador protagoniza a serie documental *O camiño de Santiago,* con guión de Alfredo Conde, para a TVG/TVE, no 1993; no 1997, colabora na longametraxe *A noiva de medianoite,* baseada nun argumento orixinal de Luis Buñuel, dirixida por Antonio Francisco Simón; en 1999, colabora en *A lingua das bolboretas* de José Luis Cuerda, e nese mesmo ano na curtametraxe *Amor serrano,* dirixida por Luís Liste. Participa en series como *Mareas vivas,* creada, producida e dirixida por Antón Reixa para a TVG, 1998-2002; e no 2001 como guionista e como actor —aínda que colaborou no seu desenvolvemento até a súa morte, a saúde impediulle a dirección de capítulos como "Cara de Lúa", de Anxel Fole, ou "O noxo", de Eduardo Blanco Amor— na serie *Un Mundo de Historias*, dirixida polo seu compañeiro e amigo Antón Dobao, adaptación de relatos de grandes autores da literatura galega, producida pola TVG.

-III-

A XERACIÓN "ABRENTE"

As profesoras Inma López Silva e Dolores Vilavedra anunciaban así o nacemento daquel "Abrente teatral" que no 1973 abrollaba en Ribadavia (López Silva e Vilavedra 2002: 17):

> Un grupo de homes e mulleres especialmente interesados no mundo do teatro, "a partir dunha análise das condicións do contexto no que se achaban inmersos, decatáronse de que o teatro galego precisaba un pulo decisivo, pois o déficit de producción dos novos textos, amais do descoñecemento da existencia dos do pasado máis inmediato, comezaba a ser alarmante.

Nun traballo anterior, Inma López Silva intentara xa unha definición deste grupo, "onde debe ser inscrito e situado o autor que nos ocupa: Roberto Vidal Bolaño". Sobre el escribía (López Silva 2001: 67):

> Trátase dun conxunto de dramaturgos que se iniciaron no teatro e se deron a coñecer durante as Mostras de Ribadavia e que manteñen a característica de conformaren unha renovación dramática no sentido literario que, ao tempo, se viu reflectida nun desenvolvemento importante da vertente espectacular do teatro. Moitos destes autores abandonaron a faceta literaria sen volver publicar ou sen estaren mencionados en ningún certame teatral máis; outros seguiron dedicados ao teatro, mais sen achegar máis textos. Finalmente están os que continuaron un labor dramatúrxico dedicado e consciente. Estes son esencialmente os que a crítica vén considerando os tres expoñentes fundamentais da etapa de Ribadavia: Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño: os dous últimos, ademais, dedicáronse á promoción e renovación do espectáculo e convertéronse en referentes esenciais da profesionalización do teatro galego.

Posición que ela mesma matiza a continuación cando escribe (López Silva 2001: 68):

> Moi conscientemente empregamos aquí a etiqueta "grupo" en lugar de "xeración" porque o concepto de *grupo xeracional* tal como o enunciou Karl Mannheim (1928) dá cabida a elementos sociolóxicos, históricos e estéticos que condicionan a producción dun conxunto de artistas. Nun contexto coma o de Abrente, onde acabamos de ver que o nexo de unión entre os autores é máis programático e ideolóxico ca puramente vital, parece evidente que o termo é idóneo.

En calquera caso, Ribadavia e a Asociación Cultural Abrente ían ser xa para sempre os obrigados referentes daquel Novo Teatro Galego que entón soñaron a maioría dos homes e mulleres daquel grupo ou xeración. No 1973, a Asociación Cultural puxo en marcha as Mostras de Teatro Abrente e o Concurso Abrente de Textos Teatrais en Galego, dúas institucións que constitúen o feito máis relevante da historia do teatro galego contemporáneo e nas que Roberto Vidal Bolaño ía atopar a inspiración e o alento necesarios para poñer en marcha un proxecto ao que ía consagrar toda a súa vida.

Os debates que con motivo da celebración dos eventos relacionados con aquelas institucións tiveron lugar en Ribadavia, máis ou menos organizados e máis ou menos improvisados, moi pronto, concretamente con motivo da celebración da segunda Mostra (1974), fixeron evidente o enfrontamento entre os defensores do respecto, case reverencial, á tradición teatral galega, na liña dun teatro galego costumista, e aqueles máis novos que pretendían un teatro diferente, innovador e, sobre todo, independente. Isto último víñase intentando en Galicia dende 1965.

David García Vidal atreveuse a facer esta síntese da historia deste importante movemento (García Vidal 2009: 197-198):

> A partir de 1978 produciuse un cambio importante como consecuencia natural da evolución das circunstancias históricas e do contexto sociopolítico. Fronte ao teatro de circunstancias, combativo ou de protesta, que caracterizara as primeiras mostras, agora empeza a aposta pola calidade artística e a investigación formal. Namentras durante os primeiros anos as mostras estaban rexidas por uns criterios políticos elementais que dalgún xeito conduciron a simplificación e ao dogmatismo, a derrota da esquerda nas eleccións democráticas abriu un debate ideolóxico que produciu posicións encontradas e levaría, finalmente, á desaparición da Mostra e da Asociación Cultural Abrente.

Roberto Vidal Bolaño, que contaba só 23 anos cando se inauguraron estes dous eventos teatrais, a Mostra e o Concurso de textos, sete anos menos ca Manuel Lourenzo e cinco menos ca Euloxio R. Ruibal, eríxese, non obstante, (López Silva 2001: 70), "en expoñente esencial do Grupo Abrente e, xa sen dúbida, en autor canónico no sistema teatral galego". O seu papel naqueles debates de Ribadavia ían ser definitivamente decisivos.

Dende o primeiro momento, ía optar por poñerse ao fronte daqueles que defendían a procura da calidade artística e a investigación formal, un teatro profesional e independente, a creación de centros de formación,

e a preferencia polas obras de autores galegos contemporáneos. Programa ao que é necesario engadir a súa loita decidida pola lingua galega coma a principal sinal da identidade do seu pobo. Unha preocupación, por outra parte, que non foi allea aos debates teatrais de Ribadavia tal como acredita a famosa proclama do programa de man da convocatoria da VIII Mostra recollida polas profesoras López Silva e Vilavedra no traballo antes citado, no que se podía ler (López Silva e Dolores Vilavedra 2002: 103):

> Xa que Galicia é unha comunidade diferenciada, cunha lingua e cultura propia que aínda está sin normalizar PROCLAMAMOS: Que o Teatro Galego sexa unha arma para conquerir a normalización da lingua, cultura e liberación nacional.

O punto de partida, como se ten insistido en diferentes ocasións, foi, diante de nada, a necesidade dunha escola na que xunto á teoría se podese aprender a práctica daquelas actividades artísticas, audiovisuais ou teatrais, a través das cales se puidese facer algún día realidade ese teatro e, incluso, ese cine, nacionais, que, como Vidal Bolaño (1998: 194) defendía, fosen capaces "de traducir en termos de universalidade o particular e de lles restituír aos cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que sentirse identificados e ao que ter como propio". Unha teima que lle ía causar máis dun desgusto incluso con algúns dos seus máis próximos colaboradores e competidores, como acontecera xa no Grupo LUPA ao propoñer a oportunidade de estudar a linguaxe do cine mudo para experimantar con ela un posible cine galego propio. Teima que se faría patente en tódalas actividades culturais nas que, con exemplar entusiasmo, se ía embarcar unha e outra vez. Así, por exemplo, no seu mesmo labor de dobraxe, unha actividade que, dende o seu punto de vista, (Macías 1993: 11 05) "tal e como se facía, era un atentado, pero xa non só sobre os orixinais, senón un atentado contra nós mesmos, contra a fala, contra todo", así coma na mesma posta en marcha de grupos como Obradoiro de Aprendizaxe ou Teatro Antroido e, máis tarde, o grupo Teatro do Aquí, que el soñou e programou, sobre todo, como auténticas escolas de teatro. O propio Roi Vidal Ponte, ao facer referencia á presencia de Augusto Boal no traballo de Vidal Bolaño, non dubida en salientar (Vidal Ponte 2013: 105):

> Dende os seus inicios como grupo amador, Antroido caracterízase pola vontade de investigación nos métodos de creación escénica. O rigor e a minuciosidade están presentes dende un primeiro momento nas anotacións de ensaios de RVB. A preparación dos mesmos baséase nos exercicios para

> actores e non actores propostos por Augusto Boal. O obxectivo é facer dúctiles os corpos e as mentes do elenco.

Sen dúbida, dado o seu carácter de loitador impenitente en favor daquelas causas coas que se sentía comprometido, tiveron de exercer sobre el un atractivo especial tanto os debates que se suscitaron naquelas xuntanzas de Ribadavia como o que acontecía arredor do Concurso de Textos Teatrais Abrente. David García Vidal referíase así a esta segunda institución (García Vidal 2009: 198-199):

> Coma complemento da Mostra de Teatro Galego, a Agrupación Cultural Abrente convocou cada ano, entre 1973 e 1980, un Concurso de Textos Teatrais que practicamente tiña coma único requisito que os textos, ademais de seren inéditos, estivesen escritos en galego. As conclusións xerais que se poden tirar dunha análise superficial dos textos dramáticos presentados e premiados neste concurso son varias. En primeiro lugar cómpre subliñar a abundancia de textos que tratan o tema da emigración, unha cuestión de longa tradición no teatro galego e que aínda se representaba cunha imaxe moi negativa por constituír un problema non resolto na Galicia dos anos 70. En segundo lugar, moitas das obras presentadas e premiadas constitúen un achegamento, dende unha perspectiva unhas veces paródica e outras alegórica, á figura do ditador, unha evidente referencia ao franquismo e á opresión social provocada pola ditadura; este mesmo tema aparece tratado noutras ocasións en clave mítica, evitando así toda referencialidade inmediata, ou histórica, alonxando no tempo feitos contemporáneos cunha intención reivindicativa. En relación con isto , hai tamén algunhas obras que teñen a Guerra Civil Española coma trasfondo argumental. Finalmente un número importante de pezas, de carácter máis conxuntural, tratan problemas sociais (construcción de encoros, centrais nucleares, etc.) e asuntos de actualidade política (a creación das autonomías, etc.) constituíndo claramente un teatro de circunstancias.

Vidal Bolaño enfronta cada unha destas cuestións cunha perspectiva diferente da que se viña tratando até entón, tal como acontece, por exemplo, con temas coma os políticos en *Laudamuco, Ledaíñas pola morte do Meco* ou *Rastros,* sociais coma o levantamento dunha fábrica que fai desaparecer a aldea de Valodouro en *Memoria de mortos e de ausentes* ou o da emigración en *Cochos.* Sen dúbida, temas moito máis complexos do que se cadra suxire este intento de clasificación. Como acontece, por exemplo, con esta última tal como pensa o profesor Manuel F. Vietes (Manuel F. Vieites 1998: 95):

> Nada existe fóra dos medios de comunicación, segundo din algúns. Pero, ó mesmo tempo, nada acaba por acadar existencia real nuns medios de comunicación que fan da realidade unha ficción máis, só valorable en razón da súa posible espectacularidade. Desta maneira, *Cochos* convírtese tamén, indirectamente, nunha reivindicación do teatro.

Pero, sobre todo, reivindicación da diferencia e da liberdade individual máis íntima nunha sociedade descarnada na que os individuos só contan en función do seu valor en tanto productores e consumidores".

O compostelán triunfa no IV Concurso (1976) con *Laudamuco, señor de ningures,* unha obra na liña do que García Vidal clasifica como obras que representan "unha evidente referencia ao franquismo e á opresión social provocada pola ditadura"; no VI, celebrado no 1978, con *Memoria de mortos e de ausentes,* Mención de Honor, pertencente ao que García Vidal chama "teatro de circunstancias"; e no VIII, o derradeiro celebrado, Premio Abrente 1980, con *Bailadela da morte ditosa,* difícil de incluír en calquera dos grupos sinalados por García Vidal, pero, sen dúbida, un canto á liberdade a través do mito popular da Morte ditosa ou desexada, o suicidio.

Inma López Silva (2001: 70), que estudou con toda a atención e rigor a obra deste autor, non dubidou en afirmar:

> No sistema cultural galego existe unha tendencia á canonización de autores que, ademais de se erixiren en artífices da recuperación teatral das últimas décadas do XX, por sí sós serven coma elo de unión entre texto e espectáculo.

Engadindo (López Silva 2001: 70):

> Un exemplo de luxo é Roberto Vidal Bolaño, pois o lugar que este autor ocupa no sistema teatral galego é, hoxe por hoxe, o de referente e modelo a imitar polas sucesivas promocións de dramaturgos e directores de escena que se achegan ao teatro, xa que a súa personalidade artística recolle as dúas facetas e, sobre todo, as conxuga nun exercicio que ten moito de teorización implícita sobre o propio feito teatral.

Papel que, sen dúbida, soubo desempeñar perfectamente Vidal Bolaño, co recoñecemento, moitas veces silencioso e disimulado, dos seus propios compañeiros de xeración, erixíndose en director e coordinador do movemento teatral que entón se estaba a producir. O mesmo feito de rematar percorrendo "a maior parte dos premios para teatro existentes en Galicia [...] desde Abrente e O Facho ata o Álvaro Cunqueiro, o Rafel Dieste e o Xacobeo 92, sendo premiado tamén en diversas edicións dos Compostela e os María Casares na modalidade de mellor texto orixinal", "sumado a súa presencia como autor e director nas montaxes do Centro Dramático Galego (a compañía institucional), vén insistir no seu achegamento ao centro do sistema, pois fortalece cos seus vencellos co estatuto do prestixioso e do canónico a respecto do teatro en Galicia" (López Silva 2001: 74). E todo isto á vez que, a

través do seu propio teatro, dos seus escritos, conferencias e debates, como un empeño irrenunciable na elaboración dunha poética teatral propia. Naturalmente, sen esquecer nunca que tal empeño, como el mesmo manifestou en repetidas ocasións, só podería facerse realidade coa colaboración e o esforzo persoal de tódolos compañeiros de viaxe. Así podería anunciar con orgullo na Universidade Nova de Lisboa nas "I Xornadas das Letras Galegas" (Vidal Bolaño 1998: 87):

> No noso teatro están a agromar hoxe, como nunca antes o fixeron, moitos dos soños, dos esforzos e das tentativas máis fecundas a prol da consecución dun teatro de nós, posto a andar polos que nos precederon. Ós pouquiños, certamente. Non sen atrancos e incertezas. Enturbado, ou mesmo oculto, por demasiadas presadas de palla alimentaria e comenenciuda e con máis dunha falsidade dentro. Pero un teatro ó fin que, malia todo, xa é quen de saír ó encontro de *poéticas propias*.

Insistiría aínda noutro texto, que "o propio Vidal Bolaño, segundo información de Belén Quintáns, chamaba *Manifesto fundacional de Teatro do Aquí,* publicado por primeira vez no programa de man de *Saxo Tenor"* (1993):

> Nalgún recuncho ignorado do noso presente, ten que haber un teatro do hoxe e do aquí posible. Un teatro con fe abonda en si mesmo e na sociedade na que nace e á que serve, como para ser quen de saír ó encontro de *poéticas propias*, capaces de traducir en términos de universalidade o particular, e de reafirma-las capacidades potenciais da nosa cultura e dos nosos creadores para se incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais.

A singularidade neste caso de Roberto Vidal Bolaño, un dos tres —Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal e el mesmo— que María José Ragué Arias nun traballo publicado por Ariel na colección Literatura y Crítica situaba como un dos renovadores neste século da escrita teatral en España, incluíndoos no por ela denominado *Novo Teatro,* ten de atoparse, máis ca nesa participación colectiva, que tamén, na súa preocupación individual por elaborar teoricamente esa *poética teatral* que ten de definir ese Novo Teatro Galego. Dende moi novo, dende os primeiros anos da súa presencia neste campo até o momento mesmo do seu definitivo adeus ao mundo do teatro; dende o 1976, ano no que os premios Abrente distinguían a súa obra, *Laudamuco, señor de ningures,* até a estrea de *Animaliños*, no 2002, ano da súa morte, primeiro como estudoso e logo como verdadeiro mestre do mesmo.

-IV-

O CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

A posibilidade de que o Teatro Galego alcanzase ese nivel de calidade pretendido, non só por Roberto Vidal Bolaño, senón pola maioría dos autores que naquel entón se comprometeron dalgún xeito con tan cobizoso proxecto, esixía, evidentemente, cambios importantes, tanto na mentalidade dun público, teatralmente, ou aburguesado ou simplemente de todo indiferente, coma na política organizativa desta actividade artística. Vidal Bolaño era claramente consciente de que tal renovación esixía, con urxencia, entre outras cousas, a creación dun teatro galego profesional e independente, a formación de equipos profesionais estables, a existencia dunha escola dramática galega e, sobre todo, a fundación dun Centro Dramático Nacional Galego.

Por esos inesperados avatares fronte aos que o acontecer cotián sitúa ás veces a unha determinada persoa, ía ser el mesmo, como lembra o profesor Fernández Castro (2011: 73):

> A persoa encargada de dar a coñecer a proposta de creación dun "Centro dramático nacional galego", iniciativa da Cooperativa Teatro do Estaribel, en Ribadavia o día 15 de xuño. O Grupo ou Cooperativa "Teatro do Estaribel", fundado en 1980, era, segundo información de Manuel Lourezo e Francisco Pillado Mayor (1987): un colectivo teatral formado polos grupos *Antroido, Andrómena e Troula,* que en 1980 estrea a obra de R. Vidal Bolaño *Bailadela da morte ditosa.* Un dos obxectivos do T. E. era formar unha cooperativa e promover a criazón dun testábel, que a Administración non apoiou.

Antonio Francisco Simón, fundador do Teatro Troula, no 1978, e Eduardo Alonso, fundador do Teatro Andrómena, en 1979, son figuras relevantes na vida do dramaturgo compostelán. "É posible —explica Fernández Castro (2011: 72) — que fose Eduardo Alonso quen puxese a RVB en contacto con Antonio F. Simón (Riobó, 2003: 95). Non sabemos exactamente en que data se uniron Antroido e Troula baixo a Cooperativa Galega Teatro do Estaribel, aínda que os datos de que

dispoñemos fannos pensar que foi na segunda quincena de outubro de 1978". A amistade con Eduardo Alonso viña de antes. No 1978, como membro do grupo Teatro Antroido, dirixira xa a estrea de *Laudamuco* de Roberto Vidal Bolaño, explicando así, anos máis tarde, o nacemento de Andrómena (Fernández Castro 2011: 72): "Nosotros pensábamos que la compañía [Antroido], sin renunciar a montar aquellos textos de Roberto que se considerase oportuno, no debía ser una compañía al servicio única y exclusivamente de un autor".

A creación do CDG —Centro Dramático Galego— no ano 1984 é, pois, diante de nada, a resposta agardada dende facía tempo polo mundo do teatro galego. Non obstante o seu nacemento vai provocar, non só no mundo do teatro senón tamén no proxecto teatral do dramaturgo compostelán, máis dun desencontro. A nova institución, aplaudida por todos, non respostaba, ende ben, á idea que Vidal Bolaño e a maioría da xente do teatro tiña do que de verdade querían que fose (Francisco Macías 1993):

> Nós [por Antroido] —conta o propio Vidal Bolaño— apuntámonos á respaldar a creación do CDG que daquela se concibía, que non ten nada que ver co que houbo. De feito, naquel momento a compañía non aparece firmando, pero si firmamos individualmente.

As razóns de tales reticencias eran varias, aínda que os problemas de tipo laboral foran as que máis apremaban ás xentes do teatro. O propio Vidal Bolaño explicáballe a Paco Macías (1993):

> Un dos motivos polos que respaldabamos ao CDG era porque había unha profesión teatral que demandaba a creación de postos de traballo. Se no primeiro ano da súa existencia só ocupabas vinte e un dos trinta e tantos posibles, quedaba xente que non traballaría. Reescribín *Agasallo de sombras* con esa intención.

A estrea da primeira obra dun autor galego polo CDG, en 1984 —esta Institución inaugurouse coa estrea de *Woyceck,* do alemán Büchner (1936), baixo a dirección de Xulio Lago—, ía ser mesmo *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas* de Roberto Vidal Bolaño.

Coincidindo co dito de que *os xitanos non queren ver aos seus fillos con bos principios,* este primeiro contacto de Vidal Bolaño coa recén estreada Institución, significando, sen dúbida, un importante recoñecemento, oficial, ao autor e director dramático compostelán, ía, por razóns diferentes, poñer incluso en perigo a súa carreira. A Consellería de

Educación, Cultura e Ordenación Universitaria veta, segundo expresión do propio autor, a súa presencia en calquera das actividades programadas polo CDG. O motivo principal desta crise estivo, segundo a opinión máis maioritaria, nunhas declaracións do compostelán á prensa, nas que poñía en dúbida a competencia do actual Conselleiro para estar ao fronte dunha institución como o CDG. Pensaba o dramaturgo, non sen certa inxenuidade, que só un experto, bo coñecedor e un tanto entusiasta dunha determinada actividade tiña posibilidades reais de ser un bo xestor da mesma. As súas declaracións a este respecto puideron ser efectivamente as desencadeantes da reacción negativa do Conselleiro, aínda que o compostelán nunca creu de todo que esta puidese ser a causa do veto con quo o castigou. Despois de todo, algo semellante ao que dixera deste tíñao dito dos seus, da xente de esquerdas, que estaban sempre a reivindicar pero moi poucas veces ou nunca os vía nun dos seus espectáculos teatrais ou nos doutras compañías galegas. Por outra banda, para el, tal como se desprende das súas propias palabras, o máis incómodo e doloroso deste debate fora mesmo o seu enfrontamento, dialéctico, cos seus propios compañeiros de profesión (Paco Macías 1993):

> No seu momento, non pasou de ser unha polémica, pero na seguinte vez que a min me propoñen traballar no CDG, neste caso como actor, aparecen as consecuencias da polémica e supón que Portomeñe impón un veto. Isto dá lugar a outro debate: se se acepta a autoridade do señor Portomeñe para dicirlle a un director se pode ou non contar cun actor ou en que medida quen firmaba o contrato tiña dereito a escoller con quen firmaba. A resposta da profesión teatral maioritariamente foi que ao conselleiro lle asistía ese dereito. Eu quedo sen traballo.

Nun primeiro momento, o compostelán reaccionou poñendo en movemento as únicas armas de que dispoñía, o seu teatro. El mesmo contoullo así a Francisco Macías (1993):

> Monto *Caprice des dieux*, que é un espectáculo no que se fala de todo o que sucedera arredor da polémica e no que se conta todo isto. Isto molesta moito máis, pero eu consigo salvar o ano e a compañía tamén. Sen *Caprice* teríamos pasado fame. Pero fixemos 35 funcións cando a compañía que máis fixo aquel ano foron 15. Actuamos onde non actuaron os demais. Contratábanos en aqueles lugares que querían facer discurso á conta do goberno da Xunta. Pero en Lugo estaba Cacharro e tamén nos contrataron.

Vidal Bolaño non estivo, ende ben, nunca de acordo en que foran as súas palabras á prensa a verdadeira razón daquel desencontro coa Administración. El mesmo lle confesaba a Francisco Macías (1993):

> *Percival* foi un dos espectáculos máis representados do teatro galego, fóra de Galicia, en festivais internacionais [...] A razón de que desaparecera Antroido [a súa primeira compañía de teatro] foi estritamente política. Acababamos de facer un espectáculo sobre un conto de Méndez Ferrín que se chamaba *Percival.* Era un espectáculo no que, ademais de defender os valores literarios de Ferrín defendíanse aspectos ideolóxicos da obra que coincidían cos nosos. Acababa con Queremos a fronteira.

Outros, como Gustavo Luca de Tena, querían ver incluso na estrea de *Agasallo* a principal razón das dificultades do compostelán para entenderse, naquela época, cos principais responsables do mundo da cultura galega. A imaxe que Vidal Bolaño ofreciu de Rosalía en *Agasallo de sombras* (Luca de Tena 1990: 78, 98-100):

> Tampoco era del estilo de Alonso [Eduardo Alonso, director entón do CDG], un espectáculo de corte dramático montado sobre un bello texto y una pesada escenografía [da autoría de Ventura Cores Trasmonte]. La obra de Vidal Bolaño tuvo además la virtud de irritar al presidente autonómico, Fernández Albor, que no ocultó su enfado por el atrevimiento de los cómicos que mostraban sobre un escenario aspectos íntimos de la vida de Rosalía de Castro.

En calquera caso, o incidente coa Consellería de Educación, Cultura e Ordenación Universitaria, fosen cales fosen as súas causas e a súa mesma trascendencia, pode considerarse solucionado a comezos do ano 1991. Como lembra Xosé Manuel Fernández Castro (2011: 93):

> A comezos de 1991 teremos a ocasión de velo novamente nos escenarios traballando como actor (EIG 19910301: 8) —no papel de Pai— e detrás das luces, como deseñador de iluminación d'*A casa dos afogados* de Miguel Anxo Fernán Vello, dirixida por Manuel Lourenzo, quen manifestou ante a prensa que tivera carta branca na elección da obra, intérpretes e equipo técnico o que permitiría, supoñemos nós, levantar provisoriamente o veto que pesaba sobre RVB.

Punto de vista que parece confirmar o feito da súa presencia nese mesmo ano, 1991, en *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro como axudante de dirección e Director en xira.

Foi mesmo a súa relación co CDG, institución da que, curiosamente, dende 1991 era director o escritor e autor dramático Manuel Guede Oliva, a que, dun xeito moi relevante, ía colaborar na súa consagración definitiva como un dos máis grandes e celebrados dramaturgos contemporáneos. A loita de Vidal Bolaño e Guede Oliva pola dirección do CDG non pasou, se realmente tivo lugar nalgún momento, da

frustración que a solución final do nomeamento do ourensá significou para o xerente do IGAEM, o profesor Luis Cochón, principal defensor da candidatura do compostelán. O entendemento entre ambos, Vidal Bolaño e Manolo Guede, que ía durar dende a toma de posesión do ourensán do seu cargo até, incluso, despois da morte do compostelán, non estivo en absoluto libre de máis dun desencontro. O recoñecemento por parte de Guede do mérito da obra e, en xeral, do traballo no ámbito do teatro de Vidal Bolaño, como o respecto con que este valorou sempre o do Director do CDG, foron, sen dúbida, a razón principal da acollida que lle outorgou as numerosas ideas e proxectos deste, non sempre atendidos, e a intelixencia con que sempre soubo non só disimular senón incluso xustificar diante das autoridades das que dependía o seu cargo a excesiva locuacidade do dramaturgo.

Vidal Bolaño, consciente ou inconscientemente, entraba nunha nova etapa da súa vida, que o escritor e amigo Antón Dobao (2013) resumía así:

> Roberto Vidal Bolaño sepárase de Laura Ponte no ano 1988. Ese mesmo ano comeza unha relación sentimental con Cruz Comesaña, unha das actrices máis activas do momento. Esa relación creba en 1989 por culpa da morte prematura da actriz. En 1992 volve casar, desta volta con Belén Quintáns, a quen coñeceu un par de anos antes, que sería a súa compañeira ata o derradeiro momento, non só no plano persoal, senón tamén no profesional. Con ela funda ese mesmo ano a compañía Teatro do Aquí, coa que Roberto Vidal Bolaño, con Belén como produtora, poñería en escena tal vez o máis poderoso da súa inxente produción dramática.

Galicia, o seu obxectivo prioritario, e a conquista dun Teatro Novo continúan a ser o centro de tódalas súas preocupacións como creador. Evidentemente superando aqueles proxectos que o ocuparon na década dos oitenta e que o autor da entrevista "Los gozos y las sombras de Roberto Vidal Bolaño" (1984: 13 7-8 G. L. T.), resumía así: o seu obxectivo prioritario era "en esta década [dos oitenta] la frontera entre formas parateatrales de Galicia y teatro popular".

En 1991 gaña o Premio Álvaro Cunqueiro coa súa obra *Saxo tenor,* estreada, co patrocinio do CDG, en 1993. En 1994 gaña con *As actas escuras,* sen dúbida a súa obra de maior alento, o Premio Camiño de Santiago, unha das distincións máis importantes das concedidas pola Xunta de Galicia, ben que o autor só puidese disfrutar do importante premio económico de 3.000.000 de pesetas, xa que, por razóns nunca de todo explicadas polos responsables, se incumpliron abertamente

as bases do mesmo negándose a súa publicación e a correspondente dotación para a súa posta en escena. Só oito anos despois da morte do seu autor, no 2010, alcanza a súa estrea, mesmo co patrocinio do CDG, o apoio do seu Director, Manolo Guede, e a dirección de Xulio Lago. No mesmo 1994, Teatro do Aquí, que, en xeral, estrea sempre as obras deste autor, repón unha actualización da súa obra *Touporroutou da Lúa e do Sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa)*, estreada baixo a dirección do propio autor. Nese mesmo ano dirixe tamén a estrea da súa obra *A ópera de a patacón*, escrita, segundo manifestación do propio autor, sobre textos de John Gay e Bertold Brecht, e publicada por Edicións Xerais no 1998. No 1995, dirixe e protagoniza *O desengano do prioiro,* de Ramón Otero Pedrayo, obra coa que Vidal Bolaño, autor do texto da representación, pretende, sobre todo, probar non só o importante papel do seu autor no ámbito do teatro moderno, senón tamén e sobre todo o erro dunha crítica empeñada en poñer en sospeita a teatralidade do teatro do ilustre ourensán. Nese mesmo ano dirixe e protagoniza *Oé, oé, oé,* do autor asturiano Maxi Rodríguez, e queda finalista no premio nacional Tirso de Molina con, *Requiem,* primeira redacción, en castelán, de *Doentes,* obra coa que, na súa redacción definitiva, agora en galego, gañaría o Premio Rafael Dieste 1997. Publicada pola Deputación Provincial da Coruña en 1998, estréase ese mesmo ano. No 1998 estrea e dirixe *Rastros,* Premio María Casares, obra que publica ao ano seguinte, 1998, Edicións Positivas. Nese mesmo ano estrea, protagoniza e dirixe *¡Anxeliños! Comedia satánica,* que na seguinte convocatoria dos Premios María Casares, 1998, resulta distinguida cos premios ao mellor actor secundario (Evaristo Calvo), ao mellor texto orixinal e á mellor obra, sendo publicada no 2002 por Tris Tram. No 1999 estrea e protagoniza o seu monólogo *Sen ir máis lonxe,* publicado no 2002 na revista *A Trabe de Ouro,* obra na que a crítica pretendeu ver unha das creacións boloñesas máis autobiográfica e incluso algún, como Méndez Ferrín, o testamento do autor. Neste mesmo ano estrea, protagoniza e dirixe *Criaturas,* obra publicada polo Eixo Atlántico, premio co que foi distinguida no 1999, xunto co María Casares 2000 ao mellor texto orixinal e o Max 2000 ao mellor texto orixinal en galego. No mesmo ano 1999 leva a cabo a dramaturxia e dirección de *Xelmírez ou A gloria de Compostela,* de Daniel Cortezón, para o CDG. No 2000, o CDG estrea a súa obra *A burla do galo. Vida e amores de*

don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal, obra que dirixe Xan Cejudo, actuando Vidal Bolaño como responsable da iluminación técnica. No 2001 estrea, protagoniza e dirixe, coa súa compañía Teatro do Aquí, a súa versión da obra anónima *Os papalagui,* que recolle os discursos do sabio xefe samoano Tuawii de Tiavea. Neste mesmo ano, 2001, estréase no Porto (Portugal), o 9 de Xuño, no Teatro Campo Alegre, a súa obra *Mar revolto*, unha coprodución do CDG, Compañía de Teatro de Braga, Teatro do Noroeste de Viana do Castelo, Festeixo (Festival de Teatro do Eixo Atlántico) e Fitei-Oporto (Festival Internacional de Teatro de expresión ibérica). No mesmo ano 2001, proporciónalle ao CDG un dos seus maiores éxitos coa dramaturxia e dirección da *Rosalía* de Otero Pedrayo, terceiro encontro teatral importante do compostelán co mestre de Trasalba. No ano seguinte, 2002, cando o cáncer que se empeñou en deixarnos orfos de tanta creatividade estaba xa a facer das súas, estrea e dirixe *Animaliños,* Premio María Casares. *Integral,* un agasallo que tiña comprometido co Padroado de Cutura de Narón, saíu das súas mans nese mesmo ano como un adeus que só el se empeñaba en convertir cada hora nunha carantoña á da gadaña.

-V-

O MAXISTERIO DOS GRANDES MESTRES

Roberto Vidal Bolaño foi sempre moi consciente de que unha empresa tan importante e transcendente coma aquela na que el, con tódalas consecuencias, embarcou a súa vida sería de todo imposible no illamento dunha autosuficiencia absurda. En contra do que pensaban algúns, incluso algún especialmente ben intencionado, tivo sempre moi claro que el non era ningunha illa nese esforzo por lograr un Novo Teatro Galego. Actitude que se completa coa débeda, tantas veces recoñecida por el mesmo publicamente, con todos aqueles que, con maior ou menor fortuna, ou o precederon ou mesmo o acompañaron no seu empeño. De certo, non deixaba de haber un fondo de verdade no que con pouco disimulado escepticismo escribía a este respecto Camilo Franco (2013; 18):

> Nos comezos dos anos oitenta, en Galicia, na inxenuidade dun país que cría que podía escribirse a si mesmo, había quen buscaba un xeito de contar historias que se correspondese co lugar en que vivía. Había algo de decisión estética, pero era tamén unha decisión programática, estratéxica. Tratábase, nun sentido, de encontrar unha linguaxe que resultase familiar para os espectadores, coa que puidesen ligar emocional e intelectualmente, dado que se daban por perdidas as referencias a un teatro propio. Era tamén unha decisión identitaria porque o desenvolvemento da linguaxe habería de dar nun teatro que puidese recibir o xentilicio de galego incluso alén do idioma que utilizase. A finais dos anos setenta, para o teatro galego estaba todo por facer.

Pola súa parte, Vidal Bolaño comezaba así o seu traballo sobre a historia do teatro galego entre 1900 e 1990 (Vidal Bolaño 1997: 67):

> O teatro galego deste século, fronte ó que de común se adoita pensar, non foi un ermo desposuído de historia. E moito menos de historia digna de ser reflectida. Pola contra, foi nese espacio-temporal no que agromaron os esforzos e as tentativas máis fecundas a prol da consolidación dun teatro de nós.

Coincidía neste punto de vista co que pensaban estudosos coma os autores de *O Teatro Galego* que, a este respecto, escribían (Manuel Lourenzo e Francisco Pillado 1979: 98):

> Homes das Irmandades da Fala, da Xeneración Nós e máis do Seminario de Estudos Galegos, Otero e Castelao déronlle ao teatro nacional azas para se remontar. Tras eles, o benaventismo quedaría sepultado; as portas da investigación, abertas. Por vez primeira a esixencia estilística se impuña aos recetarios, e a imaxinación batía ao costume.

A mesma profesora Inma López Silva constataba este recoñecemento do dramaturgo compostelán (López Silva 2001: 51):

> É o teatro histórico de Cotarelo Valledor e as obras algo posteriores dos intelectuais que construirían o ideario galeguista durante a II República (Risco, Otero Pedrayo, Dieste e mesmo o Cabanillas de *O mariscal*) as que deben ser consideradas os modelos literarios a seguir polos dramaturgos de Abrente (entre eles Vidal Bolaño) que se adscribiron á vontade de creación do teatro galego autóctono afastado do ruralismo e popularismo que, malia todo, sempre estivo presente ao longo do século XX.

Sobre todo en tres deles, Risco, Castelao e Otero, quixo Vidal Bolaño ver un especial maxisterio (Vidal Bolaño 1997: 73):

> Aínda que só se achegaron a el [ao teatro] como escritores Vicente Risco, Castelao e Otero Pedrayo, a súa contribución foi dunha riqueza e trascendencia capitais para a consolidación dun teatro galego de seu. A obra que nos legaron, como a da maior parte dos autores que os precederon, non se pode desvincular da súa participación activa no movemento nacionalista, pero foi feita dende un grao de compromiso tal coa súa dimensión artística, que deu orixe a unha auténtica revolución temática e formal, aínda non desenvolvida hoxe en toda a súa extensión.
>
> A súa alternativa a un teatro galego de seu é a dun teatro depurado de elementos realistas, de Arte —como a eles lles gustaría dicir—, desenvolvido dende a aplicación de técnicas e medios de expresión diversos, no que a mestura de estilos e de tons e a convivencia de valores populares, literarios, plásticos e musicais, forman un todo único de inusual beleza formal e poderoso alento poético.

En repetidas ocasións, ten insistido sobre a débeda que o seu teatro e, en xeral, o teatro galego tiña adquirido, non só con estes autores, senón con aqueles que coma Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero, Xenaro Mariñas del Valle, ou promotores e directores coma Agustín Magán e Rodolfo López Veiga, foran capaces de manter aceso o facho desta arte. Estes, e autores e directores coma Manuel Lourenzo e Euloxio R. Ruibal, Eduardo Alonso, Antonio F. Simón, Xulio Lago, Quico Cadaval, Lino Braxe, Cándido Pazó, Roberto Salgueiro, Miguel Anxo Murado, Xavier Lama, Raúl Dans ou Rubén Ruibal, entre outros, contribuiron, en opinión de Vidal Bolaño, a crear cando menos o clima

necesario para o nacemento dese novo teatro galego que el intentou facer, definitivamente, realidade.

Trátase, evidentemente, dun autor autodidacta, pero cunha formación sorprendente. De certo, o mundo da cultura popular, xunto ao cine e ao maxisterio de autores como Meyerhold, Piscator, Bertolt Brecht, Boal, Jarry, Ionesco, Strimberg, Valle-Inclán, Castelao, Cunqueiro, Otero Pedrayo..., ían ser as súas principais fontes de inspiración; pero en ningún caso as únicas (Roi Vidal Ponte 2013: 103):

> A presencia dalgúns libros na biblioteca persoal de RVB, especialmente os que se encaixan dentro dos estudos da Teoría do Teatro (moitos deles mercados na libraría de Eduardo [Hernández], quen, desde o seu portal-libraría da Rúa do Vilar, fornecía á intelectualidade compostelá de edicións clandestinas provenientes de tras dos Pirineos e aínda do outro lado do Atlántico) permítenos facer un bosquexo do que serían as bases teóricas dun autodidacta como foi este dramaturgo compostelán do Barrio de Vista Alegre.

Obras coma *Teoría teatral* de Vsevolod Meyerhold, *Teatro político* de Erwin Piscator, *Breviario de estética teatral* de Bertolt Brecht, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* de Augusto Boal e *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, constitúen, entre outras, a base dese fondo documental ao que fai referencia Roi Vidal.

En xeral, a crítica quixo ver na obra deste dramaturgo a presencia, sobre todo, de autores como Bertolt Brecht, Peter Brook e Meierhold (Roberto Pascual 2013: 153):

> Entendido coma un medio artístico que tamén posúe unha dimensión informativa indiscutible na función da linguaxe, o teatro bolañés posúe a dimensión política do teatro brechtiano en canto activa os estímulos, dende o lecer, para esforzarnos en sermos cidadáns e posúe a estilización do teatro de Peter Brook en canto non ilustra nin plástica nin fisicamente os contextos e as peripecias.

O mesmo Roi Vidal non dubida en situar, incluso, entre os seus mestres ou, cando menos estimuladores do seu traballo, a compañeiros de xeración coma Euloxio R. Ruibal. Escribe, por exemplo, (Roi Vidal 2013: 40):

> Pódese dicir que entre Euloxio Ruibal e Vsevold Meierhold facilitaron que Roberto Vidal Bolaño conectase cunha teatralidade distanciada e antiaristotélica que lle chegaría a dar enormes froitos na súa creación posterior: o teatro épico de Bertolt Brecht.

Á súa experiencia no Equipo Lupa, enormemente enriquecedora, débelle efectivamente, ademais do seu primeiro achegamento como estudoso ao mundo do cine, os seus primeiros contactos con dramaturgos coma Bertolt Brecht e Meyerhold, autores esenciais para entender o desenvolvemento do teatro contemporáneo e a súa relación coa creación cinematográfica.

Serán, non obstante, autores como Castelao, Álvaro Cunqueiro, Valle-Inclán ou Otero Pedrayo aqueles que dun modo máis directo amosan a súa presencia na súa obra. Castelao, por exemplo, foi dende os seus primeiros pasos na procura dun teatro galego moderno un referente obrigado. Saliéntao moi acertadamente López Silva (2001: 52) no seu ensaio *Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego*:

> A débeda do teatro posterior a *Os vellos...* é innegábel, pois Catelao actuou coma referente durante todo o franquismo e a democracia ata os nosos días. De feito, o pouso do pranto das irmás do boticario no lance primeiro está en *Ledaíñas pola morte do meco,* de Vidal Bolaño, ao tempo que a estética teatral proposta por Castelao está presente no programa dramático dos autores máis preocupados pola renovación en Ribadavia: a recuperación das formas (para)teatrais tradicionais (entroido, manifestacións litúrxicas, o cantigueiro popular...) para construír un teatro de vangarda autóctono.

O propio Vidal Bolaño (1997: 74) salientaba:

> Castelao, "interesado polo teatro en canto feito escénico xa dende mozo, e máis tarde como artista plástico, creu atopar nas representacións do teatro ruso de Nikita Balief, ás que puido asistir en París en 1921, en *La Chauve Souris,* a expresión nidia do que tantas veces matinara: "o emprego de tódolos recursos da estética: verbas, música, pintura, danzas e unha viva mestura de burla e de agarimo, é dicir, de humor"". Algunhas propostas do rianxeiro, como as que apunta no seu *Diario,* alentan sen dúbida en máis dunha obra do compostelán.

A súa familiaridade con Cunqueiro, autor ao que admirou profundamente, intensifícase na súa colaboración en 1991, como deseñador de iluminación, axudante de dirección e director en xira da posta en escena de *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca,* dirixida por Ricard Salvat. Incluso como autor non dubidou en recorrer a el na procura de ideas para desenvolver o seu proxecto dramático, como aconteceu, por exemplo, no 2000 cando recibiu o encargo do CDG para recrear teatralmente o mito dun Don Xoán, galego-portugués.

Son, con todo, os dous Ramóns, o Don Ramón del Valle-Inclán e, moi especialmente, o Don Ramón Otero Pedrayo, os autores aos que sempre se sentiu máis próximo. Por Valle-Inclán sentía tal respecto e admiración que, falando de *Doentes,* confesaba (Camilo Franco 1998: 10 13):

> *Doentes* é como *Luces de Bohemia,* un ir e vir por unha cidade, neste caso Santiago, na que pasan moitas cousas, na que hai moita inquietude e na que ó tempo que viaxa pola sociedade, o protagonista tamén viaxa por si mesmo". Confesando: "Mentres escribía *Doentes* volvín a ler tódolos esperpentos e a dinámica da lectura e da escrita levoume a facer unha homenaxe descarada a Valle.

Estas declaracións de Roberto Vidal Bolaño (Fernández Castro 2011: 130):

> Complétanse co seu recoñecemento público, pois "hai [—dicía o propio Vidal Bolaño—] ecos de Valle en toda a miña obra, pero un día decidín que era hora de facelo explícitamente, de xogar con tantos matices que levo apreciado nese meu mestre e de poñelos en xogo.

Será, ende ben, Otero Pedrayo o autor ao que estivo máis profundamente unido. A súa admiración polo mestre de Trasalba, ao que visitou como autor, director e actor en obras coma *Agasallo de sombras, Espectros, O desengano do prioiro* e *Rosalía,* levaríao a facer esta rotunda confesión (Vidal Bolaño 2001: 21):

> Ó longo da miña traxectoria como autor ou como director teatral, tiven sempre o teatro de don Ramón Otero Pedrayo como referente exemplar. E a el acudín máis dunha vez para lle ripar ideas, atopar respostas, ou ensoñar espectáculos teatrais imposibles, ou cando menos improbables.

-VI-

DON RAMÓN OTERO PEDRAYO

O feito de que boa parte do teatro galego máis innovador, especialmente o de Otero Pedrayo, non tivera logrado o recoñecemento necesario nin, en moitos casos, a fortuna de ter chegado a ser representado nos escenarios, non xustificaba, dende o punto de vista de Roberto Vidal Bolaño, o silencio e, menos aínda, a indiferenza daqueles que na súa opinión tiñan a obriga de loitaren por un teatro galego moderno e de seu. As súas palabras non poden neste sentido seren máis transparentes:

> A traxedia histórica, irreversible xa, que supuxo que un teatro así, non puidese ser confrontado co público dende esa realidade última que é o escenario, en vida de quen foi quen de o soñar e concibir, non debera repetirse. E que esa realidade se dera, non debera alimentar a falsa idea de que ese mesmo teatro, ou un de semellante ambición, non é, non só posible, senón necesario e imprescindible, hoxe e aquí.

Otero Pedrayo foi, neste sentido, un exemplo que o desacougaba. Non podía evitar ver nesta actitude negativa da crítica e dos estudosos e, incluso, nalgunhas manifestacións do propio Otero, o peso da súa sona como escritor e, polo mesmo, como novelista, ensaísta, orador e poeta, pero non, naturalmente, como dramaturgo. E isto porque, precisamente, a razón desta contradición se atopaba mesmo, polo menos no seu parecer, na incompetencia daqueles que non souberan valorar adecuadamente as súas achegas máis orixinais a un teatro do futuro. Así o manifestaba con toda rotundidade en "Teatro con T maiúsculo" (Vidal Bolaño 1999: 260):

> Pero mentres que desa característica consustancial a súa personalidade literaria ["a sona de escritor barroco"], nacería en grande medida a súa alta apreciación como novelista, ensaista ou orador, —coa excepción feita de a *Lagarada,* máis ortodoxa e convencional— a respecto do seu teatro, actuaría como unha pesada lousa que o mantería minusvalorado e inédito, non só nos escenarios senón como publicación, e mesmo autorizaría a algúns dos seus estudiosos a entender a liberdade e a transgresión dende as que está escrita, verbo de moitas das regras conxunturais do xénero, como

> a expresión dunha vontade de se excluír voluntaria e decididamente da súa pertenza a el. Así, Carvallo Calero, no prólogo á edición de *A lagarada* no volume *Teatro Nós,* na colección Clásicos do estudiante Galego, editado por Editorial Follas Novas, afirma: "O teatro galego débelle, coma a Risco, unha soa peza (refírese á *Lagarada*) porque *O desengano do prioiro* é unha sátira dialogada e non unha peza teatral, e o *Teatro de Máscaras,* unha mollada de borradores de guións para farsas non consumadas". A esta tendencia nin tan sequera foron alleos os propios Manuel Lourenzo e Pillado Mayor, nada sospeitosos de menosprezar o teatro de Don Ramón, sendo coma son uns dos seus máximos valedores, pero que non obstante na súa *Historia do Teatro Galego,* afirman: "De entre as pezas citadas —e que nunca se teñen representado— só *O desengano do prioiro* e *Noite Compostelá* non están concibidas teatralmente. Anque sería arriscado afirmar que Otero prexulgara "isto vai ser teatro" ou "isto vai ser, sencillamente, un diálogo".

Sen dúbida, o propio Otero foi o primeiro culpable desta actitude da crítica e dos estudosos da súa obra, tal como o recoñece o propio Vidal Bolaño (1999: 261):

> A reiterada afirmación sobre a súa imposibilidade de representación, ou desconsideración a prol dos seus valores dramáticos, aséntase ademáis de na contradicción antes mencionada, na expresión —certamente repetida— por parte do propio Don Ramón, da condición de textos para ler destas e doutras das súas obras.

Manifestacións do mestre ourensán que, dende o punto de vista do compostelán, teñen de entenderse no contexto no que as fai o autor máis coma retóricas xustificacións ca coma expresións do seu verdadeiro sentir (Vidal Bolaño (1999: 261):

> Pero nin un corpo de razóns, nin outro, deberan ser tidas por concluíntes á hora de consagrar semellante exclusión, e menos tratándose dun xénero coma o dramático, de acreditada capacidade histórica para asumir fondas e radicais transformacións.

O seu razoamento, o do dramaturgo compostelán, non pode ser máis contundente (Vidal Bolaño 1999: 261):

> O primeiro corpo de argumentacións verbo do seu teatro, ademais de se contradicir coa aplicación que deles mesmos se fai á hora de valorar o resto da obra literaria de Don Ramón, moi ben podería non pasar de ser o resultado de analizar e xulgar dende parámetros vellos, valores que apuntan ou que nos traen uns novos. Ou mesmo a reprodución dun fenómeno repetido ao longo dos séculos, cada vez que as xentes do teatro teñen que se enfrontar a un xeito de o entender que transgrede a severidade das súas propias regras, introduce unhas novas, ou apunta cara a un teatro posible descoñecido aínda e polo tanto fóra do alacance das capacidades ou intereses coñecidos de quen se poderían

> ver na necesidade de o transformar en feito escénico. Baste lembrar neste senso, a moita tinta vertida no seu momento sobre case todo o teatro de Don Ramón María del Valle-Inclán, sobre o *Fausto* de Ghoete, *As tentacións de San Antonio* de Flaubert, ou o *Peer Gynt* de Ibsen, por citar só algúns ilustres exemplos. E como a historia deu conta de ata qué punto certas aseveracións temporais, non eran máis cousa que a manifestación do conservadurismo dunha crítica, dun medio, ou duns creadores, incapaces de concibir máis xeito de entender as cousas que o propio ou o consagrado polo uso. E propensos a confundir as súas propias limitacións coas do teatro mesmo.
>
> En canto á segunda das cuestións que permiten especular coa súa non condición de teatro escrito para representar, poida que no feito de que Pedrayo deixara dito algunha vez que son pezas para ler, non haxa máis cousa que a constatación dunha realidade certa no tempo no que foron escritas. Era o destino coñecido que lle agardaba naquela hora, e neste país concretos, sen que necesariamente perderan por iso o seu valor como o soño ou a descrición duns feitos escénicos posibles, nun tempo e nun país aínda por vir.
>
> Neste senso, abondan as argumentacións que permitirían afirmar que esa e non outra foi a intencionalidade que presidiu a súa escrita. Tratábase de crear un teatro novo para un país novo. Un teatro que fose quen de contribuír a erguer a nosa singularidade nacional a termos universais.

Sentía todo isto como algo tan propio que na Universidade Nova de Lisboa xa adiantara (Vidal Bolaño 1998: 103):

> Ao noso modo de ver, fóra de que se fale en nome dunha comprensión limitada, restrictiva e inamovible, das regras que en cada momento histórico tenden a fixar e a definir os xéneros literarios ou espectaculares, frente ás que o propio Don Ramón se opuxo e non con pouca teimosía, nada xustifica semellantes apreciacións. E menos, cando como neste caso, aquilo en nome de quen se fan, podería servir —como acontece co resto da obra oteriana— para alimentar un discurso de signo exactamente contrario. Isto é, o de as entender de vez [as súas obras dramáticas] de cómo causa de exclusión ou desvalorización, como contribucións arriquecedoras ó ensanchamento dos lindes que apreiXoán temporalmente ós xéneros. Ou como achegas de valor cuantificable a unha outra e máis aberta configuración.

Vidal Bolaño non se conformou ende ben con estas denuncias. Unha vez no dominio das técnicas dun teatro propio non dubidou un intre en aproveitar a primeira oportunidade que se lle presentou para probar coa práctica da súa posta en escena a auténtica e orixinal teatralidade de dúas das obras maiores do Mestre, *O desengano do prioiro* e *Rosalía.* Dúas obras moi discutidas coma obras teatrais, aínda que un estudoso como Manuel F. Vieites (1988: 28), un ano antes da publicación de "Teatro con T maiúsculo" de Vidal Bolaño, recoñecía xa que:

> Na súa presentación, *O desengano do prioiro* vai seguida dun subtítulo *(O pasamento da alegría co grande auto epilogal dos féretros de Floravia)* que informa, desde o mesmo comezo, da natureza dunha peza que ten vontade de farsa.

Engadindo pouco máis adiante (Vietes 1988: 32-33):

> A análise de *Rosalía,* peza que o autor escribe en 1959, de seguro nos permitiría achegar novas probas para mostrar cómo esa vontade experimental que Otero mostra con especial recorrencia no eido dramático, foi a causa de que o seu estilo, como no caso de Joice, do que sería primeiro traductor europeo, constitúa unha especie de transgresión da propia vangarda, achegándose a propostas que van ser desenvolvidas plenamente a finais dos setenta e principios dos oitenta.

E iso mesmo foi o que levou a cabo Vidal Bolaño, primeiro coa montaxe, dirección e interpretación do papel do protagonista de *O desengano do prioiro*, coa súa propia compañía, no 1995, e no 2001, e, coma un auténtico agasallo ao CDG e ao mesmo Teatro Galego, a posta en escena de *Rosalía,* nesta ocasión coma autor da súa dramaturxia e responsable da súa dirección. Na edición do texto da representación desta última —colección "Centro Dramático Galego"— reproduce o espléndido traballo citado anteriormente, "Teatro con T maiúsculo", publicado un ano antes, 1999, con un engadido sobre esta obra, no que se insiste nas razóns polas que, dende o seu punto de vista, non se ten entendido o verdadeiro valor teatral dun autor que, nas circunstancias propias do seu tempo, non tivo inconveniente en admitir os seus mellores logros neste campo coma liberdades propias doutros xéneros literarios.

Pódese entender, pois, como o verdadeiro primeiro encontro, realmente importante, do compostelán co ourensán —*Agasallo de sombras* e *Espectros* tiveron un significado moi diferente na obra de Vidal Bolaño— a posta en escena de *O desengano do prioiro.* Persuadido de que son os feitos os que mellor proban o acerto ou desacerto das palabras, ou como bo seguidor das ensinazas do propio Refraneiro (2009), convencido de que *Como se proban os ditos é cos feitos,* non dubidou un intre en amosar a *teatralidade* desta obra convertindo a súa estrea nun dos maiores éxitos teatrais do teatro galego contemporáneo. En realidade, é necesario recoñecer que tampouco nesta ocasión estivo de todo só. A mesma crítica recoñeceu de inmediato, o seu traballo coma autor da súa dramaturxia, coma director escénico e coma protagonista; pero tamén o mérito e o auténtico valor do teatro de Otero Pedrayo.

Xa no texto do programa de man da súa estrea, o poeta Manuel María (1995) escribía:

> Para este servidor as obras-cume do noso teatro son *O Mariscal,* de Cabanillas e Vilar Ponte, e *O desengano do Prioiro*, de Otero Pedrayo [...] Esta obra oteriana —afirmaba o ilustre lucense—, ademais do seu extraordinario valor literario, ten unhos valores plásticos e teatrais de primeiro orde. Toda ela é unha pura suxerencia cunhas posibilidades enormes de interpretacións. A variedade de personaxes, os distintos tempos e espacios, a mestura da prosa e o verso, e sobor de todo o alento épico-irónico esteado nunha rica e desbordada fantasía, da —valga a palabriña— un producto xenial, retrato fiel e verdadeiro —polo tanto esacto— do sentir e do vivir galegos.

O dramaturgo compostelán non tivera a este respecto ningunha dúbida (Vidal Bolaño 2001: 22):

> Nela condensa Pedrayo todo o apuntado no seu Teatro de Máscaras anterior; o teatro como lugar de encontro e de mestizaxe de tódalas artes, a liberdade técnica no tratamento dos xéneros da que agromaría a súa modernidade, e o panteísmo e a preocupación por unha Galicia que se esvae diante dos seus ollos tal e como el a coñeceu ou a creu posible. A anécdota argumental sintetiza como en poucas outras ocasións o motivo central do seu discurso como home e como escritor: a perplexidade e o descontento polo devir que os tempos lle reservan á súa terra, ás súas xentes e á súa cultura.

Dende o primeiro momento, descubrira que Otero tiña amosado no *Prioiro* tódalas posibilidades dun novo teatro galego claramente inspirado no Teatro de Arte, que entón intentaba introducir Castelao, pero tamén nas técnicas propias do cine (Vidal Bolaño 2001: 23):

> O *Desengano* [de Otero] moi ben poidera ser pois, por un lado: o resultado dun proceso de asimilación, xa maduro, de todas e cada unha das características apuntadas por Castelao como configuradoras do que podería ser un Teatro de arte galego de seu. E por outro, o da influencia dunha nova forma de expresión, o cinematógrafo, dende a que prolongar ou profundar no xogo de interferencias e combinacións de xéneros, que lle é propia a toda a súa obra anterior, ata conseguir que, como en poucas outras ocasións, nesta, apareza nidiamente esa concepción artística aberta, indisciplinada, romántica, executada mediante unha abundancia e mestura de medios expresivos certamente abrumadora, que lle conferiron sona de escritor barroco, e da que provén a súa exultante e certa modernidade.

Aínda que o propio Otero anuncia dende o mesmo subtítulo que se trata dunha "Farsada dramática pra lér ou representar en calquer tempo que non sexa o dos Difuntiños", a obra, titulada *O desengano do prioiro ou O pasamento da alegría, co grande Auto epilogal e xusticieiro dos féretros*

de Floravia. Teatro de máscaras, preséntase estruturada formalmente como unha obra dramática, en tres actos —*actus primus, actus secundus e actus tertius*—, seis cadros, tres en cada un dos actos segundo e terceiro, e vintecinco escenas, "esceas", sete no primeiro acto, dez no segundo e oito no terceiro. Só formalmene, claro, en canto só o seu nome, *actus, cadro* e *escea,* lembra estas unidades do teatro tradicional, feito que, sen dúbida, contribúe en boa parte a explicar o particular punto de vista dos estudosos sobre a inexistente teatralidade da súa obra. Efectivamente, se o xénero, *teatro de máscaras*, anuncia unha clara rotura co xénero dramático tradicional, a súa estrutura só en aparencia fai referencia a este.

E isto non obstante observacións tan atinadas coma as do mestre José Filgueira Valverde, no suxestivo "limiar" con que introduce a primeira edición das dezaseis pezas que compoñen o volume *Teatro de máscaras* —Galaxia. 1975—, de Don Ramón Otero Pedrayo, o que el mesmo denominou *"impromptu* dramático*"*. Escribía o ilustre polígrafo pontevedrés (Filgueira Valverde 1975):

> *Nun traballo recente lembréi cómo* [Castelao] *se atopóu no París de 1921 ca realización de moitas ideias que il soupera intuir. Foi no teatro ruso "La Chauve Souris" de Nikita Balief, que agora cegaba ao gran púbrico, pro que nacera en Moscú dun íntimo grupo de amigos. Alí atopaba "o culto da estilización", "o xogo armónico das coores", "a expresión concentrada", unha aberta comunicatividade antre os auvintes e a xente do escenario, "o emprego de tódolos recursos da estética: verbas, música, pintura, danzas" e unha viva mistura de burla e de agarimo, que é decir de humor.*

É dicir: Castelao descubre un teatro novo, diferente, que pouco ou nada ten que ver co teatro tradicional occidental. Un teatro que, en canto Otero Pedrayo tivo noticias del, o primeiro que fixo foi poñer a súa pluma e a súa capacidade creadora ao seu servicio e, naturalmente, ao da idea do seu amigo de, aproveitando tales conquistas, lograr un teatro galego novo, de arte, como lembra o propio Filgueira, no citado limiar (Filgueira Valverde 1975):

> *Para serviren, dende o seu canto, á ideia de Castelao, trazaba Otero cadriños dramáticos, curtos, nos que importase tanto a "visión" como as verbas e os feitos. Como fondo, os "topoi" da propia obra: capelas, salóns, e cociñas de pazos; o cenobio, a campía, o camiño a ponte; o comedor da fonda, o salón de espellos do café... Mesturaba a distorsión satírica ca exaltación verbal, lírica. Xogaba coma nunca ca pantasía crítica, ca materia onírica. Chegaba ás superposicións anacrónicas: "Tempo, do século V deica o 1934". Non faltan os temas gratos da sua conversa: medicina, burocracia, viaxatas polas*

leituras, a morte... Abondosa grea de persoaxes, dende o penitente aos ledos bebedores aldeáns: cregos de todos xeitos, señores de pazo e rendas, labregos, manciñeiros, poetas, empregados, ladróns, pantasmas, estadeas. A carón das xentes con nomes correntes, as encarnacións de topónimos —Don Ramiro, Don Frena, Don Sión— tipos de lenda, como Pepa a Loba, e alcumes de esguello: Don Caralampio de Monteceo, Vilarpunteiro, Sangrapitos, Patoteo, Fármaco witch, o Dr. Voltio, o Dr. Agulla... E abstraccións e homes-símbolo.

Por veces, Otero achégase á técnica do cine. Polo fondo da escea poden camiñar "Os Ventos", "A Illa de Coral", "O Albatros", "Os Emigrantes", "O Bosque Outonizo", "A Ermida do Faro", "O Peirao", "O Fogar". Outras vegadas a peza é un sinxelo pretexto para o ballet do remate".

É, principalmente, este experimento o que Vidal Bolaño, coas limitacións que naquel momento lle impuxo o feito de poder contar unicamente cos limitados medios da súa propia compañía, *Teatro do Aquí*, intentou amosar na súa posta en escena de *O desengano*. Para o dramaturgo compostelán o teatro de máscaras representou no esforzo de Castelao e Otero por aclimatalo en Galicia simplemente un anticipo do que tiña de ser o futuro teatro galego, é dicir, ese mesmo teatro que el soñaba e ao que dedicou todos os seus esforzos e capacidade creativa. Un teatro do que o mesmo Manuel Lourenzo (1990: 64), cuxos "espectáculos realizados ata o momento" por este dramaturgo "son incontestables" como probas da temeridade daqueles xuízos que "insistían na imposibilidade de 'escenificar' un determinado texto" dramático de Otero, non dubidaba en lembrar: "para algúns a penas é teatro, xa que se trata dunha metalinguaxe sen sometemento ás leis da física: espacio e tempo" (Manuel F. Vietes 1998: 24).

Por outra parte, nunha obra coa que o propio Otero non sospeitaba ningunha posibilidade de superar o seu nivel de lectura, tiña necesariamente que introducir textos que, sendo teatralmente innecesarios, resultaban case obrigados para un destinatario lector. Circunstancia que explica moitas das variantes con que o compostelán ten de reducir excesos literarios do autor, á vez que intentar potenciar suxestións máis ou menos disimuladas no texto. Non se esqueza, por outra parte, a liberdade que o propio Vidal Bolaño defendía no director para poñer en escena, non só unha obra allea, senón incluso, unha obra propia. Vidal Bolaño organiza así nun preludio e vinte escenas, tal como se amosa no seguinte paralelo de ámbolos dous textos, a obra do ourensán:

Texto de Otero Pedrayo *(Autor)*

O desengano do prioiro

Teatro de máscaras. Farsada dramática pra lér ou representar en calquer tempo que non sexa o dos Difuntiños.

Actus Primus

Unha calzada emparrada descende de Beade. Luar mingoante. Ruxir de follateiras outonizas. Despoixa a ilustre taberna do señor Cristobo, o estrado de Dª Anxeliña e outros logares de Floravia.

Escea I

FR. D. VEREMUNDO vai emparexado co seu mordomo e cachicán de confianza, Fortunato dos Vimieiros, alcuñado o Escasulante.

Escea II

Por o camiño rube un camión esclerosado con moita cárrega. Deténse sin forza na curva encostada. O conductor e os homes falan.

Un pouco máis abaixo, perto do camiño, negrexa un fato de piñeiros. Marmuran e quéixanse á lúa decrebadiña, orella de fidalga andadiña, de onde a caridade da noite pendura por consolo o pendente dunha estrela.

Escea III

Chegando á vila, dubidan un intre. As rúas están desertas; nin unha cantiga, nin xiquer o pranto dóce do río. Dubidan. Prevalece o parecer do cachicán e chaman na taberna do Cristobo de Regodeigón. Todo semella sin trocamento.

Unha voce

Franquéase a porta. En troques do escuro e lustroso ámpido da taberna, ben aculotada de fumes de podentes borracheiras, descóbrese á lus de éticos filamentos eléutricos unha chea de caixas de morto, dispostas arredor cun certo senso de xuntanza ritoal de Sociedade en comandita en garda do tuba mirum.

Escea IV

Lévaos a un bodegotiño terreo, onde hai unha pequena lareira con mollos, unha pipa vella ca boca cacarañada e aberta, tristeira e cómica roína, e un pipotiño ben barrado. O taberneiro, en silenzo achega unha ola antiga e turra da canilla. Xa pouco viño queda. Sai cun salaio, e amédrase a tristura do logar e dos persoaxes.

A derradeira pinga, caíndo na ola, cantiga baixamente.

Beben os dous en silenzo de aquila pinga, espallándoselle por os tristes pelexos e ósos un dóce quentor.

Escea V

Aparés o fidalgo dezán don Ouropeso. Anúnzase cunha gargallada... É un bimbastrón de capote de camiño, voce de señor de pazo mandando dende a solaina.

Camiñan os forasteiros guiados por don Ouropeso. Chaman sin chamar na casa de Dª Anxelina de Alem, unha velliña empanicada nun sofás, ó braseiro; invitados, séntanse os señores, quedando de pé o Escasulante, detrás do seu amo.

Escea VI

Dª Anxelina: "Comeza falando baixiño, con desencanto dos visitantes, que en troques do espiñento relato dunpreito vello, agardaban por o menos unha ronda de copas de tostado... Como decatándose do pensamento, Dª Anxelina turra do cordón de unha campaniña, e chegando a criada:"

"Concedida a licencia cun sinal ou topenamento de cabeza, o escasulante vaise... Chega a criada con o chiculate. Os invitados case non poden aturar a surpresa".

"Os invitados miran a feitura de féretro aberto da bandexa; son os pocillos en semellanza de urnas funerarias, e as servilletas de sudarios. Chega, oufegado, o cachicán e dí ó ouvido do seu prioiro.

Dª Anxelina: Como recitando:

Escea VII

Asegún falaba, os visitantes, ademirados, foron saíndo como sombras. Xa na rúa, dixo:

Van camiñando, sombras entre sombras, apenas un adensamento de sombras. No silenzo óuvese un cantar, de voce fresca e triste de moza con son de ironía:

Actus Secundus

Composto de varios cadros, algúns de eles retrospectivos. (Pódense trocar asegún o tempo da lectura ou representación). Comenza no arquivo e despacho do erudito máis ilustre de Floravia.

Escea I

O erudito local: Testa de penedosas ermanzas, grandes nocas espeluncáceas, ollos encovados. Estuda, ca a xuda dunha gran lente, unha escritura de cara de mil vellas en coiro de xena. Entrambilícanse no coarto mil cousas: armaduras, cadros, a primeira Singer da vila, unhas alquitaras, moreas de libros e papés. Os ratos hermenéuticos comenzan a se impacentar, por serlles pasada a hora da crítica mordedela. Nun recanto cavila un quinqué, non lonxe dunha caveira e dun fonógrafo de tulipa. Hai tamén unha gaita...

Falando no vibara da pantalla, tocada por a unlla dunha pantasma:

Escea II

O erudito, erguendo os ollos, mira ó Don Ouropeso e seus amigos arredor da mesa. Il chamóu por tempos idos, e fala por todos:

Sen agardar o topeñamento da testa acabazada do erudito, Don Ouropeso agarrando a gaita, primeiro arrinca uns salaios que fenden o peito dos presentes, mais ben longuiño, dándolle xeito, vai nacendo como si viñera de lonxe, entre as neboeiras, a melodía da ribeirana e ó seu son esbróanse os muros da peza...

... fuxe a noite, ven unha mañán de melros e badaladas, i entre o pasmo dos presentes, decorre a legría e traballos da antigua Floravia de ante feretrorum calamitasque saevitia.

Escea III

Os frades da qüesta, veñen baixando por carreiros orlados de novas videiras agromadas.Levan cada ún seu saquete ó lombo e van rezando seu oficio, interpolado de glosas.

Os frades da qüesta: Á terceira petadura e despoixa duns latires de can de palleiro, franquéanse a dispaciño e con modo entramas as follas da porta e descóbrense, no vagantío do val do Ribeiro, unha riola de cadros e de xentes, que van pasando como decorren sobre do espello da Avia as nubes, as agromadas tenras dos ameniros, as horas loiras e as horas cinza, as follateiras murchas e caducas das parreiras por o outono.

Cadro Primeiro

Vendima. Rolda de mociñas erguendo os culeiros. Entrada na vila ó se enterrare o sol.

Escea IV

Vai a pompa rubindo pra as rúas encostadas da vila. Todo recende a mosto, loureiros, roseiras, pizarras alapeadas por o sol... Unha ronda de vésporas envolve o castelo dos Sarmento; nas portadas das eirexas os melros de pedra das arquivoltas e capités peteiran ácios. Van didiante os carretós; no carro, sobre trono de queipos adornado de ácios, a raíña, arredor os homes e as vendimadoras pintadas do mosto; o estudante sopra na gaita grileira, o fidalgo fai de pregoeiro.

Vai a festa por as rúas. As mísias e as señoritiñas consideran dende os balcós... A coitela do luar novo vai vendimando os derradeiros ácios do poente e botádoos no culeiro dos montes.

Cadro Segundo

Unha adega solene, escura; lus de candil, moucho na trabe, panzas disformes e arringleiradas de cubas; presidindo a Sarmenta, de carballo curado no dezasete. Tempo de resaca. Probanza do viño novo por os petrucios de antiga e soada compañía.

Escea V

Dende mediodía feito unha cotra, fala e perora sobre a grandeza de Floravia, e todos, máis ou menos borrachos, escoitan e aplausan.

Cadro Terceiro

Sóa un longo salaio. ¿De violín, de vento no piñeiro illado e melancónico, da presa do río? É o salaio de unha crinolina que se racha. Fai un lamento. Quen a racha é a señorita Anxelina do Alén, fremosiña maorazguiña de dazasete anos e máis de dazasete mil ferrados de pan e dazasete mil olas de viño de renda na montaña e na ribeira. A señorita quer morrere. Non ten valor pra seiturar trenzas loiras. A escea pasa no salonciño feitiño da casa máis fidalga da vila. De el pásase, por degráus, a un xardinciño que semella o sono dun poeta ou dun home de guerra e amor pra remembrare o pasado. Hai rosas, algunhas vellas pereiras, unhas pavieiras, froitas aristocráticas, dinas das froles.

Escea VI

Dª Anxelina: A señoriña colle un xeitoso puñal... Despoixa considera un pomo de veneno. (Veu da botica de Chao e di: Laudanum). E, aínda, se detén acariñando a culata de unha longa pistola de arzón... O sol brilante de outono entra por a vidreira... O piano está aberto... Unha folla branca de papel repousa no bufete. A señoriña sinte o imperiosos deber: ten de se despedir da vida cunha estrofa e cun arpexio... Mais na clepsidra do tempo van caendo as areas dos minutos; non se lle ocurre nin o verso nin a frase musical. Comenza a ironía da brancura do papel e a brancura das teclas, cecais comenza a deitar o sono as pálpebras de rosa de mociña, cando... Don Guindo chama paseniño no cristal: Don Guindo é un vello cabaleiro, moi requintado e curtés, que unhas veces andar por os pazos e os salóns decíndolles cousas ás damiñas, outras se fai albre e madura finas peras en certos hortos e outonos fidalgos.

Escea VII

Don Guindo vai vestido á usanza vella: hai no seu porte un engado palacián... Pouco a pouco Dª Anxedlina vai esqucendo ó treidor e aquila fosfórica lus vaise trocando, en compaña do curtés cabaleiro, no feitizo do serán de outono, no cerna de Floravia, nun dóce contentamento.

Decorrida ao primeiro cadro e asegún van chegando as xentes por as corredoiras pró campo da Festa, que promete ser galana e raeirosa coma en ningún ano, os tres fradiños da qüesta non disimulan o seu contentamento. Pensan, e a iste pensamento poñen cariñas de beatiños parvacholiños, na moita esmola que se pode recadar de xentes e terraxes tan dadas a festas e rumos, cando... unha nube negra encobre o sol, o vento repicón, formado de súpeto, trai o lao dunha campana noitébrega, unha moza en cuia faciana se pinta o espavento chega correndo e, con todas as súas forzas, teima pechar e atrancar con disformes fungueiros o portón...

Escea VIII

Balbanera da costeira

Escea IX

Pechadas as portas, faise unha mesta escuridade. Pouco a pouco destácase a sala das xuntanzas magnas dos feretristas, e se celebra unha sesión. Preside Don Lázaro de Fría; séntase no centro dunha espaciosa nave de outo treito; moitas caixas de morto en "primeira situación" arringleirándose ó correr das paredes forman axeitada ornamentación, como as armaduras nas salas feudalesa ou os reposteiros nas cámaras palacianas. Trece petrucios da industria necrofílica e soropoiética compoñen o Senado. Non son —agás de un— murchados e páledos. As facianas demostran as fartadelas e as legrías do ésito mercantil. Na xuntanza houberan semellado fóra de lugar os poetas dos cementerios románticos e os sepultureiros do Hamlet.

O Presidente: Ponse de pé, a voce faise grave e case trubada por un salouco.

Erguendo un tinteiro de viño.

Escea X

As voces, despoixa dundubidoso concertare de gorxas alapeadas, cantan. Na porta escuita, espaventada a Balbanera da Costeira.

O Presidente: Axitando unha campaíña coma a dos antigos enterros.

Vanse en fatos, collidos uns ós outros do braceiro e por as rúas desfiánchanse cantigas do momento.

Balbanera da Costeira fica estatuada de horror, xiada á vista da moitedume-gorgona. Mais do mesmo espavento e do amor á vila nadal tirou —pois era da raza e xenio das heroínas prontas a morrer no adarve— o entusiasmo tesoeiro de salvar a súa patria e xente... E foi na noite negra, centileante de estrelas como cirios en enterro de primeira, cantigando pra sí, ceibe, determiñada, subrime.

Actus Tertius

Departido en tres cadros de ben desemellante larganza. O primeiro, nos arrabaldes da vila, no camiño e no bodegote e cociña da vella siñora Benita Borralleira. O segundo, na vila. O terceiro, fóra de logar e tempo detremiñados, mais con relampos e aspectos de realidade.

Cadro primeiro

Escea I

Don Ouropeso, co Prioiro, e seu cachicán, e máis o Cristobo de Regodeigón, saen da vila, tristeiros, na fonda noite. Non saben pra ónde coller. Os difuntos e os non difuntos pensan na cova.

Escea II

Balbanera da costeira: Ven de presa,oufegada, mais raiolante. Espétalles ós catro homes —dous difuntos, dous case difuntos— a pregunta:

Escea III

Balbanera da costeira: Entra, e os outros co ila, nunha especie de bodegote case disimulado nos renovos e silveiras de uns pardiñeiros. Comunica cunha cociña terrea. Hai na baixa lareira un chisco de cinza, máis que de lume. Quéntase ou durme unha vella toda feita de garabullos, envolveita en cinascos, crica e queixo en boa vecindade...

A Balbanera entra, fai relocir a peza de ouro á lus do candil. Entón a vella ergue a testa, súas mans dibuxan na fumenta parede unhas sombras medoñas, o moucho revóa no ar, o gato famento fai arco...

A vella fai un movimento cas mans, deténse o moucho sobre o seu hombreiro e dunrecanto xurde unha galiña negra.

Segue a vella marmurando, e da cinza xurde, trema e se mantén ergueita unha viva lapa.

A vella: Dille un nome ó ouvido.

Balbanera da costeira: Raiolante.

Sae á porta. A noite semella máis negra...

...Dí con voce inspirada, namentras a lapa latexa, reito e fino corpo xuvenil de lume.

Conforme falaba queimaba na chama algunhas presas dos seus cabelos e esparexíao ó vento e á noite... Fíxose un silenzo. Semellaba esmorecer o lume, cando ouvíase un grande bruído como de petar de cabalos nas calzadas e un vento poboado de voces enchendo a hora derradeira da noite.

Cadro Segundo

Madruga e moitos persoaxes de iste e de outro mundo, uns xa coñecidos e outros, os máis, non.

Escea IV

Pedro Madruga, grande bimbastrón de pantasmas, ven coberto de fermosa armadura, escura, embazada por o alento da noite; leva no cume do elmo un ramo de flores de teixeira, cabalga nun cabalo tamén negro. Deténse, enxergando o bulto escuro que fai a vila cas súas torres eirexas e escuitando o ruxir do río".

Escea V

El Rei Don Sancho: "Adianta entremedio de Bispos, Abades e Fidalgos".

Escea VI

En circos e estaxes crecedeiros, do xeito de se formaren as néboas dos lameiros ou de se ordear os tristes fogos e fumes das "murradas", os mortos, a suma das Santas Compañas —mortos encovados en castros e adrales, en claustros requintados e en follosos chans carballeirentos, e os afogados nos estanques de ollos treidores, e os mirrados deica o pergameo, soante ás risadas do vento nas forcas— adiantan cun ruxir de mil febles vociñas na tremenda e fermosa liberdade da Morte... Habendo infindos fidalgos e prelados, leva a voz un vello renteiro, pagador secular de foros.

Escea VII

Ven revoando solermiña como de cuitelo cego de fío en parede afumada e aloumeada por un candil. Sírvelle de timoeiro pra voar unha disforme pruma.

O Licenciado Laudemio: "Escribe en pergameo de coiro de bruxa penitenciada sobre a xoroba duncondenado por alcaiote".

Adianta Balbanera co fachico aceso na man. Está fermosa. Co locir da chama semella máis grande e témero o montón dos cadaleitos que encobre a vila. Madruga acende o pequeno mollo de toxeira que arrinca do seu acsco e rube airoso e xentil por o muro e darve do castelo funerario. Deseguida o lume asubía e funga, logo canta ledo e unha conxunta labarada papa os millós de féretros destinados ó monopolio. Entre as chamas ven leda e sorridente a lus do mencer.

Escea VIII

Balbanera, soia. Didiante do montón de cinza que encobre a vila, e que pouco a pouco vai sendo desfeito por o vento, deixando ollar os remates das torres e os primeiros treitos.

Balbanera da costeira: ¿Foi un soño? ¿Ónde foron todos? Comeza unha nova vida... ¡Que fermosa alborada...! Probes mortiños. Soio eles se astreveron a facer o que puña medo nos viventes...

Ven a urora decrebando
sorridente,
feiticeira
lus de roseira e xasmín...
E Floravia mañanceira
eisprendente,
cantareira,
volve ó seu lecer sin fin.
Xa fuxíu o pesadelo,
e a noitébrega
entroidada
sóio e vago relembrar;
hoxe a gaitiña grileira
rebuldeira,

brincadeira,
volve ó seu ledo tocar.
E Floravia, redimida,
nova vida
cobra xa...
¡En adegas e lagares,
nos sucalcos e logares
canta nova mocidá!

Dramaturixia de Vidal Bolaño (Director)

O desengano do prioiro

Preludio

(Un oficinista, con visera e manguitos, envolto en cintas de papel de calculadora e rodeado de teléfonos, recolle pedidos, fai contas e fala solo. Os teléfonos non deixan de timbrar, o telégrafo soa a cada pouco. Está completamente tolo.)

Oficinista:

(Ponse a sumar coma un tolo nunha calculadora de manivela.)

Oficinista:

(Ponse a sumar na calculadora. Destácanse de entre a negriza unhas sombras ó seu redor. Son os actores.)

Falan: ACTOR 2, ACTOR 3, ACTOR 4 e ACTOR 1.

(O oficinista dálle a un total parcial de calculadora, arrinca a cinta de papel e érguese con ela na man, sumando en alto.)

Oficinista:

(Vai á mesa, colle dun caixón unha pistola, pona na sen, e envolto aínda nos papeles e co ollar máis tolo do que nunca, berra ó borde mesmo da éxtase.)

Oficinista:

(Dispara, e ó tempo que se fai o escuro, entra o Kyrie do Requiem de Mozart.)

Escena I

(Campo Santo do mosteiro dos SanXoánistas de Beade, cuberto de cruces e de follas secas. Luar minguante. Ruxir de follateiras outonizas. O escasulante, un frade novo, camiña entre as tumbas ata chegar á que semella de máis porqué. Fai palanca cun madeiro, e levanta a campa. Da tumba sae Don Veremundo, cheo de terra e cos ósos rexendo a esclerose.)

(O frade novo sacúdelle o pó do lombo como boamente pode.)

(Adiantándose e mirando cara a raia do horizonte.)

(Escóitase ó lonxe o bruido dun motor.)

(O bruido do motor vai medrando, e achegándose, ata se facer axordecedor.)

(De para que se fai o escuro escóitase un gran estrondo de ferranchada.)

(Escurece.)

Escena II

(No camiño, ó volver a luz, hai un tapacubos xirando, ou unha roda cruzando o escenario. Tras ela, entran un chofer ensanguentado e unha morte risoteira e pillabana.)

(Escurece.)

Escena III

(Unha calzada emparrada descendendo de Beade.)

(Chega de lonxe un cantigar lastimeiro.)

(Escurece.)

Escena IV

(Un pouco máis abaixo, perto do camiño, negrexa un fato de piñeiros, nos que andan a trasegar unha morea de homes e mulleres sombrizos. Murmuran e quéixanse á lúa decrebadiña, orella de fidalgo andadiña, de onde a caridade da noite pendura por consolo o pendente dunha estrela.)

(Escurece.)

Escena V

(Polas rúas de Floravia.)

(Escurece.)

Escena VI

(A ilustre taberna da Señora Cristoba. Un tendeiro en roupa de durmir, despereza os ollos, prenduncandil e busca entre a negriza as chaves para abrir.)

O tendeiro: *(Móstralle ó Escasulante o interior doutro cuarto. Frai Veremundo agarda fóra.)*

(O Escasulante sae do coarto afastándose pavorido.)

(Saen [Don Veremundo e o Escasulante] e escurece.)

Escena VII

(Floravia adiante. Chegan aínda cas presas e sentan.)

(Aparés Doña Cristoba de Regodeirón, milagreiramente.)

(Escurece.)

Escena VIII

(Nun bodegotiño terreo, onde hai unha pequena lareira con mollos e unha pipa vella, ca boca cacarañada e aberta, e un pipotiño ben barrado.)

(A taberneira volve cun pipotiño ben barrado e cunha ola antiga.)

Cristoba: *(En silencio, achega a ola antiga ó pipotiño e turra da canilla. Sai cun salaio a derradeira pinga, e amédrase a tristura do logar e dos personaxes. A derradeira pinga, ó cair na ola, cantiga baixamente.)*

(Beben os dous en silencio de aquila pinga, espallándoselles polos tristes pelexos e ósos o doce quentor.)

(Aparés o fidalgo dezán don Ouropeso. Anúnciase cunha gargallada. É un bisbarrón de capote de camiño, voce de señor de pazo mandando dende a solaiña.)

(Escurece.)

Escena IX

(Casa de Dª Anxelina do Alén. É unha velliña empanicada nun sofá, ó braseiro. Os convidados séntanse, os señores, quedando de pé o Escasulante, detrás do seu amo.)

(Dª Anxelina, turra do cordón dunha campaniña, e chegando a criada.)

(Concedida a licencia cun sinal ou topenamento de cabeza, o Escasulante vaise.)

(Chega a criada co chiculate. Os invitados case non poden aturar a sorpresa. Os invitados miran a feitura de féretro aberto da bandexa, son os pocillos en semellanza de urnas funerarias, e as servilletas de sudarios.)

(Chega, oufegado, o cachicán e dí ó ouvido do seu prioiro.)

Dª ANXELINA: *(Como recitando.)*

(Asegún falaba, os visitantes, ademirados, foron saíndo como sombras. Só fica aínda alí, Don Ouropeso, que se achega á Dona e a acariña entre os seus brazos.)

(Don Ouropeso vaise, e escurece.)

Escena X

(No escuro óuvese un cantar, de voce fresca e triste, de moza cun son de ironía. É unha cega, pedichando. Cruza pola escea.)

(Escurece.)

Escena XI

(Arquivo e despacho do erudito máis ilustre de Floravia. Testas de penedosas ermanzas, grandes nocas espeluncáceas, ollos encovados. Estuda, ca axuda dunha gran lente, unha escritura de cara de mil vellas en coiro de xena. Entrambilícanse no coarto mil cousas: armaduras, cadros,

a primeira Singer da vila, unhas alquitaras, moreas de libros e papés. Os ratos hermenéuticos comenzan a se impacentar, por serlles pasada a hora da crítica mordedela. Nun recanto cavila un quinqué, non lonxe dunha caveira e dun fonógrafo de tulipa. Hai tamén unha gaita...)

(Aparecen todos arredor da mesa, milagreiramente. O erudito, erguendo os ollos míraos sen dar creto ó que ve.)

(Os outros dous fan o que lles mandan, e botan man do Erudito. Vai pola gaita e cando a ten na man, cantexa baixamente.)

(Ca gaita entre os brazos.)

(Sen agardar o topeñamentoo da testa acabazada do erudito, Don Ouropeso agarrando a gaita, primeiro arrinca uns salaios que fenden o peito dos presentes, mais ben longuiño, dándolle xeito, vai nacendo como si viñera de lonxe, entre as neboeiras, a melodía da ribeirana e ó seu son esbróanse os muros da peza.)

Escena XII

(Fuxe a noite, e vén unha mañá de melros e badaladas, i entre o pasmo dos presentes, decorre a legría e os traballos da antiga Floravia".

Falan:o Escasulante e Don Veremundo.

(Escóitanse as mociñas que veñen da vendima, cantigando a ribeirana.)

(Chegan as mozas, cantigando aínda. O escasulante axiónllase diante da do xustillo colorado e bótalle uns versos.)

DON OUROPESO: *(Invístea cunha coroa de ácios e plocámaa Raíña".*

(Vai a festa polas rúas, e escurece entre cantigas.)

Escena XIII

(Unha adega solene, escura; luz de candil, moucho na trabe, panzas disformes e arringleiradas de cubas; presidindo a Sarmenta, de carballo curado no dezasete. Tempo de resaca. Probanza do viño novo polos petrucios de antiga e soada compañía.)

(Abre a canela e enche unha cunca de viño. Dálle a probar a Don Veremundo.)

Don Veremundo: *(Fai o propio con Don Ouropeso.)*

(Escurece.)

Escena XIV

(Sóa un longo salaio. ¿De violín, de vento no piñeiro illado e malencónico, da presa do río? É o salaio dunha crinolina que se racha. Fai un lamento. Quen a racha é a señorita Anxelina do Alén, fremosiña maorazquiña de dazasete anos e máis de dazasete mil ferrados de pan e dazasete mil olas de viño de renda na montaña e na ribeira. A señorita quer morrere. Non ten

valor pra seiturar trenzas loiras. A escea pasa no salonciño feitiño da casa máis fidalga da vila. De ela pásase, por degrás, a un xardinciño que semella o sono dun poeta ou dun home de guerra e amor pra remembrare o pasado. Hai rosas, algunhas vellas pereiras, unhas pavieiras, froitas aristocráticas, dinas das froles.)

Dª Anxelina: *(A señorita colle un xeitoso puñal... Despois considera un pomo de veneno. (Veu da botica de Chao e di: Laudanum) E aínda, se detén acariñando a culata dunha longa pistola de arzón... O sol brilante de outono entra pola vidrieira. O piano está aberto... Unha folla branca de papel repopusa no bufete. Don Ouropeso chama paseniño no cristal.)*

(No clepsidra do tempo van caíndo as areas e os minutos; non se lle ocorre nin o verso nin a frase musical. Comenza a ironía da brancura do papel e a brancura das teclas, cecais comenza a deitar o sono as pálpebras de rosa de mociña, cando don Ouropeso, insiste, arrequintado e curtés.)

(Anxelina vaise á ventá e ábrea. Don Ouropeso vai vestido á usanza vella: hai no seu porte un engado palacián. Pouco a pouco Dª Anxelina vai esquecendo ó treidor e aquila fosfórica lus viase trocando, en compaña do curtés cabaleiro, no feitizo do serán de outono, no cerne de Floravia, nun dóce contentamento.)

(Escurece.)

Escena XV

(De volta ó bodegote terreo e ó presente.)

(Unha moza en cuia faciana se pinta o espavento chega correndo.)

(Con todas as súas forzas, teima pechar e atrancar con disformes fungueiros o portón, e devolver a bodega á súa condición de memoria...)

(Escurece.)

Escena XVI

(Fechadas as portas, faise unha mesta escuridade. Pouco a pouco destácase a sala de xuntanzas magnas dos feretristas, e se celebra unha sesión. Preside Don Lázaro de Fría; séntase no centro dunha espaciosa nave de outo teito. Moitas caixas de morto en "primeira situación", arringleirándose ó correr das paredes forman axeitada ornamentación como as armaduras nas salas feudales ou os reposteiros nas cámaras palacianas. Trece petrucios da industria necrofílica e soropiética compoñen o Senado. As facianas demostran as fartadelas e as legrías do ésito mercantil. Na xuntanza houberan semellado fóra de lugar os poetas dos cementerios románticos e os sepultureiros do Hamlet.) :

O Presidente: *(Ponse de pé, a voce faise grave e case trubada por un salouco.)*

(Axitando unha campaíña coma a dos antigos enterros.)

(Erguendo un tinteiro de viño.)

(As voces, despoixa dun dubidoso concertare de gorxas alapeadas, cantan. Na porta escuita, espaventada, a Balbanera da Costeira.)

Cantiga.

(Vanse en fatos, collidos uns ós outros do braceiro e polas rúas desfiánchanse cantigas do momento.)

Escena XVII

(Nos arrabaldes da vila. Don Ouropeso, co Prioiro e seu cachicán e o Cristobo de Regodeigón, saen da vila, tristeiros, na fonda noite. Non saben pra onde coller. Os difuntos e os non difuntos pensan na cova.)

(Escurece.)

Escena XVIII

Balbanera da costeira: *(Entra, e os outros con ela, nunha especie de bodegote case disimulado nos renovos e silveiras duns pardiñeiros. Comunica cunha cociña terrea. Hai na baixa lareira un chisco de cinza, máis que de lume. Quéntase ou durme unha vella toda feita de garabullos, envolveita en cinascos, crica e queixo en boa vecindade...)*

(A Balbanera entra, fai relocir a peza de ouro á luz do candil. Entón a vella ergue a testa, súas mans dibuxan na fumenta parede unhas sombras medoñas, o moucho revóa no ar, o gato famento fai arco...)

(A vella fai un movimento cas mans, deténse o moucho sobre o seu hombreiro e dunrecanto xurde unha galiña negra.)

(Segue a vella marmurando, e da cinza xurde, trema e se mantén ergueita unha viva lapa.)

A VELLA: *(Dille un nome ó ouvido.)*

BALBANERA: *(Raiolante.)*

(Sae á porta. A noite semlla máis negra do ca nunca.)

Escena XIX

(Balbanera, na porta, dí con voce inspirada, namentras a lapa latexa, reito e fino corpo xuvenil de lume.)

(Conforme falaba queimaba na chama algunha presas dos seus cabelos e esparexíaos ao vento e á noite... Fíxose un silenzo. Semllaba esmorecer o lume, cando ouvíuse un grande bruído como de petar de cabalos nas calzadas e un vento poboado de voces enchendo a hora derradeira da noite. Pedro Madruga, grande bisbarrón de pantasmas, vén coberto de fermosa armadura, escura, embazda polo alento da noite, leva no cume do elmo un ramo de froles de teixeira, cabalga nun cabalo tamén negro.

Deténse, enxergando o bulto escuro que fai a vila cas súas torres e eirexas e escuitando o ruxir do río.):

(Adianta entremedias de Bispos, Abades e Fidalgos o Rei Don Sancho.)

(En circos e estaxes crecedeiros, do xeito de se formaren as néboas dos lameiros ou de se ordear os tristes fogos e fumes das "murradas", os mortos, a suma das Santas Compañas —mortos encovados en castros e adrales, en cláustros requintados e en foliosos chans carballeirentos, e os afogados nos estanques de ollos treidores, e os mirrados deica o pergameo, soante ás risadas do vento nas forcas— adiantan cun ruxir de mil febles vociñas na tremenda e fermosa liberdade da Morte... Habendo infindos fidalgos e prelados, leva a voz un vello renteiro, pagador secular de foros.)

(Adianta a Balbanera co fachico aceso na man. Está fermosa. Co locir da chama semella máis grande e témero o montón dos cadaleitos que encobre a vila. Madruga acende o pequeno mollo de toxeira polo muro e adarve do castelo funerario.)

(Deseguida o lume asubía e funga, logo canta ledo e unha conxunta labarada papa os millóns de féretros destinados ó monopolio. Entre as chmas vén leda e sorrinte a lus do mencer.)

Escena XX

(De volta no cimiterio do Mosteiro.)

(Cada un, vaise prá súa cova, e fecha a lousa tras del. Balbanera, fouciño en man, vaga por entre as cruces do cimeterio.)

BALBANERA: *Probes mortiños. Sóio eles se astreveron a ensoñar o que puña medo nos viventes... Pero ha chegar unha fermosa alborada, na que o soño se volva realidá.*

E virá a urora decrebando
sorridente,
feiticeira
lus de roseira e xasmín...
E Floravia mañanceira
eisprendente,
cantareira,
ha volver ó seu lecer sin fin.
E fuxirá o pesadelo,
e a noitébrega
entroidada
ha ser vago relembrar;
Ese día a gaitiña grileira
rebuldeira,
brincadeira,
volverá ó seu ledo tocar.
E Floravia, redimida,
nova vida
cobrará...
¡En adegas e lagares,
nos sucalcos e logares
ha cantar unha nova mocidá!

(Escurece ou cae o pano sobre a sombra da Balbanera, fouciño en man, ergueito, ameazante, anunciando unha alborada.)

Como xa se adiantou, nin os *actus, cadros* e *esceas* do ourensán, nin as *escenas* do compostelán se corresponden, polo menos en xeral, coas unidades dramáticas destes mesmos nomes do teatro convencional ou tradicional. Estase claramente, en ámbolos dous casos, diante do uso de unidades de claro carácter cinematográfico, a secuencia e a escena cinematográficas. Non existe, de certo, unanimidade á hora de definir ningunha destas unidades. O mundo anglosaxón, especialmente dominante no ámbito do mundo audiovisual, chámalle *scene* ao que o mundo latino coñece como secuencia, e *sequence* ao que este chama *escena*. Un técnico en montaxe cinematográfica, como Gonzalo Castro, non dubida en afirmar: "o que, en realidade, diferencia a escena da secuencia é que a secuencia é unha ou varias escenas cunha unidade temática". A mesma RAE define a secuencia cinematográfica como unha "sucesión no interrumpida de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte o aspecto del argumento".

Michael Rabiger (2002) defíne así á secuencia:

> A *secuencia* é un conxunto de *escenas* que, ademais de manteren entre si unha profunda relación de carácter narrativo, forman parte do desenvolvemento dunha mesma idea. No seu mesmo nome está presente xa a idea de sucesión de situacións.

En xeral, deféndese que a secuencia ten de representar o relato completo dunha das unidades narrativas da obra, teatral ou cinematográfica, e, en calquera caso, dentro da secuencia ten que haber unha unidade, tanto temporal coma espacial, é dicir, debe transcurrir linealmente nun tempo e nun espazo únicos, ou, cando menos, relacionados. A opinión sobre a súa correspondencia co capítulo da novela, aínda que ten máis dun partidario, está lonxe do necesario consenso para merecer unha aceptación ampla. Algo que acontece igualmente cando se intenta a súa comparación co acto teatral.

A escena cinematográfica, que é unha unidade menor, tampouco se corresponde exactamente coa "escena teatral" ou escena tradicional do teatro. O *Diccionario de termos literarios* (1998) —"equipo glifo"— matiza, en calquera caso, a diferencia entre ambas (Anxo Tarrío 1998):

> No teatro contemporáneo e no cinema, sobre todo no primitivo, a escena mantense como unidade dramática, pero sen basearse nas entradas e saídas de personaxes, senón considerando como criterio definidor o valor unitario e funcional da escena que permite illala do conxunto da *intriga* e da acción dramática como un todo coherente. A estructuración en escenas dunha obra

> —engaden os autores deste *Diccionario* (1998)—, como as *acoutacións,* pode ser numerada e marcada tipograficamente na edición impresa do texto.
>
> A *escena* (a versión galega é nosa) é unha unidade de acción-situación, que ten lugar nun mesmo espazo e tempo, contribuíndo a explicar aspectos dos cambios nos personaxes ou na trama. Como no caso da secuencia, no nome desta unidade está tamén presente a idea do espazo no que acontece algo (Michael Rabiger 2002).

A conservación dos termos acto, cadro e escena, tanto no caso de Otero coma no de Vidal Bolaño, non pasa de ser a simple manifestación, máis ou menos disimulada, dun acto de respecto a un modelo teatral que está a punto de desaparecer. O esquema anterior amosa claramente como o compostelán, que intenta ser o máis respectuoso posible co Mestre, non dubida, ende ben, en incorporar algunha variante significativa, tanto no plano formal coma no do contido. É, non obstante neste, no que o seu desexo de actualización da obra do mestre lle consinte desviacións máis significativas. Así, por exemplo, abre a súa posta en escena de *O desengano do prioiro* cun espazo que representa *unha oficina,* informativa, que pon ao público en contacto coa natureza dun conflito no que o pobo de Floravia se enfronta, en defensa da súa propia identidade, cunha poderosa industria funeraria. A escena I, que Vidal Bolaño fai coincidir coa "escea I" (secuencia) do texto de Otero, deixando a escena anterior nun simple "preludio", visualiza a suxestión do ourensán de que os personaxes principais son "sombras entre sombras", "difuntos" e "case difuntos", transformando a "calzada emparrada" que baixaba de Beade, no "Campo Santo do mosteiro dos SanXoánistas de Beade, cuberto de cruces e de follas secas". O tempo é tamén o mesmo: "Luar minguante". O compostelán potencia o valor teatral da "escea II" (secuencia) de Otero, dividíndoa en tres escenas: a "escena II" que ten lugar no *camiño* no que se desenvolven os feitos que narra o ourenán; a "escena III", que recupera o espazo escénico da "escea I" do texto de Otero, a *calzada emparrada;* mantendo na "escena IV" o mesmo escenario —perto do camiño— da "escea II". O mesmo acontece coa "escea III" (secuencia), dividida igualmente en tres escenas por Vidal Bolaño, outorgándolle un maior protagonismo aos diferentes elementos que configuran o espazo que describe Otero: "escena V" "Polas rúas de Floravia"*;* "escena VI" "A ilustre taberna da Señora Cristoba"; e a "escena VII" (na mesma taberna). A "escena VIII" da versión de Vidal Bolaño describe, literalmente o mesmo escenario, da "escea IV" (secuencia) do texto de Otero: "Nun bodegotiño terreo,

onde hai unha pequena lareira con mollos e unha pipa vella, ca boca cacarañada e aberta, e un pipotiño ben barrado". A "escena IX", que se corresponde coa "escea V" (secuencia) do texto de Otero, desénvólvese no mesmo escenario da anterior: *(Casa de Dª Anxelina do Alén.)* A "escena X" da versión de Vidal Bolaño "No escuro óuvese un cantar, de voce fresca e triste, de moza cun son de ironía. É unha cega, pedichando. Cruza pola escea". traduce en espléndida secuencia cinematográfica a suxestión (didascalia) con que Otero Pedrayo pecha a derradeira "escea", a secuencia VII, do "Actus primus": "Van camiñando, sombras entre sombras, apenas un adensamento de sombras. No silenzo óuvese un cantar, de voce fresca e triste de moza con son de ironía".

Otero presenta en dúas "esceas" (secuencias), I e II, a apertura do "actus secundus" no intre en que "Fuxe a noite, e vén unha mañá de melros e badaladas", comezando mesmo "no arquivo e despacho do erudito máis ilustre de Floravia". Vidal Bolaño redúceas a unha soa escena, a XI. A "escena XII" do seu texto recrea o final da "escea II" (secuencia) deste "actus" do ourensán: "decorre a legría e traballos da antigua Floravia de ante feretrorum calamitasque saevitia" e resume a celebración festeira que Otero describe nas secuencias II, III e IV "Vendima. Rolda de mociñas erguendo os culeiros. Entrada na vila ó se enterrare o sol" sen referencias á hora do día. A "escena XIII" "Unha adega solene, escura; luz de candil, moucho na trabe, panzas disformes e arringleiradas de cubas; presidindo a Sarmenta, de carballo curado no dezasete" comprende o "Cadro segundo" e a "escea V" (secuencia) do "actus secundus" do texto de Otero. A "escena XIV" inclúe parte do cadro segundo e as esceas (secuencias) VI e VII deste mesmo "actus", sen facer referencia ao tempo. A "escena XV" "De volta ó bodegote terreo e ó presente" recolle o final da "escea VII" (secuencia) de Otero e recrea a "escea VIII" (secuencia). A "escena XVI" "Pouco a pouco destácase a sala de xuntanzas magnas dos feretristas" comprende as esceas (secuencias) IX e X da versión oteriana.

O "actus tertius" de Otero ábrese coa "escea I" (secuencia) do cadro primeiro "Nos arrabaldes da vila. Na fonda noite", que Vidal Bolaño reproduce na "escena XVII" transcribindo literalmente a didascalia de Otero.

> A "escena XVIII" —Balbanera da Costeira *entra, e os outros con ela, nunha especie de bodegote case disimulado nos renovos e silveiras duns pardiñeiros. Comunica cunha cociña terrea. Hai na baixa lareira un chisco de cinza,*

máis que de lume. Quéntase ou durme unha vella toda feita de garabullos, envolveita en cinascos, crica e queixo en boa vecindade...— comprende as secuencias II e III do texto de Otero *(A noite semella máis negra do ca nunca.)* A "escena XIX" —(*Balbanera, na porta, dí con voce inspirada, namentras a lapa latexa, reito e fino corpo xuvenil de lume.) (Conforme falaba queimaba na chama algunhas presas dos seus cabelos e esparexíaos ao vento e á noite...) (Entre as chamas vén leda e sorrinte a lus do mencer.)*

Comprende parte da "escea III" (seceuncia) do texto de Otero, o cadro segundo, e as secuencias, "escea IV", "escea V", escea VI" e "escea VII". Na "escena XX", Vidal Bolaño volve ao escenario da "escena I" (De volta no cimiterio do Mosteiro.) (Cada un, vaise prá súa cova, e fecha a lousa tras del. Balbanera, fouciño en man, vaga por entre as cruces do cimeterio.).

A defensa da solución dramática que Otero lle dá nesta obra ao problema dun lugar múltiple simplificándoo nun lugar único, Floravia, definido polos diferentes espazos que o compoñen, vai ser igualmente, outra das técnicas máis características do teatro do compostelán. A presencia dos espazos mútiples, como definidores dun espazo único, senón inspirada en Otero, polo menos confirmada como válida no teatro deste. Así, Floravia non é máis ca "Unha calzada emparrada", unha "curva encostada do camiño", un espazo fronte a"un fato de piñeiros", "perto do camiño", as"rúas desertas da vila", a porta da taberna do Cristobo, o "escuro e lustroso ámpido da taberna", un "bodegotiño terreo", a casa de Dª. Isolina, a cociña da casa de Dª Isolina, unha "rúa" da vila —actus primus—; o "arquivo e despacho do erudito local", uns"carreiros orlados de novas videiras agromadas", a "entrada" da vila, nas "rúas encostadas da vila", unha "adega solene, escura", o "salonciño feitiño da casa máis fidalga da vila", un "xardinciño", o "campo da Festa", a "sala das xuntanzas magnas dos feretristas" —actus secundus—; e —actus tertius— os "arrabaldes da vila", un "bodegote que comunica cunha cociña terrea", unha rúa da "vila", espazos que definen o espazo único, Floravia, no que se desenvolve a acción do *Prioiro.*

As dúas modificacións máis profundas do texto de Otero represéntano ende ben a escena primeira, "preludio", e a escena derrradeira. A primeira, insiste, simplemente, na teoría do compostelán de desviar a atención do público da solución do conflito dramático —o perigo de arruinar unha fermosa vila coma Floravia— para centralo na análise das causas que

poden provocar tal desastre, mentres na segunda, o desenlace, ademais da utilización dunha técnica que, se para entón lle tiña de resultar aínda un tanto novidosa, tiña de constituír no futuro unha das técnicas máis caracteísticas do seu teatro, actualizando o significado da mensaxe ao pechar a representación coa escena coa que a abre. Punto de vista ó que é obrigado engadir o carácter especialmente repousado, moderado e conservador de Otero fronte ó evidentemente moito máis agresivo e revolucionario de Vidal Bolaño, ó analizar as posibles razóns das súas diferencias entre o conformismo do ourensán cunha aceda crítica a un progreso para o que non significa nada poñer en perigo a existencia mesma daqueles signos que definen a identidade dun pobo, e o convite do compostelán a celebrar a alborada dun compromiso co futuro que eles mesmos deben facer abrollar. O público lector de Otero debe reflexionar sobre si mesmo, sobre as súas propias actitudes e comportamentos, diante do exemplo que lles ofrece o espectáculo dos propios mortos que non dubidan en volver para impedir que a súa Floravia, unha metáfora da propia Galicia, pola que eles loitaron para facer dela unha vila, un mundo feliz, non desapareza diante da cobiza sen límites duns feretristas que só pensan neles e nos beneficios do diñeiro. Mentres o compostelán, sen case violentar o pensamento do mestre, lle intenta facer sentir ao seu público, diante do comportamento daqueles que soñaron unha Floravia que alguén pretende facer desaparecer, a lembranza do que, dalgún xeito, está a contecerlles hoxe a eles mesmos. Formalmente, hai só un simple cambio de tempo: algo que só foi, pero é anuncio do que, se non está sendo, esá o punto de ser. De certo,unha operación fundamental para potenciar o valor teatral do texto de Otero, facendo presente —condición dramática esencial— algo que o público ten necesariamente de vivir coma algo propio.

O esquema en paralelo das dúas estruturas de *O desengano do prioiro*, a do texto de Otero e a da dramaturxia de Vidal Bolaño, pon claramente de relevo a verdadeira razón pola que o compostelán soubo ver o verdadeiro significado teatral dunhas didascalias con que o ourensán, abusando se cadra, do carácter literario das mesmas, logrou enganar durante tantos anos incluso á crítica máis especializada, facéndolle pensar que, en realidade, o seu teatro, se de verdade se podía chamar así, só fora soñado coma teatro para ler.

-VII-

BERTOLT BRECHT

Podería pensarse que a devoción de Roberto Vidal Bolaño por autores coma Otero Pedrayo ou Bertolt Brecht, os dous autores que estiveron máis presentes no seu teatro, naceu da súa necesidade de atopar modelos que lle facilitasen un achegamento a un teatro que, dalgún xeito, intuía, pero que se atopaba lonxe de dar con el. E, non obstante, esta non foi a razón, polo menos a principal, para que tales encontros tivesen a significación e a trascendecia que realmente alcanzaron. Simple e sinxelamente, os traballos de autores coma Otero ou Brecht constituíron para o dramaturgo compostelán o descubrimento dun teatro que el mesmo, dende a súa curiosidade, a través de universos culturais coma o da cultura popular ou o do mundo audiovisual, intentaba facer realidade. Nestes autores, Vidal Bolaño atopou algunhas das respostas a moitas das súas preguntas, a confirmación do camiño que el intuíra e, sobre todo, a si mesmo.

Non é, neste sentido, pouco significativo que as experiencias levadas a cabo no ámbito concreto do teatro tanto por Otero Pedrayo coma por Bertolt Brecht representaran mesmo unha das achegas relevantes ao de Roberto Vidal Bolaño. Toda unha revolución que independizaba definitivamente a arte de Talía do mundo da literatura, universo no que permanecera aferrollada durante tanto tempo. Representaba a hora da liberdade, da busca de novos camiños que andar. E o seu primeiro impulso ía vir mesmo do descubrimento do que realmente ía poder achegar, cando menos, o modelo cinematográfico, xusto facendo posible aquilo que o profesor Gonzalo Anaya Santos xulgaba practicamente imposible (Anaya Santos 2008: 216):

> Creemos que el cine ha venido a promover toda una profunda diferenciación entre teatro y literatura, ha venido a liberar el teatro de una enojosa actividad para la que no estaba preparado y que, por no existir otra cosa, cumplía mal. La servidumbre del teatro, la bastarda tarea que el teatro realizaba, y para la que estaba mal preparado, consistía en comunicar por medio de la palabra la realidad entera. No se puede ver nada de la realidad y sugerir un mundo

> completo con un reducido número de situaciones y personajes, ni evocar toda la temporalidad con un reducido tiempo de presencia ante el espectador. Son muchas las limitaciones para que se pueda alcanzar la sensación de realidad.

Castelao, dende o descubrimento de Teatro de Arte, coma Otero, dende o seu Teatro de Máscaras, decatáronse deseguida do que o cine, noutro tempo gran debedor do teatro e, sobre todo nunha primeira época, incluso da súa mesma estrutura dramática, tiña de achegarlle agora a este. Era, de certo, un dos camiños que mellor coñecía Vidal Bolaño. E só necesitaba contar co aval e o prestixio de autores tan recoñecidos para, dunha vez por todas, poder amosarlle ao mundo a realidade dun teatro galego, orixinal, moderno e con todo dereito a enfrontar a grande aventura do futuro e do universal.

A renovación que intentaba o compostelán estaba tanto no plano do contido, aquilo que se comunica —"el *factotum* (Anaya Santos 2008: 42), una obra, algo hecho"—, coma no da forma, aínda que, especialmente, neste. A guía para o coñecemento deste último e, polo mesmo, das súas novidades renovadoras, é a escrita escénica. Naturalmente sen esquecer, como lembraba a profesora Bobes Naves (1981: 295-322), que:

> la teatralidad de un texto dramático, es decir, su texto espectacular admite varias maneras de realización escénica, del mismo modo que el texto literario admite varias lecturas, tanto si es texto literario dramático o texto literario narrativo, o de otro tipo.

Teoría que Vidal Bolaño, atento lector de Meyerhold, non poñía en dúbida defendendo que o texto sempre é o mesmo, mentres cada representación —edición teatral— é sempre diferente, é dicir, dá lugar en cada representación a unha lectura distinta. E isto aínda no caso, como tantas veces lle aconteceu a el mesmo, de que o director fose o propio autor da obra, sobre todo cando a representación da mesma tiña lugar despois dun certo tempo da súa escrita ou estrea.

O texto da representación non é, tampouco, a representación e, especialmente, no caso dun director que, coma o compostelán, segundo testemuño daqueles que traballaron con el, non deixaba un momento de revisar, matizar, facer e refacer, suprimir e engadir, palabras, frases e, incluso, escenas e secuencias enteiras. Pero é, con todo, a única referencia literaria con que se conta para poder realizar unha aproximación ao que, nun momento e nun lugar concretos, foi a representación dunha obra. A escrita escénica, aínda que, naturalmente, dependente sempre

o seu verdadeiro significado da interpretación e lectura que da mesma faga o correspondente director e, sobre todo, o público, é, cando faltan testemuños audiovisuais, o único documento fiable do que, polo menos na intención do autor, tivo de ser a súa representación. É mesmo nesta perspectiva como se debe entender a aproximación, e estudo do dramaturgo compostelán, ás obras de autores como Otero e Brecht para enriquecer a súa persoal visión do seu propio teatro.

Tivo de ser, con toda seguranza, unha experiencia única para o compostelán a presentación en Santiago de Compostela polo Centro Dramático Nacional de *Madre Coraje y sus hijos,* de Bertolt Brecht, baixo a dirección de Emilio Hernández, temporada 1997-1998. O texto era nesta ocasión unha recreación de Buero Vallejo. Sería, con todo, na lectura da versión castelá desta e doutras obras do alemán —*Teatro completo,* Alianza Editorial, Madrid— onde as minuciosas e amplas didascalias do autor lle rematan poñendo ao descuberto algunhas das solucións a unha estrutura como a que el estaba a poñer en práctica. Sol Garre (2009: 39-41), profesora de "Movimiento escénico" na RESAD, unha disciplina moi próxima ao labor do director de escena, escribía sobre outra montaxe desta obra de Bertolt Brecht polo Centro Dramático Nacional (2009-2010):

> Hay dramaturgias cuyo maior valor es el texto y otras en las que lo es el movimiento. Por otro lado un texto contemporáneo no tiene nada que ver con un texto clásico. El enfoque del director tiene mucho que ver con el trabajo de movimiento escénico porque nos va a marcar el grado de contribución para su espectáculo. Este también depende de la preparación de los actores y de su experiencia previa en temas de movimiento. En función de esto se pueden investigar unas u otras líneas. En el caso concreto de *Madre Coraje y sus hijos* la colaboración ha consistido en ayudar a crear la atmósfera general de la obra y ambientes especiales en momentos concretos. Gerardo [o director] me iba proponiendo ideas para momentos concretos de la obra en los que él consideraba presente el movimiento escénico y me proporcionaba muchas imágenes. Quiere despertar sensaciones en el espectador y con estas premisas empezamos a trabajar.

En calquera caso, os cambios de lugar e tempo, como as mesmas escenas, ocasionaban, no momento da representación, unha grande multiplicación de transiscións coas correspondentes dificultades para facelas teatrais, que é tanto como facelas verosímiles. Aspecto que tamén salientaba Sol Garre (2009: 39-41):

> Las transiciones son los cambios de escena cuando no suceden dejando el escenario en completa ausencia de luz, lo que se llama hacer un oscuro", "en *Madre Coraje* hay un fuerte trabajo con las transiciones. Son muchos actores en escena y mueven objetos grandes, muy visibles y muy difíciles de manipular. Las transiciones tienen que ser por un lado rápidas, concretas y directas, para que no rompan el fluir de la obra, y deben tener una carga dramática para que no caiga la tensión.

Bertolt Brecht utiliza, en calquera caso, un termo como *bild,* "cadro", nun sentido moi diferente do concepto tradicional de "acto". Por exemplo, no "Cuadro VII", o público só escoita un brevísimo parlamento de Madre Coraje e unha canción que canta ela mesma (séguese sempre a versión de Onetti):

> "VII:
>
> *Madre Coraje, en la culminación de su carrera mercantil.*
>
> Lugar: *"La acción en la carretera".*
>
> Tempo: Non se fai ningunha indicación.
>
> *Madre Coraje ostenta un collar con monedas de plata.*
>
> ***Madre Coraje:*** Decid lo que querais para mi no hay como la guerra. Dicen que extermina a los débiles; pero eses también perecen en la paz. Y en cambio la guerra da mejor pan a su gente. *(Canta):*
>
> Sino te alcanzan, pues, las fuerzas,
> cuando hay botín tú no estarás.
> Sólo negocios son las guerras:
> se vende plomo en vez de pan.
> ¿Y qué se gana con ser sedentario?
> Los sedenatrios son los primeros que caen.
> Más de uno ansió más de una cosa
> que para más de uno no hay:
> creyó cavar su cueva y, ¡ay!,
> de puro astuto abrió su fosa.
> Más de uno vi nadar jadeando,
> corriendo en pos de su quietud.
> Quizá se diga en el ataúd:
> ¿Por qué habré corrido tanto?
>
> Transición: "*El Capellán, Madre Coraje y su hija Catalina arrastran la carreta, de la que cuelgan nuevas mercancías". "(Prosiguen su marcha)".*

Algo semellante acontece no cadro X:

"X:

Tempo: *"Durante el año 1635"*.

Lugar: "*Madre Coraje y su hija Catalina marchaban por las carreteras de Alemania Central, siguiendo los ejércitos que están cada vez más harapientos"*.

"La acción tiene lugar en la carreta. Pasan frente a una casa de campesinos. Dentro se oye cantar una voz:

Nos deleitó una rosa,
en medio del jardín.
¡Floreció tan hermosa!
En marzo la plantamos,
cuidándola sin fin.
Dichoso quien tenga un jardín.
¡Floreció tan hermosa!
Cuando soplan borrascas
y agitan el pinar,
nada podrán hacernos:
aprestamos el hogar
con leñas y con cascas.
Dichoso quien tenga un hogar,
cuando soplan borrascas.

Transición: *"(Madre Coraje y Catalina se detuvieron para escuchar. Luego siguen su marcha)"*.

Poderíase pensar en "escenas" do teatro tradicional se os doce cadros que, segundo se anuncia no subtítulo, compoñen esta obra respondesen a este modelo. Pero non é así. Unha aproximación, por exemplo, á estrutura do "Cuadro III" —seguindo sempre a versión de Onetti (2009)—, un dos máis complexos dos doce, consinte un achegamento a un significado diferente desta unidade estrutural. No esquema seguinte do mesmo sinálanse as 28 escenas que, seguindo a tradición do teatro convencional, estruturararían esta unidade, o "cuadro III". O autor nin emprega o termo *escena* nin utiliza ningún sistema de sinalización para significar que a ten en conta, punto de vista que, por outra banda, parece confirmar o mesmo feito de que escenas coma as sinaladas neste esquema cos números 5, 17, 21 e 23 , se inicien ou rematen mesmo no medio do parlamento dun personaxe. A numeración con que se individualizan neste esquema correspóndese simplemente coa entrada ou saída de personaxes, elementos definidores da escena convencional, sen ter en conta particularidades coma a anotada anteriormente. Nas sinaladas cos números 9 e 19, definidas no texto cunha liña de puntos, sería, como doadamente se pode observar, o cambio de tempo o que representaría o comezo de cada unha delas.

Estrutura do cadro "III":

1.- *Pasados otros tres años. Madre Coraje cae prisionera, junto a una parte de un regimiento finés. Logra salvar a su hija, así como su carreta, pero muere su hijo probo. La acción se desarrolla en el campamento de milicia. Tarde. De una viga cuelga la bandera del regimiento. Desde un gran cañón hasta su carreta —ricamente cargada con toda clase de mercancías—,* MADRE CORAJE *ha tendido una soga para colgar la ropa. Ella misma y su hija* CATALINA *están sobre el cañón, plegándola. Al mismo tiempo regatea con un* INTENDENTE *por un saco de balas. REQUESÓN vestido ahora con uniforme de pagador, los mira.* IVETTE POTTIER*, una linda personita, cose un sombrero multicolor. Delante de ella hay un vaso de aguardiente. Lleva medias, y sus zapatos rojos, de tacón alto, están a su lado.*

Intendente, Madre Coraje, Requesón.

2.- *(Sin saludar el oficial Intendente se va con Requesón).*

Ivette, Madre Coraje.

3.- *(Viene el Cocinero y el Capellán).*

Capellán, Cocinero, Madre Coraje.

4.- *(El Capellán y el Cocinero siguen a Madre Coraje y desaparecen detrás de la carreta. Catalina les sigue con la mirada y, dejando la ropa, se acerca al sombrero. Lo levanta y se lo pone, calzándose también los zapatos rojos. De atrás se oye a Madre Coraje politiqueando con el Capellán y el Cocinero).*

Madre Coraje, Capellán, Cocinero.

5.- *Madre Coraje*: Aquí somos buenos evangélicos, siempre. ¡Salud! (*Catalina se está paseando, ostentando el sombrero de Ivette e imitando su manera de andar. Óyense de pronto retumbar cañones y sonar disparos. Redoblan tambores. Madre Coraje, el Cocinero y el Capellán salen corriendo de detrás de la carreta, los dos últimos con sendas copas en las manos. El Intendente viene a toda prisa, seguido de un soldado, y ambos empujan el cañón tratando de llevárselo)* ¿Qué pasa? ¡Primero tengo que sacar mi ropa, canalla! *(Trata de poner a salvo su ropa).*

Intendente, Cocinero, Madre Coraje, Capellán, Soldado.

6.- Madre Coraje (*Corre hacia la carreta). (Ivette viene empolvándose).*

Ivette, Capellán.

7.- Ivette *(Vase, viene corriendo Requesón, llevando una arquilla pequeña).* Madre Coraje (*Vuelve con las manos llenas de cenizas).*

Madre Coraje, Requesón.

8.- Capellán (*Desde el fondo, a medio desvestir).*

(El rugir de los cañones se hace más fuerte).

.....

9.- *De mañana, tres días después. El cañón ha sido sacado. Madre Coraje, Catalina, el Capellán y Requesón están sentados juntos, comiendo acongojados.*

Requesón, Madre Coraje, Capellán.

10.- *(Madre Coraje desaparece en la carreta)*

Capellán, Requesón.

11.-Madre Coraje *(Bajando, con una cesta, de la carreta).*

Madre Coraje, Capellán.

12.- Madre Coraje (*Vase con el Capellán. Catalina quita la vajilla).*

Requesón, Catalina.

13.- *(Catalina desaparece detrás de la carreta).*

Requesón.

14.- *(Cuando Catalina vuelve de la carreta, con una copa llena, se encuentra ante dos hombres. El primero es un Sargento, el segundo se saca el sombrero ante ella. Lleva una venda sobre un ojo).*

Catalina, El de la venda.

15.- *(Catalina corre hacia delante, muy asustada, derramando el aguardiente. Los hombres se miran y retroceden, después de haber visto a Requesón, sentado).*

Requesón, Catalina.

16.- *(Como ella le quiere retener, él la besa y se desprende de ella. Se va. Ella está desesperada, viene y va corriendo, articulando leves sonidos. Vuelve el Capellán y Madre Coraje. Catalina asedia a su madre).*

Catalina, Madre Coraje, Capellán.

17.- *(Atrás óyense voces. Los hombres traen a Requesón).*

Requesón, Sargento, Madre Coraje, Capellán.

18.- *Madre Coraje*: *(Grita tras ellos,* o Sarxento e o soldado que llevan a Requesón). ¡El lo diría! ¡no es tonto! ¡Y no le retorzáis el hombro! *(Corre tras ellos).*

.....

19.- *Al anochecer del mismo día. El capellán y la muda Catalina lavan copas y limpian cuchillos).*

Catalina, Capellán.

20.- Madre Coraje *(Viene toda alterada).*

Madre Coraje, Capellán.

21.- *Vienen Ivette Pottier y un Coronel viejísimo).*

Ivette, Madre Coraje, Coronel.

22.- *Ivette*: *(Volviendo junto a la Coraje).* Mi amigo [o Coronel] me lo aconseja. Fírmeme un recibo y que la carreta es mia con todos los enseres, pasadas las dos semanas. En seguida la revisamos, y los doscientos florines se los traigo después. *(Al Coronel).* Tendrás que volver solo al camapamento; yo te sigo. Tengo que revisar todo, para que no falte nada en mi carreta. *(Le besa. El se va. Ella sube a la carreta).* ¡Qué pocas botas que tiene!

Ivette, Madre Coraje, Capellán.

23.- *Madre Coraje*: *... (Empuja a Ivette y ésta desaparece).*

Madre Coraje, Capellán.

24.- *Ivette*: *(Viene jadeando)...*

Ivette, Madre Coraje.

25.- *(Vase* Ivette *precipitadamente. Madre Coraje no mira ni al Capellán ni a su hija, y se sienta para ayudar a Catalina en la limpieza de los cuchillos).*

Madre Coraje, Capellán.

26.- *(Limpia en silencio los cuchillos. De pronto, Catalina corre sollozando a ocultarse detrás de la carreta).*

Ivette: (Aparece muy pálida)....

Ivette, Madre Coraje.

27.- *(Ivette busca a Catalina, que se dirige hacia su madre y se queda al lado de ella. Madre Coraje la toma de la mano. Llegan dos lansquenetes, llevando unas angarillas, sobre las que yace algo, tapado con una sábana. Al lado marcha el Sargento. Colocan las angarillas en el suelo).*

Sargento.

28.- *(Se lo llevan* [o morto que traían nas angarellas]).

Parece abondo claro que se trata dunha *secuencia cinematográfica* determinada esencialmente polo espazo único no que se desenvolven, en tempos distintos, sucesivos acontecementos. Clase na que se pode incluír sen maiores atrancos aquelas outras que, como as sinaladas anteriormente, a VII e a X, responden a un esquema moito máis sinxelo, podendo, incluso, coincidir na súa forma coa mesma "escena" tradicional.

Sería, non obstante, a obra considerada sempre como a de maior éxito do dramaturgo alemán, *Die Dreigroschenoper, La ópera de cuatro cuartos,* a que, moi probablemente, segundo se deduce do interese amosado por ela por Roberto Vidal Bolaño, a que produciría nel unha maior impresión. É unha obra teatral, musical, estruturada nun prólogo, tres "actos" e nove "escenas", elaborada en colaboración coa tradutora Elisabeth Hauptmann e o deseñador de escena Caspar Neher, inspirada en *La ópera del mendigo,* do inglés John Gay. O autor, Bertolt Brecht, estréaa en Berlín en 1928, con música de Kurt Weill.

O dramaturgo galego levaría a cabo unha versión da mesma, co título *A ópera de a patacón,* co seguinte subtítulo: *Versión libre para charanga e comediantes pouco ou nada subsidiados, arredor de textos de Gay e de Bertolt Brecht.* Estréase o 14 de xullo do 1994. Edicións Xerais publícaa na colección "Os Libros do Centro Dramático Galego", no 1998. "A versión de Roberto Vidal Bolaño —escribe el mesmo (*Proposta de asistencia para a producción e distribución do espectáculo teatral "A ópera de a patacón"* 1994: 12-13)— recolle así mesmo moitas das variacións introducidas polo propio Brecht na historia de **Macki O Navalla,** na súa *Novela de catro cartos* [Alianza Editorial 1993]".

Representou, sen dúbida, un dos grandes retos do compostelán. O mesmo feito de ter que enfrontar esta aventura cos escasos medios con que contaba a súa compañía, *Teatro do Aquí*, explica moitas das súas decisións á hora de poñela en escena. El mesmo se encargou da iluminación e dirección, resolvendo con só catro actores e tres bonecos a presencia no escenario de nada menos ca vinte personaxes: Rubén Ruibal (O Alto, Mackie *o Navallas* ou Sr. Becket, o Soldado George Franhovery Júnior e o Dtor. Neil), Ursía Gago (A Baixa, Celia Peachum, a Srta. Blake, Unha Vella e Jenny, a dos Lupanares), Xoán Carlos Mejuto (O Gordo, John Jeremias Peachum, Tigre Brown, o Sr. Cox e Un Vello), Anabell Gago (A Fraca, Polly Peachum, Mary Tyler, Sally, Unha Redactora e a Conciencia).

Mentres no texto de Bertolt Brecht —*Teatro completo 3* (1967), trad. de Miguel Sáenz— só as acoutacións e didascalias permiten deducir os límites dos "actos" e "escenas", sinalándose só con numeración romana as nove unidades que a crítica vén denominando "escenas", Vidal Bolaño, decididamente, estrutura a súa versión en corenta e sete unidades denominadas tamén así, *escenas.* Coma o autor alemán fai uso tamén dos bonecos aínda que en situacións diferentes, novas,

como no caso do soldado coa perna de pao ou no dos dous nenos de Mary Tyler, *dous bonecos de plástico.*

Entre as características da súa versión teñen, de certo, un significado especial, ademais da utilización de bonecos e da singularidade da unidade estrutural que el mesmo denominou "escena", técnicas propias do autor alemán, especialmente na introdución dunha serie de feitos que actualizan e aproximan ao seu público unha historia, a de Mackie o Navallas, que, segundo lle comunica ao respectable un dos personaxes, A Fraca, sendo "tan verídica coma calquera outra, sucedu en Londres, Deus sabe canto tempo hai xa". A Fraca é só un dos catro personaxes que Vidal Bolaño incorpora á representación desta obra, A Fraca, O Alto, O Gordo e A Baixa, que entre as súas funcións, como actores responsables de faceren realidade os diferentes personaxes da obra, salienta a de seren mediadores, como quería Bertolt Brecht, entre os personaxes que representan eles mesmos e o público. Unha e outra vez, adiántanse ao proscenio, para informarlle aos asistentes á representación o papel que desempeña cada personaxe e o sentido e significado de cada situación. Todo para que o público non se deixe levar emocionalmente polo que está vendo, tomando conciencia de que todo é pura ficción. Non só porque, como lle dicía A Fraca, despois de todo, todo aquilo que se ve alí, sucedeu moi lonxe, en Londres, e fai xa moito tempo, "Deus sabe canto", senón porque, como humildemente, se disculpa O Alto, eles mesmos non son máis ca iso, simples actores, con "moitas e evidentes carencias deste noso cativo estaribel", e porque "certas historia", como lle lembra O Gordo, "hai que as contar como sexa, para deixar constancia de que cousas así só ocorren noutros lugares e con outras xentes", porque, como remata A Baixa, "é que, entre nós, por máis que busquemos, nunca imos dar con ninguén a quen mova tan baixo interese, ou que careza de tantos escrúpulos".

Sen dúbida, un público que remataría aplaudindo a rabiar, como así aconteceu, a arte con que o compostelán facía uso da súa retranca. Non obstante, unha opinión abondo maioritaria, defende, non só neste caso, senón no conxunto da súa obra, a agudeza con que soubo incorporar ao seu teatro a técnica brechtina do *distanciamento* ou *alonxamento.* Bertolt Brecht definiu algunha vez esta técnica como unha característica esencial do seu teatro épico.

Resulta, de certo, evidente o carácter narrativo do teatro de Vidal Bolaño, indiscutiblemente un dos seus sinais de identidade, pero non tanto o carácter "épico" do mesmo, polo menos no sentido

con que Brecht pretendía facer ver nesta característica o carácter revolucionario do seu. Naturalmente, sería mecesario determinar, algo que non resulta nada fácil, se a presencia deste recurso e incluso deste personaxe mediador-narrador en obras da súa primeira época, como, por exemplo, *Ruada,* naceran mesmo desta fonte ou do mesmo contexto cultural no que el viviu. Nesta mesma obra, *A ópera de a patacón,* Vidal Bolaño incorpora unha serie de feitos que, podendo entenderse, no sentido que preferiría Bertolt Brecht de instrumentos para unha mellor comprensión da historia representada —razón fronte a sentimento—, consinte, cando menos, unha aproximación á idea dunha maior implicación e compromiso do público co convite que dalgún xeito se pode descubrir na historia representada.

O compostelán achega, por exemplo, ao seu público a figura do protagonista, Mackie o Navallas, facéndoo máis familiar, case un máis, engadíndolle a súa vida de famoso bandido a dun respectable home de negocios que, de certo, alcanza a sobrelevar con grande éxito. Respecta a imaxe que o alemán ofrece deste personaxe, ben que, de acordo coa súa propia sensibilidade artística, prefira que o espectador saiba como é, máis polos seus feitos, amosándoo dende a súa primeira aparición con "lentes escuros, pucha entallada ata as orellas, zamarra de coiro e aires de macarra", tapándolle "a boca cunha man á Fraca", e "coa outra", dándolle "unha puñalada trapeira nas costas" á moza coa que acaba de estar, "limpando logo de sangue a folla da navalla sobre as roupas da defunta e saindo con ela a rastro". É mesmo a súa secretaria, Sally, a que lle lembra a el mesmo a diferencia entre o que fora, Mackie o Navallas, e o novo "honorable home de negocios", Sr, Becket: antes, coma Mackie, "para se facer cunha libra tiña que dar catro ou cinco paos diarios, vivir ás agachadas cos bobys pisándolle os talóns e a piques de o trincar sempre, e levando a navalla tan afiada que era rara a noite en que, mesmo sen querer, non tiña que lle abaixar os fumes a alguén dunha coitelada"; agora, coma o señor Becket, disfruta dunha "secretaria e unhas relacións excelentes, viste coma un señor, xanta nos mellores restaurantes e cun só asunto coma este dos barcos faise dunha tacada con vinte mil libras ou máis".

O asunto dos barcos, é outro dos engadidos de Vidal Bolaño, que actualizan dun modo radical a historia que o público está presenciando. É a mesma Sally quen llo explica ao señor Brown, "xefe da policía toda de Londres": "Sally: De hoxe en dúas semanas zarpa con rumbo

a Sudáfrica un convoi de vinte transportes con subministros para o exército da súa maxestade".... "Tres deses barcos sairán baleiros e non chegarán nunca. Afundirán misteriosamente fronte ás perigosas costas da África meridional".

Na mesma liña pode entenderse a actualidade do accidente do "maldito empreñe" e o Dtor. Neil, "médico xeral e abortista circunspecto", que non dubida en advertirlle á interesada, Polly, a noiva de Mackie o Navallas: "O que me pide é imposible"....

> Aínda que se desen razóns humanitarias, e no seu caso poderían darse, ningún médico honrado tería ese xesto de solidariedade, sen o maior dos segredos e nunca por menos de vinte libras, ou de quince se, polo ben da paciente, non se lle aplica anestesia.

Bertolt Brecht, nun esforzo máis por alonxar ao espectador de calquera sentimento de vinganza emocional, fai que, con Macheat, Mackie o Navallas, "en lo alto del patíbulo",... "sobre un corcel aparece Brown, en calidad de mensajero montado" para, declamando, anuciar:

> Con motivo de su coronación, la Reina ordena que el Capitán Mateath sea puesto en libertad inmediatamente. (*Todos vitorean).* Igualmente se le concede a él y a sus herederos la nobleza —*vítores*— y se le otorga el castillo de Marmarel, así como una renta de diez mil libras hasta el fin de sus días. La Reina envía sus reales felicitaciones a las parejas de novios aquí presentes.

Vidal Bolaño, que reproduce case literalmente este desenlace, desconfiado, se cadra, do pouco familiarizado que estaba o seu público con eses recursos políticos que chaman *indultos* e que poden deixar libres aos delincuentes máis indesexables, ofrece, non outra solución, senón a xustificación da mesma. O seu público tiña necesariamente de ser instruído en que consiste "facer xustiza" cando a vítima é un poderoso. Ou como preferiría dicir Bertolt Brecht *Observaciones a La ópera de cuatro cuartos* (1967): Para que o público se decate de que "En realidad, si los bandidos fueran víctimas de la Justicia con más frecuencia de lo que son, ¡la Justicia perdería totalmente su prestigio!"

A Fraca, no seu papel de mediador-narrador, achegándose ao proscenio, anuncia:

> Pero a nós foi outra a historia que nos contaron e outra a que nos imos contarlles. Uns días antes do fixado para a execución, o Sr. Cox e a Srta. Blake tiveron unhas palabras con Peachum que serían as que provocarían que o desenlace agardado mudase.

As máxicas palabras a que se refería A Fraca pódense resumir nesta advertencia da Srta. Blake, representante do "National Deposit Bank", institución comprometida no famoso negocio dos barcos, aos socios Cox e Peachum:

> A operación que ten en marcha a súa Sociedade Xeral de Compras, en nome da que lle garanten uns beneficios máis ca substanciosos, non podería levarse a cabo se o Sr. Becket, ou, se prefiren, Mackie o Navallas, morrese, ou ficase preso máis alá do vindeiro 30 de xullo.

Peachum, que, non podía soportar que a súa única filla Polly se tivera casado con O Navallas, diante da posibilidade da ruína que a morte deste podía representarlle non dubida en poñer en marcha tódolos seus recursos para evitalo. E Brown, o Xefe da policía londinense, tamén socio no mesmo negocio, aínda que inicialmente se resistiu a colaborar, acepta deseguida a solución de aforcar a un substituto ao que se lle puidese obrigar a sinar que el fora o autor da morte de Mary Tyler, a muller do Soldado da pata de pao, e de que él era o verdadeiro Mackie o Navallas. Pouco despois, *nun soto tenebroso da comisaría central de Londres,* Brown explícalle ao Soldado da pata de pao, *debruzado no chan e coas mans atadas ás costas*: "É un trato xusto e conveniente. Sairás de aquí nuns días, prométocho. Todo está arranxado para que fuxas antes da execución. Desaparecerás misteriosamente, como o propio Mackie ten feito outras veces. Os rapaces quedarán ó coidado do Sr e da Sra. Peachum". En canto o Soldado sinou, Brown, despedíndose do Soldado, gritaba *berrando cara a fóra:* "¡Que ceiben a Becket! Xa temos o auténtico Mackie, o Navallas".

> *No patio do cárcere, mentres duran aínda os vivas ó Sr. Becket e chegan de lonxe as súas palabras, un verdugo vaino preparando todo para a execución do soldado". "A Srta. Blake. Cox e o Sr. Peachum, entran co soldado e axúdano a subir ó cadafalso.*

O Gordo remata informándolle ao público:

> E coa morte daquel soldado ó que deixaran sen perna na guerra dos boeres, morreu para o común o temible Mackie o Navallas e naceu un home de negocios, agora xa si, influente, próspero e honorable.

Outras técnicas de Brecht, como a de rotular as *escenas*, puideron ter influído tamén no dramaturgo compostelán, ben que o uso deste recurso por Vidal Bolaño non ten necesariamente de ser alleo a súa utilización polo cine mudo e incluso pola narrativa de tradición literaria. Os rótulos desempeñan, por exemplo, en *Ruada,* unha

función claramente estrutural. Resulta, ende ben, pouco probable que o seu público puidese ler, por exemplo, avisos coma estes: "As cousas, asegún "o Guedellas", aconteceron así"; "E diron as cinco e media no reloxo da catedral"... Algo, de certo, que non podía acontecer con aquel que puxo o Demo para dar remate á actuación da mañá, "*Agora imos xantar, pero ás 51/2 volvemos",* se é que na práctica o público soubo de tal rótulo por algo máis que o que lle contou o narrador.

O alemán outorgáballe, en calquera caso, unha función moito máis relevante ca o compostelán**.** "Los carteles (Bertolt Brecht 1957) en que se proyectan los títulos de las escenas constituyen un primer comienzo para la "literarización del teatro": a esta literarización como a todas las cosas de interés público, hay que darles el máximo impulso". Ata tal punto estes carteis son importantes no seu teatro que funcionan no mesmo como verdadeiros actores (Bertolt Brecht 1957):

> El uso de títulos puede ser criticado por la dramática tradicional, diciendo que el autor teatral debe concentrar en la acción todo lo que tiene que decir, y que la poesía debe expresarlo todo por si misma. Estos argumentos corresponden a la actitud del espectador de no ser él quien piense en la cosa, sino que la cosa lo haga pensar a él [...] Además, los carteles exigen y hacen posible un nuevo estilo del actor: el *estilo épico*. Una vez leídos los títulos proyectados en los carteles, el espectador asume la actitud del observador que fuma un cigarrillo. Con esta actitud, él obtiene, forzosamente, una interpretación mejor, más eficiente.

Bertolt Brecht defendía incluso o uso da nota a pé de páxina (Bertolt Brecht 1957):

> También en el arte dramático es necesario introducir el uso de la nota al pie y de la referencia comparativa. Se debe acostumbrar al espectador a una visión de conjunto y, en verdad, casi máis importante que pensar en la corriente es pensar por encima de la corriente.

O paralelo das estruturas do texto de Bertolt Brecht —tradución de Miguel Sáenz (1967)— e da versión de Vidal Bolaño, nas que se atende especialmente ás súas indicacións nas didascalias e acoutacións, permite, sen dúbida, descubrir máis dun segredo, sobre todo técnico, con que este, máis tarde, nalgunhas das súas obras maiores, logra sorprender ao seu público. Posiblemente, aínda que Bertolt Brecht evita, tamén en esta obra, facer uso dos nomes das unidades dramáticas —nin tan sequera sinala o "acto" se non é para indicar que rematou—, o nome de "escena" con que Vidal Bolaño denomina as corenta e sete unidades da súa estrutura sexa só unha homenaxe ao

alemán. A liberdade con que o compostelán procede á hora de elaborar esta versión impide calquera intento de poñer en correspondencia as unidades estruturais de cada unha das versións. Unha visión completa das mesmas consinte ende ben descubrir, non só o funcionamento real das técnicas apuntadas, senón incluso outras non menos significativas e non sinaladas anteriormente:

E. Bertolt Brecht:
La Ópera de Cuatro Cuartos

Balada popular de Mackie Chuchillo

Feria anual de Sabo. Los mendigos mendigan, los ladrones roban, las putas hacen de putas. Un cantor callejero canta una balada popular:

De izquierda a derecha, Peachum, con su mujer y su hija, atraviesan la escena dando un paseo.

Risas entre las putas; un hombre se separa del grupo y atraviesa rápidamente toda la plaza.

I

Para contrarrestar el creciente endurecimiento del corazón de los hombres, el comerciante J. Peachum había abierto una tienda, en la que los más miserables entre los miserables podían lograr un aspecto que conmoviese los corazones más empedernidos.

Ropavejero de Jonathan Jeremíah Peachum.

Coral Matutina de Peachum

Peachum: (*Al público). (Un gran cartel que dice "Más vale dar que recibir" desciende desde lo alto)*

Llaman a la puerta. Peachum abre y entra un muchacho llamado Filch.

Falan: Filch e Peachum (H*ojeando una libreta)*, (*Muestra con aire de negocios un plano de la ciudad),* Filch *(Señala suplicante un cartel que dice: "¡No hagais oidos sordos a la miseria!".*

Peachum señala la cortina de un vitrina, en la que diceo: "¡Dad y se os dará!"

Falan: Filch *(Paga)* e Peachum *(Grita.)*

(Entra la señora Peachum.)... (Abre la cortina de una vitrina, en la que hay cinco maniquíes de cera.)

Falan: Peachum *(Hace una demostración, caminando vacilante hacia Filch.*

En el momento en que tropieza con él, Filch grita horrorizado. Peachum se detiene al instante, lo mira asombrado y de pronto ruge) e Filch *(Cuando Peachum lo fulmina con una mirada), (De pronto agresivo).*

La Señora Peachum se lo lleva detrás de un biombo, luego se sitúa a la izquierda y se pone a planchar cera de vela un traje.

Falan: Peachum *(Hojeando la Biblia)* e Señora Peachum.

Filch sale de detrás del biombo.

Falan: Filch, Señora Peachum e Peachum (*Sube corriendo por la escalera del dormitorio de Polly)*

Peachum desciende lentamente.

Falan: Peachum e Señora Peachum.

El señor y la señora Peachum se sitúan delante del telón y cantan. Luz dorada. Iluminación de canción: Se ilumina el ógano.Sujetas a una barra, descienden de lo alto tres lámparas, y un cartel dice:

Canción del En-Vez-De.

II

En el corazón de Soho, el bandido Mackie Cuchillo celebra su boda con Polly Peachum, la hija del Rey de los Mendigos.

Una cuadra vacía.

Fala: Matthias *(Alias Matthias Monedas, que lleva un revólver, enciende la luz de la cuadra)*

Entra Macheath y se da una vuelta por el proscenio.

Falan: Macheath e Matthias.

Polly entra vestida de novia.

Falan: Matthias, Mac e Polly.

Se oyen llegar grandes camiones y entra media docena de personas con alfombras, muebles, vajillas, etc., quetransforman la cuadra en un local de elegancia exagerada.

Los señores depositan a la izquierda los regalos, felicitan a la novia y se dirigen al novio.

Falan: Jakob, Robert *(Alias Robert Serrucho*), Ede, Jimmy, Walter, (*Alias Walter Llorón),* Polly: *(Llorando),* Kimball e Brown.

Colocan unas tablas sobre los pesebres.

Falan: Walter *(Presentando una mesa*) e Mac *(Viendo que Polly llora), (Quitándole de un manotazo el sombrero de la cabeza):*

Cuatro hombres sierran las patas del clavicordio mientras cantan:

La panda regresa sus miembros llevan ahora elegantes trajes de noche; pero, por desgracia, su comportamiento no concuerda con su atuendo.

La pareja adopta una actitud de circunstancias.

Fala: Matthias *(Estrecha la mano de Mac), (Estrechando la mano de Polly, después de haber abrazado conmovido a Mac). (Carcajadas estrepitosas de los invitados. De pronto, Mac derriba a Matthias con una llave rápida),* Walter *(Descubre un gigantesco reloj de péndulo, Chippendale),* Jakob *(Mientras los demás preparan la mesa), (Con calor, a Polly),* (*De pronto se da cuenta de que está detrás de él, y se va sin decir nada más),* Mac *(Llevando a Polly a su asiento).*

Todos se sientan a la mesa.

Falan: Ede *(Señalando el servicio),* Matthias *(Atragantándose de risa),(Bajo la mirada aplastante de Mac, se sienta desconcertado),* Mac *(Quitándole a uno el plato de la mano de un manotazo),* Jakob *(Desconcertado).*

Matthias se ha puesto en pie a espaladas de Polly y hace grandes gestos con los brazos para que Jakob se calle.

Falan: Polly *(Riéndose)* e Walter *(Malhumorado)*

Jimmy *(Sale). (Entrando a toda prisa). Entra Kimball. (Todos vociferando).*

Tres hombres se levantan y cantan, titubeando, desganados e inseguros:

Canción de boda para pobres

Falan: Matthias *(Atragantándose otra vez*) e Polly *(Empieza a fingir que lava vasos, refunfuñando para si)... (Señalando a Walter).*

*Iluminación de canción: luz dorada. Se ilumina el organito.Sujetas a una barra, descienden de lo alto tres lámparas, y un cartel dice:*Jenny, La de Los Piratas.

Fala: Mac *(En voz baja a Polly), (Risas en torno a la mesa. La panda se divierte a costa del pastor).*

Jimmy entrando *a las carreras. Los bandidos se esconden. Entra Brown.*

Falan: Mac *(Le da palmadas en la espalada),* Brown *(Molesto).*

Maccheath *los llama. Ellos vienen, con las manos en alto. Los dos se sientan a la mesa.*

Iluminación de canción: Luz dorada. Se ilumina el órgano. Sujetas a una barra, descienden de lo alto tres lámparss, y un cartel dice: Canción de Los Cañones

Falan: Mac *(Coge a* Brown *del brazo), (Pausa.porque Brown está contemplando un tapiz preocupado,* BROWN *(A Polly), (Sale acompañado de Mac)* e JAKOB *(Que, entretanto, con Matthias y Walter, ha estado conferenciando con Polly.)*

Todos se dirigen hacia el fondo, detrás del tapiz, que oculta algo. Entra Mac. Cantan detrás del tapiz la canción de Bill Lawgen, muy expresivamente y en voz baja. Pero al decir "el nombre de su partener" Matthias echa abajo el tapiz y todos siguen cantando a voz en grito, dando golpes en la cama, que está detrás.

Salen todos.

Música.

III

Para Peachum, que sabe de la crueldad del mundo, la pérdida de su hija equivale a la ruína completa

Ropavejero de Peachum.

A la derecha, Peachum y señora. En la puerta, está Polly, conabrigo y sombrero, y con una bolsa de viaje en la mano.

Iluminación de canción: Luz dorada. Se ilumina el órgano. Sujetas a una barra, de lo alto descienden tres lámparas, y un cartel dice:

Polly informa a sus padres, con una cancioncilla, de su casamiento con el bandido Macheath

Falan: Peachum *(Polly entra con una botella de cordial Médoc),* Polly *Durante toda la escena, Polly tiene un aspecto muy feliz)* e Señora de Peachum *(Se desmaya)*, *(Volviendo en sí).*

Entran cinco hombres.

Falan: Mendigo e Peachum *(Inspeccionando el miembro artificial de otro), (Al tercero), (Examinnado al cuarto), (Al quinto), (Otra vez al segundo mendigo).*

Salen los mendigos.

Falan: Polly, Peachum e Señora de Peachum.

Sale Polly.

Continúa el diálogo entre Peachum y la Señora de Peachum.

Polly, que ha escuchado detrás de la puerta, entra.

Los tres se adelantan y cantan, con iluminación de canción, el primer final. Un cartel dice:

Primer final de cuatro cuartos sobre la inseguridad de las cosas humanas.

IV

Jueves por la tarde: Mackie Cuchillos se despide de su mujer, para huír de su suegro por el pantano de Highgate.

La cuadra.

Falan: Polly *(Entrando),*(*Se arroja a su cuello*), Mac *(Echado en la cama), (Se levanta despacio y se dirige silbando hacia la derecha, a lo largo del proscenio), Mac la interrumpe y la lleva a la mesa, donde la hace sentarse en una silla.*

Falan: Macheath e Polly *(Sollozando).*

Al oir la palabra "sabueso", él se queda inmóvil, se levanta, va hacia la derecha, tira lejos la chaqueta y se lava las manos.

Entra la panda.

Falan: Mac (*La empuja hacia a delante y retrocede luego, observándola desde el fondo)*, (*Breve pausa. Luego, todos aplauden como posesos),* Polly, Matthias e Robert.

Falan: Jakob, Walter, Mac, Matthias, Los Otros e Polly.

Sale la panda.

Falan: Mac e Polly:

Mac *al marcharse...*

Música. Se escucha a lo lejos la voz de Mac.

Polly *Sola... Canta.*

Intermedio.

La señora Peachum con Jenny la de los Tugurios se sitúa delante del telón.

Falan: Señora Peachum e Jenny.

Balada de la tiranía sexual

V

No se había apagado aún el eco de las campanas de la coronación, cuando Mackie Cuchillo estaba otra vez con las putas de Turnbridge. Las putas lo traicionan. Es jueves por la noche.

Casa de putas de Turnbridge.

Una tarde corriente; las putas, en su mayoría en camisa, planchan ropa blanca, juegan a tres en raya, se lavan:¿idílico lugar burgués? Jakob Dedos de Gancho lee el periódico, sin que nadiese ocupe de él. Más bien estorba.

Falan: Jakob e Puta.

Entra Macheath, cuelga el sombrero de un clavo y se sienta en el sofá, detrás de la mesa.

Falan: Mac *(Tira al suelo el escrito de acusación)*, *(Va hacia Jakob, lee también),* Jenny, *(Leyendo el escrito de acusación), (A las otras putas),*

(Pausa), (El alarga la mano), Jenny se mueve subrepticiamente hacia la puerta), Vixen, *(Repite admirada),* Jakob, *(Espantado), (Quitándoselo), (Jakob se ríe estrepitosamente), (Riéndose),* Dolly *(Sostiene en alto una lámpara de petróleo)*, Betty, Puta, Puta vieja, Segunda puta *(A Jenny)* e Molly.

Jenny Sale.

5.- *Mientras Mac canta, aparece a la derecha, delante de la ventana, Jenny, que hace una señal al policía Smith. Luego se une a ella la señora Peachum. Los tres quedan bajo la farola, observando la casa.*

Balada del chulo.

Bailan. Mac coge su bastón de estoque, ella le alacanza el sombrero, y él está bailando aún cuando Smith le pone la mano en el hombro.

Falan: Smith e Mac *(Tranquilo, muy cortés)*.

Smith quiere ponerle a Macheath las esposas, *pero Mac le da un empujón en el pecho que lo hace retroceder tambaleándose, y salta por la ventana. Delante de la ventana está la señora Peachum con otros policías.*

Falan: Señora Peachum *(Se lo llevan. La señora Peachum, desde la ventana), (Sale)* e Mac.

Falan: Jenny e Jakob, *(Que ha seguido leyendo, sin darse cuenta de nada).*

Jakob sale.

VI

Traicionado por las putas, Macheath es liberado de la cárcel por el amor de otra mujer.

Cárcel de Old Bailey, una celda.

Entra Brown.Ruído al fondo. Entra Smith con las esposas Mac. Atado con gruesas cuerdas y escoltado por seis policías, entra con gesto orgulloso. Repara en Brown que se refugia en el rincón más alejado de la celda. Brown, tras una larga pausa, ante la terrible mirada de su amigo de antes, le grita a un policía. Apoya la cabeza contra el muro y llora. Sale..

Falan: Mac (*Saca su talonario de cheques), (Llenando un cheque) e* Smith.

Iluminación de canción.Se ilumina el órgano. Sujetas a una barra descienden de lo alto tres lámparas, y un letrero dice:

Balada de la buena vida

Entra Lucy.

Falan: Lucy e Mac.

Entra Polly.

Falan: Polly, Lucy e Mac.

Ilminación de canción: Luz dorada. Se ilumina el óorgano, descienden de lo tres lámparas sujetas a una barra y un dice:

Dúo de los celos.

Falan: Mac *(Sacudiendo la cabeza con reproche)*, Polly (*Se la llevan a rastras)* e Lucy.

Entra las Señora Peachum.

Falan: Señora Peachum *(Dándole una bofetada)*, Polly (*Se la llevan a rastras)* e Lucy.

Falan: Mac e Lucy.

Lucy vuelve con sombrero y bastón, y se los tira dentro de la celda.

Sale Lucy.

Smith aparece, entra en lacelda y le dice a Mac.

Tras una brece persecución por Smith, que le hace dar vueltas utilizando una silla y una barra, Mac salta la reja. Los policías lo persiguen. Aparece Brown.

Brown:(Voz) (Entrando).

Entra Peachum.

Falan: Peachum e Brown (S*e encoge de hombros).*

Telón. Macheath y Jenny de los Tugurios se sitúan delante y cantan con iluminación de canción.

Segundo final de cuatro cuartos

Pues ¿De qué vive el hombre?

Acto Tercero

VII

Esa misma noche, Peachum se prepara para el combate mediante una exhibición de miserias quiere perturbar el cortejo de la coronación.

El ropavejero de Peachum.

Los mendigos pintan carteles con letreros como "Yo di mi ojo por el Rey". etcétera.

Falan: Peachum e Señora de Peachum.

Redoble de tambores.

Filch entrando e informando.

3.- *Entran las putas.*

Falan: Jenny e Señora Peachum.

Filch se dirige a las señoras, Jenny lo rechaza.

Entra Peachum.

Falan: Peachum e Jenny.

Sale Filch.

(5).- *Señora de Peachum, al salir... canta la tercera estrofa de la "Balada de la tiranía sexual"*

Entra la señora Peachum con una bandeja de tazas de café.

Falan: Señora de Peachum, Jenny e Peachum.

Los mendigos forman.

Filch entrando precipitadamente.

Falan: Peachum (*A la señora Peachum)* e Peachum.

Llaman a la puerta.

La señora de Peachum sale con los mendigos. Estos, salvo la chica con el letrero "Vïctima del despotismo militar", se esconden con sus cosas al fondo, a la derecha, detrás de la percha de los trajes. Entran Brown y policías.

Falan: Brown (*Smith lo hace* [quitarle el sombrero de la cabeza a Peachum], Eachum e Jenny.

Segundo redoble de tambor).

Fala: Brown *(A los policías), (A los mendigos).*

Empieza la música y se oyen unos compases de la "Canción de la inutilidad y del esfuerzo humano"...

Iluminación de canción: Luz dorada. Se ilumina el órgano. Descienden de lo alto tres lámparas, sujetas a una barra, y un letrero dice: Canción de la inutilidad del esfuerzo humano.

Brown sale con los policías.Peachum gritándole.

Tercer redoble de tambores.

Salen los mendigos.

Peachum canta la cuarta estrofa de la "Canción de la inutilidad".

Telón. Delante del telón aparece Jenny con un organillo, y canta la canción de Salomón.

VIII

Lucha por la propiedad

Cuarto de chica en Old Bailey.

Luky.

Smith entrando. Entra Polly.

Falan: Polly e Lucy.

Pausa.

Falan: Polly *(Llorando),* (*Sale Lucy), (Polly para sus adentros),* (*Pausa. Comen), (Riéndose), (Se oyen voces y pasos en la entrada), (Derrumbándose),* Lucy *(Volviendo con café y pastelitos), (Polly se ríe y Luky llora), (Señalándose el vientre), (En la ventana).*

Entra la señora Peachum. Polly se cambia, poniéndose el vestido de luto.

IX

Viernes por la mañana, las cinco: Mackie Cuchillo, que ha ido otra vez a ver a las putas, ha vuelto a ser traicionado por ellas. Y ahora lo van a ahorcar.

Celda de la muerte.

Suenan las campanas de Westminster. Los policías traen a Macheath esposado a la prisión.

Falan: Smith (*A los policías),* un policía e Mac.

Cuando Smith está cerrando por fuera la puerta de la celda, entra Brown.

Falan: Brown, *(Preguntándole a Smith y dando la espalda a la celda)* e Smith *(Despacio)*. (*Sale).*

Mac canta, en voz baja y con ritmo muy acelerado, la "Llamada desde la tumba". Matthias y Jakob aparecen en el pasillo. Quieren ver a Macheath y Smith los interpela.

Falan: Smith e Matthias (*Los dos entran en la celda de Macheath).*

Falan: Mac *(Gritando)*, Smith *(Hace gesto de contar dinero), (Sale encogiéndose de hombros. Mac le grita),* Jakob e Matthias.

20.- *Smith* e*ntrando con policías.*

Falan: Guardia, Smith, Mac (C*antando)* e Polly.

Falan: Mac e Smith *(Lllevándose a Polly)*.

Polly sale.*Smith y unos guardias traen una mesa con una fuente de espárragos.*

Falan: Smith, Policía, Brown *(Entra y se dirige a Smith), (Los dos entran con la mesa en la celda. Smith sale. Pausa).*

Falan: Mac *(Come),* (*Mostrando el aspecto que tendrá después de ahorcado)* e Brown *(Saca suspirando del bolsillo una libreta), (Se oyen al fondo fuertes golpes), (Llorando a lágrima viva),(Sale furioso de la celda).*

Falan: Smith *(Rápidamente a Macheath)* e Mac.

Dejan entrar al público. Peachum, la señora Peachum, Polly, Luky, las putas, el pastor, Matthias y Jakob.

Falan: Jenny, Peachum *(Pasa por delante de la celda y se sitúa, como todos los que le siguen, a la derecha), (Polly pasa llorando por delante de la celda y se sitúa a la derecha), (Matthias y Jakob pasan por delante de la celda y se sitúan a la derecha)* e Mac *(Presentándose)..*

Falan: Matthias, Mac e Jakob.

Señora de Peachum pasa por delante de la celda y se sitúa a la derecha.

Falan: Mac, Señora de Peachum, Brown *(En el fondo, al pastor),* Jenny *(Acercándose a la celda),* (*Se sitúa a la derecha).*

Iluminación de canción: luz dorada.Se ilumina el órgano. Sujetas a una barra, descienden de lo alto tres lámparas y un letrero dice: Balada en la que Macheath pide disculpas a todos.

Smith llevándoselo.Marcha hacia el patíbulo.

Todos salen por la puerta de la izquierda. Las puertas está abiertas en las superficies de proyección. Luego vuelven a entrar todos por el otro lado del escenario, llevando antorchas. Cuando Macheath está en lo alto del patíbulo, habla:

Un letrero dice:

Tercer final de cuatro cuartos

Aparición del mensajero a caballo

Coro:

Sobre un corcel aparece Brown, en calidad de mensajero montado.

Falan: Brown, Mac, Polly, Señora de Peachum, Peachum.

Todos cantan con el órgano, adelantándose.

Roberto Vidal Bolaño

A Ópera de A Patacón

Escena 1

Prólogo disuasorio

En tanto o público acomoda, escóitase unha selección amañada das pezas da que se compón a ópera, ó se facer o escuro, entra unha obertura solemne. Con ela van medrando as luces da escena e vemos, pousados no chan e en primeiro termo: un chapeu dos de copa desmellorado polo uso e polo tempo, e o que queda dun acordeón co fol cheo de remendos. A escena adivíñase ateigada de refugallos inútiles, tal se fosen os restos dun naufraxio ou o tesouro dun trapeiro. Irrompen dúas parellas de comediantes rifando a berros. Eles son, un gordo e o outro alto. E elas: unha baixa e a outra fraca. Arrastran uns baúis cheos de cousas choqueiras: roupa vella, perrucas, napias de feitura e tamaño diversos, monicreques de luva, de fíos, de variña. A fraca dálle o peito a un boneco de plástico ó que pon a chorar cando lle peta. E o alto é tan toupón que tropeza con todo e cae a cada pouco. Nunha destas descobren ó respectable e quedan calados de súpeto, agrupados uns tras dos outros para protexerse. Falan para si, entre dentes e tremendo co medo:

A Baixa, O Alto, A Fraca, O Gordo.

A Baixa: *(Ponlle unha perruca de muller ó Gordo e unha bata de seda)*

O Gordo: *(Desfacéndose delas e dándollas ó Alto)*

Falan: O Alto e A Fraca.

O Alto, sen o pensar dúas veces: asenta a perruca, viste a bata, e volto unha madama antroideira, vai onda o sombreiro de copa e o acordeón e axeónllase cabo deles. Pon o sombreiro con moita cerimonia, faise co acordeón, e intenta, sen demasiada fortuna, esbozar o comezo da balada de Mackie.

Falan: O Alto, A Baixa e O Gordo.

Érguese paseniño, e adiántase cara ó público.

Falan: O Alto, A Fraca, A Baixa e O Gordo.

Vanse presentando os uns ós outros, e apuntando sinxelamente cada un dos personaxes que logo han representar, con elementos collidos ó chou escenario adiante.

O Alto: *Un bombín, unha paxarela, un chaleque a raias e unha napia, abóndalle ó Gordo para ser Peachum. Saúda con moito* rendibú *e é el mesmo quen presenta o personaxe seguinte.*

Peachum: *Unha perruca chea de rulos de plástico, unha bata de andar pola casa, unhas zapatillas con pompón, e unha botella, e a Baixa pasa a ser Celia. Fai o mesmo que o Gordo fixera. Saúda, e presenta ó seguinte.*

Celia: *É a Fraca quen fai de Polly cuns chichiños no pelo, un vestido de volantes, zapatiños de charón e cariña de inxenua.*

Polly: *Tigre Brown volve ser o Gordo. Agora cun Borsalino negro, mostacho, unha outra napia diferente, traxe de pano cruzado e pistolón na sobaqueira.*

Tigre Brown: *A Baixa é agora a Srta. Blake. Gabán ata os pés e colo de pelexo, casquete con veo, e un canciño de peluche acariñado entre mans de seda.*

A Srta. Blake: *De doutor Neil fai o Alto con tan só poñer unha bata branca e un fonendo.*

O Doutor Neil: *O Sr. Cox, é outravolta O Gordo. Desta cun chapeu de palliña, uns lentes de aumento, e americana de raso ou de seda.*

Falan: O Sr. Cox, A Baixa e A Fraca.

Aparece O Alto figurando de Mackie. Lentes escuros, pucha entallada ata as orellas, zamarra de coiro e aires de macarra. Tápalle a boca cunha man á Fraca, e coa outra améázaa coa navalla.

Mackie: *Dálle unha puñalada trapeira nas costas. Os demais berran abraiados. Ela cae. Sáelle dos beizos un fiíño de sangue.*

A Fraca: *(Moi pasada de intención e nas últimas xa)*

Falan: Mackie e A Fraca.

Morre nos seus brazos. Mackie limpa de sangue a folla da navalla sobre as roupas da defunta e sae con ela a rastro. Os demais rompen cos personaxes que figuraban e volven dirixirse ó público.

Falan: A Baixa, O Gordo, O Vello e A Vella.

A charanga acomete a balada de Mackie, o Navallas. *É o Alto co chapeu de copa posto e o acordeón nas mans, quen a canta.*

Balada de Mackie, o Navallas

Escena 2

Pouquidades da memoria (*1ª parte*).

A Fraca: *(Cara ó público)*

No recanto dunha rúa estreita e escura, un vello e unha vella remexen no lixo á procura de fortuna. A vella non deixa de se rañar e de intentar colocar a xeito un falso brazo de pau.

Falan: Vello e Vella.

Ela parece atopar algo no chan. É unha moeda. Cóllea, e morde nela para ver se é nobre ou non o metal.

Falan: Vello e Vella.

A vella arrédase del e sae. Volve a música da balada

Balada de Mackie, o Navallas (*2ª parte*)

Escena 3

Un respectable home de negocios.

No cuarto dun hotel. Fóra escintila o neón dun cabaré. Sally, unha muller de bo ver, acochada tras dun traxe de chaqueta e uns ridículos lentes de aumento, entra coa roupa nova de Mackie: un traxe de corte perfecto, un abrigo co colo de astracán e unha paxarela elegante e discreta. Mentres falan, vaino traxeando.

Falan: Sally e Mackie:

O Alto: (*Adiantándose cara ó públicoe baixando o papel de Mackie)*

Sally: (*Ponlle un espello diante)*

Falan: Mackie e Sally.

Escena 4

Un mutilado de guerra sen licencia

A Baixa: (*Sinala un monicreque pousado ó pé dun caixón)*

O Gordo: (*Cabo do boneco*)

Aparece un paralítico nun caixón de rodas e achégase ó da pata de pao. É outro monicreque.

Falan:Paralítico, Soldado e George.

Escena 5

John Jeremias Peachum

Falan: O Alto e A Fraca.

Entra Peachum cantando.

Coral matinal de Peachum

Na tenda de Peachum.

Falan: Peachum e Celia.

Descompoñene os dous os seus personaxes e falan cara ó público.

Falan: A Baixa, O Gordo, Peachum e Celia:

Celia: (*Para si*) (*Ó público*)

Escena 6

Das mapoulas e outras flores marabillosas

No invernadoiro do Sr. Cox Mackie prende un habano.

Apágao.

Mackie colle a flor e pona na lapela. Vaise.

Escena 7

A orixe dunha grande amizade

Festa nun alpendre do porto. Están todos bébedos; Mackie, Sally, Brown, unha pendamga sebosa. Mackie sóbese nun alto para facerse escoitar.

Mackie:

Aplauden todos menos Brown, que mete a man na sobaqueira, tira de pistolón, e ameaza con el a Mackie.

Falan: Brown e Mackie.

A Fraca e a Baixa, deixan de ser Sally e a pendanga, e diríxense ó público.

Falan: A Fraca, A Baixa e as dúas á vez.

Mackie e Tigre Brown botan a cantar.

Escena 8

Unha tormenta inesperada

De anoitecida. Nun cemiterio. Mentres Sally agarda, entra Brown disfrazado de viúva enloitada.

Falan: Brown e Sally.

Saen.

Escena 9

A xenerosidade e outras comenencias

Tenda do Sr. Peachum. Entra Celia botella en man e dando tombos.

Celia:

Entra o soldado, arrastrando a perna de pao.

Falan: Celia e Soldado.

Celia: (*Indicándolle que garde silencio, co dedo nos beizos*)

Celia: *Deixando de facer de soldado, e dirixíndose ó público.*

O Alto: *A muller cada vez máis bébeda, vai reproducindo cada un dos tipos de falsa miseria.*

Celia: *Ela segue falando pola tenda adiante. El volve a se dirixir ó público.*

Entra o Sr, Peachum.

Falan: Peachum e O Soldado.

Van a outro lado da tenda, e amósalle, alá, ó fondo á súa filla Polly. Ten un paxariño na man ó que acariña garimosamente.

Cádrase marcialmente, e saen.

Escena 10

As obras mestras

Casa de Cox. Están vendo diapositivas porno nunha das paredes do cuarto.

Falan: Cox e Polly.

Cox: *Apaga o proxector.*

Escena 11

A ofensa

Na tenda de Peachum. Celia está bébeda, coma sempre.

Falan: Peachum e Celia.

Celia: (*Patínanlle un pouco as consoantes, pero sábeselle abondo a intención*)

Peachum: (*Erguendo a man para lle arrear*)

Celia: (*Cortándolle a intención*) (*Poñéndolle o outro lado da cara)*

Peachum contén o xesto e vaise.

Escena 12

Un amor secreto

Peirao do porto de Londres. As siluetas de Polly e de Mackie recóratanse sobre unha lúa que o axexa todo. Cantan collidos das mans.

A inestabilidade das cousas humanas

Falan: Polly e Mackie.

Acariñándoa entre os seus brazos.

Chega un bruar de campaíñas e de sirenas.

Divísase ó lonxe o resplandor dun grande incendio.

Vanse.

Escena 13

Todo cambia

Tenda de Peachum. Celia está arranxándose a todo correr.

Falan: Celia e Peachum.

Celia: *Sae escopetada, botella en man.*

Escena 14

A morte que ronda

No despacho de Mackie. El escoita sen inmutarse, cos pés sobre a mesa.

Falan: Celia e Mackie.

Celia: *Vaise dando un portazo.*

Escena 15

Malos antecedentes

Na casa do Sr. Cox. Hai unha foto porno proxectada na parede.

Falan: Celia e Cox:

Saen.

Escena 16

O maldito empreñe

Consulta dun matasáns honorable, chea de aparellos mecánicos de aspecto temible, e de sabas e vendas enzoufadas en sangue. Presídeo todo un sagradao corazón de Xesús, ou unha reproducción do calvario. Polly está escarranchada nun parteiro e o doutor coa cabeza metida entre as súas pernas.

Falan: O Doutor Neil e Polly.

O Doutor Neil: *Acompáñaa ata a porta.*

Escena 17

A abortar sempre hai tempo

Na tenda de Peachum. Entra Celia coma un vendaval.

Falan: Celia: (*Borracha*) e Peachum.

Botan a cantar cheos de raiba.

Canción do En vez de (*1ª parte*)

Peachum: (*Dun lado ó outro da tenda*)

Volven cantar, con máis raiba aínda, se cabe.

Canción En vez de (*2ª parte*)

Celia vaise. Nestas a Pecahum sáelle un monequiño cuspidiño a el polo ombreiro, e chámao en segredo.

Falan: Conciencia e Peachum.

Peachum inclina a cabeza e o moneco fálalle á orella quen sabe que.

Escena 18

Unha solución eficaz

Na tenda de Peachum outra vez.

Falan: Peachum e Polly:

Polly: (*Entrando*)

Peachum: (*Dándolle unha labazada*)

Polly: *Vaise choromicando.*

Escena 19

O crédito

No National Deposit Bank.

Falan: A Srta. Blake e Mackie.

Mackie bícalle a man, e sae.

Escena 20

Tempos mellores

Á noitiña. No bordel de Jenny, a dos Lupanares. Ademais de Mackie e dela, están tamén o Gordo e a Fraca. Un con figura de chulo e a outra de pendanga.

Falan: Jenny, A Fraca (*Ó público*) e Mackie.

Zóscalle unha labazada e déitaa no chan.

Mackie: (*Espétalle un bico nos beizos*)

Mackie vaise. Jenny, aínda no chan, bota a cantar.

Canción de Jenny a dos piratas

Escena 21

Amor eterno

A Fraca: (*Ó público*)

Nun lugar sombrizo do porto.Na noite pecha.

Falan: Mackie e Polly.

El abre os brazos e ofrécellos e ela corre a aceptalos.

Abrázanse.

Bícanse.

Escena 22

Conspiración de silencio

O Gordo: (*Ó público*)

Readacción do Espello.

Redactora: (*Ó teléfono*)

Na Comisaría Central de Londres.

Brown: (*Ó teléfono*)

Colga o teléfono.

Escena 23

Prensa e imprenta

Redacción do Espello. *A redactora está a escribir á máquina.Deixa de o facer e diríxese ó público.*

Mackie entra arrasando, pistolón en man.

Falan: Mackie e Redactora.

Mackie: (*Dálle os cartos e encanónaa coa pistola*)

Redactora: (*Collendo os cartos e deixando os informes riba da mesa*)

Mackie colle os informes e vaise.

Escena 24

Traizón sen límite

O Alto: (*Ó público mentres abre un sobre en que vén o nome da confidente*)

A casa de Mary Tyler, nun arrabalde de Londre, á noitiña. Mary está deitando os nenos. Son dosu bonecos de plástico.

Mary: *Sae.*

Escena 25

Querereite mentres viva

Nun sombrío peirao do porto. Entre a néboa.

Falan: Mackie e Mary.

Mary: (*Ofrecéndolle a navalla*)

Mackie: (*Colléndoa*)

Mátaa dunha navallada, mentres a bica apaixonadamente.

Escena 26

Un mal presaxio

No bordel de Jenny. Ó mencer; logo de que fecharan. Está ela soa. Mentres agarda fai un solitario. Entra Mackie, todo apurado.

Falan: Jenny e Mackie.

Ponse a lavar as mans. Tenas cheas de sangue.

Mackie: *(Deixándoa facer)*

Céiballe a man abraiada.

Mackie: (*Arreándolle unha labazada*)

Vaise do seu lado con fumes de señorona.

Escena 27

Unha carta comprometida

Casa de George e Mary. El colle a carta, ábrea, e ponse a lela.

Soldado: *(Lendo para si, mentres se escoita avoz dela ou se ve o seu fantasma)*

Ela evapórase como viñera e el garda a carta.

Escena 28

Malas novas

Despacho de Mackie. Luz baixa, tenebrosa. Mentres Sally o pon ó tanto do que pasa, el, coas mans enfundadas nunhas luvas de boxear, fai brazo batendo contra un saco.

Falan: Sally e Mackie.

Sally vaise e el zóscalle ó saco con máis forza ca nunca.

Escena 29

A voda

Falan: A Baixa (*Cortándoo*) e O Gordo.

A Baixa: *Dispóñense tal que para casar.*

Falan: Mackie, Polly, Pendanga e todos.

Bícanse, moi namorados.

Escena 30

A vinganza

Tenda dos Peachum.

Falan: Celia (*Berrando cara a fóra*) (*Ó soldado*) e Soldado.

O soldado disponse a contarlle o que sabe.

Escena 31

A noite de vodas

Alleos ó que se lles viña enriba, Mackie e Polly, o Melocontonciño, como os seus pais gustaban chamarlle, deixaran a festa de vodas e foran tomar posesión da súa nova casa.

Casa de Polly e de Mackie. Un chamizo do porto, cheo de mobles vellos e refugallos amoreados. Mackie entra con ela nos brazos.

Mackie: (*Algo peneque)*

Polly mírao todo con estrañeza e rompe a chorar.

Falan: Mackie e Polly (*Chorosa*)

Mackie: *Cruza un rato. Polly ó velo sóbese a unha cadeira berrando como atolada.*

Tira de pistolón, busca o rato, e en canto dá con el, vacíalle o cargador. Cólleo do rabo e vaillo amosar a Polly para que calme.

Ela, lonxe de se calmar, foxe correndo cara a outra banda do cuarto, e desfaise de novo en bágoas.

Pasa a man por un deles e sácaa chea de lixo.

Polly: (*Sinalando un moble*)

El molla un dedo na mancha e lévao á boca.

Os choros de Polly vólvense insoportables.

Escena 32

Non hai caso

Na comisaría. Os teléfonos non deixan de soar. Escóitanse voces por todas partes. Brown responde a uns e a outros con celeridade, mentres ó fondo, un policía interroga a unha fuana.

Brown: (*Ó teléfono*)

Policía: (*Ameazándoa* a unha Fulana *cunha pistola*)

Brown: (*Ó teléfono de novo*)

Vai a outro teléfono. Antes de contestar berra alguén dende fóra.

Brown: (*Contesta ó teléfono*)

Policía: (*Meténdolle o canón da pistola na boca á fulana*)

Entra a Sra. Peachum toda irada.

Falan: Celia, Brown, A Fulana e un Policía.

Os teléfonos volven a sonar insistentemente. Tigre Brown, desesperado, ponse a cantar.

A canción da inutilidade do esforzo humano.

Escena 33

Contra as cordas

Na casa de Mackie. Entra Tigre Brown.

Falan: Brown e Polly:

Brown: *Vaise, rosmando polo baixo.*

Escena 34

A fuxida

Nun alpendre do porto. Mackie prepara a toda présa unha maleta e non para de recoller papeis.

Falan: Mackie e Polly:

Mackie: (*Abre a botella de champaña*)

Intenta bicala, pero ela non se deixa.

Escena 35

Unha denuncia infame

A Fraca: (*Deixando de ser Polly e cara ó público*)

Tenda do rei dos mendigos.

Falan: Polly e Peachum.

Polly: *Vaise irada.*

Peachum: (*Chamándoa*)

Entra Celia, que o vén de oir todo dende a escuridade.

Falan: Celia e Peachum:

Peachum: *Pon un gabán e sae.*

Escena 36

Aquí ninguén se vende

No bordel de Jenny, a dos Lupanares.

Falan: Peachum, Jenny e A Pendanga:

Jenny: (*Cospe no chan con despeito e vaise*)

Escena 37

A traizón

No bordel de Jenny, a dos Lupanares. Onde vai xa que fechou en noite. Entra Mackie disfrazado de muller, cantando.

Falan: Mackie e Jenny.

El vai mirar á ventá.

Jenny: *Míralle a palma da man e arrédase del. Pon unha canción bailable.*

Préndense un cento de reflectores fóra e escóitase a voz de Tigre Brown.

Falan: Voz de Brown, Mackie e Jenny.

Entra Tigre Brown, pistolón en man e préndeo.

Escena 38

O espectro

Na casa do soldado. Ven de se lle aparecer o espectro da súa muller. Leva a navalla espetada aínda no corazón.

Falan: Mary e Soldado.

Evapórase.

Escena 39

Fuxir a calquera prezo

No cárcere de Londres. Mackie está entre reixas. Chega Brown.

Sialogan: Brown, Mackie

Brown: *Sae chorando.*

Mackie: (*Berrando*)

Entra Jenny.

Falan: Jenny e Mackie.

Jenny: *Vaise.*

Entra Polly.

Falan: Polly e Mackie:

Mackie ri entre dentes, logo de que ela saia.

Mackie: *Ceiba unha gargallada.*

Escena 40

A lenda

No cárcere. Entra un mensaxeiro real nun cabaliño de madeira ou de cartón. Mackie está a piques de ser levado ó cadafalso.

Mensaxeiro real:

O mensaxeiro vaise ó trote, relinchando.

Escena 41

Todo cambia

O Sr. Cox e a Srta. Blake, cara ó público, nun lugar ignorado do subsolo de Londres.

Falan: Cox, a Srta. e Blake.

Pérdense na escuridade.

Escena 42

Falso culpable

Na comisaría central de Londres. Celia e Tigre Brown, rifando.

Falan: Celai e Brown (*Fóra de si*).

Celia sae, volvendo dar un portazo.

Escena 43

O interrogatorio

Nun soto tenebroso da comisaría central de Londres. O soldado está debruzado no chan e coas mans atadas ás costas.

Falan: Brown e Soldado.

Brown: (*Amósalle uns papeis e ráchaos á súa vista*)

Brown: (*Poñéndolle os papeis diante*)

Brown: (*Berrando cara a fóra)*

Sae cos papeis na man.

Escena 44

O prometido é débeda

Entra Polly, e os nenos.

Polly:

Sae, cos meniños nos brazos.

Escena 45

As reconciliacións

O Gordo:

Na sala de xuntas da National Deposit Bank. Cara á xente, tal que nun acto público. O primeiro en falar é Peachum.

Aplauden todos.

A Srta. Blake:

Aplausos.

Mackie:

Erguen todos paneis coa súa efixie e tiran papeis ó aire, mentres medran ata o paroxismo os palausos.

Escena 46

E faise xustiza

No patio do cárcere. Mentres duran aínda os vivas ó Sr. Becket e chegan de lonxe as súas palabras, un verdugo vaino preparando todo para a execución do soldado.

Voz de Mackie:

A Srta. Blake, Cox, e o Sr. Peachum, entran co soldado e axúdano a subir ó cadafalso. É un bonequiño de trapo.

O soldado é aforcado.

Escena 47

Epílogo

Cantan todos.

A balada da vida agradable (*1ª parte*), (*2ª parte*), (*3ª parte*)

Tiran os narices, as perrucas e as roupas coas que figuraban seren os personaxes e diríxense ó público.

Falan: A Fraca, O Alto, O Gordo e A Baixa.

O Alto volve poñer o chapeu de copa, faise co acordeón cheo de furados e dálle remate a esta ópera pataconeira, cantando as derradeiras estrofas da Balada de Mackie o Navallas.

Cae o pano.

–VIII–

A CULTURA POPULAR: *RITOS*, CRENZAS, USOS E COSTUMES

Tódolos estudosos coinciden na importancia da tradición e da cultura popular na obra de Roberto Vidal Bolaño, ben que, non sempre, se amosen igualmente unánimes á hora de salientar a súa maior ou menor importancia nos campos concretos da temática e da forma. E, non obstante, é mesmo nesta fonte onde o dramaturgo compostelán acertou a descubrir as principais respostas, sobre todo no plano formal, que a urxencia dun novo teatro galego, un teatro de seu, con decidida vontade de universalidade, lle esixía (EP 1984: 10 5 6 Luca de Tena):

> Estamos ante el autor que ha investigado todos los rincones de la cultura de Galicia que tengan relación directa o colateral con la escena. Las máscaras, el carnaval, los ritos y ceremonias del ciclo anual del campo, los desafíos, la estética de la superstición, el cuento popular o la música son fuentes a las que ha peregrinado para llevar agua al molino de su teatro.

Os mesmos Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (1979: 150), referíndose á importancia do parateatral na etapa de iniciación de Vidal Bolaño, escribían sobre a súa primeira compañía de teatro:

> O traballo de Antroido caracterízase polo rigor formal. A mesma denominación do grupo é unha pista. Antroido trata, dende os seus comezos, de ir incorporando aos seus espectáculos certos elementos gráficos e argumentais da tradición parateatral galega, das formas populares que terían maior audiencia. Así, a obra de Eduardo Blanco Amor [*Amor e crimes de Xan o Panteira*], veríana como un espectáculo de feira, na tradición de Lorca e Valle; no segundo espectáculo [*As falcatrúas de Marqués Patacón*] iríase perfilando unha liña esperpéntica máis esixente, sen abandonar a farsa; e no terceiro [*Laudamuco, señor de ningures*], o esperpento púñase ao servicio dun texto denso, complexo, que ofrece variedade de interpretacións.

Insístese, unha e outra vez, en que Roberto Vidal Bolaño non só foi un membro destacado dunha xeración de grandes autores, directores e actores dramáticos, que lle renderon culto ao saber popular, senón que el mesmo foi un dos principais colaboradores nesa mesma empresa

seguro de que o recoñecemento da sú valía pola maioría deles respondía dalgún xeito a unha realidade cando menos presentida. No ámbito desta cultura, non foron tan sequera os temas, que tamén, senón o modo da súa representación o que de verdade lle importou a este autor. Non só peregrinou constantemente, como escribiu Luca de Tena (EP 1984: 10 5 6), a tódolos recunchos da cultura popular "para llevar agua al molino de su teatro", senón e, sobre todo, como agudamente salientou Camilo Franco, para poder logo "utilizar as formas de *representación* popular" (Camilo Franco 2013: 19). E estas formas son as que van definir, non só as liñas do seu primeiro teatro, senón ese Novo Teatro Galego que se consolida na súa produción máis lograda.

Non fai falta insistir na súa constante utilización de elementos parateatrais da cultura tradicional dende o mesmo comezo da súa actividade teatral, coma autor e coma director. Independentemente da cuestión, nunca de todo resolta, de qué é realmente o parateatral, o importante na obra de Vidal Bolaño non é tan só a utilización destes recursos senón e, sobre todo, o sentido e significado que acertou a descubrir no modo do seu emprego e utilización.

Merecen, neste sentido, unha atención moi especial as estruturas teatrais utilizadas por el derivadas dos rituais carnavalescos, do conto folclórico, de determinados ritos relixiosos ou das historias de cego, como, no plano do contido, o merecen aquelas materias que se poden considerar propias desta cultura, como o máxico simbolismo do círculo, o relevo de personaxes coma a Morte, o Demo, o Cego ou o Cigarrón do Entroido de Laza ou de Verín, ou de animáis coma as pegas e os corvos... Elementos que, xunto a un mundo de mortos, de sombras e de medos, de santos como San Serapio ou coma o Apóstolo Santiago, poboan na cultura popular galega, ese universo no que un espazo-tempo intermedio entre o mundo dos vivos e o Outro Mundo, constitúe un espazo-tempo no que o morto ten de realizar o difícil camiño que, dun modo semellante ao da vida terrea, aparece cheo de atrancos que estorban o seu paso deste ao Outro Mundo.

Dende o máis fondo respecto ás crenzas, usos e costumes que conforman este universo, Vidal Bolaño, non obstante, soñou sempre para o seu pobo un mundo aberto, no que este puidese sentirse seguro de si mesmo, libre deses medos que non lograban disimular milleiros de celebracións rituais. Son outros os instrumentos que ten de usar o

seu pobo para alcanzar esa liberdade que coidaba disfrutar o Xan de *Memoria de mortos e de ausentes* situado dentro dese círculo do que só estará disposto a saír, cando as ánimas lle prometan non facerlle dano, ou que o Contiñeiro de *Ruada* pensaba alcanzar berrándolle a xente, dende enriba dun estrado: "¡Facede unha roda todos e metamos ós teatreiros dentro!" Un círculo, unha roda que "a Beata, o Neno, o Garda, o Bispo, o Traxeado e os centos de xenerales choqueiros que chegaran e arrodearan a praza", non foron capaces de rachar.

Dende, pois, ese dobre respecto ao propio por enriba de calquera outra cousa e ao alleo como fonte do seu enriquecemento, o seu teatro, ese teatro galego liberador e transformador que el soñaba, tiña necesariamente de xurdir, segundo as súas propias palabras (Vidal Bolaño 1998: 194):

> ... da busca da satisfacción desa mesma necesidade [a nosa necesidade de nos afirmar como cultura, país, pobo ou nación, cun xeito peculiar de ser e estar neste mundo] e dunha e doutra tradición, xunto con aqueloutras do patrimonio universal susceptibles de enriquece-lo noso, de onde xurdiu e segue a xurdir cada día o mellor teatro do presente. Aquel que máis e máis decididamente aposta polo futuro, por un teatro galego capaz de traducir en termos de universalidade o particular e de lles restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que sentirse identificado e ó que ter como propio.

Ao estudo e aplicación dos segredos técnicos desta cultura consagrou boa parte dos seus esforzos, non só coma autor, senón coma director e, incluso, coma escenógrafo. A súa teima, de todo irrenunciable para el, foi, dende o primeiro momento, atopar unha forma dramática na que facer realidade un teatro que dende moi novo boligaba na súa cabeza. Firme crente, tanto na capacidade coma na singularidade da cultura propia de cada pobo para darlle a forma máis axeitada aos seus propios soños, ás súas ideas, pensamentos, desexos e sentimentos, tivo sempre moi claro que o carácter universal dun teatro coma o grego ou dun autor coma Shakespeare tivo a súa razón principal, máis ca na súa sempre discutible perfección, na súa autenticidade, é dicir, no feito de ser, respectivamente, diante de nada, grego ou inglés.

O profesor Manuel F. Vieites (1998: 90) resume perfectamente este camiño inicial do dramaturgo compostelán:

> Na súa busca dun teatro vivo e plástico, catártico e ritual Vidal Bolaño selecciona as referencias do legado dramático galego con maiores potencialidades: Castelao, coa súa tentativa de dotar a Galicia dun teatro de

> arte de gran riqueza plástica, irmandador da escena moderna e da cultura popular; o Blanco Amor das *Farsas para títeres,* que igualan en xerarquía a actores e bonecos; e, con posterioridade, o *Teatro de máscaras* de Otero Pedrayo, que apunta posibilidades inéditas para a explotación escénica do poroso simbolismo maeterlinckiano. E sobre todo, máis alá de autores e obras concretas, o rico universo de celebracións parateatrais aínda vivo en Galicia nas festas tradicionais. O desexo de reciclar teatralmente ese mundo popular de cantos e ritos, de lendas e obxectos, agochado baixo a superficial capa da civilización urbana, é inseparable da primeira época productiva de Vidal Bolaño e de toda a traxectoria do grupo *Antroido.*

De certo, neste contacto, sobre todo con ese universo popular profundamente ritualizado, ía descubrir Vidal Bolaño un marabilloso mundo de imaxes a través das cales se podía penetrar o misterio dun mundo que fronte aos embates da cultura urbana se resistía valerosamente a desaparecer. Un mundo no que o dramaturgo compostelán atopou tanto as verdadeiras esencias definidoras da identidade do seu pobo coma esa linguaxe orixinal coa que facer partícipe ao público do seu descubrimento. Sen dúbida, cunhas orixes tan antigas coma ás do mesmo ser humano. E tan de seu que resultaría unha verdadeira inxenuidade intentar explicar o seu verdadeiro significado recorrendo ás teorías de contaxio de que, naturalmente, tódalas culturas son necesariamente debedoras.

Os seus poderes son esencialmente máxicos, máxico-relixiosos. Pero non están tanto nas cousas, que tamén, coma nas cerimonias dos ritos con que "as persoas entendidas" intentan axudar a aqueles que, perdidos, esquecidos ou doentes, buscan un camiño, o modo de fuxir dunha soidade desacougante, ou mil remedios para os seus males. O rito, no contexto cultural no que naceu Vidal Bolaño, ten un significado moi profundo na mesma vida cotiá da comunidade. Nun traballo sobre o sociólogo Erving Goffman, escribía a investigadora Marta Rizo García (2011: 41-58):

> Un dos elementos máis decisivos da obra de Erving Goffman o foi mesmo a conceptualización do "ritual". Dende a súa perspectiva, máis ca un suceso extraordinario, o ritual é parte constitutiva da vida diaria do ser humano, polo que se pode dicir que o urdido da vida cotiá está conformada por ritualizacións que ordean os nosos actos e acenos corporais. Neste sentido, os rituais aparecen coma cultura encarnada, interiorizada, feita corpo, cuxa expresión é o dominio do xesto, da manifestación das emocións e a capacidade para presentar actuacións convincentes diante dos outros cós que interactuamos.

Parece mesmo que a autora está a describir o teatro, sobre todo da primeira época, do compostelán. A cerimonia ritual é, efectivamene, un conxunto de acenos, movementos e accións encamiñados a visualizar

sentimentos, emocións e estados de ánimo fronte a un ben desexado, ao que se aspira e do que, dalgunha maneira, depende o éxito ou o fracaso desa fermosa aventura que é a mesma vida, ou fronte a un mal que pon en perigo a estabilidade da persoa ou da comunidade, ese ben que fai posible a existencia e permanencia neste mundo. Representación dun acto de recoñecemento fronte a aquilo que está por enriba do home e que non só é merecedor do seu respecto, senón que dalgún xeito depende do seu capricho e da súa vontade: a divindade, e o mesmo ben e o mal. Materialización, en fin, daqueles recursos con que as persoas "con experiencia nestas cousas", donas de saberes superiores e posuidoras de poderes extraordinarios, son capaces de establecer un diálogo mediador cos poderes máis ocultos. Un universo que, en boa medida, condiciona a propia existencia do ser humano no mundo dos vivos e tamén no mundo dos mortos.

Tódolos acenos, movementos e accións rituais están profundamente condicionados, non só polo número das súas repeticións e o sentido da súa orientación, senón tamén por elementos como o tempo, os lugares e os espazos nos que a cerimonia ten lugar. En realidade, nada nestas cerimonias rituais é inútil ou casual. Todo, dende o máis inxenuo dos acenos até o saber e autoridade do mesmo celebrante, é parte importante do poder e do significado destas celebracións.

Nisto é mesmo no que consiste esencialmente a principal orixinalidade da achega innovadora de Roberto Vidal Bolaño a un Novo Teatro Galego: en extraer dos antigos ritos e cerimonias da cultura popular galega as súas esencias máis significativas para traducilas en formas teatrais nas que, obrigadamente, o dono e conservador das mesmas, o propio pobo, se puidese descubrir. Formas, como diría el mesmo, nas que o pobo tiña necesariamente de atoparse a si mesmo.

Hai nisto unha certa necesidade. Así o ve, por exemplo, a profesora Carmen Márquez Montes (2005: 125-139) ao explicar esta viaxe dos homes e mulleres do teatro ao mundo das crenzas, usos e costumes do pobo rural, campesiño, mariñeiro e artesán:

> Entrar en una ceremonia, rito o fiesta, tanto si es sacra coma profana, es apartarse de la cotidianidad y liberarse del rol habitual. Esta liberación puede significar a veces la conculcación de la personalidad a través del disfraz –carnavales, noches de difuntos, etc.–, la trasgresión en contraste con la observancia de las convenciones –romerías, bailes, noches de San Juan, etc.–: normalmente se bebe y se come de forma inhabitual, por exceso

> o por defecto, como sucede en la cuaresma cristiana. Es, en suma, dejar el espacio cotidiano para entrar en una realidad distinta con la demarcación de un espacio en un tiempo determinado. Todo lo que acontece en este espacio acotado tiene significación nueva y trascendental. Esta peculiaridad del rito es lo que hace que los hombres de la escena vuelvan a él sus ojos, pues les da las herramientas para crear una realidad nueva, reordenada simbólicamente y con valor mítico.

O esforzo principal de Vidal Bolaño vai consistir precisamente en intentar unha síntese dos ritos ou cerimonias, tanto relixiosos coma profanos, nos que as xentes ven reflectido o seu imaxinario e a si mesmas. Todo, naturalmente, coa vontade de aproveitar os valores formais de tales representacións coma instrumentos e modos ao servicio dun teatro que non só quere ser, senón que é un auténtico ritual, unha forma máis de reencontro do pobo consigo mesmo.

Os contos e lendas que escoitou á beira do lume da lareira, as representacións dos antigos ritos con que nestes contextos se acompañan aínda hoxe celebracións coma o nacemento e a morte, exerceron sobre el unha impresión tan grande que, sen tales datos, o seu teatro resultaría de todo inexplicable. Lémbrense, por exemplo, ritos coma os que no imaxinario popular definen, no plano relixioso, os velorios ou as procesións da Santa Compaña, e no profano, celebracións como o Entroido ou a Regueifa.

Sabía que era, no pobo, nas súas representacións, nos seus ritos, onde, non só tiña de atopar moitos dos temas senón, principalmente, esa forma, esa estrutura dramática, que definitivamente identificase e definise o seu teatro. Seguro, por outra banda, como estaba de que iso fora precisamente o que sempre fixeran tódolos pobos con vontade de non deixaren de ser eles mesmos (Vidal Bolaño 2013: 125-126):

> Nesas formas do teatro popular das que aínda perduran entre nós abondosos exemplos, cada pobo a súa maneira, non fixo senón darlle expresión a súa vontade de ser outro, de ser peculiar, diferente, malia saber que eran máis cousas as que o xunguían aos demais pobos das que o diferenciaban.

Nunha das súas primeiras obras, *Ladaíñas pola morte do Meco* (1977), puña en funcionamento estruturas coma a do ritual do Entroido (teatro de rúa), a do teatro de feira, a do ritual da queimada, a da secuencia cinematográfica... Apenas apuntadas, pero con clara vontade de poñer de relevo as súas especiais condicións teatrais. Testemuñas, sen dúbida, dun primitivo teatro popular, nas que

Roberto Vidal Bolaño descubriu as súas enormes posibilidades para facer realidade un teatro popular moderno.

O *esconxuro da queimada,* por exemplo, conservado en mil variantes distintas, reúne, en tódolos casos, tódalas características propias do esconxuro máis serio e máis respectado polos crentes e por todos aqueles que buscan nel un remedio contra as súas doenzas e enfermidades tanto do corpo coma da alma. Remedio, que quere ser respectuoso coa tradición, nunha clara preferencia polo ton imperativo dos esconxuros máis característicos, dirixíndose ao maior número posible dos inimigos da saúde e da prosperidade do ser humano, dos seus animais e das súas propiedades, para condenalos a arder na fogueira vítimas das súas ardentes chamas. E, naturalmente, todo elo acompañado dun enxeñoso cerimonial de acenos, luces e sombras, e do remedio máxico dunha augardente debidamente aliñada con escollidos ingredientes. Fórmula que, nalgúns casos, para non deixar fóra ningún recurso posible, incorpora tamén os máis populares da presencia cristiá. Rito que el enriquece, nesta obra, coa incorporación das *ladaíñas* que distintos personaxes, oficiantes, recitan en clara substitución do recitado cerimonioso dun celebrante. Lembranzas á vez estas ladaíñas ou laios de antigos ritos, con que a comunidade acompañaba e, nalgúns casos, aínda acompaña determinadas actividades, en xeral, de inspiración relixiosa, como o rezo do rosario, as rogativas coas que se pregan axudas divinas, os esconxuros que se empregan na medicina máxica, os ritos funerarios... Particularmente estes últimos, nos que os laios das choronas lembran as grandes virtudes do defunto e algúns dos seus feitos máis notables.

En *Ladaíñas pola morte do Meco,* cal unha procesión da Santa Compaña arrincada das lembranzas do coro da traxedia grega, O Corregalos, O Borralleiro, O Troteiro, A Madamita e A Choqueira, dan comezo á representación, salmodiando por entre o público laios non menos expresivos que os da Maripepa de Xan do conto popular "O gaiteiro enterrado coa súa gaita". O texto de Vidal Bolaño non pode ser máis expresivo:

> *Levan longos saios de pano vello e cobren as súas facianas con carozas ou maquillaxe clara e mesta, asemellándose a pantasmas ou máscaras de antroido choqueiro.*
>
> *Faise o escuro.*

Espállanse por entre o público, alumeados pola velaíña luz de candís e encomenzan a envolvelo no queixume dos seus laios, que irán medrando de volume até enchelo todo dun berro adoecido e témero.

O Coregalos: Na terra da que somos nós, os campos apodrecían na soidade!

O Borralleiro: As xentes fuxían dos seus lares para terras que lles eran estrañas!

O Troteiro: A fame e a ruindade feiticeira de forzas endiañadas empuxaba os nosos mellores vinculeiros a deixar a terra que os vira nacer e medrar!

A Madamita: O arrecendo dos verdes piñeiros tornárase tufo de ulir desacougante!

A Choqueira: Os ríos baixaban cubertos do prateado resplandor das troitas mortas!

O Coregalos: O gando adoecía na *paseniña* agonía de febres e andazos porcalleiros!

O Borralleiro: Tiñamos unha terra rica e de proveito e esmorecía escachada en mil anacos pequechos sen arranxo nen contento!

O Troteiro: Tiñamos unha terra rica e de proveito e xemiamos baixo o pé aldraxante do estranxeiro!

A Madamita: A fala de xentes alleas asoballaba a dos nosos devanceiros!”...

Técnica que repite nesta mesma obra na escena na que o rito da queimada inspira o arranxo dunha máxica beberaxe arredor dal cal os laios voltan seguir o esquema da escena anterior, substituíndose o oficiante polo coro de cerimoniosos recitadores:

Prenden lume nunha cunca grandeira, de par do monifate. Collen dos varais allos de Baio, barbas de bruxa e cornos de diaño vermello e, facendo roda a carón da cunca ardendo, xúntanse nunha ladaíña aos mortos e aos vivos:

O Corregalos: Meco mouro, dos mecos fillos moureado!

Os demais: Métete polo furado desta pedra de anos mil!

O Corregalos: Polos milagres de Amil!

Os demais: Pola luz deste candil!...

Nesta etapa de investigación e experimentación no ámbito concreto da cultura popular débese situar tamén o seu achegamento a manifestacións tan importantes, coma o conto popular de tradición oral, presente en obras como *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón* (1977), ou o ritual do Entroido en obras coma *Antroido na rúa I, Antroido na rúa II* (1978) e *Ruada das papas e o unto* (1979).

-IX-

O MUNDO DO AUDIOVISUAL: O CINE

Ademais dos grandes mestres e a cultura popular foi o cine non só unha das súas maiores paixóns, senón tamén unha das escolas nas que aprendeu os primeiros principios do que ía ser máis tarde o seu labor como dramaturgo e home de teatro (Quique Alvarellos 1997: 225):

> Santiago —conta o propio Roberto— resumíase, para os nenos de Vista Alegre, nas festas e no cine. Todos os domingos organizabámonos no barrio para subir á cidade en pandas. No Metropol e no Capitol había sesións ás tres e media da tarde. Eu namoreime do cine naquelas sesións.

Por iso á pregunta do editor Paco Macías (LVG 1993: 11 03), "Pero en Santiago non habería moitas posibilidades de ver moito cine", non dubidaba en respostar:

> Si había, si. En Santiago naquel momento había un movemento cineclubista moi importante. Agora mesmo cústame ordenar as datas, pero recordo dende moi novo, e tiña que ser de moi novo porque recordo ter uns conflitos familiares terribles polas sesións nocturnas, asistir ás sesións de cine-clubs que tiñan proxección e logo debates que podían durar ata as tres da mañá. Pero tamén recordo as sesións das tres e media da tarde, que adoitaban ofrecer grandes películas americanas desprezadas naquel momento. Eu debín ver todo John Ford nas sesións de cine para nenos. No cine-club víamos outras cousas. Víamos a Passolini, cine brasileiro, cinema novo, todo o cine francés, que non se comercializaba, as primeiras películas de Truffaut, Godard. Alí vías moitos tipos de cine.

Sobre esta devoción do compostelán escribía Alberto Ramos (PP 2013: 17 05):

> Vidal Bolaño refuxiouse dende cativo nos cines Capitol e Metropol, máis tarde atopou acubillo nos cineclubes que foron agromando en Compostela e nas experiencias primitivas dun audiovisual do noso con ansias de nacer. Mesmo chegou a se refuxiar no cinematográfico pseudónimo de John Huston para presentarse (e gañar) ao Premio Rafael Dieste de 1992 con *Días sen gloria*. Un texto que, segundo confesión propia, debíalle bastante *A raíña de África*, dese director a quen lle roubou o nome momentaneamente.

Non tiña máis de catorce anos, cando segundo noticias de Antón Dobao (2013), se interasaba xa polas actividades propias dos cineclubes (Antón Dobao 2013):

> No ano 1964 asiste ás sesións do cineclub da Asociación Fotográfica Compostelana, onde toda a súa intuición narrativa e dramática se alicerza xa cun coñecemento máis directo dos grandes mestres do cinema universal e cos vangardismos que na altura lle dan potencia á expresión cinematográfica.

Non era o único cineclub que naqueles anos funcionaba en Santiago. No 1953 nacera o Cine-Club Fonseca, patrocinado pola Acción Católica Masculina Universitaria (JUMAC), que tivo unha vida moi curta, sendo continuado deseguida polo Cine-Club Universitario. De Vidal Bolaño consérvase o seu carné de socio do Cine-Club Santiago, dirixido polos Antigos Alumnos do Colexio "La Salle", e sábese por el mesmo da súa asistencia ás proxeccións e coloquios que tiñan lugar no Colexio M. Peleteiro, entón Colexio Minerva, sobre as que, a preguntas de Paco Macías, dícía (Macías 1993: 11 05):

> Era unha mestura de xente que viña da universidade, Carlos Alonso del Real ou Luís Mariño. Nunha etapa na que as proxeccións eran no colexio Peleteiro, recordo que tamén outro dos presentadores habituais era Anxo Rei Ballesteros.

Un momento especialmente interesante no proceso da súa formación neste ámbito concreto do cine represéntao a súa experiencia cinematográfica co grupo *Lupa* —Euloxio R. Ruibal, Félix Casado, Manolo Castelao...— que un dos seus mellores biógrafos, Antón Dobao (2013) resume así:

> No ano 1971, entra en contacto co Equipo Lupa, formado un ano antes por Euloxio R. Ruibal e Félix Casado. Co Equipo Lupa, Vidal Bolaño bate, ademais, con certas formas do teatro popular, con formas de representación parateatral nucleares nas manifestacións antropolóxicas de Galicia. O traballo do Equipo Lupa non pode colmar as aspiracións cinematográficas de Roberto, entre moitos outros aspectos, por mor da brevidade de tan interesante experiencia, que non chegaría para aló de tres anos máis, pero permítelle adquirir un gran coñecemento da cultura popular galega e das súas representacións parateatrais. Tamén lle serve para afianzar o coñecemento das técnicas narrativas e cinematográficas coas que xa se ía familiarizando uns anos antes como atento espectador. En Roberto Vidal Bolaño, a relación entre o teatro e o cinema e a concepción rupturista do espazo teatral e do decorado estarán presentes en cada un dos seus textos, en cada unha das súas montaxes, en cada dramaturxia. Estábase producindo nel, nesa súa primeira fase creativa, unha dualidade de intereses que non o abandonaría endexamais. Sempre que puido, participou en proxectos

> audiovisuais, ben como actor, ben como guionista, ben como creador, e esa era a súa forma de satisfacer a comprendida necesidade dun audiovisual galego, dun Cine Nacional que nos servise como expresión cultural. Son moitos os proxectos que Roberto Vidal Bolaño transfigurou en linguaxe audiovisual. A maior parte deles non puideron cristalizar. Os tempos nunca foron bos para esta expresión cultural, aínda hoxe sumida na subalternidade. E esa subalternidade explica así mesmo que no período de multiplicación de proxectos e produtoras audiovisuais, con importantes apoios públicos, Roberto Vidal Bolaño quedase á marxe. Ninguén, quitada algunha excepción, recorreu a el como guionista nin como director. Ninguén confiou nos múltiples proxectos que ideou.

Son moitos os estudosos que poñen de relevo ese soño, un dos moitos soños de Vidal Bolaño, dunha cinematografía galega. Tamén, neste caso, coma no teatro, xunto a outros moitos empeñados neste mesmo proxecto, como se pode deducir das palabras do profesor Anxo Abuín González (2013: 170) cando recorda:

> O xurdimento dun novo cinema galego está moi vinculado á Semana do cine de Ourense, que comezou a súa andaina en 1973, organizada polo Cineclube Padre Feijoo, coa dirección de Luís Álvarez Pousa e Xosé Paz. Alí proxectáronse algunhas curtametraxes, rodadas en galego e en super 8 polo Equipo Lupa de Santiago, composto, entre outros, por Euloxio Rodríguez Ruibal e Roberto Vidal Bolaño.

Alberto Ramos (2013: 15 05) preguntáballe ao profesor Xosé Manuel Fernández Castro:

> E unha última pregunta, que tamén ten bastante de tópico. Canto de cinematográfico hai na obra teatral de Vidal Bolaño?
>
> P (Pepes) [Fernández Castro]: Eu diría algunhas claves ao respecto. Na primeira etapa, na época Antroido, utilizaba como elementos de comunicación escénica os referentes da cultura popular. Despois, a finais dos oitenta, pasou sen facer teatro cinco anos e, despois, nos noventa, volve ao teatro e cambia os referentes da cultura popular polas referencias pop, polas referencias ao cine e á música. Por que? Porque a sociedade mudara e a nosa educación sentimental era moi diferente. As referencias cinematográficas hai que enmarcalas nese cambio comunicativo co espectador.

Do seu amor por esta arte podería ser testemuña a homenaxe que, entre outras moitas, lle rende en *Doentes.* Nunha das súas xenialidades, decide poñer na boca do crego don Valeriano, o protagonista de *Doentes*, esta reflexión sobre o cine:

> Don Valeriano: Aí o tes, Cañete! O milagre do cinematógrafo!
>
> Cañete: Non sabía que fose así.

> Don Valeriano: É outra maxia! Eu déixome caer por aquí a miúdo. Nestas latitudes ninguén ve con bos ollos que un crego, aínda que non mise, vexa e escoite certos dispendios amatorios dos que tanto abundan nas películas. Así é que veño aquí, déitome nesta *cheslón*[1] e gozo delas sen escandalizar a ninguén e sen gastar unha cadela. No cine, o mundo é unha maquinaria perfecta. Sobre todo no americano. Durante hora e media un vive a ilusión de que algún día a realidade podería chegar a ser así de marabillosa.
>
> Cañete: E en América non o é xa?
>
> Don Valeriano: Nin o será nunca! Alí menos que en ningunha outra parte! O cine é unha fantasía! Un luxo de imaxinación! Ese é o seu enfeitizo.

O que Vidal Bolaño pretendeu en relación co cine, para dicilo da maneira máis sinxela posible, foi simplemente someter o teatro galego do seu tempo ó mesmo proceso que tivo de sufrir o propio cine na súa cobiza por lograr unha linguaxe propia, incorporando para elo cantos elementos alleos lle poideran ser útiles, especialmente do mundo do teatro, sempre, naturalmente, atento a non traicionar ningún dos seus sinais de identidade. Importa, neste sentido, ter en conta que para este autor constituíu a incorporación da palabra —cine sonoro— o maior logro desta arte. E isto mesmo sen olvidar que era precisamente a imaxe, sobre todo a imaxe en movemento, a que o identificaba fronte, por, exemplo, á obra literaria e, dalgún xeito, ao mesmo teatro. A súa experiencia no ámbito do cine, como guionista, director, actor... e, como investigador, é a razón máis convincente do acerto con que, en calquera caso, soubo levar ao universo do teatro as mesmas conquistas da cinematografía, nunha viaxe de volta na que, intentando recuperar o que o cine lle levara no seu día ao teatro, ían participar, con maior ou menor fortuna, outros moitos autores, estranxeiros, pero tamén galegos (Anxo Abuín 2004: 372-373):

> Podría decirse con Gaudreault que el cine era tan intermedial que en sus orígenes "aún no era casi cine": una parte de ese cine pertenecía al dominio del teatro o al dominio de lo escénico. Hemos hablado ya del cambio de paradigma que lleva del cine preinstituccional a un cine más literario, esto es, más narrativo, merced al empleo de los intertítulos y del montaje. Todo ello supuso también el paso de la teatralidad a la literariedad.
>
> Pero lo cierto es —engade algo máis adiante— que hacia 1920 el cine es definitivamente considerado un arte por si mismo, y es entonces cuando puede hablarse de una inversión de influencias. El cine fue visto como un medio de *reteatralizar,* de muy diferentes modos, un teatro que se consideraba agotado y caduco.

1. Sofá con forma de cadeira.

Punto de vista que Abuín (2004: 401), non dubida incluso en exemplificar con esta reflexión:

> Podríamos hablar, por lo tanto, de dos grandes extremos entre los que se han de mover las estrategias disponibles para un director de cine que quiera llevar un drama a la pantalla: tratar la acción con la intención de preservar en lo posible su naturaleza teatral, fotografiando simplemente su representación escénica; o incorporar al drama todo el potencial visual cinematográfico, creando nuevas relaciones entre el actor y el decorado, el espacio y el tiempo, así como la manera de representación ante el público. Pero, dada la naturaleza de ambas artes, habría que reconocer de entrada la imposibilidad absoluta de un teatro filmado o de un cine teatralizado.

Na superación desta dificultade, ía centrar Vidal Bolaño boa parte do seu esforzo. Sempre evitando caer na tentación dun "cine teatralizado". "Con Piscator RVB xa aposta por unha contaminación do cinema no teatro" (Roi Vidal 2013: 104). Sen dúbida a influenza das lecturas deste autor, "o primeiro en integrar proyecciones en sus espectáculos" (Anxo Abuín 2004: 384), deberon ser importantes nos seus traballos de investigación sobre o cine e as súas posibilidades dentro do teatro; pero, naturalmente, sen esquecer que o estímulo principal para facer realidade estas posibilidades tiveron necesariamente de nacer do seu traballo de laboratorio no Equipo Lupa, tal como ten suxerido Antón Dobao.

Aínda que determinadas técnicas ciematográficas están presentes dende o primeiro momento na súa obra —con toda seguranza, cando acomete a empresa de escribir o *Laudamuco* estaba moito máis familiarizado co cine ca cos textos dramáticos—, sería, non obstante, o teatro de Otero Pedrayo, non o que lle ensinara técnicas cinematográficas, pero si o que lle estimulara a necesidade de investigar as posibilidades que para o seu teatro podía ofrecerlle o cine. Non dubidaría, de certo, en atribuírlle ó mestre de Trasalba o descubrimento e aplicación ao teatro dunha linguaxe cinematográfica, da que sería el mesmo un dos primeiros usuarios, descubrindo nela as súas enormes posibilidades teatrais (Vidal Bolaño 1999: 259):

> Entre a escrita de *A Lagarada*, ou o común do Teatro de Máscaras, e a de *O desengano do Prioiro*, non median tan só un feixe de anos —nun caso trinta e tres e no outro dezaoito— senón a propia traducción en termos de escritura dramática, (*Os vellos non deben de namorarse*), da concepción que dese Teatro de Arte posible tiña Castelao, e a aparición dunha nova forma de expresión, á influencia da que Otero non podía permanecer alleo por canto enriquecía e daba novo pulo á súa decidida vontade de transgresión dos

> lindeiros que tradicionalmente separaban e separan aínda os xéneros e as formas de expresión mesmas. Características, como é sabido, definidoras do mellor da súa obra como creador. Ó falar dunha nova forma de expresión, obviamente referímonos ao cinematógrafo. É nese espacio de tempo xustamente, no que o que comezara como unha simple atracción de feira, acada a súa grandura como medio de expresión, incorpora á súa linguaxe a palabra falada, e conságrase como forma artística plena e como a nova e revolucionaria arte do século.

Pois ben, dende esta perspectiva, para o compostelán, do mesmo xeito que o cine soubo facerse grande incorporando elementos doutros medios de expresión coma a literatura e, máis concretamente, coma o teatro, salientando dun xeito explícito elementos coma a incorporación "á sua linguaxe da palabra falada", o teatro non tiña por que renunciar as posibilidades que, á súa vez, lle ofrecía o cine. Bo coñecedor deste medio, atopábase, evidentemente, nunha situación inmellorable para levar a cabo tal empresa.

O mérito, en calquera caso, que se lle poida recoñecer neste campo, e do que sen dúbida é de sobra merecedor, non está tanto no feito de ter sabido aproveitar este medio de expresión como unha importante fonte de inspiración, nin, evidentemente, no uso que soubo facer del como un elemento máis do seu teatro —o cine dentro do teatro—, canto, e sobre todo, na súa capacidade para incorporar elementos, que tradicionalmente se viñan recoñecendo non só coma propios senón coma exclusivos do cine. Aprendiz, sobre todo con Otero Pedrayo, de transgresor de xéneros e linguaxes, pouco debeu inquedalo o principio de que "teatro y cine son artes distintos, con sistemas de representación propios, basados en principios radicalmente divergentes".

El mesmo ten posto de relevo en moitas ocasións, non só teoricamente, senón na práctica do seu traballo como dramaturgo, esta devoción pola relación entre o cine e o teatro, intentando, en obras como *Saxo tenor,* a utilización do que podía ofrecer cada un destes medios. "Lo específicamente teatral —escribiría el mesmo referíndose a esta obra (Vidal Bolaño 1993)— señoreará el tiempo real y el cinematografico, el tiempo pasado". Sentíase tan orgulloso do seu descubrimento do que podía achegar o cine ao teatro que non dubidou en afirmar que esta achega representaba "a nova e revolucionaria arte do século", escribindo (Vidal Bolaño 2001: 22):

> Estamos pois, non só diante dun autor [Otero] que voluntaria e decididademente tentou rachar as fronteiras que afastan e delimitan os diferentes xéneros literarios entre si, senón diante dunha obra pensada e escrita para se volver feito escénico que recupera moitas das liberdades e dos valores dos que o naturalismo privara ó teatro, e que incorpora moitos dos que unha nova arte, o cinematógrafo, aportou á arte de contar historias ou de reflexionar sobre a realidade dende a conxugación de todas e cada unha das artes. As da palabra, as plásticas, e as musicais.

A principal incorporación procedente da cinematografía foi, con toda seguranza, a técnica do fragmentarismo ou secuencialismo. "La excesiva fragmentación del tiempo y el espacio, sin embargo, nos parece más propia del cine que del teatro" (Trancón Pérez 2004: 591). Son, efectivamente, as técnicas e procedementos que o propio cine utiliza como elementos estruturadores do seu relato os que, de verdade, lle interesan a Vidal Bolaño. Como xa apuntaba Xesús Portas (2013: 76):

> E finalmente habemos salientar o recurso a técnicas propias do cinema. O secuencialismo. As transicións mediante fundidos en negro, fundidos encadeados, encadres selectivos; personaxes e zonas do espazo escénico que xorden da escuridade e na escuridade se perden, voces en off sobre fondo negro, etc. Isto, no tocante á disposición formal e á sintaxe dos compoñentes.

Trátase dunha técnica que produce no teatro, ademais de solucións, como as apuntadas por Xesús Portas, problemas coma a multiplicación de transicións que a técnica do fragmentarismo provoca, a fragmentación do desenvolvemento da acción en secuencias ou escenas cinematográficas. Como, por exemplo, en *Cochos,* na que a súa interpretación do termo *fragmentarismo* estaría moito máis próxima ao que María Ángeles Grande Rosales (2004: 309) entende por "collages".

Xunto ao fragmentarismo, ou secuencialismo, Vidal Bolaño incorpora ao seu teatro outros recursos e técnicas, cinematográficos, como a *montaxe,* a función estruturadora da *luz,* o *movemento,* a *multiplicidade de espazos* e *tempos...* Conquista que tivo fundamentalmente como obxectivo, máis ca o logro dun novo modo de dicir no teatro, que tamén, a satisfacción dunha inqueda cobiza por proporcionarlle á obra uns determinados valores estéticos.

A montaxe, por exemplo, non é máis ca un dos múltiples recursos cinematográficos que o dramaturgo compostelán soubo utilizar teatralmente. Con maior ou menor dedicación interesouse por todas aquelas cuestións ás que facía referencia o profesor Anxo Abuín (2004: 384) referíndose a Meyerhold cando escribía:

> Cuando en 1930 Meyerhold [1992: 272] afirmaba la necesidad de *cineficar* (algo que él intentaría sobre todo entre los años 1923 y 1924), retomaba el reto propuesto por Maiakovski, Appia o Gordon Graig de lo que se refiere a la importancia de lo plástico, lo rítmico y lo lumínico, a la "desliteraturización" del espacio escénico. El cine daba además al director un poder sobre el actor (sobre su individualismo) que el teatro estaba muy lejos de alcanzar. Se añadía a todo esto la innegable influencia de Charlot y de sus ejercicios pantomímicos.

Así, ademais da montaxe, ía desempeñar un papel moi especial no labor de Vidal Bolaño o estudo e utilización teatral da luz e do movemento. Conquista bolañesa á que Rubén Ruilbal se refería cando afirmaba (RLGH 2005: 1 12): No que Vidal Bolaño traballou toda a súa vida era en defender o dereito "a expresarnos a través de imaxes en movemento". Punto de vista que lle consinte a Iolanda Ogando poñer de relevo toda a importancia que representa a conquista deste elemento polo compostelán (Iolanda Ogando 2013: 117-118).

> Constituíndo o movemento unha das maiores diferenzas entre o xénero teatral e o cinematográfico, na medida en que o segundo parece incorporar de maneira moito máis evidente o movemento e a multiplicidade de espazos e centros de atención, é precisamente mediante o recurso a esta enorme multiplicidade e mobilidade o que Vidal Bolaño utiliza para transformar o seu espectáculo dramático nun ente vivo, próximo da sociedade que contempla.

Resulta tan evidente a relevancia do cine no teatro do compostelán que algunhas escenas do mesmo resultarían de todo inexplicables sen esta presencia. Pénsese, por exemplo, en descricións coma esta de *Rastros*:

> *Malia a escaseza de luz pode verse o cuarto todo. É un sobrado pequeno, habilitado como vivenda. As cousas amoréanse na máis completa desorde. Papeis engurrados chan adiante, cintas de vídeo, discos, libros, un farrapo portugués, plantas de interior secas, roupa, un prato en que podrece unha hamburguesa. O teléfono está descolgado. Hai botellas baleiras polo chan e riba do televisor en color e do compacto estéreo.*

Só a cámara cinematográfica pode transmitirlle ao público, único destinatario da súa obra, a minucia desta descrición. Só, de certo, unha visión cinematográfica pode consentir a visualización, por exemplo, "dun prato en que podrece unha hamburguesa" ou a condición de "color" dun televisor ou a de "estéreo" dun compacto, nun momento en que ningún dos dous aparellos están en funcionamento.

Outra cousa é como facer realidade no escenario dun teatro escenas coma esta ou, por exemplo, esta outra de *Ladaíñas pola morte do Meco:*

> *Acéndense as luces, con gran bruído e romaría de pandeiros, latas, axóuxeres, foguetes e rinchos de besta enchéndose o silencio de estoupidos e a escuridade de luceiros. Erguen todos sobor das súas cacholas longos varais de que penduran as roupas e aparellos que irán precisando ao longo da representación e máis saios de vella, bragas de moza casadeira, allos de Baio, barbas de bruxa, carozas con facianas de endiañados, chapas de Coca-Cola en rosario de beata choqueira, pandeiros, estolas, sabres, bandeiras, casulos de flores secas, fociños de porco, cornos de diaño vermello e todo canto se queira.*

Non se trata, de certo, de resolver o problema de ofrecer obxectos, se cadra imposibles, coma "barbas de bruxa" ou "cornos de diaño vermello", senón de facelos visibles dende o escenario dun teatro para que o público poida disfrutar as súas características distintivas e as súas diferencias formais. Evidentemente, o autor, que sabe moi ben que non se trata dunha enumeración de obxectos inútiles, está a actuar máis coma un bo coñecedor das técnicas e posibilidades dun cámara cinematográfico, ca coma un posible director de teatro.

Percival é xa un espléndido exemplo da perfección alcanzada por Vidal Bolaño na utilización dos medios audiovisuais no teatro. Abonde observar, por exemplo, o movemento atento da cámara en planos coma este da "Escena II":

> *O punto de luz vai paseniñamente dunha banda a outra da cas de Percival, recreándose nos libros, nas aves disecadas, en todos e cada un dos obxectos que a poboan". "A luz céntrase na fenestra e tras dela albíscanse de novo as luces e a lúa.*

Son, con todo, a estrutura, a técnica da fragmentación ou secuenciación, a da resolución de transicións entre secuencias, o dobre e o triple desenlace... os elementos que mellor definen, non só o seu mellor teatro, senón a presencia do cine no mesmo.

Segunda parte:

Estrutura interna
A escrita dramática

Todo, na obra de Vidal Bolaño, dende o protagonismo da lingua galega que adoptou coma un verdadeiro compromiso co seu pobo e con el mesmo, até as formas máis inxenuas do espectáculo popular, desempeñan un papel importante no movemento teatral que el protagoniza, profundamente renovador e transformador, dunha intensa e sorprendente oxinalidade. Un proxecto no que, necesariamente, desempeña un papel esencial o tratamento que coma autor, director e actor lle soubo dar a unha materia e a unha temática concretas e aos elementos que interveñen na súa elaboración e conformación. O que, en absoluto, vai impedir que sexan mesmo as ensinanzas dos grandes mestres, a memoria da cultura popular e o mundo do audiovisual, especialmente o cine, xunto coa súa capacidade de observación, análise e estudo da realidade, as súas principias fontes de inspiración. Nelas vai beber con absoluta fruición tanto aquilo que mellor define a identidade do seu pobo coma as técnicas que lle van consentir a conquista dese teatro que el soña, non só coma unha arte "xenuinamente galega", senón tamén coma un instrumento, non só de comunicación, senón, sobre todo de participación e transformación.

Un percorrido vital no que o dramaturgo compostelán vai vivir con especial dedicación dous momentos esenciais. O primeiro o da procura das mil respostas que con maior empeño lle urxe a súa curiosidade e que vai atopar principalmente no coñecemento da obra dos grandes mestres, aa cultura popular —literatura, ritos (carnavais, procesións, romarías, viacrucis...), crenzas, usos e costumes—, no mundo do cine —o cine mudo e o cine sonoro—, e no mesmo teatro —autores, estudos e obras— e, naturalmente, en todo aquilo que lle suxire o seu enxeño creativo. O segundo sería o do enfrontamento directo coa obra dramática, coa súa composición, estrutura, interna e externa, a escrita dramática e a escrita escénica.

Cunha especial vocación de investigador, Vidal Bolaño analiza, estuda e describe cada un dos elementos que definen esa obra que el soña, para nun segundo intento facela realidade acometendo a empresa de poñelos en funcionamento. Así, despois de definir a función da temática na obra dramática, do conflito na conformación desta, do papel que no seu desenvolvemento desempeñan as clásicas unidades de acción, lugar e tempo, o personaxe e o público, unha vez establecidos os límites do que el entende por xénero ou modalidade teatral, decide, definitivamente, darlle forma a este proxecto realizando o adecuado traballo de axuste e coordinación de todos estes elementos coma partes dun todo que resumen e explican a súa idea dun teatro novo.

Sempre, naturalmente, nunha perspectiva allea ás convencións que gobernan unha tradición teatral de inspiración predominantemente literaria e burguesa, en canto a súa teima é a conquista dunha poética teatral orixinal, diferente, independente de calquera preceptiva de carácter normativo. Para el e para toda a súa xeración resultaban, cando menos, sorprendentes palabras coma aquelas que con relación ao teatro escribira con tanta solemnidade no século XVIII Ignacio de Luzán (1977: 152):

> Las reglas que dejó Aristóteles para la poesía dramática, las que extendió con juiciosa crítica Horacio, y las que después han amplificado y refinado los autores latinos, italianos, franceses, ingleses, alemanes y nuestros mismos españoles, en preceptos, en observaciones, en críticas y en poesías de todas especies, donde la práctica de las mismas reglas ha sido recibida con universal aceptación y aplauso, son tales y tan conformes y ajustadas a la razón natural, a la prudencia, al buen gusto y al paladar de los mejores críticos, que sería especie de desvarío querer inventar nuevos sistemas y nuevos preceptos, distintos, en lo sustancial, de aquellos.

Algo que tampouco era tan novo, xa que, como salientaba a profesora Dolores Vilavedra (1998: 152):

> Finalmente, habería que engadir a superación nestas últimas décadas dunha concepción que valoraba aspectos como os diálogos, a noción de personaxe escénico ou o conflito, como os máis intrinsecamente teatrais, e a definitiva asunción no discurso teatral galego do derrubamento das tradicionais fronteiras xenéricas e artísticas, coas consecuencias que disto se derivan para o espallamento dunha nova forma de entender o concepto de texto teatral.

A realidade, ende ben, era que a nova dramaturxia galega se sentía realmente falta de referencias propias (Vieites 1998: 42):

> Esa sensación de partir de cero non é un lugar común nin un tópico pois, certamente, é difícil imaxinar qué modelos, tirados da nosa propia literatura, podían considerar aqueles pioneiros e pioneiras á hora de enfrontar a escrita. Como sempre ocorre, os modelos, agás no caso de Manuel María que procura a recuperación dunha tradición popular en clave "gilvicentina", veñen de fóra, fundamentalmente da literatura castelá (o realismo social e o simbolismo), da francesa (a revisión dos clásicos, o existencialismo ou o absurdo) ou da alemana (o expresionismo, a épica brechtiana). E por iso é que non só cómpre "inventar" de novo unha tradición a partir dos seus propios textos, senón crear unha lingua literaria propia para un xénero por desenvolver.

Dalgún xeito, a decisión de Roberto Vidal Bolaño de aproveitar o camiño iniciado por autores como Castelao ou Otero Pedrayo cara a un teatro galego moderno nacía mesmo do descubrimento da súa orixinalidade, do espírito revolucionario do seu teatro. Era, por outra parte, a súa primeira resposta á necesidade de partir de algo concreto. Liña, na que amosa claramente a súa decidida vontade dun claro compromiso con ese proxecto teatral que el mesmo tiña de definir ao longo dunha vida integramente dedicada a facelo realidade. Pero non só as ensinazas de mestres coma Castelao e Otero. O profesor José María Paz Gago, ao facer referencia ás "condicións necesarias" para o logro dun teatro galego moderno, á altura doutras manifestacións literarias da nosa cultura, coma a lírica ou a narrativa e o ensaio, escribe (Paz Gago 1999: 1125):

> Dende Castelao e Otero Pedrayo ata Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo ou Euloxio R. Ruibal, os nosos dramaturgos esforzáronse na recuperación dos abundantes elementos parateatrais cos que contan as nosas tradicións, das que cobran particular interese as que integran o Antroido galego, como condición indispensable para construír un teatro propio e *unha poética teatral xenuinamente galega*[2]. Unha poética do que de existir realmente, poderiamos chamar unha Poética do Teatro Galego (Paz Gago 1998: 1126).

Roberto Vidal Bolaño, autodidacta, máis por necesidade ca por vocación, non foi en absoluto ningún intelectual nun sentido estrito, nin el pretendeu nunca pasar por tal. Condición non obstante que non consinte en absoluto ignorar nin a súa insaciable sede de coñecementos nin a súa sólida formación humanística. O menosprezo daqueles que non poden acreditar con títulos oficiais a razón dos seus saberes significa, moitas veces, un descoñecemento imperdoable das condicións dun contexto sociocultural dende o que tales persoas lograron contribuír cos seus esforzos a mellorar a realidade social, política e cultural dos seus conxéneres.

2. A cursiva é nosa.

> Sobre todo, Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela, 1950-2002) foi un home de teatro na acepción máis completa do termo: autor, adaptador, versionador, director, actor, deseñador de iluminación, iluminador, produtor, escenógrafo, membro de xurados teatrais, conferenciante, crítico especializado, profesor, investigador e mesmo dinamizador cultural (García Vidal 2009: 200).

O pai indiscutible dun teatro capaz de dar resposta ás necesidades dun público curioso e crítico, necesitado de todo aquilo que o mesmo Santiago Trancón Pérez descubre en tódolos homes e mulleres de onte e de hoxe (Trancón Pérez 2004: 601-602):

> Vamos al teatro a aprender algo sobre nosotros mismos y los demás, sobre nuestra vida y nuestro destino, nuestro lugar en el mundo, nuestras angustias y deseos, nuestro propio enigma. Queremos saber más y más sobre nosotros mismos, queremos aprender a vivir mejor, a superar nuestros miedos y angustias, a ser más felices. Esperamos aprender algo de todo esto a través de lo que les ocurre a otros, a esos seres imaginarios hechos realidad en el escenario. Este es el teatro que siempre ha interesado a los hombres y mujeres de cualquier época o cultura.

É dicir, o teatro que realmente lle interesaba a Roberto Vidal Bolaño.

Un universo ao que, en calquera caso, só lle foi posible acceder a través do logro dunha poética distinta, nova, orixinal. Unha "*poética teatral xenuinamente galega*", como prefería denominala o profesor Paz Gago ou, como dicía Alberto Ramos (PP 2013: 15 05) "a resposta galaica ao teatro épico", que diría Fernández Castro.

Será mesmo ocupándose de Otero, cando Vidal Bolaño, nunha apaixonada reivindicación do teatro do mestre, remate adiantando un esquema da poética teatral que el mesmo está a deseñar. Unha poética na que sería esencial: a necesidade dunha ruptura coas regras do teatro convencional; a importancia da escritura dramática e, sobre todo, da escritura escénica; o papel do personaxe e o do público; e, naturalmente, unha nova estrutura poética da obra dramática. Unha poética, en fin, que tiña de atender preferentemente a estes dous aspectos esenciais: a capacidade de rachar coas ataduras das vellas normas, e o interese pola súa capacidade activa de transformación creadora dun teatro do futuro. Valores que o dramaturgo compostelán cre adiviñar en obras como *O desengano do prioiro* de Otero Pedrayo e, sobre todo, no seu *Teatro de máscaras*.

A estrutura xeral da obra de teatro responde á idea dun sistema no que tódolos seus compoñentes se caracterizan esencialmente pola función

que desempeñan dentro do mesmo como elementos necesarios para a definición do significado do conxunto. Tanto na estrutura interna coma na estrutura externa. Ámbalas dúas intimamente interdependentes, sobre todo no teatro do compostelán.

O tratamento especial que o dramaturgo lle outorga á *escrita dramática,* á *lingua,* á *acción*, á *situación,* ao *tema,* ao *argumento,* ao *conflito,* ao *personaxe,* ao *público,* ao *espazo* e ao *tempo,* ao *tema,* ao *conflito,* ao *personaxe,* ao *público* vai definir, na perspectiva da estrutura interna, o teatro contemporáneo e, moi particularmente, o teatro de Roberto Vidal Bolaño, especialmente o da súa etapapa de madurez. Do mesmo xeito que, na perspectiva da estrutura externa, o van facer *a escrita escénica, o xénero, as modalidades teatrais, a composición, as estruturas, o acto, o cadro, a escena* e *a secuencia.*

Abondo consciente sempre do seu dobre papel de autor e director, Vidal Bolaño non dubidou nunca en recoñecerlle un certo protagonismo ao texto espectacular sobre o texto dramático ou, se se prefire, á escrita escénica sobre a escrita dramática (Bobes Naves 1997: 23):

> El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular. Las dos fases del proceso teatral (escritura / representación) tienen amplitud bien diferente: la escritura se dirige a un lector individual y usa solamente signos lingüísticos; la representación se dirige a un receptor múltiple, el público, y utiliza signos verbales y no verbales; pero hay que destacar que en ningún caso son realidades que se enfrentan, como han pretendido algunos críticos del teatro, historiadores o prácticos.

Steen Jansen (1968: 167-200) ofrece esta aproximación á definición do texto dramático:

> Definiremos, pues, la *forma teórica del texto dramático* como el conjunto estructurado de los elementos con que cuenta y que debe utilizar el autor dramático y por los cuales el lector reconoce tales textos como dramáticos, y *la forma teórica de la obra dramática* como el conjunto estructurado de recursos que sirven para dar unidad a los elementos de la forma teórica del *texto* dramático para formar un todo coherente.

Existen, dende sempre, diferentes posicións sobre o valor e a significación de cada un destes dous compoñentes da *escrita,* dependendo, sobre todo, da perspectiva de cada estudoso segundo se trate dun teórico do teatro ou dun teatreiro, ou, como prefire a

profesora Bobes Naves, de "historiadores ou prácticos". A mesma profesora salienta neste sentido como o punto de vista máis tradicional e antigo o que defende, practicamente, coma único o texto literario (Bobes Naves 1981: 295-322):

> Con una tradición que se remonta a la *Poética* de Aristóteles, la Teoría Literaria ha estudiado el teatro limitándolo al texto escrito, y todo lo referente a la puesta en escena se consideraba de hecho —teóricamente no se planteaba— como ajeno a la investigación teórica, puesto que se reducía a la "práctica teatral.

Nunha perspectiva oposta, de todo diferente da anterior, a importancia concedida ao texto espectacular chegou ao extremo, non só de negar a importancia do texto literario, senón a necesidade do mesmo, tal como no seu momento o defenderon dramaturgos coma o francés Antoine Marie Joseph Artaud. No seu ensaio, *El teatro y su doble*, constituído por dous manifestos teatrais a través dos cales proclama a súa admiración polo teatro Oriental e a defensa do que el chamou o *Teatro da crueldade,* remata atacando o texto dramático con tal agresividade que chegou a afirmar (Artaud 1938):

> Un teatro que subordine a posta en escena e a representación ao texto, é dicir, todo o que é especificamente teatral, é un teatro de idiotas, de loucos, de invertidos, de gramáticos, de tendeiros, de antipoetas e de positivistas, é dicir, occidental[3].

William Godwin, citado por García Barrientos (1981: 253-294), chegaba a preguntarse:

> ¿Se representarán en el futuro piezas teatrales? El Teatro parece también partir de unos supuestos de cooperación que deben ser desterrados. Se nos antoja poco probable que sigan saliendo a escena unos hombres para, con mayor o menor gravedad, repetir palabras o ideas que no son las suyas. Podemos realmente pensar que llegará el día en que los intérpretes dejarán simplemente de ejecutar composiciones ajenas...

A cuestión da situación creada polo debate "texto si/non" no teatro contemporáneo, ten alcanzado niveis abondo radicais (Grande Rosales 2004: 304-305):

> A nadie se le oculta que en la experiencia contemporánea del arte escénico el texto dramático ha llegado a ser uno de los elementos más inestables de la nómina teatral, toda vez que su naturaleza como entidad invariable depositaria del sentido y documento de la historia literaria se ha visto desafiada por varios frentes. En primer lugar, y como consecuencia débil que caracteriza nuestro

3. A versión galega é nosa.

> tiempo, aquello que hasta el XX era considerado la marca de lo dramático (los diálogos, el conflito, la situación dramática, la noción de personaje, las didascalias) ya no lo define como tal. No existe así un criterio claramente establecido que permita distinguir entre el texto dramático y otras formas textuales, dado que cualquier escrito es susceptible de ser teatralizado desde el momento en que se use en el escenario.

Punto de vista que naturalmente non comparten todos. O texto dramático, mesmo en canto dalgún xeito contén o texto escénico, non se confunde en ningún caso con outros textos, líricos ou narrativos. Nin, tampouco, os seus valores literarios, aínda cando os posúa en alto grao, nin o uso de recursos característicos da lírica ou da narrativa, como poden ser, respectivamente, o verso ou a estrutura propia do relato, logran anular, cando de verdade os posúen, os seus verdadeiros valores dramáticos. O texto dramático presenta sempre unhas características que permiten perfectamente, non só sen renunciar a importancia da súa representación senón mesmo por posuír esta condición, identificalo ou definilo como tal. Así o defende, por exemplo, a profesora María del Carmen Bobes Naves en *Teoría del teatro* (Bobes Naves 1997: 19-20):

> Los estudios sobre el teatro que encontramos en las historias de la literatura desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy, y quizá porque siguen centrándose exclusivamente en el texto escrito, lo tratan como un género literario más: suelen ser una relación de autores y obras, y acaso una historia del desarrollo del género, que se ocupa de buscar los antecedentes de los temas y de las formas (la crítica de fuentes, "crítica hidráulica"), sin tener en cuenta que, aun prescindiendo de la representación, el texto dramático escrito tiene ya en si unos rasgos específicos que proceden especialmente de su finalidad, la representación escénica. El texto dramático no admite una equiparación con los demás textos literarios, porque, aunque coincide con ellos en utilizar como medio expresivo el lenguaje verbal, se distancia de los otros géneros en que está destinado a la representación y, por esta finalidad, utiliza el lenguaje de forma particular, por ejemplo, con una gran profusión de deícticos, en forma dialogada, etc.Tanto la dilatada tradición aristotélica, como la más reciente tradición histórica, se ocuparon del texto dramático escrito como si estuviese destinado directamente a la lectura, al igual que el poema o el relato. Estas formas de estudio pasaron por alto los rasgos específicos del género dramático, presentes, sin embargo, ya en el texto escrito, es decir, aquellas indicaciones que se encuentran en el diálogo mismo como "lenguaje en situación" que exige una realización espectacular con los signos paraverbales, y directamente las acotaciones, que completan el sentido del diálogo y están encardinadas en él, además de tener una finalidad directamente escénica y, en resumen, todos los signos del texto que permiten ponerlo en escena, y cuyo conjunto constituye la "teatralidad" del texto.

Nunha perspectiva práctica, na épica, o autor é sempre o verdadeiro emisor, é dicir, o *emisor empírico,* aínda que se disimule detrás dun narrador, explícito ou implícito, e incluso cando se presenta como un simple transcritor ou tradutor dunha obra allea —pénsese neste recurso de verosimilitude tan utilizado na Idade Media— e quen, polo mesmo, lle transmite ao lector —receptor— toda a información sobre os feitos e acontecementos da historia que se conta, onde acontecen e cando, quen son os seus actores, que pensan, que sinten... Na lírica, o emisor, é dicir, o *emisor empírico*, é tamén o autor, incluso cando actúa como un *nunciador* ou *falante lírico*. Pola contra, na obra dramática, é necesario distinguir o plano do texto do plano da representación, entendendo este último, sexa cal sexa a importancia concedida ao primeiro, como a realización definitiva da obra. É dicir, o texto —escrita dramática / escrita escénica— é só o proxecto da obra dramática. No plano do texto o autor é o emisor, mentres no plano da representación, o emisor é o director e, se se quere, o actor.

A mensaxe, é dicir, aquilo que constitúe a información que transmite o emisor, ten na épica, como referente a diéxese ou mundo ficticio no que se sitúan, nun tempo e nun lugar determinados, os personaxes, situacións e acontecementos que constitúen a historia narrada. A novela e o conto son as súas formas modernas máis características. Ambas as dúas prefiren a prosa, aínda que algunha vez teñan usado o verso, sendo a súa función lingüística predominante a referencial. O receptor é o lector ou o oínte.

Na lírica, a mensaxe ten, pola contra, como referente as emocións e sentimentos máis íntimos da alma do poeta. A historia e os personaxes, sempre fóra do tempo e dun espazo concretos, son só, cando o autor os utiliza, recursos cós que pretende visualizar o espiritual, é dicir, instrumentos que permitan a construción daquelas imaxes que evocan o seu mundo interior. O poeta non intenta explicar o que el sinte ou percibe na realización dun acto amoroso, dun bico de amor ou da contemplación dun amencer..., na contemplación dun desastre, da morte dun neno, dunha desgraza..., senón comunicalo, contaxialo, facer partícipe ao receptor. O poema, que é a forma consagrada, prefire o verso, aínda que poida utilizar a prosa, seleccionando como materiais os valores máis expresivos da lingua, os elementos capaces de produciren determinados ritmos, etc. A súa función predominante é a poética. O receptor é, coma na narrativa, o lector ou o oínte.

O destinatario da obra dramática, tanto do texto coma da representación, é de todo diferente do da obra épica e lírica. O autor-emisor da obra dramática é un actor que, coas orientacións, ou non, dun director, coa modulación da súa voz, os seus acenos e incluso a selección de determinadas escenas do relato —pénsese no antigo xograr ou no contemporáneo contacontos— en función do efecto que pensa está a producir no receptor, intenta atraer a súa atención, provocándoo, incitándoo á a cción. A oralidade, obrigadamente acompañada de signos propios da representación —ton da voz, nalgúns casos a música, acenos, pausas e silencios— é unha forma, máis ou menos simplificada de representación, na que un actor ten de dar vida a un número determinado de personaxes.

Na obra dramática, a mensaxe, que pode estar cargada dun profundo ton narrativo ou lírico, ten, predominantemente, como referente a realidade da experiencia do autor e do mesmo receptor. O diálogo e o monólogo son as súas formas predominantes. O diálogo, a forma dialogada, é tan característica da obra dramática, que un intelectual coma Jirí Veltruský (1997: 31-55) afirmaba:

> El rasgo específico del drama es su *discurso dialogado* por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión *básica* que determina todas las propiedades de este género poético.

Grande Rosales (2004: 308) explica así a razón do desafecto de que ten sido obxecto o diálogo:

> La crisis del drama moderno se formula en consecuencia como *crisis del diálogo,* dado que a veces la forma del diálogo y el discurso pueden llegar a entenderse como la única acción de la obra, de carácter performativo. Es así como la elección de conflitos humanos demasiado individuales o universales conduce a la desintegración de lo dramático en beneficio de una "novelización" del teatro.

Efectivamente, nalgunha etapa da súa historia, o teatro, nunha ansia total de independencia fronte aos outros xéneros, ten intentado incluso prescindir dun elemento tan característico como o mesmo diálogo refuxiándose, por exemplo, no recurso enormemente expresivo do silencio (María Ángeles Grande Rosales 2004: 309):

> Otra de sus más felices expresiones [del teatro] indagará en una nueva "poética del silencio", como ha puesto de manifiesto Sánchez Trigueros, exponente de la desafección al lenguaje e índice de inefabilidad, ya sea el delirio verbal que muestra la imposiblidad de comunicación de Pinter o Becket o el uso lúdico del lenguaje por parte de Romero Esteo o Nieva. Puede existir incluso el silencio como reflejo de la alienación". Dependencia que se intensifica en situacións especiais como acontece, por exemplo, na denominada creación colectiva no sentido que explica Dolores Vilavedra. "Coido (Dolores Vilavedra 1998: 140) que podemos falar de creación colectiva cando o texto se resiste á fixación textual, ben porque depende dos mecanismos de improvisación ata un extremo que fai que se modifique substancialmente de función a función, ben porque nel ocupan unha porcentaxe importante materiais "paratextuais" como música, sons onomatopeicos ou mesmo ruídos. Por outra banda, resulta case sempre imposible precisar quen é o autor do texto e, mesmo naqueles casos nos que o espectáculo final é froito do desenvolvemento que o colectivo fai de ideas ou microtextos de procedencia identificable, a distancia que separa o producto final do orixinario obríganos a consideralos textos diferentes.

Vidal Bolaño nunca dubidou da necesidade do texto dramático, nin tan sequera en espectáculos como *Antroido na rúa I* e *Antroido na rúa II* (1978-1979), nos que aquel desempeña, de certo, un papel abondo secundario. De certo, pensaba, non hai teatro sen representación, ou, se prefire, o teatro é a representación. Non obstante nunca renunciou a importancia da escrita dramática, do texto. Podía perfectamente ser súa a afirmación da profesora Bobes Naves (1981: 295-322): "El teatro es *texto* inexorablemente y es *representación,* virtual o realizada". A mesma situación do momento histórico vivido por el poñía de relevo non só a importancia senón a necesidade do texto. Expresábao dun xeito moi radical Manolo Guede (1980: 20-24):

> El problema surgia en su raiz cuando aquel discurso de urgencias nacionales (fundamentalmente nacionales) pretendía reflejar la realidad de este pais y no se daba con el mensaje, ¡oh, paradoja!, porque faltaba la literatura dramática —¡mi vida por un texto!, era la súplica de moda—, quien sabe si incluso no faltaba el propio código, y nosotros, naturalmente aprendices y neófitos, necesitábamos aferrarnos a algún texto, sin saber tal vez muy bien lo que queríamos, pero con un afán de sostener algún pretexto que nos hiciese cojonudos...

Os mesmos autores da xeración Abrente "eran conscientes de estaren a conformar un repertorio de referencia" (Inma López Silva 2001: 65):

> Sen dúbida, toda *escrita dramática* (Vidal Bolaño 2013: 127), ademais de aspirar a súa difusión polos canles que lle son comúns ás outras formas de

> creación literaria, consciente ou inconscientemente, aspira a ser suxeito do discurso escénico. Encerra en si mesma a proposta dun feito escénico posible.

É mesmo neste contexto como pode entenderse a función propia do diálogo dramático, instrumento que, por outra banda, caracteriza o modo peculiar de recepción do público (Bobes Naves 1981: 295-322):

> El lenguaje, único sistema de signos usado en el relato y la lírica, impone inexorablemente una sucesividad al discurso de la novela o del poema. El espectador de una obra de teatro *oye* los diálogos, y a la vez *ve* a los actores que se mueven, que van vestidos de una cierta manera y remiten a un ambiente con los objetos de que están rodeados, etc., y todo en el escenario actúa en forma directa y simultánea sobre la imaginación y los sentidos haciendo que el mensaje sea más vivo, más rápido, más intenso y, por tanto, más eficaz, en cuanto al modo de recepción, que el de otros géneros.

O monólogo, sobre todo cando se presenta como forma única dunha obra dramática, pénsese, por exemplo, en obras coma *Caprice* ou *Sen ir máis lonxe*, de Roberto Vidal bolaño, pode parecer, o que en absoluto é así, unha derrota do diálogo. Como explica Grande Rosales (2004: 308):

> El amplio tratamiento del monólogo, antes considerado antidramático, puede considerarse un indicio significativo de esta transformación del género. La escritura teatral contemporánea (M. Duras, P. Handke, H. Müller, David Mamet, etc.) desarrrolla ampliamente esta fórmula a veces como eco del monólogo interior, e incluso en forma de arenga, discurso o meditación filosófica que llega a "arrojarse" al público (Handke, Bernhard). Se trata de una nueva *dramaturgia del discurso* que estructura la accción y rompe con la tradición dialogada.

O monólogo e outras formas semellantes, como o "parlamento" —recitados ou declamacións dun actor—, o "discurso" —pensamentos e reflexións dun personaxe—, "monólogo interior" —fluxo continuado dos seus sentimentos ou pensamentos interiores—, ... representan un alonxamento do diálogo o que, en calquera caso, non logra nunca anulalo de todo. Algunhas veces preténdese distinguir entre monólogo dramático e soliloquio, como, por exemplo, chegou, nalgún momento, a pensar incluso Vidal Bolaño da *Rosalía* de Otero, en canto no soliloquio as reflexións do personaxe único non terían máis destinatario que o propio personaxe, ben que o público, receptor máxico desta representación, ía poder escoitar e ver canto lle acontecía a tan singular personaxe; mentres no monólogo o personaxe confronta ou comparte as súas reflexións con outro ou outros persoanxes, reais ou

imaxinarios, produto algunhas veces, como acontece con EL-PASMA de *Sen ir máis loxe,* do mesmo Vidal Bolaño, que non é máis ca un desdobramento de EL. En xeral o protagonista do monólogo dialoga sempre co público, actor que, en parte, improvisa en cada representación o papel que, dalgún xeito o propio autor lle ten previamente asignado.

Os apartes representan, no diálogo, os pensamentos secretos dos personaxes que, por convención, só os escoita o público.

Este debate sobre a necesidade ou non do texto dramático ten levado incluso a poñer en sospeita a condición de escritor literario do autor dramático. O caso de Roberto Vidal Bolaño non é, neste sentido, ningunha excepción. Resulta, de certo, paradoxal que un estudoso como Alberto Ramos (PP 2013: 15 05) rotule mesmo un dos seus traballos sobre a publicación da obra completa deste autor con esta máis ca expresiva afirmación: "O sistema literario nunca aceptou a Vidal Bolaño como escritor e agora vai ter que admitilo pola forza da súa obra". O mesmo Paco Macías (LVG 2013: 15 05), a preguntas do propio Alberto Ramos, precisaba unha e outra vez:

> Vidal Bolaño foi o escritor, e insisto no de escritor, que mellor describiu a sociedade galega dos últimos 25 anos do século XX. E como a sociedade cambiou, el tamén foi cambiando as formas de comunicarse co público. Nun principio tiña esas referencias da cultura popular, despois foinas cambiando a referencias máis propias do momento, máis do cine ou da música. A sociedade foi cambiando, Vidal Bolaño tamén e, ademais, contóunolo como escritor.

Será a profesora Inma López Silva a que, con todo, precisa o verdadeiro sentido deste pequeno absurdo en relación mesmo co dramaturgo compostelán (López Silva 2001: 77):

> Mais volvendo á cuestión da relación entre literatura e espectáculo, debemos sinalar que existen tamén elementos estruturais presentes nas propias obras literarias que nos fan pensar que o autor traballa cunha potencial posta en escena que se debuxa de maneira concreta no seu maxín. Podería dicirse que as obras de Vidal Bolaño están escritas dende unha tensión, un diálogo interno entre o que hai nel de director escénico e o que hai nel de escritor". "A clave desta hipótese —engade (López Silva 2001: 77)— dánola unha lectura atenta das acoutacións. Revisando os mecanismos constructivos das didascalias que poden aparecer por separado ou mesturadas. Por unha banda temos acoutacións extremadamente líricas nas que semella que a pluma do autor se decanta por unha recreación preciosista e abstracta sobre a lingua descritiva; tamén existe a posibilidade de que se dea unha insistencia fundamental no detallismo concreto de elementos de localización e

> caracterización; e finalmente están as acoutacións que se limitan a sinalar de maneira relativamente escueta ambientes e movementos, esenciais en todo texto dramático.
>
> Quizais sexa un dos grandes achádegos de Vidal Bolaño coma autor teatral a capacidade evocativa dunha virtual posta en escena a través dunha linguaxe marcadamente literaria, lonxe dos xiros propios do diálogo teatral convencional. En efecto, a lectura das obras dramáticas de Vidal Bolaño xamais deixa a sensación de estarmos interiorizando o guión dun espectáculo máis ou menos elaborado. Existe unha vontade estilística que está lonxe dunha fácil traslación á linguaxe espectacular e que dificulta o traballo dos actores. Pero tamén é verdade que no propio texto dramático está presente esa posibilidade, xa que se trata de empregar con mestría os mecanismos de descrición de entidades concretas, abstractas, ambientes e situacións (Inma López Silva 2001: 78).

A evidente preocupación de Vidal Bolaño pola calidade literaria da súa obra, un dos moitos aspectos formais da mesma, esencialmente estéticos, que constituíron unha das súas principais preocupacións como autor, amósase, efectivamente, especialmente relevante nos textos das súas didascalias e acoutacións, alcanzando, neste sentido, un tan alto grao de perfección que nalgúns textos, como, por exemplo, os que se poden disfrutar en obras como *Doentes* ou *As actas escuras,* non desmerecen en absoluto á beira doutras tan celebradas como as do seu admirado Don Ramón María del Valle-Inclán. Coas súas didascalias pódense facer as excepcións que a profesora Bobes Naves facía co denominado por Ingardem "texto secundario" (Bobes Naves 1981: 295-322):

> Tiene carácter funcional, no artístico (son excepción las acotaciones en verso del teatro modernista, o las que pone Valle Inclán, en verso o en prosa trabajadísimo, en sus obras dramáticas. Isto incluso cando, como advirte María Ángeles Grande Rosales (2004: 308), Las acotaciones se desarrollan perfectamente ensambladas con la escritura dramática en la que se insertan, e incluso en ocasiones aparecen tan cuidadas literariamente como el propio texto. A veces, como ocurre en algunas obras de Valle Inclán, Handke y Becket, adquieren una extensión desmesurada.

No texto dramático, a función predominante da linguaxe é a apelativa ou conativa (diálogos, monólogos...), mentres no texto secundario —didascalias, acoutacións...— predomina a función referencial, agás nos textos de autores como Valle Inclán ou o mesmo Vidal Bolaño, nos que a función predominante no texto secundario é, mesmo a poética. Unha característica que non contradice a súa teoría do distanciamento

emocional, en canto a súa preocupación pola estética, ou como diría el mesmo, polo traballo ben feito, non ten por que influír negativamente no seu intento de espertar no seu público, fronte á representación que lle propón, unha actitude máis reflexiva ca emotiva.

Nunha primeira época, se se quere, na etapa de Teatro Antroido, incluso nos seus traballos máis logrados, as didascalias e acoutacións poucas veces renuncian a función referencial como predominante. En *Laudamuco,* por exemplo, obra coa que o autor decide definitivamente a súa entrada no mundo do teatro, as didascalias e acoutacións teñen como obxectivo prioritario informar ao director e tamén ao actor sobre o que o público ten de percibir no escenario. Tómese como exemplo esta descrición con que se abre esta obra:

> *Á dereita, unha morea de traxes estragados e cheos de carraxe e algunhas perchas con pé, feitas paifocamente. No centro, un cagadoiro enfeitado coma se fose unha cadeira real. E á esquerda, unha cama velloca e moi escangallada.*

Algunhas características morais dos dous personaxes principais, coma a fidelidade de Rouco, "o servo máis fidel do rei", ou coma a "egrexia condición" de Laudamuco, "señor dos cómbicos, dos silúricos, dos áticos e dos permacozoicos", aparecen nun primeiro momento sen un referente real. Pero téñeno, aínda que o director e actor e, naturalmente, o público teñan de agardar a ler todo o texto ou a presenciar a súa representación para coñecelo. En calquera caso, o protagonismo da escrita dramática sobre a escrita escénica é, nesta obra, tan evidente que o autor non dubidou en escamotearlle ao público estas cuestións. Así, aínda que poida ao longo da representación achegarse ao sentido do carácter de "servo máis fidel do rei" en Rouco ou da "egrexia condición" de Laudamuco, nunca alcanzará o de "señor dos cómbicos, dos silúricos, dos áticos e dos permacozoicos".

En *Agasallo,* obra estreada oito anos despois de *Laudamuco,* no 1984, as didascalias anuncian xa ese paso da linguaxe referencial ao da linguaxe poética, en calquera caso, predominantemente literaria. O autor, decididamente, renuncia a información concreta, referencial, para deleitarse nas posibilidades estéticas da forma da súa mensaxe. Abonde como exemplo a didascalia con que, tamén neste caso, se abre o texto desta obra:

> *Media un mes de Santiago dun mil oitocentos sesenta e un ventureiro. Casa arrendada ao fiado nun recuncho da Compostela de portas a dentro. Un cento de sabas máis brancas ca o de común gardan os mobles do desleixo*

do tempo. Aínda non hai cantares de que se gabar, nin santiña a que lle chuchar as bágoas. Tras os vidros da galería, tal que empoleirada riba das tellas, a lúa chea chíscalles un ollo ás tebras e deixa que manden un chisco. Un chisquiño nada máis, só iso.

O autor sitúa a escena nun tempo e nun lugar concretos: "Un mes de Santiago". Pero cal? Hai meses de Santiago diferentes? "Dun mil oitocentos sesenta e un ventureiro". Houbo outros "mil oitocentos sesenta e un"? Ventureiro. Como é un ano ventureiro? Pero o máis importante: ¿Como pode o director de escena, principal destinatario desta didascalia, transmitirlle esta información, fundamental, ao público, mesmo a través da representación no escenario desta obra?

E nunha "Casa arrendada ao fiado nun recuncho da Compostela de portas a dentro". Como se representa no escenario unha casa "arrendada ao fiado"? Como se fai entender escenograficamente que se trata dunha casa situada nun "recuncho da Compostela de portas adentro"?

O autor describe logo a escena que o público vai vivir en presente, directamente, como parte da mesma. Os datos, non obstante, salientan preferentemente realidades subxectivas, emocionais. Apunta: "Un cento de sabas máis brancas ca o de común gardan os mobles do desleixo do tempo". Non serán moitas sabas? Cal é brancura "de común"? As sabas son seres vivos para gardaren os mobles do desleixo do tempo? Tamén o é o tempo para que amose o seu desleixo fronte aos mobles da casa? Para continuar: "Aínda non hai cantares de que se gabar, nin santiña a que lle chuchar as bágoas". Como se fai presente a ausencia dos "cantares" e do atributo de "santiña" do que rematará disfrutando a figura de Rosalía, e, sobre todo, como se representa esa imposiblidade de os "gabar" e de lle "chuchar as bágoas" a quen non está presente? Se, pola contra, houbera "santiña", íanselle "chuchar as bágoas"?

A cousa alcanza aínda un maior grao de literaturización, como se pode ler a continuación, nas personificacións da lúa e as tebras: "Tras os vidros da galería, tal que empoleirada riba das tellas, a lúa chea chíscalles un ollo ás tebras e deixa que manden un chisco. Un chisquiño nada máis, só iso".

É dicir, o autor, que está a interpretar a realidade dende a súa propia emotividade —función expresiva— intenta darlle unha forma artística —función poética— ao seu modo particular de comunicala.

Doentes, por exemplo, ábrese mesmo —obsérvese que se elixen simplemente coma exemplos as didascalias con que se inician os textos— con esta valleinclanesca didascalia:

> *San Serapio, sombras, moribundos, un can, a campá da Berenguela, un retrato de José Antonio, a memoria dun guerrilleiro morto e o influxo da súa Excelencia.*
>
> *Nunha Compostela posuída pola loucura e pola brétema.*
>
> I
>
> *Ás portas do vello Hospital Real. Mentres na catedral van dar as sete de calquera tarde gris de inverno. Corren os anos cincuenta. Un vello cano e mal encarado, de verbo e maneiras pintorescas, razoa cunha monxa resabida sobre as granduras e as miserias da afamada clase médica. Un can media na controversa, ladrando e dándolle a razón á do hábito, mentres un paisano enxoito e enfermizo, envolto nunha manta cuarteleira, obsérvao todo con atención e agarda o desenlace do suceso. Preséntase ao fondo, na negrura, un vulto inmóbil dun outro home recollido sobre si mesmo e tal que ausente.*

Isto é o que o director e os actores teñen de facer realidade no escenario, o que o público ten de percibir, entender e sentir cando o pano se erga e as luces iluminen o taboado. Pódense entender os dous primeiros parágrafos como unha introdución xeral ou mesmo como parte da táboa dos *dramatis personae* na que se enumeran os elementos básicos, imprescindibles, para poñer a obra en escena. Aínda así, o director non vai ter fácil facerse cunha morea de sombras e de moribundos, un can, a campá da Berenguela, pero, sobre todo, coa memoria dun guerrilleiro morto e o influxo da súa Excelencia. E todo isto, por si non fose suficiente, "nunha Compostela posuída pola loucura e pola brétema".

Resulta evidente que o autor está a usar unha linguaxe metafórica, na que, os referentes son esencialmente entes emocionais que el personifica en figuras literarias. E, naturalmente, emocións derivadas do fondo coñecemento da cultura que conformou ao longo dos séculos o imaxinario do seu pobo. San Serapio, por exemplo, santo avogoso das dores de barriga, que se venera na parroquia de Conxo de Santiago de Compostela; as sombras e os moribundos, que evocan espazos máxicos pertencentes ao Outro Mundo, como a Estadea; a campá da Berenguela, que esquece a historia tráxica do seu autor, o arcebispo don Bereguel de Lendoira, para facer presente a lenda de dona Berenguela, a esposa de

Afonso VII, que tódolos anos, na noite dos fogos do Apóstolo, sae do seu sepulcro para pasear a súa beleza polas rúas compostelás e contaxiarlla a aquelas mozas que logren vela. E a memoria do guerrilleiro morto e o medo que proxecta a presencia na Cidade da súa Excelencia. A mesma Compostela é aquí, na evocación de Vidal Bolaño, unha pobre moza, perdida na brétema, que diante deste espectáculo fantasmal, rematou volvéndose louca, é dicir, "posuída".

No escenario ilumínase o decorado que, ás sete dunha tarde gris, cando corren os anos cincuenta, representa as portas do vello Hospital Real. Un home e unha muller, el un vello "cano e mal encarado, de verbo e maneiras pintorescas", e ela, "unha monxa resabida", discutindo "sobre as granduras e as miserias da afamada clase médica" compostelá. Non debe resultar moi doado para o director e os actores lograr que o home "mal encarado" se amose como un home de "verbo e maneiras pintorescas". Como son un verbo e unhas maneiras pintorescas? O referente, é dicir, aquilo a que se refire o autor con estas expresións pertence a ese mundo no que as emocións, para materializárense, é dicir, para poderen facerse intelixibles, se concretan en figuras literarias. De certo, só véndoo e escoitándoo na representación será posible descubrilo, se o director e o actor entenderon ben o que de verdade quería dicir Vidal Bolaño. Outro tanto acontece coa condición de "resabida" da monxa.

A cousa ponse, ende ben, máis complicada, cando o can que figura no reparto ten de mediar "na controversia, ladrando e dándolle a razón á do hábito". Pódese admitir, aínda que non resulte moi doado, que o can ladre no momento adecuado, pero parece, cando menos excesivo, que ademais poida intervir nunha "controversia" sobre o comportamento dunha clase social moi representativa da Cidade que diante da operación do vaciado do Hospital para convertilo en Hostal, permanece simplemente calada. Aínda que o público, que antes da estrea de *Doentes* asistira xa, inqueda e desacougada, a tal desfeita, lle poida parecer moi natural que incluso un can, un can calquera, se cadra un humilde can de palleiro, puidese entender perfectamente un desaguisado que, se cadra, a clase médica non foi capaz de entender ou simplemente non a quixo ver.

Resulta, en calquera caso, evidente que o autor lle dá forma á mensaxe, que lle quere transmitir ao director e aos actores, máis interesado na beleza da mesma e nos efectos que teñen estes de lograren coa representación

da obra fronte ao público, ca de especificar obxectivamente aquelas condicións que se teñen que cumprir para facela realidade. E isto incluso cando o seu respecto á liberdade do director, e, incluso, á do mesmo actor, foi sempre unha constante no seu quefacer como dramaturgo. Así o entende claramente Manuel F. Vieites (1998: 89):

> Vidal Bolaño escribe o seu teatro pensando directamente na representación teatral, nos actores concretos que a escenificarán, nos espacios ós que o texto poderá acceder. E dada a súa condición de director sempre vinculado a unha compañía, os seus textos implican dende o momento mesmo da súa concepción unha proposta determinada de posta en escena. Atopámonos, así, con textos abundantes en acotacións que, máis que describir detalladamente o escenario, proceden á creación dunha ambientación poética que debe pautar o desenvolvemento escénico da peza. Os textos de Vidal Bolaño son, deste xeito, os textos dun escritor tanto como os dun director de escena.

Por exemplo, en *As actas escuras,* as didascalias alcanzan un nivel de perfección literaria tan elevado que nin o propio autor chegara nunca a sospeitar. Un dos valores en calquera caso que, como todos aqueles que definen a calidade dunha obra literaria, mereceron sempre, dende o primeiro momento da súa dedicación á escrita, a súa maior atención. Se, de certo, nos seus primeiros traballos, sobre todo no ámbito da escrita —colaboracións xornalísticas, guións cinematográficos, obras de teatro— se poden detectar descoidos ortográficos e incluso gramaticais, non se debe esquecer que a primeira edición de *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* —Instituto da Lingua Galega – Real Academia Galega— é mesmo do 1982, tardando, ademais, a súa difusión máis tempo do que entón se agardaba. En ningún caso, incluso naqueles dos seus traballos máis intrascendentes resulta imposible non descubrir a súa clara vontade de estilo, a súa preocupación por superar as limitacións dos medios de que dispoñía, nesa loita constante por alcanzar, sobre todo no campo da lingua galega e do teatro, esa irrenunciable perfección que só pode agasallar a beleza.

Abonde, só, un pequeno exemplo elixido ao chou, tamén, neste caso, a primeira didascalia de *As actas escuras* na que se describe o escenario onde un dos personaxes protagonistas xace doente:

> *No recollido silencio dun dormitorio de paredes núas e inmensas. Na cama, limpa e austera, coma o cuarto todo, un ancián cego e enxomido de aspecto e maneiras venerables agarda a morte coa serena placidez de quen sabe a fin de todos os camiños. Polas regandixas dunha ventá coas contras a*

> *medio entornar, un sol, tamén xa no ocaso, filtra timidamente as derradeiras raiolas dun luminoso día de verán. Ábrese a porta do cuarto e debúxanse no seu gonzo as sombras dun home e dunha muller, aínda na flor da vida.*

Sen dúbida, a principal preocupación do autor é transmitirlle ao director e actores, a descrición da escena na que o público, en canto se erga o pano e se ilumine o escenario, ten de entrar. É dicir: o que o director e os actores teñen de lograr é que o público, diante desta escena, non só vexa e escoite, senón que sinta e viva a emoción dun momento singular duns acontecementos nos que está a punto de participar.

Pero como facer realidade nun escenario o "recollido silencio" aínda que sexa dun "dormitorio"? O seu referente é sen dúbida, un especial clima ambiente que o director debe intentar recrear como un "recollido silencio". É o efecto, a emoción, que a escena ten de provocar no público o que de verdade lle importa ao autor. Como acontece co vello que está morrendo, nese cuarto, deitado nunha cama. ¿Como pode ende ben o director e os actores faceren posible que o público se comprometa dalgún xeito coa dramática situación do ancián decatándose de que está "cego e enxomido", pero, sobre todo, de que se trata dun vello de "aspecto e maneiras venerables" que está mesmo a agardar "a morte coa serena placidez de quen sabe a fin de todos os camiños"? Como se traducen nun escenario o "aspecto e maneiras venerables?" Pero, sobre todo, como se lle pode facer sentir ao público que o vello que está nunha cama —sorprendentemente non se di sentado, deitado, debaixo ou enriba das sabas— está mesmo a agardar a morte? Enténdese que non é doado poder observar a alguén agardando, e sobre todo, placidamente, a chegada da morte. Ten que ser algo impresionante para o público. Pero que ten de facer o director e os actores para produciren mesmo ese efecto? Claro que para alguén que "sabe a fin de todos os camiños" pode ser doado. Mais como se pode facer posible que o público coñeza esta singularidade do ancián só vendoo, e por primeira vez?

O mesmo lle acontece ao sol, coma ao ancián, "tamén xa no ocaso", aínda que o público só poida descubrir como "polas regandixas dunha ventá coas contras a medio entornar, filtra timidamente as derradeiras raiolas dun luminoso día de verán". O autor só pretende intensificar a emoción que produce a imaxe dun ancián "agardando a morte placidamente", coa presencia, case invisible, doutra imaxe, a do sol, agardando tamén con "serena placidez" a súa propia morte. ¿Como

pode ende ben o público, que está presenciando a primeira escena da obra, sentirse, necesariamente, na presencia dun desenlace no que un deus humilde, un deus dunha mitoloxía da sinxeleza e da humildade, agarda con "serena placidez" o final dun camiño que, sen telo andado, o coñece perfectamente?

A linguaxe, que debería neste caso ter como referente un obxecto perfectamente verificable, para poder transmitirlle ao receptor —director, actor— as informacións necesarias para montar a primeira escena da obra, amósase moito máis disposta —función poética ou literaria— a provocar no público, o seu verdadeiro destinatario, a través mesmo do labor do director, dos actores e técnicos, unha sorpresa, unha emoción, un sentimento, un pracer... Sen dúbida, a función referencial está sempre presente. Non en van cando o autor, aproveitando as posibilidades expresivas da función poética da linguaxe utiliza esta para lograr determinados resultados estéticos, se especifica case sempre que a función poética é simplemente predominate, que neste tipo de linguaxe predomina simplemente a vontade de estilo, a condición de literato do autor, do escritor.

Pero as acoutacións e, sobre todo, as didascalias de Vidal Bolaño potencian ademais unha das características máis salientables do seu teatro, o seu crácter narrativo. Foi o director teatral Quico Cadaval que, dun xeito maxistral, soubo poñer de relevo esta función da didascalia literaria na posta en escena da *Cabeza do Dragón* do mestre Don Ramón María del Valle-Inclán, incorporando a un narrador que segue puntualmente o texto das memas.

–I–

O AUTOR, O DIRECTOR E O ACTOR

Parece relativamente doado comprobar como os diferentes elementos que conforman a obra dramática non só a condicionan, senón que eles mesmos resultan profundamente condicionados tanto pola concepción que o autor ten do teatro coma polo papel que eles mesmos desempeñan na realización práctica da mesma. Para Vidal Bolaño o centro da obra dramática constitúeo o argumento, o asunto, a historia ou o conxunto de feitos que configuran o argumento. Teoría que coincidía perfectamente co que sobre as formas escribía o investigador Trancón Pérez (Trancón Pérez 2004: 552):

> El trabajo sobre las formas —escribe este autor—, sobre la materialidad del sonido, el color, el espacio, el movimiento, la imagen, el cuerpo, la palabra y los objetos, se convierte en la base de la creación dramática. La realidad material, formal, se transforma en el fundamento de la ficción al liberarse del significado habitual, poniendo ante los ojos del espectador su aparencia sensible como un todo formalmente coherente, en el que las formas "contienen" a los contenidos, y los contenidos a las formas. La adecuación entre forma y contenido es el criterio que sirve para depurar la forma, para estilizarla, hacerla más expresiva y más impresionista.

Non parece, de certo, necesario insistir na profunda interdependencia entre os diferentes realizadores da obra dramática para entender o verdadeiro protagonismo do autor-escritor e do director, independentemente do papel que neste ámbito concreto lle corresponde ao actor e incluso aos mesmos técnicos, electricistas, iluminadores, tremoeiros, etc. Vén de moi lonxe a loita por determinar a quen lle corresponde realmente a autoría da obra dramática, se ao primeiro, é dicir, ao autor, ou ao segundo, o director, non faltando quen ve no labor do actor o verdadeiro sentido creador que se atopa na mesma.

A resposta atópase, sen dúbida, na maior ou menor consideración que previamente se lle outorga ao texto dramático ou a súa representación, é dicir, a quen se lle teña atribuído o papel principal, se ao xénero

dramático ou á creación escénica. A este respecto escribía María Ángeles Grande Rosales (2004: 305):

> José Antonio Sánchez [1999: 9-12] —*Dramaturgia de la imagen*— pone de manifiesto como las descualificaciones mutuas entre dramaturgos y directores en el primer tercio del siglo XX no produjeron, al menos en sus comienzos, una ruptura total, ya que los grandes directores reivindicaron su autonomía sin necesidad de prescindir de la literatura. No obstante, los creadores escénicos frecuentemente recurrieron al subterfugio de acudir a los clásicos, es decir, a aquellos textos canónicos que permitían al director actuar con absoluta libertad e incluso alterar la estructura del texto y su sentido. En cambio, apunta este investigador, la escisión entre creación escénica y género dramático se hizo definitiva cuando los directores volvieron la vista a otros géneros como la narración, por ejemplo, más allá del drama.

Delimitación que nin tan sequera consinte a profesionalización de cada unha destas figuras en canto, como xa advirte a profesora Dolores Vilavedra, esta característica é común no mesmo teatro galego da "xeración dos 90", polo menos naqueles que cultivan preferentemente o teatro (Dolores Vilavedra 1998: 131):

> Por outra banda, [xa na "xeración dos 90"], apréciase un novo auxe da figura do autor-director-dramaturgo-traductor paralelamente á mingua daqueles escritores que se achegan á creación dramática por simple curiosidade artística; semella imporse un consenso tácito verbo da idea de que se require un certo dominio da arquitectura teatral para producir textos dramáticos escenicamente rendibles, o que anima ós profesionais a escribir e ós que non o son a achegarse ós procesos de montaxe das súas pezas como exercicio de aprendizaxe.

Idea coa que parece coincidir Manuel F. Vieites (1998: 72) cando lembra: "A diferencia do que ocorre na lírica e na narrativa, no eido da dramática non abundan os profesionais do ensino, senón os profesionais do teatro".

A diferencia entre autor e director só se produce en realidade nun contexto tradicional no que o verdadeiro protagonista, se non o único, é o texto. Cando a escenificación ocupa o lugar de relevo que ten na teoría teatral moderna, esta diferencia faise de todo imposible, chegándose incluso a situacións tan extremas como a que defende o profesor José Luis García Barrientos (1981: 253-294), quen chega a dicir:

> Existe otra clase de figuras, en un grado de distancia mayor respecto a la entraña funcional del Teatro, constituida por la oposición actor/público, que no trabaja ni *en* la representación ni *para* la representación, cuya actividad

> se encuadra plenamente en la categoría definida como escritura y a la que, por tanto, podemos dar el nombre genérico de función "escritor". Se trata dun *rôle* de tercer orden desde el punto de vista teatral. Pero —no hay que alarmarse— eso significa, desde un perfil más favorecedor, en otro ámbito, el de las "artes" de escritura, cuya nota característica es, en oposición al Teatro, su orientación "antihumana" a la supervivencia: la literatura y la música, por ejemplo. El "escritor" no interviene ni en la actuación ni en el espectáculo, si entendemos por tal lo que hay en torno a la actuación; es su "obra" la que, filtrada por el estrato funcional intermedio —director, escenógrafo, etc.—, es utilizada por el doble actor / público, formando parte, pero sólo después de dos transformaciones funcionales, del Teatro. (...) Por eso cuando la escenografía de una obra ha sido realizada por un artista plástico que ha sabido "transformarse" en escenógrafo, asistimos a un caso de hipertrofia similar al de la representación que se reduce a la recitación dun "texto dialogado". El Teatro, pues, aspira también a un literato que trabaje para él ["Meyerhold decía: "Ahora tenemos que pedir prestado a Liszt y a Chopin, pero con el tiempo surgirán compositores especializados que escribirán para una obra concreta"] y no para la literatura, para la representación y no para el libro, un dramaturgo que no sea "escritor", sino "hombre de Teatro". Aunque muchas menos veces de lo que las historias de la "literatura dramática" quieren hacernos creer, el teatro ha visto colmada esta aspiración. Un verdadero dramaturgo está con respecto al escritor literario en la misma relación que un escenógrafo con un artista plástico.

Vidal Bolaño, que foi, con relevante papel, as tres cousas, autor, director e actor, nun breve artigo que acompaña á edición de 1996 da súa obra *Touporroutou da lúa e do sol* ao referirse á función que lle corresponde ao autor e ao director na realización da obra dramática, escribía:

> I é que non hai un único xeito de poñer en escena unha peza de teatro. Ou non debera. O texto, aquela parte do proceso teatral que lle é propia ó autor, é tan só un punto de partida, unha suxerencia, un pretexto. En mans dun director ou dun grupo de actores, un mesmo soporte textual pode dar pé a diferentes feitos escénicos. A tantos como directores ou actores haxa. E isto é así mesmo para o director que todo autor leva, dun xeito ou doutro, dentro. Os textos mudan en relación co espacio e co tempo, gañan e perden cousas, transfórmanse. E os directores medran, deprenden ou envilécense. Anque as palabras, a historia, a situación, os personaxes ou os conflitos sigan a ser os mesmos, a súa dimensión, para ben ou para mal, deixa de ser a que era e pasa a ser unha outra, nova, descoñecida e imprevisible.

Tese que non lle impide afirmar (Vidal Bolaño 2013: 130):

> Non existe pobo con alma sen poetas que o canten, sen creadores que busquen ser expresión do seu ser e estar neste mundo. Os dramaturgos son uns deses poetas que ao longo dos séculos viñeron dándolle carta de natureza ás

> granduras e miserias de cada pobo, de cada cultura. En ningún deles deixou de escoitar o eco desas súas voces das mil maneiras en que se manifestan, nin tan sequera o pobo e a cultura galegas.
>
> Eles son pezas fundamentais nese complexo engranaxe ao que chamamos teatro. Sen a súa voz ese teatro nacerá e desenvolverase tullido ou cando menos coxo. A súa voz, profunda e inexorable, foi enunciándose de xeitos e a horas diversas. Está presente no cancioneiro popular, no romanceiro, nas adiviñas, nas formas aparentemente sinxelas das que o pobo se val ou por medio das que se manifesta, como resultado da tradición e dun longo e rico proceso de creación colectiva.
>
> A esas voces orixinais, con orixe, ancoradas na tradición mesma, engádenselle con frecuencia voces individuais, capaces de sumar o seu sentir, a súa palabra, a aquelas das que son e se senten herdeiros (Vidal Bolaño 2013: 130). Son as voces dos dramaturgos. Duns dos donos da palabra. Dos descifradores dese misterio que é o home, e sobre todo o home en convivencia.

En "A propio intento", ese breve traballo co que pensaba garantir o futuro do teatro que el soñara e polo que loitara durante toda a súa vida, non esquecía recomendar (Vidal Bolaño 2013: 130):

> O autor contemporáneo ou é quen de escribir éxitos que respondan ás regras do éxito, a eses trazos, ou é silencio, papel impreso ó sumo, case nunca teatro no senso amplo, vivo, certo, ese que só é posible riba das táboas dun escenario.

O problema de deslindamento entre o protagonismo do autor e o director, coma responsables respectivamente do texto e da súa representación, non é menor cando se trata de delimitar o papel creativo do mesmo actor se se pretende poñelo en relación co daqueles dous. Sen dúbida, foi a importancia concedida á escrita escénica fronte á escrita dramática a que elevou o papel do actor a un posto de especial relevo no campo da teoría moderna do teatro. Ben que, tampouco neste caso, se alcanzase nunca a unanimidade para definir o verdadeiro valor do seu papel na elaboración da obra dramática. Resulta, neste sentido, especialmente suxestiva a afirmación de García Barrientos (1981: 253-294): "El Teatro (la actuación) es un tipo de comunicación con actor; el cine (la escritura) un tipo de comunicación con autor. "El autor es un actor clandestino. El actor es un autor al descubierto".

En xeral, esquecendo xerarquizacións que pouco ou nada engaden ao coñecemento do verdadeiro significado do actor, é común o recoñecemento da importancia da súa función esencial no teatro (Trancón Pérez 2004: 572):

> Para caracterizar o hacer visible a un personaje se necesita definir un movimiento, una mirada, un gesto, una postura, un traje, una voz, unas palabras… Sin ello, el personaje no existe. En esto se diferencia del personaje novelístico o narrativo: en el relato el ser del personaje nace y muere en la conciencia del narrador, que puede entrar en su interior y remontarse a cualquier época o momento de su vida, sin limitación ni traba alguna. El interior de un personaje narrativo puede ser contado, descrito, creado, imaginado; el interior de un personaje teatral sólo puede ser mostrado, actuado, exteriorizado, visto. No existe si no se materializa a través de la acción y el cuerpo del actor.Un personaje no es ninguna entidad psicológica o humana previa. No existe antes de entrar en escena. Es lo que hace y dice, no lo que piensa o siente. Lo que piensa o siente sólo existe para el teatro en la medida en que se muestra y ve. Los personajes están en función de la acción y no al revés, ya lo dijo Aristóteles.

Vidal Bolaño entende o papel do actor coma algo tan importante que non dubida sequera en outorgarlle este papel ao seu propio público. Así se pode ver, en obras coma *Ladaíñas pola morte do Meco,* colaborando co mesmo elenco de actores que están a representala e, incluso, noutras, coma en *Ruada das papas e o unto,* coma salvador dos mesmos teatreiros que fixeran posible o espectáculo. Pobres e ricos, nobres e plebeus, como os que no seu momento abandonan ao seu rei e señor en *Laudamuco, señor de ningures*, no momento no que este agarda a súa execución, aínda que só sexa na representación dos seus símbolos:

> Laudamuco: (*Cabreado)* Xa non hai no reino quen cumpra os antollos do seu rei e señor?
>
> Rouco: O sumo sacerdote liscou do país e no seu pazo viven agora os canteiros que o construíron. Só puiden topar unha mitra, dúas estolas e un incensario. O mariscal dos seus exércitos está exposto en coiros no medio da praza, sen máis aquel que lembre o seu alto cargo que unha medalliña de ouro pendurada da punta do carallo. Disimúleme o señor... Trouxen un sabre crebado e catro medallas de ferro oxidadas. Tamén trouxen a toga do maxistrado. Del ninguén sabe ren.
>
> Laudamuco: E as donas da corte? E os condes, prefectos, duques e marqueses? Tampouco puideches conquerer ren deles?
>
> Rouco: Algo, si, señor. Roupa xa antiga e un pouco estragada. Non pense o señor que eles a levaban moito mellor!”

O mesmo actor e director, Cándido Pazó (1998: 145-158), facía sobre o papel do actor esta reflexión:

> Nun artigo aparecido no número 268 de *Primer Acto,* Alfonso Sastre interrogábase sobre a existencia do teatro vasco. Como posible resumo

> declara nese artigo que "é a respiración dos creadores na súa terra (teluricamente falando) e no seu país o que en definitiva fai un teatro nacional". Referíase Sastre ós dramaturgos, ós directores de escena e ás compañías. A pregunta que eu engadiría á súa (que deixou sen contestar) sería: ¿que papel xogarían os actores, considerados como entes creativos individuais, na definición ou na patente de existencia dun "teatro nacional"?

Vidal Bolaño, autor, director e actor, compartía, sen dúbida, esta opinión de Pazó sobre o actor, ben que, tampouco neste caso, deixara de rirse do exceso con que este, moitas veces, pretendía sen maiores méritos tal protagonismo. Así, por exemplo, faille dicir ao "Actor ou Actriz que fan dun Tipo ou Tipa Normal" en *Animaliños* (Vidal Bolaño 2003: 149-150):

> Eu podería entrar, buscar a luz do único foco prendido, a sentarme nel, e cuspirlle coa voz engolada: ¡Mecachis na mar salada e tal e que sei eu e patatín e patatán...! ¡Moi ben! ¿E que? ¿E xa está? ¡Non señor! Eu creo que un actor ou actriz de hoxe en día, debe ir máis alá. Debe tomar partido. Posicionarse. Enriquecer o traballo do escritor, ou do dramaturgo, aportándolle a súa experiencia persoal, a súa creatividade. Sempre, por suposto, dende a disciplina e o respecto máis absoluto ao autor. Mesmo cando se discrepa del, como é o caso. Esta peza é en si mesma unha terrible contradicción. Ningún tipo ou tipa normal se presentaría diante do público e liquidaría este asunto botando esta ditosa maldición, así, sen máis [¡Me cago nas herbas de Dios!].

Un estudoso coma Trancón Pérez non dubidaba en manifestar as súas reticencias sobre a mesma oportunidade deste debate. Escribía a este respecto (Trancón Pérez 2004: 594):

> La pugna entre autores, actores y directores es inevitable en el teatro. Hablamos así dun "teatro de autor", un "teatro de actor" y "teatro de director". La literatura dramática estudia el "teatro de autor". El "teatro de actor" fue propio del siglo XIX, donde el primer actor era la figura más destacada, lo que dio lugar a supeditaciones y limitaciones excesivas. En el siglo XX se establece lo que algunos han llamado exageradamente "la tiranía del director", cuya labor es actualmente imprescindible.

Ben que non ofreza moitos motivos para a discusión a súa conclusión final (Trancón Pérez 2004: 594): "Cualquier apropiación en exclusiva es una usurpación, un hurto".

En calquera caso, os textos do dramaturgo compostelán son tanto (M. F. Vieites 1998: 89) "os textos dun escritor como os dun director", resultando practicamente de todo imposible unha separación absoluta entre ambas escritas.

-II-

A TEMÁTICA

A fábula, a historia que se representa, constitúe o que se entende por argumento. O tema é unha síntese ou abstracción do argumento. O amor, o odio o sentimento de vinganza... A acción é o modo como se desenvolve o argumento. Na acción dramática son moi importantes os feitos que acontecen na mesma. "Hecho (Trancón Pérez 2004: 543) es un conjunto de acciones que tienen una finalidad común o que producen conjuntamente un resultado. Las acciones deben relacionarse entre sí por una razón de necesidad para constituir un hecho. Los hechos determinantes, a su vez, han de relacionarse entre sí para constituir una historia coherente". Mentres, "la trama (Trancón Pérez 2004: 544), en cierto modo, es el conjunto de acciones y hechos que el espectador recibe directamente; el argumento o fábula se debe, en cambio, elaborar a partir de la trama, mediante conexiones lógicas y el establecimiento de macro proposiciones temporales definitivas o sintéticas. Trama es urdimbre, contextura, ligazón, por eso se puede alterar el orden natural de los hechos, producir elipsis y construir una trama con enredo, suspense o intriga".

O outro compoñente, a situación é, sen dúbida, un elemento fundamental no desenvolvemento da acción (Trancón Pérez 2004: 542):

> El concepto de situación es difícil de definir, aunque en la mayoría de las obras no es complicado el encontrar los elementos que provocan cambios de situación. La situación no tiene marcas escénicas ni textuales definidas, ya que depende de las acciones o hechos dentro del desarrollo dramático. Lo importante es detectar ese cambio de situación y el elemento que lo provoca, al que se suele llamar incidente".

A escolleita dos argumentos e temas de Vidal Bolaño está intimamente relacionada coa cuestión do receptor da obra dramática, o público, tan importante no seu teatro. Característica, por outra banda, non só propia desta arte senón da maioría dos xéneros literarios, agás, se

cadra, da lírica. Condición que explica, por exemplo, que un autor como Cruz Herrero (1987: 13) afirmase: "La epopeya tenía un público aristocrático, de ideales y figuras heroicas comunes; la tragedia tenía un público democrático que debatía grandes asuntos del destino humano y de política ciudadana". É dicir, dalgún xeito, o destinatario condiciona ao autor até tal punto que este chega a determinar cal debe ser a historia con que en cada caso desexa comunicarse co el. O que explica unha das razóns principais dos novos temas do teatro contemporáneo (María Rosa Álvarez 2004: 199-200):

> Si el teatro actual se construyera igual que el de los antiguos no tendría éxito, porque al público español nada decían los mitos helenos o los más esforzados héroes arrastrados por la fuerza de su destino, lo cual, por ende, sería ir en contra de las creencias de toda una sociedad católica y contrarreformista. El público pedía que le hablaran de su propia realidad, que le escenificaran sus propios mitos, que tranquilizaran su conciencia de la inseguridad que producía un siglo de zozobra y decadencia.

Vidal Bolaño soubo moi ben que unha das primeiras cuestións que tiña de enfrontar era evidentemente esta, atopar unha materia adecuada, nova e á vez familiar, pero coa que o público se sentira identificado. Sen dúbida, os temas do seu teatro, polo menos tanto coma o modo do seu tratamento, sorprenderon dende o primeiro momento ao público e á critica. E, non obstante, os seus temas eran vellos, temas do seu propio contexto cultural. O que, segundo Manuel F. Vieites, constituía unha das principais preocupacións do Grupo de Ribadavia e, moi particularmente de Ruibal, Manuel Lourenzo e Vidal Bolaño (Vieites 1998: 72):

> Galicia ábrese ao exterior, mais tampouco esquece o interior, e se hai un autor que procure unha recuperación crítica da tradición popular ese é Roberto Vidal Bolaño, quen ten creado ata o de agora un interesante feixe de pezas nas que sobrancea a recuperación de elementos da dramaturxia popular.

O compostelán tivo sempre moi presente que o mellor modo de achegarse ao seu público era mesmo a través daquilo que mellor o definía, o seu mundo mítico, aínda que só fose polo familiar que lle era. Ben que, para a maioría, tal universo non só resultase un ámbito descoñecido, senón que, polo menos como el pensaba, o pobo era o primeiro en esforzarse, a veces ata límites inconcebibles, en disimular a súa orixe e todo aquilo que lle puidese lembrar as raíces do seu pasado e os sinais da súa verdadeira identidade Unha desmemoria que

medios tan importantes coma o cine, a radio, a prensa e unha escola decidida a arrincalo da súa ancestral *ignorancia* se empeñaban en potenciar. Vidal Bolaño foi de certo moi consciente do feito de que tales circunstancias estaban moi lonxe de favoreceren e, aínda se cadra, de consentiren espectáculos como o teatro galego e, moi especialmente, un teatro galego coma o que el pretendía. Pensaba non obstante que no máis fondo de cada un dos seus paisanos, incluídos aqueles que presumían de señoritos de cidade, alentaba, con todo, o espírito dun pasado que, non obstante as dificultades e atrancos que tiveran que superar, fora capaz de alcanzar un presente que lle permitía soñar futuros "improbables". E cada unha das súas obras, sobre todo as da súa primeira época, falando na linguaxe daquelas xentes soñadoras, era un berro de esperanza cara a ese futuro sen tiranos coma *Laudamuco* nin caciques coma o *Meco* do Grove. Un berro e un convite a facerlle coro ao Rapaz de *Percival* saíndo coma este do teatro na procura do heroe que durme dentro de cada un deles, para poder celebrar todos xuntos o triunfo do Entroido, a alegría da conquista da liberdade.

Este universo mítico é o tema común de tódalas súas obras, dun xeito moi transparente nas da primeira etapa da súa vida coma dramaturgo, pero igualmente, aínda que nun nivel intelectual superior, nas das súas etapas posteriores. Consciente de que, como el mesmo confesou máis dunha vez, só o encontro do pobo consigo mesmo podía liberalo da opresión que o seu mesmo espírito de sumisión e indiferenza lle facía, coma ao Rouco de *Laudamuco,* ser mesmo o alimento e a forza de quen o escravizaba. Galicia era para el serva de si mesma.

Dúas preocupacións podían, polo menos nun primeiro momento, condicionar esta teima do dramaturgo. A dificultade que inicialmente representaba un posible teatro histórico e a falta de orixinalidade que tal preferencia, xunto cos temas da tradición popular, representaban para un autor que soñaba claramente cun teatro diferente, novo, capaz de arrincar o público da súa pasividade.

A historia, sobre todo a historia propia, constitúe, dende o punto de vista da temática dunha obra un dos recursos máis socorridos por cantos se preocupan por interesar ao seu público en cuestións relacionadas con el mesmo, non só, de certo, os dramaturgos. O feito, ende ben, de que o interese de Vidal Bolaño polo propio se caracterizase máis polo modo de actualizar, de facer presente, o pasado, histórico, lendario, etnográfico,

atropolóxico, do seu pobo, facía mesmo da dificultade deste empeño un dos seus obxectivos priroritarios. Unha perspectiva que lle consinte dicir a profesora Inma López Silva (López Silva 2001: 82):

> Deféndese, así, a historia coma invención, a realidade coma material desde onde reflexionar sobre a condición humana de maneira artística e sobre a definición étnica dunha comunidade. De aí o tratamento literario xenial de cuestions históricas (Guerra Civil, lenda xacobea, transición á democracia) e sociais (emigración, marxinación urbana) desde un punto de vista iluminador pola vía da ficción, sen esquecer, ao tempo, os mecanismos constructivos e os achádegos estéticos presentes na teatralidade e na cultura popular tradicional galega.

O certo é que nunca existiu unha opinión común sobre a oportunidade da historia no teatro (Trancón Pérez 2004: 588-589):

> Dado el carácter de ficción real y presente propio de la representación, el llamado teatro histórico encaja mal en el teatro. Un teatro arqueológico, con plena conciencia de referirse al pasado, de reconstruir acontecimientos y personajes pasados, tal y como sucedieron en el pasado, choca contra la vivencia y el modo de disfrute y placer del teatro, que necesita la ilusión de realidad presente. Así lo entendió muy bien Cervantes en su Numancia. Si todo aparece o se muestra como pasado, difícilmente se puede entrar en la convención de que está ocurriendo por primera y única vez ante nuestros ojos. Se convierte en teatro narrado.

O principal esforzo do compostelán, como dramaturgo, sería mesmo lograr que o seu público vivise o seu pasado, máis ou menos esquecido, pouco ou mal entendido, necesariamente en presente, como un verdadeiro protagonista do mesmo, disposto sempre a descubrir o seu auténtico significado e, sobre todo, a súa auténtica mensaxe de futuro (Vidal Bolaño 1999: 32):

> Ao fin e ao cabo, pensaba: Os vínculos entre o teatro e a historia son tan remotos e inevitables coma remota e inevitable é a historia do teatro mesmo. Están na súa xénese en canto a feito literario e en canto a feito escénico e chegan ata os nosos días coma un río farturento no que teñen verquido as súas augas centos de afluentes de procedencia e caudal diverso. Xestáronse no teatro máxico e ritual anterior á Grecia Clásica e agromaron vai xa para dous mil cincocentos anos, poida que da man de Homero, o harpista cego, ou da de Demódoco quen, entramentres os heroes bebían, xantaban e galeaban, recitaba os seus versos en louvanza das proezas dos olímpicos: "pois cando o apetito da bebida e da comida se tiñan aplacado, a musa excitaba ós cantores a canta-las louvanzas dos heroes".

Actitude que, con todo, lle consentía defender a necesidade de ser orixinal, ben que no sentido que el entendía esta condición, tal como o expresaba referíndose ao teatro de Cortezón (Vidal Bolaño 1999: 35): era "sabedor de que a orixinalidade verdadeira non é outra cousa que a conciencia de ter orixes".

Tivo isto sempre tan claro que a súa mesma insistencia en poñer de relevo fontes e influencias deixaba claro que non era mesmo o feito do pasado dunha historia o que lle importaba senón a súa potencialidade para, en presente, poder facer dela un motivo de compromiso do público co seu futuro. Por iso, todo canto está a súa man, pasado ou presente, dende as conversas aparentemente intrascendentes das súas tertulias e encontros cós amigos, ata o acontecemento máis irrelevante do momento, merecían a súa atención e as súas demoradas reflexións.

Razóns polas que o seu sentido particular do que debía entenderse por propio non lle consentiu nunca disimular as fontes alleas onde algunhas veces bebeu para facer realidade algúnha das súas obras. Máis ben todo o contrario. Gustáballe fachendearse dos descubrementos con que a crítica pretendía poñer ao descuberto o autor ou a obra que el poidera ter en conta cando escribía ou dirixía. Non dubida, por exemplo, salientar que *Percival,* non só é unha *Celebración choqueira, ceibe e maiormente irrespeitosa,*senón que xira *arredor de xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de ... X. L. Méndez Ferrín*, ou que *A ópera de a patacón* é só unha *Versión libre,* como salienta igualmente no mesmo título, *para charanga e comediantes pouco ou nada subsidiados, arredor de textos de John Gay e de Bertolt Brecht;* que *Agasallo de sombras* é o resultado do seu estudo da "peza *A revolta dos traxes* de Don Ramón Otero Pedrayo"; que para *Días sen gloria,* atopou o modelo estrutural na película "A raíña de África", *"The African Queen* (1951); ou que *Doentes,* que "é como *Luces de Bohemia,* un ir e vir por unha cidade, neste caso Santiago" é, diante de nada, unha homenaxe a Valle-Inclán. Sobre *A burla do galo,* (2000), anotou el mesmo no frontispicio da súa primeira edición: "souben [do Don Xoán que quería levar ao teatro] polo que arredor das súas certas andainas, deixou dito no seu *Merlín e Familia,* un tal don Álvaro Cunqueiro, home de fina pluma e requintado verbo, que moitos temos por gloria das letras desta e da outra ribeira do Miño"; mentres que para *Mar revolto,* (2001), utilizou, fundamentalmente, segundo propia anotación na páxina anterior á mesma portada, o relato *O asalto ao Santa María,* de Henrique Galvâo.

Para Vidal Bolaño "o propio" é aquilo que define a identidade dun pobo, sexa cal sexa a súa procedencia, a ficción propia, a tradición popular, a histórica ou a literatura. Nun momento de grande intensidade da súa intervención nas *I Xornadas das Letras Galegas na Universidade Nova de Lisboa,* non dubidaba en confesar que, dende o seu punto de vista, o teatro futuro que el soñaba para Galicia tiña de atopar o seu verdadeiro significado no encontro con esa tradición que se disimula no máis fondo e auténtico daquilo que constitúe o noso máis rico patrimonio cultural (Vidal Bolaño 1998: 95):

> A outra historia a que está datada e contrastada polos documentos, correu sempre parella á nosa necesidade de nos reafirmar como cultura, país, pobo ou nación, cun xenio peculiar de ser e estar no mundo. Xerou xa a súa propia tradición. Arrinca dos Precursores, está nos Rexionalistas e chega ata hoxe a través das Irmandades da Fala, a Xeración NÓS, o teatro da emigración e do exilio e o teatro de posguerra. É da busca da satisfacción desa mesma necesidade e dunha e doutra tradición, xunto con aqueloutras do patrimonio universal susceptibles de enriquece-lo noso, de onde xurdiu e segue a xurdir cada día o mellor teatro do presente.

Sen excesos, coa prudencia necesaria para non confundir o gran coa palla. Nun ton entre melancólico e apouvigado, con esa típica retranca con que sabía dicir as cousas, coméntalle á súa amiga, a Lúa:

Aquí (Vidal Bolaño 2013: 62) todo deus ten a firme vontade de ser occidente e polo tanto universal. E nós, xa ves, nas mesmas. Agora que ademais xa se sabe de certo que iso de ser universal xa non é ser un propio, senón ser todos o mesmo. E que é trola que a defensa da nosa personalidade ou da nosa individualidade con esquemas alleos só contribúa a nos facer máis descoñecidos, máis dependentes, menos libres e que sexa por imposición polo que a cultura anglosaxona manda tanto entre nós.

Vidal Bolaño sentía, en calquera caso, a urxente necesidade de buscar e poñer de relevo aqueles signos da identidade do seu pobo que, dende a súa perspectiva, mellor podían definir ese pretendido e irrenunciable Novo Teatro Galego. Materia, como el mesmo confesa en "A propio intento", que se atopa incluso na tradición do propio teatro popular (Vidal Bolaño 2013: 125-126):

> Só unha percepción subxectiva do que se entende por teatro, permite hoxe seguir a afirmar que carecemos de tradición teatral recoñecible. Nesas formas do teatro popular das que aínda perduran entre nós abondosos exemplos, cada pobo a súa maneira, non fixo senón darlle expresión a súa

> vontade de ser outro, de ser peculiar, diferente, malia saber que eran máis cousas as que o xunguían aos demais pobos das que o diferenciaban. É a iso ao que chamamos identidade. Nada moi diferente a ese nome, a ese apelido ou a ese alcume, polo que sabemos das nosas orixes, dos nosos ascendentes, e polos que nos manifestamos como "outros" diante dos demais e diante do mundo. Nin mellores, nin peores, simplemente outros, cunha identidade e un xeito de ser e entender as cousas peculiar, distinto, propio, e polo tanto tamén cun teatro capaz de expresar esas peculiaridades, sen falsas vaidades ou estúpidos orgullos.

É dicir, a materia principal dun teatro galego ten de ser mesmo o pobo galego e o seu universo cultural (Damián Villalaín 1998: 92):

> Por iso este primeiro teatro de Vidal Bolaño se propón ter como suxeito as clases populares, ou mellor dito, o Pobo Galego no seu conxunto, entendido como unha entidade compacta e predefinida, idealizado antagonista do poder e protagonista dunha historia calada e de resistencia ó que só lle falta tomar conciencia do seu destino e da súa propia forza. O pobo é aquí unha abstracción, un ideal, unha figura informe e esquematizada.

Perspectiva que dende o punto de vista deste estudoso se modifica esencialmente na época de madurez do dramaturgo compostelán (Villalaín 1998: 92):

> No teatro posterior de Vidal Bolaño, o pobo galego deixa de representar ese papel. Mellor dito, deixa de ser un tanto protagonista colectivo e abstracto. A dialéctica do conflicto social, político e cultural vai seguir presente, pero vai tomar outros vieiros máis sinuosos e xa non vai discorrer polos esquemas simples e maniqueos destas primeiras pezas, co cal o teatro de Vidal Bolaño perderá en inxenuidade discursiva o que gañará en complexidade temática.

Unha perspectiva que, na visión dun estudoso como Axeitos Agrelo (2006: 50), non alacanzara antes tódolos seus obxectivos por falta dun contexto teatral adecuado (Axeitos Agrelo (2006: 50):

> O noso teatro estivo sempre ao servizo da defensa e procura da nosa identidade nacional. Isto explica que a maioría dos escritores galegos, conscientes do poder comunicativo do teatro, malia estar instalados noutros xéneros, escribiran algunhas pezas teatrais como achega á construción do país. Ben é verdade que esta valiosa contribución puntual, porque estamos a falar de Vicente Risco, Castelao ou Otero Pedrayo, fica sempre a desmán dun proxecto artellado e articulado cunha clara concepción dramatúrxica.

Obxectivo ao que tampouco foi alleo o cine, ese outro mundo que a xeración Abrente estaba empeñada en adoptar, en facelo galego de seu, tal como confesa un dos principais responsables, xunto a Vidal Bolaño, de facelo realidade (Euloxio R. Ruibal 2006: 35):

> Soñamos cun cinema, cun sistema audiovisual, e máis cun sistema teatral, para o noso país que amose con xurdio vigor artístico a nosa identidade cultural, un sistema independente e xenuíno, cumpridamente normalizado; mais tamén aberto a todos os ventos que a rosa decote sinala. Só dirixíndose á propia tribo, tal e como teimaba Tolstoi, se poderá aspirar á universalidade.

Por outra banda, non se pode evitar ter presente que o dramaturgo compostelán foi sempre perfectamente consciente de que só desde ese protagonismo do propio e de ese "proxecto artellado e articulado cunha clara concepción dramatúrxica" que Axeitos botaba de menos, por exemplo, no grupo NÓS, era posible un teatro galego de seu con clara vontade de universalidade. A profesora Inma López Silva ten insistido en diferentes ocasións sobre esta cuestión precisando aspectos moi importantes da mesma. En "Unha lectura de *Ruada das papas e o unto"* (Inma López Silva 2013: 35-36)*,* escribe:

> Xa nos debates de Ribadavia, Vidal Bolaño se amosara partidario dunha liña que, non fuxindo dunha imprescindíbel renovación estética do teatro galego, mantivese un nexo de unión cunha tradición popular e parateatral de raizame autóctona que expresase ás claras a identidade étnica dun teatro que daquela procuraba definirse coma un sistema autónomo.

Idea que, na perspectiva desta estudosa, non se modifica senón que madurece ao longo da súa produción teatral (Inma López Silva 2013: 40):

> Nesa segunda andaina, a conquista dos públicos non incidirá tanto nos tramos de idade coma na procura de integrar no teatro as novas formas de mirar, interpretar e decodificar das espectadoras e espectadores galegos formados na cultura do cine e da televisión, aspectos que tamén afastarán a Teatro do Aquí daquela procura identitaria máis popular e antropolóxica da primeira época, que se tornará, na década dos noventa, nunha identidade máis contemporánea, máis autoconsciente e, sobre todo, vinculada a un nacionalismo máis culto ca popular.

Estudosos, como Camilo Franco, queren ver no logro desta teima de Vidal Bolaño o cume da súa capacidade de dramatización da realidade. En "Todo é transición", escribe o ilustrado xornalista (Camilo Franco 2013: 24):

> En liñas xerais, e mentres Galicia aparenta dotarse de institucións propias, Vidal Bolaño pasa dos símbolos aos personaxes. Pasa das historias simbólicas, da retroalimentación dos sobreentendidos, da complicidade política dos auditorios, a un teatro con nomes propios, con historias alimentadas de historia, pero tamén con marcas que haberían de facer pensar na identidade como algo máis que como proceso político.

A mesma López Silva precisaría no estudo antes citado (Inma López Silva 2013: 57):

> Non debemos esquecer que o feito de contar unha historia é, en si, próximo á posta en escena; do mesmo xeito, os contos populares tamén fan parte da tradición autóctona, xunto co Entroido, a antropoloxía da morte ou as cantigas populares, figuraban no haber de tradicións propias que recuperar no proceso de reconstrución da identidade.

Sen dúbida, nunha perspectiva sociolóxica, punto de vista especialmente caro ao compostelán, tiñan de ser mesmo as principais protagonistas do seu teatro aquelas tradicións nas que o seu pobo se vía e sentía reflectido. Algo que, de certo, non era alleo naquel momento ao teatro contemporáneo occidental (Grande Rosales 2004: 302):

> Dende este punto de vista [o sociolóxico] el debate sobre la cultura está estrechamente relacionado con la cuestión de la identidad y sobre la necesidad de investigar y reivindicar las tradiciones nacionales a menudo olvidadas o reprimidas.

Non obstante, o propio Vidal Bolaño recoñecía na Universidade Nova de Lisboa que sendo a cultura propia a que debía ofrecer a materia necesaria para ese Novo Teatro, non se debía esquecer "aqueloutras do patrimonio universal susceptibles de enriquece-lo noso"; pero, sobre todo, aquelas cuestións que ó cabo explican os desacougos e inquedanzas do vivir máis cotián das súas xentes. Algo, por outra parte, que como confesaba el mesmo, non estaba a acontecer (Vidal Bolaño 1998: 458-459):

> Dende hai uns cantos anos tódalas enquisas que se fan no noso país con respecto a cales son os problemas que máis preocupan ós cidadáns dan sempre o mesmo resultado: o paro e o terrorismo. Pois o paro e o terrorismo son nese mesmo espacio de tempo os grandes ausentes do teatro e case do cine español.

Lembrando a García Lorca insistía (Vidal Bolaño 1998: 189): "O teatro que non atende á pulsación social, á pulsación histórica, ó drama do seu pobo e á xenuína cor da súa paisaxe e do seu espírito, a través do riso ou das bágoas, non ten dereito a se chamar teatro". O obxectivo de Vidal Bolaño era para el, que, coma o novelista valenciano Rafael Chirbes nunca se sentiu crego para poder prometerlle ao seu pobo o máis alá, nin psiquiatra para poder consolalo nos seus desacougos e inquedanzas, nin tan sequera político para prometerlle o máis acá, nada máis e nada menos, que a creación dun Novo Teatro, participativo, comprometido e transformador.

Sempre, naturalmente, na perspectiva dun teatro con clara e decidida vontade de universalidade. Opinións de autores coma Roberto Pascual non viñan senón a confirmar a idea do propio dramaturgo de que a súa obra só podería alcanzar tan alto sentido dende o máis profundo respecto ao propio, é dcir, dende a súa máxima autenticidade. Este estudoso quere ver sobre todo neste teatro que, non só está a soñar Vidal Bolaño, senón mesmo a facelo realidade, como o dramaturgo, partindo mesmo dos temas máis cotiáns, é capaz de poñer ao seu público en contacto, crítico, con aqueles problemas e cuestións que o enfrontan co máis transcendente do seu existir (Roberto Pascual 2013: 151):

> Quizais e grazas á consolidación da súa figura coma un dramaturgo que sinalándose no dominio das estratexias da narración oral, as técnicas do discurso televisivo, o oficio subversivo e irónico do bufón ou a épica cinematográfica, quixo ofrecer á sociedade un confronto cos abusos do poder, coa dúbida a través da revisión teatral do discurso oficial dos mitos do pasado, coa penetración sen hipercorreccións nos conflitos dos *outsiders,* dos antiheroes ou do humor a partir de feitos cotiáns como xeito de provocar as identificacións catárticas entre os mundos da realidade e da ficción.
>
> As obras de Vidal Bolaño constitúense así nun tipo de *diálogo no umbral,* por usar unha ben coñecida expresión xenérica bakhtiniana, é dicir, un discurso enunciado en situación límite que, grazas á alternancia temporal do pasado e o presente, introduce, con alcance case que mítico, algunhas das cuestións fundamentais sobre o derradeiro sentido da vida (Anxo Abuín 2013: 8).

Do alleo, pensa o compostelán, pódese aprender moito, pero non se pode en ningún caso confundir co propio, tal como pon de relevo nas súas críticas a aqueles que non son capaces de entender que a independencia do teatro é, sobre todo pensando no seu futuro, unha condición irrenunciable. En *Caprice des dieux,* por exemplo, non dubida en poñer de relevo o perigo que para esta manifestación do ser humano pode significar a actitude daqueles que, pretendendo ser respectuosos cos que oficialmente dicían defender a cultura galega, intentaban, por exemplo, poñer en escena o *Otelo* de Shakespeare, pensando, se cadra, que estaban a facer teatro galego porque os personaxes falaban en galego e o público podía contemplar un espectáculo no que "logo dun longo monólogo Otelo mata a Desdémona. Que será unha moneca, riba da cima dun baúl que era o tálamo e cunha gaitiña galega, que sería a daga. En vez de turbante, un gorriño de gaiteiro". Non importándolles tan sequera, como lembra, nesta mesma obra, o Actor, provocar ao público espetándolle: "A nós, o que vós pensedes disto, énos *idiosincrático".*

Sen dúbida, para el, estaba na escola a fonte de moitos dos males que se estaban a padecer. En "Ribadavia era un crisol" (Vidal Bolaño 2002: 291-295) lembraba as críticas que naqueles encontros lle merecían uns partidos políticos empeñados en ver neles, nos homes e mulleres de teatro, os mestres capaces de aproveitaren unha escola non galega en vez da súa forza para criticala e mudala. Actitude que non dubidou en actualizar facéndoa mesmo teatro. Así en *Memoria de mortos e de ausentes,* íase poder asistir e participar nesta interesante escena*:*

> Xan: A mestra colleu unha espiga de millo e erguéndoa por riba da cachola, púxose a dicir case que berrando... "Esta espiga que tenemos acó"...
>
> *Unha voz de muller, xurdida coma as outras na fondura da noite, esgaza de súpeto a bulreira narración do* Xan.
>
> Voz: ¡No es preciso que te esfuerces en imitar mi voz! Puedo impartir de nuevo aquella lección.

Escena que, con lixeiras variantes se pode presenciar en *Antroido na rúa,* na que, neste caso un Mestre, tamén cunha espiga na man, empeñado en facerlles entender aos nenos e nenas que non se di *millo* senón *maiz,* é igualmente vítima, coma a Mestra, do rechazo de todos.

> ¡Hai que se botar a conquista do mundo —dicíalle, retranqueiro, o ACTOR de *Caprice* á Lúa— e iso, *Luna lunera, cascabelera,* e iso en teatro é imposible mentres o fagamos en galego e ademais falando só de nós mesmos. Se aínda fose en portugués e falásemos de cousas de todos. Desas das que ao falar dun propio se esquecen sempre. O amor, a paixón, o terror, o medo, a vida, a morte, a dor.

Na recreación e actualización do pasado, dos usos, costumes, ritos e crenzas, que, contra tódolos avatares da súa historia milenaria, fixeron posible o presente do seu pobo e animaron sempre os seus soños de futuro, quixo ver o poder e a forza dun rexurdimento baseado mesmo no encontro dese pobo consigo mesmo, co que realmente significa e é.

Neste teatro transformador, predominantemente no que a *desgraza* traduce o desacougo provocado polo fracaso, o seu público ten de soportar como o poder dos antigos deuses, que determinaban e gobernaban o destino do ser humano, foi substituído polo moderno poder político, relixioso, económico..., que constitúe o maior dos atrancos no cumprimento do destino que cada home e muller, individual e colectivamente, proxecta como un dos seus soños máis cobizosos.

O mito é a memoria das crenzas e das leis que gobernaron e gobernan aínda o comportamento individual e colectivo do ser humano. A importancia e trascendencia do seu cumprimento ou incumprimento inspiroulle aos seus mellores intérpretes, sobre todo aos gregos, a traxedia coma a forma máis elevada, non só para mantelo vivo na memoria das xentes e garantir a súa obrigada difusión, senón tamén coma unha forza capaz de facilitar o desenvolvemento destas cara a un mundo mellor. Non permaneceu nunca estático, inmutable. Os mitos son realidades vivas. Como dicía o propio Vidal Bolaño (2000):

> Hai sempre un algo de ousadía e de soberbia, na revisitación de todo mito pretérito. [...] Pero haino sobre todo de absoluta coherencia, de saber e nada máis —ou nada menos— ca ínfima parte dunha engranaxe de séculos, dunha cadea constante fiada por regras azarosas, pola que non obstante, e coa fin última de perpetuarse, circulan, medran, ou se transforman as grandes historias de sempre. Aquelas que anteceden á nosa propia memoria e das que só temos noticia certa desque foron fixadas, enriquecidas ou sintetizadas pola cultura popular, ou polo xenio creador daqueles que souberon ver nelas o xermolo dunha obra propia dende a que contribuír a agrandar o patrimonio de todos.

Non obstante, aínda tomando formas diferentes en cada cultura, e sendo un dos máis firmes alicerces de cada unha delas, non é, en ningún caso, alleo ao sentir de todas. Intentar entendelo literalmente ou menosprezar o seu valor é tanto coma renunciar a aqueles sinais de identidade nas que as sitúan as súas orixes máis primitivas (Joseph Campbell 1991: 48):

> Cando se toma un mito literalmente, perverteuse o seu sentido; pero tamén, reciprocamente, cando se menosprezou coma un simple engano de sacerdotes ou coma sinal de intelixencia inferior, a verdade saíu por outra porta.

Moitas veces chega até nós deturpado, ás veces inintelixible, e, con frecuencia, nunha aparencia de total ruína. Pero aínda nestes casos, como lembraba Domingo García Sabell, non se pode esquecer o verdadeiro significado que se disimula nesta pobre aparencia (García Sabell 1971: 33-34):

> A superstición é, por esencia, o que sobrevive. E o que sobrevive nos fondóns máis íntimos da criatura humana, alá onde non chega a luz lóxica da Ciencia positiva. Ou quizabes fose máis exacto dicir, alá onde a Ciencia se transforma noutra cousa, isto é, nunha mestura de dúas fabulosas forzas explosivas: o mito e o símbolo.

É mesmo no mito onde Roberto Vidal Bolaño, furgando no misterio dos seus segredos, quixo descubrir para o seu público o verdadeiro sentido do seu mundo e deles mesmos. Non, de certo, recreando, como algunha vez parece suxerir el mesmo "as grandes historias de sempre", senón, pola contra, espíndoas sen pudor dos falsos atavíos enganosos que acabaron —xogando coas súas mesmas palabras—, transformándoas (Vidal Bolaño 2000) "nunha cadea constante fiada por regras azarosas, pola que non obstante, e coa fin última de perpetuarse, circulan, medran, ou se transforman". Actitude que aparece de todo transparente no seu tratamento de mitos clásicos, como, por exemplo, o de Rosalía, a Santiña do galeguismo, en *Agasallo de sombras*; o do mesmo Don Xoán, en *A burla do Galo;* o mito de *Fausto* en *¡Anxeliños!;* ou o mito de Prometeo no monstro de Frankestein, en *Criaturas.*

Vidal Bolaño non ía descoidar ende ben as posibilidades dramáticas do mito moderno, como verdadeiro axente transformador da vida cotián do seu público, que é tanto coma dicir da vida do seu pobo, o que de verdade mereceu a súa principal atención e dedicación (López Silva 2001: 66):

> Tendo en conta que: boa parte das obras teatrais galegas producidas entre 1973 e 1980 deben ser lidas en clave simbólica e alegórica, como acontece con *Laudamuco, señor de ningures* e *Ledaíñas pola morte do meco,* de Roberto Vidal Bolaño.

Ou co propio *Zardigot,* de Euloxio R. Ruibal, e a *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, de Manuel Lourenzo, parece abondo claro que o compostelán, non só enfronta un dos mitos máis dolorosos do seu tempo, en *Laudamuco,* o do poder absoluto e a degradación que representa o servilismo daqueles que o fan posible, ou o do custo da liberdade, en *Ladaíñas pola morte do Meco;* senón tamén outros non menos actuais e igualmente importantes, como o enfrontamento directo coa ditadura, en obras como *Doentes* ou *Rastros;* ou a traxedia dunha memoria que se nega a esquecer o que para o seu pobo representou a guerra civil, en *Memoria de mortos e de ausentes;* a defensa dos valores e do significado da tradición, en *Antroido na rúa I, Antroido na rúa II* e sobre todo en *Ruada das papas e o unto;* o mito da "morte ditosa", liberadora, coma resposta á condena civil e relixiosa que pesaba sobre o suicidio, en *Bailadela da morte ditosa;* a capacidade de degradación da política, en *Saxo tenor;* o mito dunha

felicidade ridícula imbolizada na "vida retirada" ou na vida no campo, en *Animaliños*; e o absurdo dun falso progresismo, ridículo, defensor dunha liberdade asoballante da dignidade humana, en *Integral*.

O mito do camiño, o Camiño de Santiago, un Camiño máxico, dominado e gobernado pola fe, que conduce o camiñante ao encontro co milagre que facilite a súa viaxe por este mundo e fortaleza o seu ánimo para a entrada nun mundo liberador de tódalas miserias e desacougos, é dicir, o Outro Mundo, é o protagonista en obras coma *Días sen gloria, As actas escuras* e *A burla do galo.* "O texto de *Días sen gloria"* favorece unha lectura do Camiño como metáfora da vida e, polo tanto, como vía de consumación e morte" (Manuel F. Vieites 1998: 97). Un mito que, coma Rosalía en *Agasallo de sombras,* intenta dar resposta en *As actas escuras* ás dúbidas que presenta en *Días sen gloria* a sorpresa de que non se sabe onde se atopan os verdadeiros restos do fillo do Zebedeo, o Apóstolo Santiago el Maior, da presencia dos cales agarda o vello gallofo o milagre da resurrección da súa muller. Milagre que, para rematar o percorrido dramático trazado polo autor, se consuma definitivamente en *A burla do Galo,* obra na que don *Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal,* convertido en galo, recupera a súa forma humana, ben que, neste caso, a ficción que é toda obra teatral, non fose máis ca a simple recreación dun mal soño do nobre portugués.

O mito do camiño forma parte na dramaturxia deste autor do espazo máxico que foi para el Compostela. Vidal Bolaño, tan preocupado polo significado dos costumes e ritos populares, sabía moi ben que unha simple "procesión" era nada menos que unha marcha simbólica cara a un encontro no máis alá. Pasear un santo arredor dunha igrexa ou ata o cruceiro do campo da festa significaba para aqueles que o facían un camiñar cara a onde estaba o santo no outro mundo. O importante non era, pois, o camiño, máis curto ou máis longo, senón o carácter simbólico, sacro, do espazo ou lugar recorrido. E Santiago foi ese lugar sacro no que o compostelán, ademais dos personaxes de *Días sen gloria* e *As actas escuras* fixo realidade o teatro liberador de *Ruada das papas e o unto,* probablemente o mundo suburbial de *Saxo Tenor,* as virtudes da amistade e da solidariedade de Don Valeriano e o seu amigo Cañete de *Doentes,* e boa parte da vida e amores de don *Esmeraldino da Cámara Mello de Lima.*

-III-

CONFLITO E DESENLACE

O conflito constitúe un dos elementos máis relevantes da acción. Se por unha parte a súa relación co personaxe, particularmente co heroe, é esencial, contribuíndo dalgún xeito á definición do carácter do mesmo, por outra, segundo a maioría das opinións, define o xénero da obra. Sobre a súa importancia afirmaba o director e profesor de teatro, o norteamericano William Layton: "El conflicto es lo que acerca el teatro a la vida". Tanto así que un estudoso coma Trancón Pérez (2004: 574) afirma:

> El conflicto en el teatro es lo que más se parece a la vida; no el argumento, ni los hechos, ni la forma de resolverlos, ni las situaciones y acciones concretas. Son los problemas humanos generales los que interesan al teatro, los que se repiten en situaciones diversas y entre personas y grupos distintos.

No teatro contemporáneo e, moi en particular no de Roberto Vidal Bolaño, o conflito dramático deixou, ende ben, de ser un enfrontamento do ser humano con algo superior —os deuses, o destino—, e incluso con algo perfectamente superable —a realidade, o propio ser humano— ou con algo simplemente absurdo, produto das súas limitacións ou fantasías incontroladas, para, simplemente, funcionar só coma unha apuntada frecha que fire a conciencia do espectador para avisarlle de que son eles os únicos responsables do seu futuro, os obrigados cidadáns a enfrontaren a realidade do seu presente de cara a ese desexado futuro, incluso naquelas situacións en que o seu carácter ridículo convida máis á gargallada ca a reflexión. O conflito vén ser, neste novo teatro, un simple motivo capaz de producir a suspensión do ánimo do público, o suspense do espectador, que, nun teatro coma o do compostelán, nace, en xeral, na primeira escena, coma un interrogante, unha dúbida, algo que só atopa unha definición, non necesariamente a mellor ou a máis agardada, na interpretación que, teórica ou supostamente, o propio público poida facer das causas e razóns que o tiveran provocado. No teatro tradicional, o desenlace representa a

solución dos problemas que aguilloan durante o desenvolvemento da acción ao personaxe, mentres no teatro do compostelán, o desenlace é só, na maioría das súas obras, a resposta, moitas veces coñecida dende o inicio mesmo da representación, sobre o adecuado ou inadecuado, correcto ou incorrecto, xusto ou inxusto, da elección dun obxectivo ou obxectivos polo propio personaxe e do emprego dos medios escolleitos ou simplemente utilizados para a súa consecución.

O conflito, neste teatro, só excepcionalmente funciona coma o nó da acción principal en canto os argumentos preferidos son, predominantemente, vidas ou circunstancias concretas da mesma ou, como prefire dicir o propio Vidal Bolaño, "anacos da vida" nos que *elas* e *eles* enfrontan o problema da súa propia existencia, ou, se se quere, unha cadea de conflitos que é a que define a vida de calquera persoa de hoxe.

O compostelán, que nalgunhas ocasións preferiu disimular as súas actitudes e incluso comportamentos críticos debaixo dun disfrace de humor que, nas súas mans, traduce simplemente a figura típica da retranca, nunha obra coma *Animaliños,* riuse abertamente da excesiva preocupación da crítica pola importancia do conflito no seu teatro. A primeira "variación" desta obra non é máis ca unha inesperada exclamación: "¡Me cago nas herbas de Dios!" O espectador non conta con referencias para explicarse unha actitude tan radical. Que pasa coas herbas?, pode preguntarse. Na segunda "variación", o espectáculo dunha parella feliz, un El e unha Ela, disfrutando a fermosura do seu xardín, resólvese nun novo interrogante en canto o público observa como "Ela ceiba un berro espantoso e bota as mans á cabeza abraiada polo que semella ver nunha das moitas plantas do xardín". Terá que ver coas ditosas herbas da primeira "variación"?, poderá preguntarse o espectador. Na terceira "variación", o xardín aparece coma o mellor da casa. É, na cuarta variación, cando o público pode asistir ao fenómeno da presencia nun dos xardíns da urbanización dunha praga de caracois que, ao poñer en perigo a existencia do propio xardín, provoca nos seus propietarios este témero interrogante: "¿E que somos nós sen xardíns?". Cada nova "variación" non vai facer máis ca intensificar a sorpresa inicial con novas dúbidas, con novas sorpresas, con novas preguntas..., que, pouco a pouco, van facendo medrar o desasosego do público na sospeita, cada vez máis fundada, de que en realidade é el, e non uns actores determinados, o que remata adquirindo a conciencia de que a presencia de tales animais está a poñer en perigo os xardíns dos seus chalés adosados.

Que o xardín dunha casa de campo ou de adosado, que non é, á fin e ó cabo, máis ca iso, un xardín, se é que, como acontece neste caso, dada, a súa limitada superficie, chega de verdade a ser tal cousa, poida representar o conflito dunha obra dramática significa, cando menos unha brincadeira, se cadra excesiva. O que de verdade lle outorga tal categoría en *Animaliños* non é, en absoluto, o feito de que tal anaquiño de terreo sexa atacado por un fato de pobres caracois, senón o feito de que, nunha sociedade onde priman sobre calquera outros valores as aparencias, un pobre xardín de adosado se poida convertir no símbolo do estatus social do seu dono e, polo mesmo, da súa felicidade, coas consecuencias que de tal valoración se poden derivar para a propia comunidade e para cada un dos seus compoñentes, cando algo inesperado, e incluso tan insignificante coma uns caracois, pode poñer en perigo tal símbolo. Este breve monólogo é suficientemente expresivo da actitude do autor fronte a esta cuestión:

> O actor ou atriz que fan dun tipo ou tipa normal reflexionando en voz alta como si tal cousa: E por último porque, dóeme ter que o dicir así, pero non hai teatro se non hai conflicto, e aquí non o hai. A lóxica dramática, natural no tratamento dun tema coma este, esixiría, de primeiro, dúas personaxes e non unha nada máis. Dúas personaxes que mantivesen posturas contrarias diante do tema a tratar, e que polo tanto desen lugar ao imprescindible conflicto dramático. Ou sexa: "¿Que?", podería dicir un. "¿Que de que?", podería responderlle o outro ou a outra. E velaí temos o conflicto servido. Como que, "¿Que de que? Si; Que de que, de que? Ti saberás. ¿Eu saberei? Pois non pretenderás que o saiba eu. ¿E que hei de saber? Home, está claro, ¿non? Claro teralo ti. Terás que saber o que hai que saber, digo eu. ¿E que hai que saber? ¿Non agardarás que cho diga eu? Non coñezo a ninguén máis que o saiba. Se o soubera diríacho, pero non sei máis do que sabes ti. E sabes abondo. Non sei nada. Non o sabe ninguén. Ti si. ¡E dálle! ¿Canto apostas? Nunca aposto. Sorte que tes". ¿Vedes? Aquí hai comflicto. Aquí hai tensión dramática. Algo que non pode haber, por moito que alguén, sexa home ou muller, cheo ou chea de rabia, entre aquí, busque a luz do único foco prendido e vos cuspa a todos unha arrabaldeira e brutana barbaridade. Se aínda fosen varios. Unha tira delas, como cos chistes. Calquera cousa, antes de vir aquí e ceibar sen máis historias: ¡Me cago nas pragas de caracois e no Euribor de Dios! Un personaxe coma o meu, nunca diría algo así. Dunha, porque non se arriscaría a que lle emendaran a plana ortográfica os reintegracionistas, e de maldicir contra alguén de arriba, faríao contra o Altísimo, contra Cristo ou contra o Noso Señor. E doutra porque as hipotecas non son malas en si mesmas... Se o autor non ten talento, a algúns de nós, sóbranos.

De certo, o Tipo ou Tipa Normal, que protagoniza este monólogo de *Animaliños,* non necesita —como sabe moi ben o autor— de ningún

interlocutor para poñer en evidencia o seu propio témero conflito interior que provoca nel esa rabia que lle fai rebentar contra o veciño que buscando a luz do único foco prendido ceiba sen máis historias: "¡Me cago nas pragas de caracois e no Euribor de Dios!" Para comentar, sen ningún reparo, contra o mesmo autor: "Se o autor non ten talento, a algúns de nós, sóbranos!"

Pero este non é máis ca un pequeno conflito que retrata a unha pequena comunidade de veciños, coma outros varios que o público vai descubrindo ao longo da representación. O verdadeiro conflito de *Animaliños* está representado polo estado de inquedanza e desacougo no que se atopa unha comunidade de veciños de chalés adosados diante da aparición dunha praga de caracois que devoran insaciables a herba dos seus pequenos xardíns. Un conflito que tamén describe a singularidade dun personaxe colectivo, a asociación de veciños dunha zona residencial, que protagoniza unha loita sen cuartel en defensa dun dos sinais máis representativos da súa propia identidade, os xardíns dos seus chalés, símbolos da conquista da súa verdadeira felicidade, contra uns caracois que ameazan con devoralos. O vello debate sobre os valores da vida nun contexto rural fronte aos que defende o mundo urbano.

O desenlace, tanto o definitivo coma o primeiro que o autor proxectara inicialmente, non destrúe, en absoluto, o nó do conflito desta obra, é dicir, non representa ningún tipo de solución do problema que vivíu esta comunidade de veciños. Máis ben, pola contra, intenta só producir no público unha reflexión sobre o seu propio sistema de valores e, si se prefire, unha leda gargallada. Lémbrese se non:

> Variación XXXI. Punto e á parte. (Aquí todo medra demasiado):
>
> O Tipo raro: Variación trinta e un. Punto e á parte. Aquí todo medra demasiado.
>
> El: Pensaches algunha vez que sería de todos nós se non tivésemos esta praga de caracois?
>
> Ela: Pois, francamente, non.
>
> El: Non o penses.
>
> *Pausa longa.*
>
> El: Que vos dixen? Aquí todo medra máis do debido.
>
> Ela: En realidade, sexamos sinceros, o mellor que lles podería pasar aos nosos xardíns e que os cegasen con cemento.
>
> El: E se hai algún sentimental por aí adiante, que vaia e o pinte de verde.
>
> *Escurece ou cae o pano.*

O significado do desenlace que o autor pensara inicialmente, aínda que moito máis crítico, non tiña, en calquera caso, un sentido diferente. Na "Variación XXXII", tódolos propietarios, baixo as ordes de "O propitario xefe" desfilan cantando un coñecido retrouso da comunidade, que remataba así:

> O propitario xefe: De cantos tipos de armas imos dispoñer para esa labor? [Para mellor gardaren do seu xardín]
>
> Eles: De tres, fundamentalmente.
>
> O propitario xefe: A saber?
>
> Eles: As naturais, as mecánicas e as químicas.
>
> O propitario xefe: Cales son as naturais?
>
> Eles: A mangueira, as tesoiras de podar, a aixada, a pa e o restrelo.
>
> O propitario xefe: Cales as mecánicas?
>
> Eles: Os motocultores, os tractores, os remolques, as motoserras, as perfiladoras e as segadoras.
>
> O propitario xefe: E cales as químicas?
>
> Eles: Os pesticidas e os funxicidas.
>
> O propitario xefe: Cal é a arma fundamental para a súa aplicación?
>
> Eles: A mochila de fumigar.
>
> O propitario xefe: De que depende a eficacia da nosa misión?
>
> Eles: De nós.
>
> O propitario xefe: Dicide comigo *(Cantando)* Para gardar do teu xardín!
>
> Eles: Para gardar do teu xardín!
>
> O propitario xefe: Tes que vir detrás de min...
>
> Eles: Tes que vir detrás de min...
>
> *Saen correndo e cae o pano ou a luz.*

Afirmar, por exemplo, que tódalas accións deben ter na obra dramática como principal función contribuír a definir e potenciar o significado da acción principal, non é máis ca explicar como as accións secundarias teñen de colaborar en desfacer o nó no que se afoga o protagonista, é dicir, como colaboran no desenlace da historia que se conta, é dicir, que se representa. Punto de vista que o dramaturgo compostelán matiza no sentido seguinte: Tódalas accións secundarias e incluso tódolos recursos empregados polo autor, o director e os mesmos actores teñen de estar

necesariamente ao servicio de poñer de relevo as circunstancias que expliquen a razón do mesmo conflito; non o sentido da súa solución, que, en calquera caso, non é máis ca un adianto, singularidade tamén do seu teatro, dunha das explicacións posibles do mesmo. Expresaba moi ben esta última idea o mesmo Santiago Trancón (2004: 672): "Al teatro no le importan sólo las causas de conflictos, sino, y sobre todo, las razones, los motivos y las justificaciones de esos conflictos y la forma de solucionarlos".

Pois, como, en xeral, acontece no teatro de Vidal Bolaño, o desenlace é múltiple, é dicir, hai máis dun desenlace, parece evidente que, diante de nada, é necesario supoñer, cando menos, que hai máis dun conflito (Santiago Trancón 2004: 672). No sentido, en calquera caso, de que:

> Lo que interesa al espectador es que el conflicto (o conflictos) de una obra dramática sea posible, verosímil y cercano, que le afecte. Esto no significa que el conflicto y su solución tengan que ser realistas, ni que la estética, la escenificación y la interpretación hayan de ser realistas.

A primeira característica do desenlace no teatro tradicional é, sen dúbida, a sorpresa, o seu carácter de algo inesperado. O mesmo ca no relato, novela ou conto, o lector agradece, en xeral, que o autor pille a súa confianza cun desenlace lóxico, doado, incluso dalgún xeito agardado ou, cando menos, albiscado. Sen atentar en absoluto contra a verosimilitude, que se lle esixe a todo acontecemento, o lector admira o enxeño do narrador capaz de confundir e enganar o seu seguimento e análise duns feitos determinados. O cine, arte esencialmente narrativo, procede do mesmo xeito. E un e outro satisfán igualmente aos seus receptores proporcionándolles mesmo como desenlace final o logro da desexada e pretendida recompensa. Incluso nas obras de carácter aberto, é dicir, que lle reservan ao público a capacidade de resolver dun modo ou doutro o conflito da mesma. Vidal Bolaño pola contra non sitúa o seu público diante da curiosidade dunha solución sorpresa, dun desenlace inesperado, nin da obriga de ser el quen acorde a mellor solución, evitando incluso en determinadas ocasións que poida caer nesta tentación, adiantando á primeira escena con que se inicia a representación a escena final na que aquel ten lugar. Isto é así porque o que el pretende é que o seu público non perda o tempo abraiado diante da sorpresa dunha solución inesperada ou mesmo da obriga de ser el que teña que dicidila, senón as causas de por que pasou e, sobre todo, porque pasou así. El mesmo explicou perfectamente esta técnica en *Proyecto de dirección de Saxo tenor* (1993).

> En cuanto Literatura -escribe- *Saxo tenor* es fiel a los pasos de muchos de los mejores referentes de los que se nutre. El relato, lejos de seguir el orden de los sucesos, yendo del antes al después, del prólogo al desenlace, parte de un acontecimiento que es un desenlace en si mismo y de él se remonta al encuentro con las causas que precipitaron la tragedia. Es por lo tanto un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento de las exactas circunstancias que rodean un acontecimeiento misterioso. Las situaciones se suceden siguiendo el orden de la exploración y no el de los hechos objeto de la misma.

No teatro tradicional, o desenlace, ademais de inesperado, non debía abusar nunca da paciencia do espectador, inquedo sempre diante de cal poida ser a solución do conflito que presenta a obra que se está presenciando, esixencia que explica, por exemplo, a necesidade de retrasar o máis posible a presencia do conflito ou ben abreviar o tempo da representación. Tiña de ser tamén provocativo dunha expresiva reacción emocional do público, que, en xeral, se manifesta, segundo cada caso, con mostras de agrado ou desagrado, con aplausos, vivas, ou pateos e asubíos. Todo, porque o público, vítima da súa identificación catártica co heroe, remata celebrando con el o seu éxito ou doéndose con el do seu fracaso.

Vidal Bolaño, pola súa parte, empeñado nun teatro esencialmente participativo e transformador, prefiriu, sempre, desenlaces pousados e reflexivos, provocadores de reaccións máis críticas ca emocionais. Incluso naquelas situacións extremas nas que o heroe cae fulminado polo dardo dun destino inmisericorde, o autor aproveita tal oportunidade para que o seu público, máis ou menos impresionado por tal feito, medite as razóns e circunstancias que se tiveron que dar para que tivese lugar tal desenlace. No seu teatro, non importa en absoluto nada daquilo que non ten remedio, que non depende da vontade ou intelixencia do personaxe, se iso non é só para rirse, para facer burla.

O cine e, tamén, o relato ofrecíanlle, de certo, un modelo, nun sentido tradicional, se cadra, pouco teatral, pero moito máis próximo a súa idea de que o teatro non é un espectáculo para glorificar heroes ou humillar tiranos, que tamén, senón, sobre todo, para representar diante dun público participativo e comprometido aquelas cuestións que o desacougan e inquedan, que, en definitiva, explican as razóns de tales glorificacións e humillacións. Por outra parte, en canto o teatro é unha posta en escena da propia vida, sendo esta como é tan complexa, resultaba máis ca difícil, nun falseamento da mesma, intentar reducila, en calquera das

súas manifestacións, a un simple conflito. A narrativa, primeiro, e o cine, despois, decatáranse deseguida desta realidade que o teatro, en xeral, dende o punto de vista de Vidal Bolaño, en exceso condicionado por unha normativa que o afogaba, non se atrevera a asumir.

Percival, por exemplo, reproduce, nun dos primeiros achegamentos do autor á técnica do desenlace cinematográfico, case o mesmo desenlace que se pode disfrutar no wénstern *Raíces profundas* (1953) —unha das obras máis admiradas por Vidal Bolaño—, no que a cámara nos ofrece a imaxe do rapaz Brandon de *Wilde* no papel de Joey berrando impotente o nome do heroe, Alan Ladd no papel de Shane, *¡Shane! ¡Shane!,* mentres este se alonxa ao trote do seu cabalo. En *Percival,* o público pode presenciar esta escena: o Rapaz, incapaz de comprender o conformismo de Pel —Estamos cansos, moi cansos. Xa temos o Estatuto. Terra Ancha recoñécenos a lingua. Administramos as obras públicas e o ensino. É o final da loita— e a actitude do seu heroe, Percival, que "máxico e rapaceiro" remataría "deixando as armas e a fraga nas mans de todos os Leonlobiscos", berra: "¡Percival! ¿Onde estás? ¡Percival! ¿Onde está o dono da Grande Fraga?"

É dicir: É o propio personaxe o que ten de alcanzar, coas súas propias forzas, aquilo que o pode facer libre. Ninguén, aínda que sexa o mellor intencionado e o máis capaz, vai estar alí sempre para resolver aqueles problemas que só poden ser obxecto do seu propio esforzo. Nin *Shane* nin *Percival*, son a solución definitiva ás aspiracións dos protagonistas destas dúas obras. Os seus derradeiros berros, inútiles, son, no caso do wénstern, a expresión da urxencia con que o pequeno heroe ten de modificar a súa propia actitude fronte a aquilo que pode poñer en perigo a súa liberdade, mentres, na obra de Vidal Bolaño, tendo ese mesmo significado, é só unha das posibles solucións, en canto se trata nada máis ca dun posible primeiro desenlace.

A obra, aínda que o público se tense para aplaudir este brillante desenlace, alóngase aínda nesta derradeira escena:

> *Pel recolle a pantalla, apaga o proxector. O bosco vai esmorecendo. Soamente na cas de Percival semella ficar algo de vida. PEL senta paseniñamente na cadeira que hai ó pé da mesa-camilla.*
>
> Pel: [Respostándolle ao Rapaz] Non está. Saíu ao seu Xardín. Mandou que lle dixera a Fij e Meutre, e ás outras criadas que se retiraran das fenestras, que se ía espir". Volverá cabo dun pouco...
>
> *Medra a luz que hai riba da mesa e vaise indo a do teito.*

> Pel: Porá as lentes montadas en cuncha...
>
> *Pon as lentes.*
>
> Pel: ... E docemente retomará a lectura e análise de *La Modification* de Michel Butor, senón do Canto XXVII de Exra Pound...
>
> *Colle un libro, déixao, e colle outro. Ábreo.*
>
> Pel: Porque, falando verdade, el non abandona máis que en soños a súa coviña de mediocre espectador de actos alleos e as cousas relatadas nunca tiveron lugar.
>
> *Sérvese un café e ponse a ler. A luz vai morrendo moi pouco paseniñamente. Se cadra, ao mesmo tempo que chega de lonxe o ecoar da voz do Rapaz chamando aínda por Percival.*

É dicir, o autor, empeñado en provocar no seu público unha actitude activa, prefire deixar para a súa análise unha das solucións cómodas que, para moitos, é a máis prudente: Servirse un café, seguir facendo o que estaba facendo e, en calquera caso, rirse de si mesmo pensando coma Pel que en realidade, "as cousas relatadas nunca tiveron lugar".

Obras coma *Agasallo de sombras, Días sen gloria, As actas escuras* ou *Anxeliños!,* presentan historias que se desenvolven arredor dun conflito único que, non obstante, se ve enriquecido no seu significado singular coa colaboración e participación dunha serie indeterminada de accións secundarias que, segundo o seu relevo e importancia, sempre como elementos complementarios da principal, se desenvolven coma esta arredor dos seus propios conflitos. O que non impide que, sen atentar en absoluto contra a unidade de acción, o coflito ou conflitos propios de cada unha destas accións secundarias, complementarias, rematen, en moitos casos, ocupando no interese do autor un lugar importante. Os conflitos e os seus desenlaces, non as historias secundarias que os explican.

Agasallo, por exemplo, presenta unha muller, vítima das súas propias debilidades, que regresa dun pasado, que fai dolorosamente presente, para afrontar o sentido e o verdadeiro significado que, lonxe do mito que o enredou todo, puido ter un día para ela. O conflito redúcese simplemente ao enfrontamento de Rosalía, a Santiña, consigo mesma, a moza namorada, que renunciou o seu amor para facer posible o amor a todos. Unha vida, que é en si mesma o reflexo doutras moitas vidas, vítimas dos seus propios conflitos, pero que son, sorprendentemente, o conflito da propia Rosalía.

Na "escena VIII", no momento mesmo da morte de Rosalía, Aurelio Aguirre recítalle o seu derradeiro poema liberándoa con el das sombras que a persiguen, das sombras que son ela mesma:

> [Aguirre] *ergue a pistola e dispara contra tódalas sombras, menos contra a del mesmo. Murguía, Don Xosé [o pai de Rosalía] e dona Tareixa [a nai de Rosalía] derrúbanse e pódeselle olla-la face. Teñen todos a de Rosa, son todas ela mesma voltas sombras.*

Pero para o autor, a figura do poeta Aguirre e o seu significado na vida de Rosalía representa algo máis ca un accidente. El tamén é, aínda que moitos prefiran ignoralo, parte esencial do que foi a Santiña, unha das súas propias sombras. E Vidal Bolaño somete, coma a solución anterior, á consideración do seu público este outro desenlace:

> Aguirre.- ¿Escusarasme se recito o derradeiro verso fóra?"
>
> Pechándose a escena con esta didascalia: "*Aguirre sae e ó pouco detona fóra o derradeiro pistoletazo. En escena, ó esconxuro da detonación, cae a súa propia sombra. Tamén ela ten a cara de Rosa.*

Sen dúbida, Rosalía de Castro, tanto para ao público coma para o mesmo Vidal Bolaño, foi realmente algo máis ca o conxunto das sombras que a perseguiron durante toda a súa vida. Foi ela mesma, tal coma o propio autor a presenta definitivamente enriba do escenario, aínda que, tamén neste caso, coma o que dalgún xeito sempre foi unha sombra:

> E *a sombra de Rosalía vella vai amoreando os inéditos e tódolos outros papeis que Murguía xuntara", "fai unha pila con eles e préndelles lume,* mentres "*A Tise apaga o lume e escurece todo"* e "*tralos vidros da galería, tal que empoleirada riba das tellas, a lúa chea chíscalle un ollo ás tebras e deixa que manden para sempre.*

En *Saxo tenor,* o propio autor explica así o seu desenlace (Vidal Bolaño 1993):

> Ten de resolver o significado de un viaje a lo largo de la noche que va descubriendo y descubriéndonos las razones de aquella muerte absurda [en realidade dúas mortes: a dun rapaz e a da súa nai] y las implicaciones y responsabilidades de cada cual en la misma. Nadie es lo que parece y menos el periodista al que el viejo [o Tío Sam] se confiesa, y que resulta ser un asesino a sueldo para descubrir qué es lo que sabe del asunto y darle muerte si sabe más de lo conveniente.

Pode que unha das razóns do éxito desta obra sexa mesmo o desenlace escollido polo autor. Como dicía Torrente Ballester (1968: 82): "El espectador español no va al teatro a analizar y quizá tampoco a dejarse

invadir por el personaje, a ser objeto de una despersonalización progresiva y catártica". O compostelán sabía moi ben que a técnica do afastamento, que el utilizou con tanta profusión, aínda que suavizada coa súa particular técnica de humanización desvestindo ao mito das súas mentiras e ao enfouchado dos seus ouropeis, e dignificando ao humilde e ao derrotado, non sempre alcanzaba, polo menos naquel contexto, o resultado desexado. O seu obxectivo era con todo abondo transparente: que o seu público tomase conciencia do que no seguinte diálogo lle remata explicando ao Tío Sam O HOME DA GABARDINA:

> *Colle dun agocho un sobre de papeis.*
>
> O tío Sam: Deumo ela [a nai do rapaz morto e muller do político, O home serio] para que llo gardase, antes de o ir ver a el.
>
> O Home da gabardina *mira o contido do sobre con moita atención.*
>
> O Tío Sam: Hai dabondo para lle facer mal a ese cabrón, Johnny?
>
> O Home da gabardina: Hai máis do que eu agardaba, pero...
>
> O Tío Sam: Pero, que?
>
> O Home da gabardina: En calquera outro sitio todo este asunto sería unha noticia de primeira páxina, pero aquí... Son cousas que pasan todos os días.
>
> O Tío Sam: E sempre hai probas coma esas?
>
> O Home da gabardina: Non, pero... Verá, estes *trapicheos* dos políticos sábeos todo o mundo e a ninguén lle importan.

Nin sequera ao seu público. Por iso preferiu un desenlace clásico, de éxito asegurado, no que os espectadores, impresionados por unha situación, no contexto desta historia, de todo secundaria, rematrarían erguéndose nos seus asentos para aplaudir tanta valentía, é dicir, poñer ao descuberto que fora o pai, O Home serio, o responsable da morte do fillo e da da súa muller, celebrando cunha breve aparición o modo como o seu home de confianza, O Home da gabardina, rematara silenciando a única testemuña perigosa. A escena desenvólvese mesmo así:

> O Home da gabardina: Fáltalle moito?
>
> O Tío Sam: [Bebendo para, segundo el mesmo, *"empenexarse* un pouco"] Non. Eu agora colócome de seguida.
>
> O Home da gabardina: Creeríame se lle dixese que este é un dos traballos que máis sinto ter que facer?
>
> O Tío Sam: Se o di por min, non se preocupe. Eu aquí xa pouco tiña que rascar.

O Home da gabardina: A vida púxose moi dura, sobre todo para quen, coma min, teña muller e fillos que manter. E en algo hai que gañar para o caldo. É tráxico, pero é así.

O Tío Sam: (*Xa case peneque)* Tráxico? Non me faga rir! As traxedias son cousa dos deuses e a toda esta condenada historia fáltalle altura para chegar a tanto. Non pasa de ser unha desgraza. É o máis que os homes somos quen de causar.

O Home da gabardina *saca unha pistola.*

O Home da gabardina: Vaime perdoar, pero é que odio os finais con mensaxe.

Dispara e O Tío Sam cae morto.

Este podería ser o desenlace. Rotundo, impresionante, inesperado... Pero Vidal Bolaño renuncia a oportunidade de tal éxito alongando a didascalia anterior con estas indicacións:

...Escóitanse uns pasos achegándose e recórtase a sombra dun home moi ben portado. É O Home Serio. *Achégase ao da gabardina e cóllelle o sobre.*

O Home Serio: Bo traballo, Johnny!

Saen polo fondo mentres cae a luz ou baixa o pano sobre o cadáver do Tío Sam *e a praza baleira.*

Desenlace evidentemente moito menos teatral ca o anterior, pero provocador dunha profunda reflexión sobre a figura de O Home Serio e a súa condición.

En *Días sen gloria,* un vello gallofo, con experiencia no Camiño de Santiago —tiña feito varias veces o mesmo Camiño por encargo—, diríxese a Compostela na procura dun milagre: alcanzar do Apóstolo Santiago que lle devolva a vida a súa muller morta. Fai o Camiño na compaña dunha moza que vai na procura doutro milagre, atopar o "enfouchado cabaleiro" que a abandonou sen pagarlle os servizos que lle prestara, para obrigalo á reparación de tal dano.

Os diferentes desenlaces con que o dramaturgo sorprende ao seu público revelan claramente os conflitos que condicionan e explican a vida dos dous protagonistas. O anticipo dun deles, traéndoo mesmo ao inicio da representación, sinala, con toda seguranza, o seu papel de conflito principal, arredor do cal se desenvolve a acción desta obra. O amor, nado dunha solidariedade compartida, adoza o fracaso dunha procura, se cadra, de todo imposible.

É mesmo nesta reflexión na que, quizabes, pretendía o autor mergullar o seu público aforrándolle dende o primeiro momento calquera esforzo en adiviñar un final improbable. Así, nada máis erguerse o pano ou iluminarse o escenario, vai poder este vivir a escena na que aquel vello gallofo, á beira dunha moza, coma un témero interrogante, morre xunto ao mar do fin do mundo:

> A súa acompañante "*Achégase a el e axeónllase a súa beira. Féchalle os ollos cunha man e coa outra, ergue o coitelo. Antes de que a folla se afunda no peito do gallofo, unha raiola de sol, ó rozala, arrinca dela un cintileo dourado. Ela baixa o coitelo e espétallo no corazón mesmo. Do vello non sae nin unha queixa.*
>
> *A rapaza dálle un bico nos beizos e o vello déixase ir nel.*
>
> *(Escurece)*

A nova escena con que o autor racha a escuridade que pechou a anterior, é dicir, a mesma con que se abriu a obra, sorprende ao público coa aparición "entre a néboa" das "siluetas do cabaleiro e da rapaza, e a dunha lúa ó asexo, medio oculta pola bruma e coroada de estrelas". A fe, que foi capaz de conducir aquela parella de peregrinos ata Compostela e o fin do mundo, aínda que non fixo posible a resurrección da muller do gallofo, consentiu, ende ben, o dobre acto xusticieiro da moza:

> Cabaleiro: ¿Que fas outra vez aquí? A deuda que tiña contigo está xa saldada.
>
> Ela: É a dun meu amigo, a que veño saldar agora.
>
> *(Sen lle dar tempo a nada,* [a rapaza] *atravésao co bordón de lado a lado).*

Vidal Bolaño non dubida, ende ben, tampouco agora, en interrumpir os aplausos do público, seguro de ter alcanzado o final da representación, primeiro, na morte do gallofo e na escenificación dos sentimentos de amistade e amor que, entre este e a moza que o acompañaba, naceron da súa convivencia ao longo dos días daquela peregrinación de soños e esperanzas. O autor non renuncia, con todo, a lembrarlle ao seu público algo que, sen dúbida, coñece, cuxo significado non lle parece xusto esquecer. Cal era o misterio daquel Camiño para cifrar nel o soño dunha resurrección imposible e a improbable reparación dunha ofensa recibida por unha pobre rapaza dun "enfouchado cabaleiro"?

Cando todo parecía explicado, coma unha resposta necesaria, unha voz en off enche o local enteiro co "relembro duns días sen gloria", "mentres escurece ou cae o pano":

En off: Atopárao nunha clareira do bosco que arrodea ó Hospital de San Nicolás, en Harambels [Baixa Navarra], preto de Inzura, cando Inzura era xa esa pequena aldea esquecida entre Larceveau e Saint Palais na que ningún viaxeiro repara, ignorante da súa antiga grandura. Xuntos fixemos tódolos camiños que levaran a algures. Deiteino na escuma do mar e deixei que se perdera nel como quería e nin tan sequera sei cal é o seu nome.

(A escuridade e o silencio apodéranse de todo).

En *As actas escuras,* a necesidade dun informe positivo sobre a autenticidade dos restos do Apóstolo da catedral de Santiago nos tempos do cardeal Payá e Rico constitúe o núcleo do conflito con que se enfronta o antropólogo Pai Mauro e o historiador e sobriño do frade, Casiano. Pero o autor non deixa de atender a outro aspecto do problema particularmente interesante: Atendería aquel informe a dicir verdade ou a satisfacer os proxectos do cardeal compostelán? Cal ía ser o sentido da decisión do sabio e venerable antropólogo?

Para evitar desviar a atención do seu público da análise das circunstancias e consecuencias que de tal decisión se puidesesen derivar, o autor, na mesma escena "I As letras apostólicas", "no recollido silencio dun dormitorio de paredes núas e inmensas", no que Don Mauro, "un ancián cego e enxumido de aspecto e maneiras venerables agarda a morte coa serena placidez de quen se sabe á fin de todos os camiños", fai que o público escoite este breve diálogo entre o frade e o seu sobriño:

Casiano: Tráiolle novas.

Don Mauro: Desa irresponsable.

Casiano: Non. A morte e eu levámonos ben, pero non é tanta a confianza como para que me teña a lle facer mandados. As novas son de Roma.

Don Mauro: Do papa?

Casiano: Do papa. Conseguírono, meu tío. "Affirmative, seu sententiam esse confirmandam".

O vello tenta incorporarse, pero o sobriño non lle deixa.

É un claro adianto da derradeira escena con que se pecha a representación desta obra. Nesta, a "XXXI A morte que chega", o público atópase de novo co "mesmo dormitorio de paredes núas e inmensas no que Don Mauro agarda con serena placidez e un pouco de impaciencia, unha morte que agora si, xa chega".

Pero a Vidal Bolaño, que lle interesan moito máis as persoas que as cousas e os feitos, aínda que estas e estes sexan moi importantes, sospeita que o seu público non se vai dar por satisfeito con este desenlace. Cal podía ser o estado de ánimo do frade, ao enterararse, mesmo na hora da súa morte, o pouco caso que se lle fixera ao seu informe? Non constitúe, se cadra, un dos conflitos máis profundos para unha personalidade coma a do antropólogo Don Mauro, un home que nos momentos derradeiros da súa vida, debe aceptar coma unha obriga o silencio fronte ao que lle dicta a súa propia conciencia? Non será mesmo motivo de desacougo, non só para o sabio antropólogo senón tamén para o público de Vidal Bolaño, o desenlace deste conflito?

O dramaturgo non dubida en ningún momento en ofrecer un novo achegamento a unha posible solución. Así, nunha nova escena que lembra tamén o mesmo comezo da representación, delega no que máis sabe e maior creto lle merece ao público, o cego Xan De Nartallo, cal pode ser o resultado deste conflito:

> Don Mauro e Casiano atópanse de novo "*na estación de Cornes",* camiño de volta da súa viaxe a Compostela:
>
> Casiano: Que vai pasar, tío?
>
> Don Mauro: Co do sepulcro? Redondea a túa aloucada tese e terás a resposta.
>
> Casiano: Supoñamos que non lles descubriremos nada novo e que a busca e aparición do sepulcro era só un xeito como outro calquera de mirar de resolver para sempre este asunto. Supoñamos que o noso ditame só levantou as lebres de que se han ter que gardar para que sexa confirmado por Roma.
>
> *Chega de non se sabe onde, como unha aparición, a voz misteriosa e a sombra senlleira e misteriosa de* Xan de Nartallo*, o da carauta de coiro na cara.*
>
> Xan de Nartallo: E todo quedará atado e ben atado e en canto a verdade sexa promulgada, ninguén discutirá xa sobre se é ou non é certa, só sobre de que pena se ha facer reo quen a cuestione ou a negue. Deberan volver en dilixencia. Sei de quen non vai a gusto no tren e de quen vai marearse no camiño. Os cegos vemos o que non ven os outros.
>
> *A máquina de vapor verque de novo seu fume sobre o rebumbio do apeadeiro e* Xan de Nartallo, *eles, a estación e a xente toda pérdense milagreiramente tras del.*

En realidade, o público xa estaba ao tanto de todo, dende a primeira escena e, con todo detalle, dende a secuencia XXIX, "En palacio", na que Don Mauro, deixándolle ver, por fin, ao cardeal Payá e Rico

o resultado da súa investigación, obxectivo único da súa presenza en Compostela, *"vai saír pola porta, pero, antes de a cruzar, vólvese fitando fixamente para o cardeal":*

> Don Mauro: De verdade cres que son os [restos] do Apóstolo?
>
> Payá e Rico: Así o creron milleiros de homes e mulleres de fe ao longo dos séculos e así debe seguir sendo.
>
> *Escurece.*

Pero ao autor desacóugano aínda outras cuestións para poder dar por resolto o problema que centra o interese xeral desta obra. Impórtalle, se cadra sobre todo, poder saber cales son as auténticas razóns de Don Mauro para emitir o informe que realmente emitiu e as consecuencias de tal decisión. É así que na mesma secuencia XXXI —"A morte que chega"—, na que o autor, deixando nun segundo plano as preocupaciósn que puidesen ter espertado no seu público os posibles dous desenlaces anteriores, nunha das súas brincadeiras máis naturais, toma simplemente todo a broma, elixindo mesmo este outro:

> Rosarito *vai ao pé da cama.*
>
> Rosarito: Tío, está aí fóra o padre Fidel, agardando. Vén a darlle a extremaunción e a traerlle o viático.
>
> Don Mauro: Dille que lle estou moi agradecido, pero que se vaia. E volve de contado. Quérovos aquí aos dous, ao meu carón.
>
> Rosarito: Por que non quere recibir, tío?
>
> Don Mauro: Ti fai o que che mando.
>
> Rosarito *non discute máis. Sae e dálle o recado ao crego que agarda.*
>
> Don Mauro: Non quero desgustala, pero tampouco que o padre Fidel se vexa no compromiso de lle administrar o último sacramento a quen xa non pode recibilo.
>
> Casiano: De que falas, tío?
>
> Don Mauro: Ti ben o sabes. Non llo digas a Rosarito. Non quero que saiba que polas letras apostólicas do Noso Santo Padre León XIII, nas que se confirma a declaración ditada polo Cardeal Arcebispo de Compostela acerca da identidade dos corpos do Apóstolo Santiago o Maior e os dos seus discípulos Teodoro e Atanasio, vou morrer excomulgado. Rosarito, Rosarito.
>
> Rosarito: Mande, tío!
>
> Don Mauro: Vén aquí. Vinde os dous ao meu lado.
>
> *Achéganse máis ca nunca a el.*

> Don Mauro: Rosarito, nunca me atrevín a cho pedir antes e non sei ben por que, por timideza se cadra. Pero non quixera irme de entre vós sen antes pedirche unha cousa. Fecharei os ollos e deixarei que a morte me leve gardando para sempre o recordo deste momento. Sei que che vai parecer unha rillotada, pero, faino por min, cántame un deses cuplés que ti sabes.
>
> *Rosarito, case chorando, ponse a lle botar un cuplé, mentres escurece ou cae o pano.*

En *Anxeliños!,* a "Axencia de Morosos Asociados" enfronta os problemas derivados dun modo de actuación que pretende xustificar os seus excesos no logro duns resultados que, polo menos dende o seu punto de vista, proporcionan determinados beneficios sociais. A necesidade, ende ben, por parte do autor, de personalizar e individualizar as responsabilidades do grupo dá lugar a diferentes desenlaces, polo menos tantos coma os personaxes que desempeñan papeis relevantes na obra. É dicir, son, coma en tódalas súas obras, as persoas e os seus conflitos persoais, os que determinan o número de desenlaces que deben xustificar ou, cando menos, explicar a razón ou razóns dos seus comportamentos. Ben que todos eles, coma nos casos anteriores, alcancen a categoría de desenlaces totais, é dicir, calquera deles podía desempeñar a función de desenlace único e o remate da representación.

O primeiro desenlace de *Anxeliños!* resolve o conflito que atormenta a Charli, o primeiro xefe da Axencia, un vello policía xubilado que intenta disimular na bebida a dor e a vergoña de ver como a súa muller o abandona fuxindo na compaña do seu propio irmán Damián. A escena 42 podía constituír claramente o desenlace da obra:

> *Cuarto de hospital. Carme* [a muller de Charli] *segue no mesmo estado de sempre, envolta en tubos e respirando artificialmente. Entra* Charli *e achégase a ela.*
>
> Charli: (*Colléndolle a man agarimosamente.*) Deus Santo, Carme, como te teñen. Alguén debeu ter acabado antes con esta merda.
>
> *Axeónllase cabo dela e vai retirándolle un a un todos os tubos que a manteñen viva. Mentres o fai, vai chegando, tal que de lonxe, como nun fermoso soño, o relembro daquel* New York, New York *que quedaran de bailar xuntos* [aquela mesma noite na que ela fuxira con Damián]. Charli *colle a almofada e apértalla contra a cara para ver de alixeirar aquel* trance. *Cando todo remata, a música soa clara e limpa. Ela, milagrosamente, érguese da cama maxestosa, máis viva do que nunca estivera, vaise anda el e, tal e como quedaran, bailan xuntos. Cando a música remata e o baile cesa,* Charli *cóllea no colo e devólvea ao seu leito de morte. Féchalle os ollos cun bico e deixa que vaia escurecendo paseniñamente.*

No segundo desenlace, escena 51, "Na oficina. Chema, Charli, Leti, Tigre e Sor Anxélica" póñenlle remate aos abusos e desmáns do seu segundo xefe, Damián, o irmán de Charli:

> Damián: ... Tiñades razón. Sobra alguén neste negocio e, ao meu modo de ver, sodes vós. Estades despedidos todos!
>
> [Damián] *bota man á sobaqueira con vontade de facerse cunha pistola. Os demais fanse coas armas e os coitelos e caen coma lobos sobre el. Escóitanse catro disparos. Sor Anxélica berra coma unha tola presa dun ataque de histeria.*
>
> Sor Anxélica: Sete, teñen que ser sete! É a única posibilidade de acabar con el.
>
> Tigre: Xa está feito, Anxelines.
>
> Sor Anxélica: Non, aínda non!
>
> [Sor Anxélica] *arríncalle a pistola das mans a Tigre e dispara contra Damián as tres veces que faltan.*
>
> (...)
>
> *Morre* [Damián]. *Ao outro lado Charli colga e só se escoita o pitar do teléfono. Tigre: achégase a el* [Damián] *e rexístrao.*
>
> Tigre: Non levaba encima ningunha pistola.
>
> *Escurece.*

O autor pensa, sen dúbida, que o comportamento de tales individuos merece, cando menos, un resultado diferente. Caeran os principais, os xefes, pero os outros non eran menos culpables, incluso culpables da morte daqueles. Así, no terceiro e último desenlace, na escena 52 —"Na comisaría outra vez"— é onde o autor resume a condición xeral destes homes e mulleres, cos seus conflitos particulares, pero tamén vítimas, colectivamente, coma a "sociedade", das consecuencias que puidesen derivarse da súa total falta de ética. A escena ten lugar, naturalmente, na comisaría na que se narran todos estes feitos:

> Charli: O certo é que nos pagan para que lles deamos caza a eses desvergoñados, así que a nosa obrigación é saír e facelo, aínda que non sempre poidamos evitar algúns excesos. Pero... Que son catro tiros mal dados cando está en perigo todo o sistema? Non irán foderrnos por iso? Ou si?
>
> *Escurece definitivamente.*

O desenlace múltiple, xunto coa técnica da anticipación —comezo *in extremis* da historia—, poñen claramente de relevo no teatro de Vidal Bolaño o especial interese deste por salientar a importancia das

causas e motivos que xustifican uns determinados comportamentos e, teatralmente, uns desenlaces que dalgún xeito acheguen algunha explicación daqueles conflitos que eles mesmos xeraron ou, cando menos, contribuíron a xerar. Así, fronte ao esquema clásico no que o autor dispón o ánimo do espectador nunha primeira parte ou presentación, para que o impacto producido polo conflito —nó— signifique unha forte conmoción, que terá de atopar unha solución máis ou menos imprevista na terceira parte —desenlace— da representación, Vidal Bolaño centra toda a curiosidade do público, desde o mesmo comezo, non en intentar adiviñar un posible final, xa que, en xeral, llo ofrece na primeira escena con que se inicia a representación, senón en analizar e reflexionar cada decisión do personaxe ou personaxes que poidan xustificar tal desenlace. A variedade destes, é dicir, cando o autor propón máis dun desenlace, está simplemente a chamar a atención do espectador sobre a complexidade da vida, do "anaco de vida", que está a compartir co seu público. A aprobación ou rexeitamento do público ten de ser, pois, nesta pretensión fundamental do autor, a manifestación da súa aceptación ou rexeitamento da explicación que quere ser o desenlace duns feitos determinados.

Perspectiva que consinte doadamente entender que non sexa mesmo o éxito ou o fracaso do heroe senón a grandeza, nobreza e dignidade con que se enfronta na súa loita por alcanzar un determinado obxectivo.

-IV-

O PERSONAXE

O personaxe constitúe un dos elementos estruturadores máis relevantes da obra dramática. O personaxe do poema lírico, ser animado ou inanimado, é sempre unha imaxe do propio autor, un reflexo dos seus sentimentos, emocións e estados de ánimo; mentres o personaxe do relato é simplemente un obxecto nas mans do autor, unha vítima dos caprichos deste, sen necesidade en absoluto de se identificar con el. Na narrativa, o autor é quen manexa e determina as acción e decisións dos seus personaxes. É só unha aparencia de autonomía a intención deste de ser distinto, independente, tal como acontece, por exemplo, co propio Quixada ou Quexada cando para deixar por mentireiro a aquel Avellaneda, traicionando incluso o proxecto do propio autor, non dubida en mudar o principal obxectivo da súa viaxe a Zaragoza, claramente manifestado na primeira parte, encamiñándose directamente a Barcelona. Ou o Augusto de *Niebla* que se rebela contra o propio autor, Unamuno, negándose ao suicidio.

Trancón Pérez salienta a singularidade do personaxe teatral fronte, por exemplo, ao personaxe narrativo, recoñecendo, non obstante, a súa dependencia respecto ao actor (Santiago Trancón 2004: 672):

> El personaje teatral tiene más vida propia [que el personaje narrativo], es el sujeto responsable e inmediato de sus actos y palabras. El personaje narrativo depende enteramente del narrador, de una conciencia interpuesta. El personaje en el teatro es aparencia, exterioridad, máscara. Toda su interioridad ha de mostrarse, verse, percibirse a través del cuerpo del actor, de sus actos y palabras. Entre el actor y el personaje existe un punto de encaje cuya posición varía en función del tipo de personaje y de obra. Ese punto se mueve hacia adentro o hacia afuera del actor, lo que produce diferentes grados de identificación entre actor y personaje. La posición de ese punto de encaje determina los diferentes géneros o estilos interpretativos.

Estudosos coma os profesores Anxo Abuín e Manuel F. Vieites, entre outros, pensaron ter descuberto no personaxe de Vidal Bolaño aquela

característica ou características que mellor definen, non só o seu personaxe senón o seu propio teatro, tanto na súa singularidade coma no seu carácter común. Por exemplo, o primeiro, non dubidaba en afirmar (Anxo Abuín 2013: 8):

> Nalgunhas das mellores pezas de Roberto Vidal Bolaño (i. e., *Saxo Tenor, Días sen gloria, Rastros* e, especialmente, *As actas escuras* por non falar, nunha vertente máis paródica, de *Anxeliños*) percibíase como trazo constante e definidor do seu teatro a aparición de personaxes que, chegados a un instante decisivo (a miúdo terminal) da súa vida e recorrendo como narradores ó exercicio da memoria, o único posíbel para reconstruír os acontecementos, decidían mirar cara atrás en busca da verdade xa rematada ou a piques de rematar, a través da cal poderán chegar a unha sorte de redención.

Mentres o segundo, referíndose mesmo a unha das obras citadas por Abuín, *Saxo Tenor,* escribe (Manuel F. Vieites 1998: 96):

> Neste proceso de desvelamento [da verdade] intervén un completo elenco de personaxes do barrio que, a pesar da súa clara dimensión costumista —a prostituta, o macarra, o borrachiño, a tola...—, non renuncian a súa individuación.

Insistindo algo máis adiante (Manuel F. Vieites 1998: 97):

> Esta tese [calquera discurso moral emitido dende un poder que sería *sempre e naturalmente* delincuente], que ten unha longa tradición na novela negra (Dashiell Hammett), é tamén unha maneira de reivindicar a dignidade moral e a calidade humana, superior á dos que detentan o poder, dos personaxes vencidos e deteriorados que polulan polo barrio, vivaqueando entre a menesterosidade e a pequena delincuencia.

A característica máis común destes fillos teatrais do dramaturgo compostelán, pode ser que, sendo todos e cada un deles diferentes, participan todos de certos atributos comúns que permiten, cando menos, recoñecer neles a súa identificación filial e, en calquera caso, no seu conxunto, a imaxe do pobo, do seu pobo. Todos un pouco tolos e un pouco soñadores, representados especialmente nos personaxes mediadores; todos procuradores de verdades "improbables" e todos vítimas dos seu arroutos de dignidade. Todos, en calquera caso, singulares, distintos.

Nin tan sequera a anonimia con que o autor acostuma sinalalos logra disimular esta evidencia. Pode que, como pensa a profesora Dolores Vilavedra (1998: 130), a razón última da utilización deste recurso, a anonimia, non só, de certo, utilizada por Vidal Bolaño, se deba

fundamentalmente a unha necesidade de autocensura imposta polas circunstancias políticas (Vilavedra 1998: 130):

> En canto á practica xeral da anonimia dos personaxes (adoito denominalos *El, Ela, Marido, Muller,* etc. e que a miúdo empregan máscaras ou son monecos) coido que é así mesmo herdanza dos procesos de abstracción e xeralización que a necesidade de burlar a censura impuxera como códigos de comunicación artística.

Razón á que sería necesario engadir, polo menos no caso concreto de Vidal Bolaño— a aplicación da técnica do afastamento mesmo coma un modo de aproximación, evitando que o público se evada da responsabilidade que lle corresponde na solución do problema ou problemas que este enfronta. O propio autor, referíndose concretamente a súa obra *Animaliños,* manifestou máis dunha vez a súa preocupación pola identificación que o público pretendía facer dos seus personaxes cós propios veciños da comunidade na que el mesmo vivía. A súa maior preocupación, neste sentido, foi sempre procurar que o público, en vez do seu veciño ou parente do "Pepiño", do "Xan" ou do "Pedro", se descubrira a si mesmo, non nos personaxes senón nos seus modos e feitos, nos seus vicios e virtudes, nos seus soños e nos seus medos. E isto tanto no caso de figuras extraordinarias, coma, por exemplo, a mesma Rosalía, coma no daquelas que disimulando as súas responsabilidades coma cidadáns no anonimato —El, Ela, Un, Unha, o Home da Gabardina, a Señora Elegante, o Conselleiro, o Tipo Raro, a Tipa Normal, o Nacionalista, o Catedrático, a Muller, a Pendanga, a Lercha, etc., etc.— puidesen resultar pouco ou nada exemplares.

En calquera caso, ningún deles era un personaxe alleo, que non ten nada que ver con ningún dos seus espectadores. Todo o contrario, son todos personaxes profundamente familiares. De orixe, de certo moi diversa, coma tódolos compoñentes do público do seu teatro, aínda que cada un deles pensase todo o contrario. A razón era moi simple: o dramaturgo compostelán arrincou a cada un deles das rúas e arrabaldos que el mesmo percorreu dende moi neno, dos contos e lendas que escoitou arredor do lume da lareira, dos libros de mestres coma Otero e Cunqueiro, do seu estudo do imaxinario popular... e, naturalmente, dese cine que representou unha das grandes paixóns da súa vida. Así naceron os seus heroes, símbolos da grandeza e dignidade na *desgraza,* e do mal e da súa pouquidade moral na *pouquidade*; os seus personaxes históricos, lendarios e literarios, memoria de soños nunca alcanzados; os personaxes

mediadores, corais, trasuntos dun pasado que se resiste a desaparecer; sombras, espectros e aparecidos dun Outro Mundo; animais e cousas... Un universo no que as persoas falan cos animais e coas cousas, e os vivos Falan: cos mortos, todos, en xeral, xentes e cousas do común na procura dun "improbable" mundo mellor. O heroe das súas *Desgrazas*; Percival, Rosalía, a Criatura ou o Galo de Portugal..., protagonistas das historias e lendas que contan grandes mestres da narrativa; o Demo, a Morte, San Martiño, San Caralampio, o can o corvo, a pega, a Tise, a noite..., protagonistas dos contos cos que no inverno os pobres escorrentan o frío e, moitas veces, a fame; as sombras, as ánimas, os espectros, os aparecidos..., que viaxan a este Mundo dende o Outro para lembrarlle aos que aínda están vivos obrigas e débedas propias e alleas; personaxes coma a meiga Xaxara, o trasno Guedellas, a muller bululú, Catarina de Siena, o Mestre en comedias choqueiras, o Contiñeiro, o Tolo de Cira, Xan de Nartallo, o Vinchas..., que animan coas súas aventuras as xuntanzas familiares e comunitarias, as feiras e romarías, as celebracións e as historias que se contan na aldea; ferreiros, tendeiros, pousadeiras, tullidos, esmolantes, prostitutas, malferidos, predicadores..., que enchen e animan as vilas e camiños das súas obras; bonecos, máscaras e cousas, falando e facendo coma persoas de carne e óso...

Algúns deles alcanzan no debuxo do dramaturgo compostelán a categoría de auténticos símbolos. En canto imaxes do mesmo conflito do que son vítimas, un tanto ridículos, en aparencia, intrascendentes.

Nunha primeira época, o heroe é o mesmo pobo, sorprendentemente capaz de enfrontar, con valentía, a solución dos seus conflitos, resultando case sempre, grazas ao seu valor e atrevemento, triunfador. Pénsese, por exemplo, no seu *Laudamuco,* en *Ladaíñas, Antroido na rúa, Ruada...* Figura que se dilúe definitivamente no heroe individual, o heroe bolañés, ese personaxe que o profesor Abuín González (2013: 172) quere ver "como trazo constante e definidor do seu teatro". En obras, por exemplo, coma *Doentes* (Abuín González 2013: 172):

> A presenza de heroes que teñen algo de grotescos e irrisorios pon de relevo a febleza do ser humano, máis tamén a súa grandeza definitiva: aceptando a súa humanidade, actúan con enteireza e dignidade, vencendo enormes dificultades e manténdose fieis aos principios que lles serven de motor.

Trátase do protagonista das súas *desgrazas,* coma o Xan de *Memoria de mortos e de ausentes,* o Tío Sam e a Señora Elegante de *Saxo tenor,* EL,

un vello gallofo, e ELA, unha moza, de *Días sen gloria,* o Esteban de *Cochos,* Don Mauro e Casiano de *As actas escuras,* a Esther de *Rastros,* Don Valeriano e Cañete de *Doentes,* a Criatura de *Criaturas,* Furelos, Amaro e a Camareira de *Integral*...

Vidal Bolaño atopou a súa inspiración para lle dar vida a este personaxe en fontes moi variadas. Os estudosos tampouco aquí se poñen de todo de acordo. Roi Vidal, por exemplo, pensa que unha das características máis notable, o feito de enfrontaren en parella un mesmo conflito, como acontece, por exemplo, co Laudamuco e Rouco de *Laudamuco,* con Catarina de Siena e o seu axudante Ramiro de Blas de *Touporroutou da Lúa e o Sol*, El e Ela de *Días sen gloria*, co Don Valeriano e o Cañete de *Doentes.* co Don Mauro e o Casiano de *As actas escuras,* co Don Esmeraldino e o Porfirio de *A burla do galo,* ou co Furelos e o Amaro de *Integral...* poden ter a súa orixe na lectura do *Quixote* de Cervantes. O propio autor ten confesado (Vidal Ponte 2013: 23): "Aprendí a leer, en el *Quijote.* Para saber escribir, copié del *Quijote,* y para poder redactar leí el *Quijote*". Nesas lecturas (Vidal Ponte 2013: 23) pode estar inspirada a súa técnica de personaxes en parella, con frecuencia "unha parella de utópicos, un deles máis realista e o outro máis soñador, a perseguir un obxectivo común".

En calquera caso, o seu heroe non é, coma o Don Quixote, un cabaleiro que (Cervantes 1993: 36) "así para o aumento da súa honra coma para o servicio da súa república", se decide un día a marchar por todo o mundo "desfacendo todo xénero de agravios, e poñéndose en ocasións e perigos onde, acabándoos, cobrase eterno renome e fama". As súas pretensións, as do seu heroe, son en Vidal Bolaño moi diferentes, tendo mesmo coma obxectivo prioritario, tal como o precisou o propio autor (Vidal Bolaño (1997: 78), "a defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais".

Alguén quixo atopar a fonte deste modelo mesmo no cine e, máis concretamente, no wénstern. Teoría fundamentada na indiscutible devoción, paixón, do compostelán por este xénero cinematográfico. En *Percival*, por exemplo, resulta difícil ignorar as semellanzas do seu pequeno heroe, o Rapaz, concretamente no desenlace da obra, co neno Joey de *Raíces profundas* berrando impotente o nome do seu heroe, *¡Shane! ¡Shane!.* Pero o heroe bolañés, non é, como podía ser Shane, nin un vaqueiro, nin un pistoleiro, nin tan sequera un cabaleiro consagrado a rescatar mulleres en perigo e en aniquilar a viláns e

poderosos subxugadores de pobos e xentes honradas. Nin ten a defensa da súa honra e da dos seus coma única norma capaz de delimitar o seu comportamento. Evidentemente, a imaxe mitificada do vaqueiro que percorre, orgulloso da súa liberdade, os chans dun mundo que está a nacer, na procura da aventura que remata convertíndoo nun semideus, ten moi pouco, ou nada, que ver coa figura do heroe que percorre a obra do dramaturgo compostelán.

Raíces profundas e, se cadra, *The Wild Bunch —Grupo salvaje—,* wénstern de 1969, dirixido por Sam Peckinpah e protagonizado por un excepcional grupo de actores —Ernest Borgnine, Robert Ryan, Jaime Sánchez, Warren Oates...— capitaneados por William Holden, película que Vidal Bolaño viu máis dunha vez, poden ser unha excepción. O seu final heroico, un verdadeiro suicidio colectivo en defensa do valor da amistade, non estaba de certo moi arredado dos valores defendidos polo compostelán. O modelo, ende ben, do heroe representado por William Holden, nin nesta película nin noutras citadas por Vidal Bolaño, é o do seu heroe.

Tampocuco o foi John Wayne, o máis admirado dos grandes actores americanos, se cadra, inconscientemente, polo seu mesmo papel de indiscutible triunfador. Que o cine e, sobre todo, o cine americano, foi unha fonte na que Vidal Bolaño bebeu, ademais doutras augas saudables, a que lle inspirou o modelo máis significativo do seu heroe, non parece, en absoluto, discutible. Non, de certo, o triunfador de mil batallas e aventuras, senón mesmo o seu heroico opoñente, o nativo americano, o amerindio, o indio, defensor a ultranza do seu propio territorio, das súas crenzas, usos e costumes, da súa identidade. Ía ser precisamente este o que lle suministrou un primeiro modelo para o seu heroe dramático. O heroe bolañés, coma o indio americano, aparece empeñado nunha loita de todo desigual na defensa do seu, da súa identidade, rematando, sempre, coma este, sometido, silenciado, derrotado, ben que salvada sempre a súa grandeza de ánimo e, sobre todo, a súa dignidade. Contrapunto que, no caso do indio, o cine americano non dubidou en poñer de relevo aínda que só fose para elevar o mérito e a gloria das súas vitorias. Na realidade, non importou nada, ou moi pouco, o seu triunfo en batallas coma a *masacre de Tetterman* ou a derrota do 7º de Cabalaría mandado polo xeneral George Armstrong Custer en *Little Big Horn,* entre outras moitas, para que todos eles, heroes indiscutibles, coma Toro Sentado, *Tatanka Yolanka,* xefe e líder relixioso dos pel vermella, Cabalo Loco,

Tasunka Witkko, xefe dos sioux Oglaia, Xerónimo, *Go-Hhla-Ye,* xefe militar dos apaches, Cochise, *Shi-Ka-She*,, xefe dos apaches chiricahua, entre outros moitos, rematasen derrotados, mortos ou definitivamente pechados en miserables reservas. Abonde lembrar o exemplo de dous filmes especialmente admirados por Vidal Bolaño, dirixidos os dous por John Ford e protagonizados por John Wayne, *A lexión invencible* e *Centauros do deserto*. Na primeira, o xefe Cabalo Andante, que o director presenta coma un home incapaz de controlar a unha mocidade cheyenn empuxada polas lembranzas dos seus últimos éxitos contra o xeneral Custer, fai deste unha vítima da súa pouquidade diante do negociador americano, o capitán de cabalaría Nathan Brittles, ao que convida a retirarse con el e a disfrutaren xuntos dos praceres da bebida. Brittles, a quen representa John Wayne, penetra cos seus soldados durante a noite no campamento indio, dispersa os seus cabalos e persígueos a todos, a unha certa distancia coma un símbolo de humillación, até deixalos pechados na reserva da que fuxiran. Na segunda, *Centauros do deserto,* John Ford presenta a un xefe comanche, Cicatriz, chamado así por unha cicatriz que leva no rostro, ao que lle mataron os seus dous fillos, que, famento de vinganza, percorre Texas roubando gando, destruíndo poboados brancos e coleccionando cabeleiras dos seus inimigos. Ethan Edwards, un soldado confederado que regresa derrotado á casa de seu irmán, ten de enfrontar, na compaña dun mozo mestizo, Martiño, que atopara el mesmo abandonado e que o adoptara a súa familia coma un fillo máis, a persecución do grupo comanche mandado polo xefe Cicatriz, que, ao pouco tempo da súa chegada, asasina a toda a familia levando con eles a súa sobriña, a pequena Debbie. Ethan, personaxe que representa John Wayne, odia profundamente a tódolos indios, chegando a afirmar que "vivir coma un comanche era o mesmo que estar morto", logrando, despois de cinco anos de persecución, ver morto o xefe Cicatriz, ao que mata o seu sobriño, e recuperar a súa sobriña Debbie, participando coma guía-explorador na aniquilación final do grupo comanche que comandaba Cicatriz.

Resulta, cando menos, curioso que nunca se lle tivera escoitado a Vidal Bolaño, que gustou sempre de adiantar as fontes das súas obras, algo relacionado con esta teoría. Se, falando con Quique Alvarellos (1997: 226), non lle importou explicar que do seu contacto e experiencias co "remuíño de xentes e aconteceres que daquela", cando el era aínda un rapaz, "era o edificio Castromil" arrincara "unhas vivencias que

logo trasladaría a moitos dos personaxes" das súas obras, non parece que a súa devoción por un actor coma John Wayne e, naturalmente, polos personaxes a que este lles deu vida no celuloide, foran razón suficiente para disimular nas súas conversas, escritos e conferencias, a súa preferencia polos derrotados heroes con que este se enfrontou. O que si resulta evidente é que a súa admiración polo cine americano non fai, porén, que o modelo do seu personaxe sexa mesmo o heroe triunfador que, na escola da vida, se fai a si mesmo e que, empeñado na conquista do seu futuro, logra superar tódalas adversidades e atrancos. Pola contra, é o personaxe derrotado, o indio valeroso que ofreceu a súa vida na loita por unha liberdade que o home branco remata arrincándolle para condenalo a vivir cativo nunha reserva refuxiado na memoria das súas lendas e das súas crenzas. Coma o heroe bolañés, vítima dos enganos do alcol e coma el inevitablemente condenado ao fracaso, habitante dese universo no que só logran sobrevivir os perdedores, os débiles e os parias de toda condición. Así, personaxes coma o **Xan** de *Memoria de mortos e de ausentes,* o **Tío Sam** de *Saxo Tenor* ou o **gallofo** de *Días sen gloria,* auténticos prototipos do heroe bolañés, os tres, coma o valente indio americano, devotos da bebida, buscan, respectivamente, na augardente, no brandy e no viño, a forza que está a punto de abandonalos no seu empeño por conquistar un ideal que Vidal Bolaño, para poñer máis de relevo a traxedía da súa derrota, presenta coma verdadeiros símbolos do que realmente significan.

O **Xan**, por exemplo, impotente fronte ao poder especulativo dunha empresa que fixo desaparecer a súa aldea para montar unha fábrica, só desexa morrer para que o enterren no que aínda queda dela; O **Tío Sam**, profundo coñecedor do ser humano, só pretende satisfacer un simple capricho dunha vella amiga, vítima dunha asoballante demencia senil; mentres o **vello gallofo**, de *Días sen gloria*, confiado nun milagre "improbable", fai unha vez máis o Camiño de Santiago para lle pedir ao Apóstolo que lle devolva a vida a súa dona. Ningún deles alcanza o seu obxectivo. Xan, porque diante da manifestación dunha das mulleres que atoparon o seu cadáver, de que el "quería que o enterrasen aquí, na súa aldea", o Cabo da Garda Civil advirte que "eso no es posible", mentres o Crego lle lembra que "no hay cementerio" e o mesmo Xuíz, *"ollando ao seu redor",* constata que é imposible xa que "su aldea ya no existe"; o Tío Sam morre asasinado á beira dunha esterqueira, por orde do Home Serio para o que estaba a investigar; e o gallofo, dúas veces

vítima da súa fe en si mesmo, remata coas pernas crebadas por orde dun enfouchado cabaleiro, e agarimado polo bico dunha rapaza que o axuda a dicir o derradeiro adeus, déixase ir tranquilo cara ao Alén nas ondas do mar do fin do mundo (Trancón Pérez 2004: 573):

> Todo personaje es portador de un conflito, propio o colectivo, o está inmerso en el conflito de otro personaje. Si viene a escena es para ponernos de manifiesto un conflito, un problema, un modo de sufrir, luchar, vencer o sucumbir ante una dificultad, un obstáculo, un ataque, un enemigo. El conflito puede ser social, grupal o individual, consigo mismo o con los otros, de naturaleza humana o sobrehumana, instintiva o cósmica. Conflito es tensión, contraste, fuerzas en oposición. El personaje puede resolverlo o no, hacernos reír o padecer con su lucha, ilusionar o entristecer, servirnos de modelo o advertirnos del error.

Pero só en aparencia, en canto, tanto o heroe coma o antiheroe bolañeses, queren reflectir prototipos de fillos dun pobo vítima principal, respectivamente, da impotencia do primeiro, coma por exemplo, o Xan de *Memoria de mortos e de ausentes,* e da pouquidade do segundo, coma o Rouco de *Laudamuco,* exemplo este das tráxicas consecuencias dun estado de degradación que o conduce a sentirse orgulloso do seu mesmo servilismo.

Entre os heroes de Vidal Bolaño tamén, naturalmente, os hai malos, indesexables, inimigos do pobo, da alegría e da liberdade. O Meco de *Ladaíñas*, os Xigantes de *Ruada,* o Fendecús de *Xaxara,* o Home Serio de *Saxo tenor...* **Laudamuco**, o protagonista de *Laudamuco, señor de ningures,* é o símbolo do heroe que, vítima da estúpida loucura con que se xustifica o poder a si mesmo corrompendo e degradando todo canto toca, sen poder opoñerse á forza da xustiza dun pobo orgulloso da súa dignidade, agarda, incapaz de recoñecer a doenza que o arrastrou ata tal situación, a que este alcance a liberdade coa súa execución. E "o corpo finado do rei" remata "escorregando polo buraco do cagadoiro", "símbolo cheirento da súa egrexia condición", até perderse nel".

Aínda tratándose de personaxes cun pasado propio, histórico, lendario ou literario, Vidal Bolaño non dubida en espilos da follaxe mentireira con que os viste o tempo, a historia, a lenda ou a literatura, variando incluso, polo menos nalgúns casos, o seu propio destino orixinario. O importante é poñer de relevo a súa condición de membro da comunidade e as características que, por esta razón, mellor o definen.

Rosalía, personaxe inspirado no retrato que dela ofreceu Otero Pedrayo, recupera, na versión do compostelán, a memoria de si mesma nos seus propios recordos dos derradeiros anos da súa vida. Volve ser ela, mesmo a que nunca foi, na recuperación da lembranza dos seus pais e dos seus fillos, do seu home, do seu primeiro amor... Un pasado que se fai realidade nas sombras dos seus recordos e dos seus soños. A imaxe "improbable" dunha muller á que a vida, esa témera *inimiga* do realismo, lle remata roubando todo o que en realidade quixo e non puido ser. A imaxe dunha muller que soña con ser actriz, poeta, novelista... e verse alta e atractiva, forte e decidida, capaz de superar por si mesma as maledicencias daqueles que a sinalaban coma filla dun crego, felizmente casada cun dos homes máis relevantes da cultura galega... Pero é só unha sombra que loita con borrar imaxes esquecidas, as imaxes reais, a dunha muller casada cun home de presencia case ridícula, que disimula os seus celos dun morto e a súa propia pouquidade refuxiándose na bebida e na depravación das casas de prostitución; unha sombra que se atreve a soñar amores que noutra vida foron imposibles, esquecendo a muller vítima de mil dificultades e escacezas económicas, nai dunha chea de fillos, nada menos ca sete, aínda que o sexto Adrián Honorato Alexandre morrera aos poucos meses, e a derradeira, Valentina, nacera morta; compañeira inseparable da súa propia imaxe, da súa propia sombra e da única amiga que non a deixou nunca, a Tise.

Percival, personaxe recuperado por X. L. Méndez Ferrín da materia de Bretaña, especialmente caracterizado polo seu valor, nobreza e espírito de solidariedade e a súa relación coa procura do Santo Graal, é na versión para teatro de Vidal Bolaño a esperanza da desexada *fronteira.* Vidal Bolaño, non obstante a súa confesión dun tratamento do texto de Ferrín coma unha *celebración chocleira* (choqueira) *maiormente irrespeitosa,* preferiu evitar calquera modificación formal que puidese mudar o sentido ferriniano do personaxe.

Percival non é, ende ben, nesta versión o heroe triunfador. Dá, sen dúbida, probas abondas do seu valor na victoria que representa o seu enfrontamento co Leonlobisco:

> *Percival fixo o sinal da cruz e vaise contra o Leonlobisco. Este agárdao movendo o rabo e regañando os dentes. Pelexan encarnizadamente, ó son da música. A pelexa dura tanto como a música. Ao cabo, Percival chóutalle á besta á caluga e espétalle a lanza no peito. A besta morre e con ela a luz do bosco e a música.*

Percival escoitara "o berro de lobo e de león antremesturado" do Leonlobisco que lle espetara: "Son o dono desta banda do bosco, onde cazo eu só". E "despelexouno o cabaleiro e cobriu a sela coa pel sangrante, confesando por boca de PEL: "Quiteille unha parcela do bosco que tiña prá caza".

Para a xente coma PEL a derrota do Leonlobisco era o único que se podía agardar. Só o Rapaz segue a preguntar: "E a fronteira". "(Berrando) ¡Percival! ¿Onde estás? ¡Percival! ¿Onde está o dono da Grande Fraga?" Pero o heroe garda silencio, se cadra satisfeito coas súas pobres fazañas ou, como lembra PEL, "porque falando verdade, el non abandona máis que en soños a súa coviña de mediocre espectador de actos alleos e as cousas relatadas nunca tiveron lugar".

A Criatura, personaxe inspirado tamén en textos alleos, ofrece a imaxe dun monstro, protagonista do relato *Frankenstein o el moderno Prometeo* da novelista inglesa Mary Shelley. Un científico, Víctor Frankenstein, decide darlle vida a unha criatura formada con partes de diferentes corpos, incluído o cerebro dun asasino. No comezo de *Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein),* unha das versións cinematográficas máis respectuosas coa súa novela, pódese escoitar a voz da autora dicindo: "Púxenme a pensar unha historia que falase dos misteriosos medos da nosa natureza e que espertase un terror arrepiante, para que o lector tremese ao mirar ao seu arredor e o sangue se lle callase e se lle acelerasen os latexos do corazón". Efectivamente, a Criatura, que resulta ser un auténtico monstro, enfurecida diante da negativa do seu creador a facerlle unha compañeira, aillada, rexeitada e temida por todos, remata asasinando a algúns dos seres queridos do propio Frankenstein, o cal, sentíndose fracasado, arrastrado por unha forte sede de vinganza, acaba dedicando a súa vida a perseguir a súa creación até o mesmo Polo Norte.

Vidal Bolaño, despois de situar este personaxe no mundo das persoas normais, no seu mundo, e observar atentamente como este, a Criatura, unha vez situado neste contexto, descubre o amor, un raro sentimento que o leva irresistiblemente a posuír o órgano con que a doce mociña o namora, o seu corazón. Co corazón da mociña na man, coma un verdadeiro tesouro, intenta penetrar no mundo e na intimidade daqueles que son portadores dese preciado ben. Para, pouco despois, diante dunha serie de situacións moi actuais, desnortada, confundida, rematar decatándose de que non é ela o monstro senón os outros, de que acaba

de aterrar nun verdadeiro mundo de monstros. Incapaz de aceptar tan témera contradición renuncia definitivamente ese mundo e arrebolando nun vertedoiro do lixo o corazón da mociña que levaba sempre con ela, fuxe lonxe, moi loxe, simplemente para non volver.

O Galo de Portugal, fillo tamén da literatura, é a súa recreación do **Don Xoán,** o mítico conquistador, descrido e fanfurriñeiro. O dramaturgo atopa nesta ocasión a inspiración para o seu personaxe nun conto do seu admirado Álvaro Cunqueiro, "O Galo de Portugal". Probablemente, o mindoniense atopara a súa vez a materia deste relato, que el incluiría no seu traballo *Merlín e familia,* na lenda portuguesa do "Galo de Barcelos", popularizada nunha figura de barro dun garboso galo de moitas cores que ningún turista esquece levar consigo coma lembranza da súa visita á patria de Camões. Segundo esta lenda un peregrino galego a Santiago de Compostela, acusado dun crime que non cometera, ollando o galo asado que estaba na mesa do xuíz que o condenou á forca, berrou: "É tan certo que eu son inocente coma é certo que ese galo ha de cantar cando me vaian aforcar". E, cando chegou o momento, o galo asado ergueuse e cantou.

Cunqueiro, pensando ou non neste milagre do Apóstolo, conta a historia dun fidalgo portugués, o vizconde Don Esmeraldino, que alcanzara na cidade de Braga tan grande sona coma galán conquistador, que con motivo dun dos seus últimos triunfos, Carla, unha prima donna italiana, o Estamento Nobre decidiu facerlle unha homenaxe e en canto o Vizconde se asomou ao balcón para recibir o aplauso do público que se amontoaba diante do seu pazo, o Marqués de Évora, emocionado, berrou: "¡Por Braga dúas veces primada! ¡Aquí está o galo de Portugal!" E nun momento, o vizconde Don Esmeraldino, quedou convertido nun galo.

Cunqueiro tamén pensa nun peregrino a Compostela, pero esta vez non é un galego que fixo cantar un galo asado, senón un galo no que se convertira un Don Xoán portugués, ofrecido pola súa familia ao Apóstolo para que lle devolvese a súa figura humana. Obxectivo que non se alcanza porque ao paso da comitiva por Melide o galo foi vítima dun forte catarro do que morreu.

Vidal Bolaño elixiu claramente este Don Xoán (Vidal Bolaño 2013: 59):

> De quen —como confesa el mesmo— souben polo que arredor das súas certas andainas, deixou dito no seu *Merlín e familia,* un tal don Álavaro Cunqueiro, home de fina pluma e requintado verbo, que moitos temos por gloria das letras desta e da outra ribeira do Miño.

Non obstante o seu protagonista de *A burla do galo. Vida e amores de Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal,* coma tódolos seus personaxes, sen renunciar o elemento fantástico con que o retrata Cunqueiro, recupera todo o seu significado humano transformando a súa conversión en galo e as súas aventuras posteriores nun soño do que é vítima o fidalgo portugués.

O seu regreso a Portugal, onde "todos os estamentos nobres de Braga, presididos polo Marqués de Évora, saen ao balcón da Cámara Municipal, entre os aplausos e os vivas do pobo", permítelle ao fidalgo portugués decatarse de que todo fora un témero soño no que, dominado polas febres, rematara empeñándose en que se convertira nun polo ao que ían comer guisado con castañas.

O Entroido é fundamentalmente un tempo, unha festa, unha celebración da alegría e da liberdade. Na interpretación do dramaturgo compostelán, é a lembranza do triunfo do pobo sobre todos aqueles que, dende o poder político, relixioso ou económico, o escravizaron con normas e modos de convivencia alleas intentando borrrar os seus sinais de identidade. Festa, sempre perseguida e condenada, na que a desorde do mundo cotián, a inversión dos valores que rexen a convivencia oficial da comunidade, as bromas e xogos, as máscaras e mascaradas, as representacións teatrais... son a crítica e a protesta do pobo contra realidades que, noutro contexto, fóra desta Festa, tiña de soportar, non só con grande respecto senón e, sobre todo, coa máis sumisa aceptación.

O *Santo Entroido*, ou sexa, os tres días grandes —*Domingo de Entroido, Luns de Entroido* e *Martes de Entroido*—, protagoniza as mellores destas celebracións. A comida é de festa, con especial presencia da carne de porco, sendo característicos o lacón, os chourizos e a cacheira, e, naturalmente, as filloas, sobre todo cando son filloas da pedra. Todo o mundo se disfraza, recibindo os disfraces, tan orixinais coma lle permite o enxeño a cadaquén, con nomes coma *máscaras, mascaritas, entroidos, mecos,* etc.

Os antropólogos González Reboredo e Mariño Ferro, no seu estudo *Entroido en Galicia,* dedícanlle unha especial atención a manifestacións coma a "representación e enterro de Carnaval", "o enterro da sardiña", "ditos, cantares e ladaíñas", "entremeses", "testamentos e sermóns". Un universo simbólico do que é centro un personaxe, non menos simbólico, o *Entroido* ou *Meco.*

Estes nomes, que son os que se lle dan á personificación que o propio pobo fai do verdadeiro culpable das aldraxes recibidas, respostan, segundo os autores antes citados, á carga significativa de cada un deles, o do *Entroido* ou o do *Meco,* segundo sexa, respectivamente, positiva ou negativa. Algo que acontece tamén, por exemplo, co nome de *Santo Entroido*.

En *Antroido na rúa,* o Meco, na figura dun "monifate de pano vello", é o personaxe que as comparsas pasean polas rúas antes de facer realidade as súas ansias de vinganza no odiado personaxe. O propio autor lle fai dicir á Máscara 1 sobre o monifate que levan en procesión:

> Este monifate que vedes aquí, non ten ollos, non ten face, nin nariz. Antroido chamámoslle aquí, Meco chámanlle alí. Aínda que este, que podedes ver todos, é de farrapos e papel, hainos coma el a centos, que teñen de bo coiro a pel. Hainos que colonizan, hainos que culturizan, hainos que idiotizan e até os hai que a todos nós queren dunha enxurrada de cousas encher.

No final da Festa, a xente toda descarga a súa rabia no monigote símbolo de tódolos seus males, queimándoo, afogándoo ou enterrándoo. Así, antes de que os festeiros de *Antroido na rúa, arrinquen todos co monifate cantando,* unha máscara con megáfono berra aínda:

> Atención, atención. Non esquezadas que este Meco, ao que demos morte aquí, é de farrapos e papel e aínda quedan por aí a centos, que teñen de bo coiro a pel.

Algunhas destas *máscaras* teñen unha longa tradición, coma as usadas polos sonados *cigarróns,* os *felos,* os *piliqueiros,* os *murrieiros,* os *choqueiros* e os *charrúas.* Ademais da *mula* e da famosa *morena* de Laza, que representa a unha vaca, hai outros moitos disfraces de animais e, inclusive, animais disfrazados.

É, sen dúbida, **O Cigarrón do Entroido de Laza e o do Entroido de Verín**, o resultado do seu estudo e experiencias audiovisuais coas celebracións carnavalescas destas dúas localidades, amén das do Ulla. Con motivo da estrea de *Agasallo de sombras,* G. L. T. (E. P. 1984: 13 10) facíalle ao autor esta pregunta:

> —La máscara es otro rasgo recurrente de tu obra, con un papel muy importante en *Agasallo.*

Ao que Vidal Bolaño contestaba (EP 1984: 13, 10 G. L. T.):

> —Dentro de las manifestaciones parateatrales (que sería otro concepto a revisar, por lo que supone de condenación a no ser teatro; y a lo mejor no es teatro lo que estamos haciendo nosostros), que vivas o moribundas están

presentes en Galicia, la máscara es un componente que tiene el mismo grado de importancia que en nuestros espectáculos. Pero, naturalmente, no se busca una mera reproducción de la máscara en el escenario, sino de utilizar las claves poéticas que tiene este elemento para generar productos culturales nuevos y distintos. No es arqueología, sino exploración poética. En *Agasallo* está muy acentuado este uso, pero ya se daba en espectáculos anteriores.

O Cigarrón do Entroido de Laza, coma o de Verín, simbolizan na obra do compostelán nada menos ca o mesmo Teatro. En *Ruada das papas e o unto*:

seica na Praza do Toural, mesmo coma por miragre, apareceu un Cigarrón dos do Entroido de Laza, coa coroa posta, os calzóns limpos e a bincha de porco na man. Viña turrando dun carro de cento vintecatro rodas, todas de madeira de pino ben forradas de tacholas. O carro din que viña cheo de grandes mómaros mouros, feitos con farrapos vellos, con cacholas de máis de dous metros e medio e corpos que, polo menos, eran coma os de sete homes enteiros postos uns enriba dos outros.

Viña, como se anuncia na introdución, "aviso praos nenos lectores", para facer teatro, un teatro que:

S*ó é tal cando é un feito compartido, actores e xente xuntos, e a color, e as imaxes, e a palabra e o bruído, todos arredor dun anaco de vida. Unha vida nova, diferente, tan certa como a que máis, pero creada esproceso para que non nos poda a outra, a qe nos dan cada día, que se non sempre vén porca, tampouco vén limpa a cotio.*

En *Caprice des Dieux*, coma símbolo dun Teatro ameazado, "*entra un cigarrón de tamaño natural, dos de Verín. Adiántase cara ao medio do escenario cunha escopeta de dous canos na man, de xoguete, detense, séntase nunha cadeira, mete os canos da escopeta na boca. E dispara. A tapa dos miolos rebenta e caen dela centos de papeliños de cores, maiormente de prata e de ouro, ata encher por un segundo o ar daquel escenario baleiro. Mentres o moneco é pousado no chan garimosamente, polo seu portador".*

Reducido a simple caroza, o Cigarrón amósase ao final desta mesma obra, animando, coas lembranzas do seu propio pasado, un futuro esperanzador:

Entra unha música épica de Wagner, se cadra, e aparece, sobre da cadeira de sempre, unha máscara de cigarrón do Antroido de Verín. Refulxente, máis viva do ca nunca. Remocicada e sorrinte coma sempre. Ao mesmo tempo chega de lonxe o relembro daquel redobre e daquela voz que anunciaba o encomezo de "Amor e crimes de Xan o Panteira".

Vidal Bolaño, que sempre se confesou un agnóstico, non dubidou en comparar mesmo a este personaxe, o Cigarrón, símbolo dun Teatro en

perigo de desaparición, co mesmo Xesús de Nazaret: "*Os Cardeais apártanse e ó fondo aparece unha cruz. O crucificado é un cigarrón sorrinte"*. (*Percival,* Escena X.)

O **Meco,** protagonista de *Ladaíñas pola morte do Meco* é un personaxe que a lenda sitúa na vila do Grove, en Pontevedra. Clodio González (2001: 11) reproduce esta explicación do P. Sarmiento:

> Dícese que un estudiantón, que era natural del Lugar de Meco, junto Alcalá, ó que se llamaba Meco de Apellido, que también le hay ácia dicho Lugar, pasó á Galicia, coma pasan otros tunantes; y que habiéndose insinuado en el servicio de no se quien, consiguió ser Cura de *San Martín del Grove,* que está en una casi Isla, en donde la Ria del Padrón entra en el Mar alto. Que habiendo allí manifestado las habilidades que llevó á Galicia, se desenfrenó tanto su carnal apetito, que vició á muchas mugeres, ya por sugestión, ya por violencia. Que irritadas estas, determináron echarle de este mundo, ahorcándole de una higuera.
>
> Para algúns [o Meco do Grove] continúa sendo o prototipo do conquistador desapiedado ao que tódalas mulleres lle valen, sempre aproveitando a súa privilexiada situación económica e social; en cambio, para outros, converteuse co paso do tempo nun ser maligno vencellado co propio Satanás, que o seu espírito anda vagando de aquí para acolá sen atopar definitivo acougo dende o día que o penduraron da figueira (Clodio González 2001: 38-39).
>
> O primeiro vén de antigo, como acabamos de ver, de moito antes de que vivise o Padre Sarmiento, e que se xustifica por todo canto contan del. En cambio o segundo xurdiu despois, xa no século XX, e en particular co gallo dunha representación teatral sobre a súa vida, *O Señor feudal,* da autoría de Francisco Franco Calvete, con música de Xosé Besada e Xoán Fernández.

Vidal Bolaño, en *Ladaíñas,* "obra (Portas 2013: 78) de denuncia e concienciación do pobo, que remata albiscando certa posibilidade de superar a opresión", preséntao na figura dun simple monifate pendurado dun varal espetado no medio do escenario. Un escenario que remata ocupando o mesmo pobo para berrar "o remate ao xunguimento", dando testemuño de que o seu berro "é o berro adoecido de milleiros de persoas sinxelas" que se erguen "polos camiños, enchendo o ar de sons de loita e quecer de lume xusticeiro". Poñendo aínda no canto do Cego:

Sexa trola ou sexa certo
boa lección pode ter
mandan uns porque outros queren
que mil poden máis que dez.

En *Romance dos figos de ouro* é outro cego o que berra:

> Cego: Como vistes, son moitas e ben diferentes as castes que ao Meco lle apuxeron, sen que ninguén soubese aínda cal delas era a certa. Demo, estudante de Alcántara, porco, monstro, francés. (*Vai amosando cada un dos monecos* [que fixeran eses papeis na representación].) E se cadra nin tan sequera existiu. A copliña que eu coñezo, tras dar conta do seu aforcamento e da chegada da *Guardia Civil,* refire como ao preguntar o sarxento, "Quen matou o Meco?", o pobo enteiro do Grove, coma se fosen un só, por toda resposta deron: ¡Matámolo todos e fomos tiralo ao río dos Fornos!

O **Fendecús** é un personaxe que Vidal Bolaño presenta coma o máis grande e perigoso inimigo do pobo na súa obra *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, O Rapaz e O Cachamón (Ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón*. Sen dúbida, inspirado en contos con que os maiores entretiñan e ensinaban aos nenos. Fernández Rei (BRAG 2015: 187-206 192) retrata así este personaxe do compostelán:

> O xigante Marqués de Cienfuegos, de mal nome "Fendecús", quere que se lle fale como el fala ("¡Que no se escuche otra voz que no hable en la mi lengua"), pois a lingua dos mociños e mociñas "séntalle coma veleno". Non lle gusta oílos "en ese dialecto hablar, aprendereis la nueva lengua que yo os hé de enseñar"; e como tocan instrumentos que xa non se tocan en ningures e como bailan e cantan torpemente "como no hace ya la civilizada gente, os voy a enseñar las artes de las tierras de las que vengo, que son artes superiores y de mayor abolengo.

A función e significado deste é moi diferente da que Vidal Bolaño lle atribúe aos anteriores. É mesmo a profesora Inma López Silva (2001: 103) a que con aguda sensibiliade o define coma "o personaxe soñador e visionario, mesmo ás veces excéntrico ou tolo, que se erixe en analista lúcido, mesmo en coro que comenta, e que presenta unha perspectiva dialóxica e crítica dos acontecementos dramatizados". Atributos que os definen, aínda que esporádicamente aparezan caracterizando a outros personaxes, como apuntan os autores de *Caderno Pedagóxico. Días sen gloria* ao facer referencia a esta obra (Pena Presas 2013: 26):

> O resto de personaxes [os que se soen clasificar coma secundarios] funcionan como unha sorte de coro grego: os protagonistas vannos atopando no camiño e eles vannos guiando (axudantes), avisando de todos os perigos que veñen (como os diferentes esmoleiros xa vencidos polo cabaleiro), mais tamén tentan paralos ou enredalos (opoñentes).

O personaxe mediador, coral, concrétase, en calquera caso, nun número determinado de figuras, que, no teatro deste autor, evolucionando ao longo do tempo cara a unha síntese de contido e significación cada vez

máis trascendente, mantén sempre unha profunda e íntima conexión coa cultura do pobo do que proceden. Personaxes que constitúen un dos compoñentes estruturais máis logrados, figuras e imaxes nas que o seu público ten de recoñecer a súa propia voz e poder escoitarse a si mesmo.

O **moinante**, representado na obra deste autor, por personaxes coma a Señora Concha e Don Aleuterio ou pola Máscara 2 e a Máscara 3 de *Ladaíñas* e *Antroido na rúa*, respectivamente, é un vendedor ambulante de quincalla que, nos tempos de necesidade, lle metían a xente polos ollos ou, simplemente, lle cambiaba por cousas que os paisanos, por descoñecemento, tiñan en pouco aprecio, coma trapos e gomas. Del dicía unha das máscaras de *Antroido na rúa*, como se fose un Meco máis: "Hainos que colonizan, hainos que culturizan, hainos que idiotizan e até os hai que a todos nós queren dunha enxurrada de cousas encher".

Do seu interese polos trapos vénlle tamén o nome de **trapeiro**, denominación coa que se coñece o moi recoñecido e popular **Trapeiro dos Vilares**, personaxe, en calquera caso, moi diferente do moinante de Vidal Bolaño, e do que conta Antón Tenreiro (2014: 26 12):

> Na Chaira temos o noso propio apalpador, a nosa figura admirada e redentora, sanadora e simbólica, agardado, traedor de novas, agasallos, novidades, alegrías, sanador, contador de contos e de utensilios de valor e de alegría: o Trapeiro, concretamente o Trapeiro dos Vilares.

Xaxara, a meiga, é no Teatro do compostelán, coma o Vinchas e tódolos outros personaxes mediadores, unha referencia, un testemuño do universo cultural no que se desenvolven as historias que os recrean e das que eles poñen ao descuberto a súa realidade máis profunda. Son personaxes que traducen o significado máis escuro dunha cultura empeñada en materializarse en figuras familiares portadoras dos seus máis íntimos segredos, versións actualizadas daqueles cegos e doentes, donos de moitas sabencias, coñecedores de mil historias, contos e lendas de arredadas terras, que, na procura de santuarios milagreiros, de romarías e feiras de sona, percorrían as aldeas todas buscando unha esmola ou un remedio. Imaxe e lembranza que se descobre aínda hoxe nas mulleres e homes que disfrutan do creto de seren posuídores dos mesmos saberes e poderes daqueles sobre este e outro mundo. Personaxes, en calquera caso, que o público sinte coma algo seu. O mesmo que sinten no seu mundo cotián, fóra do teatro, cando falan do sabio de Villastose ou do sabio de Loureiro, da Crista de San Foxa ou da sabia de Vilaseriu. Pode que, mesmo por este carácter esencialmente popular, o Poeta de

Agasallo de sombras, un personaxe urbano, "un Mefistófeles ocasional e fuxidío", non pasase dun simple experimento frustrado do seu creador.

Carácter que, en calquera caso, acredita a súa condición de mediadores funcionando coma un verdadeiro anel de entendemento entre o mundo rural e o mundo urbano, se cadra simplemente, porque nunca este último logrou desfacerse de todo do que hai nel do primeiro. A súa autenticidade na recuperación que fai deles o compostelán é o signo máis evidente do poder máxico do seu papel.

Vidal Bolaño (Fernández Castro 2011: 246) fai un pequeno oco á trascendencia que é representada por un actante de corte profético que coñece o futuro, o Tolo de Cira (RVB I 1992d *Días*: 28). Poderíase esculcar se a "Sibila" de *Alias Pedro Madruga* de Agustín Magán (1988) é un antecedente deste actante que vén para quedar na dramática bolañesa, retomando a meiga de *Xaxara* e sobrevivindo no Vinchas de *Doentes,* por exemplo.

Sen dúbida, a maior parte destes personaxes de Vidal Bolaño participa dos principais atributos que caracterizaban a Sibila de Agustín Magán e coma esta dos que definían o famoso Cego Tiresias, personaxe relevante da Mitoloxía grega, posuidor do don da adiviñación cunha clara vocación de mediador nun intento sempre frustrado de mudar o fío do destino humano ou simplemente de convencer ao heroe das tráxicas consecuencias de intentalo. Non parece, ende ben, que os adiviños e mediadores galegos recreados por Vidal Bolaño sexan, non obstante as evidentes semellanzas, un trasunto deste ou daquela. Abonde pensar que a mesma orixe dos seus poderes é moi diferente do prestixio con que se adornaba a do famoso adiviño de Tebas. Mentres, por exemplo, este recibe tales dons do mesmo Xúpiter, os mediadores de Vidal Bolaño e, en particular, os seus cegos, alcanzaron os seus grandes saberes na escola da vida, na observación e estudo da natureza e, sobre todo, no coñecemento dos misterios dun pasado milenario do seu pobo. O vento ou as alturas, a mesma devoción polo viño —*O viño non é Deus, pero fai milagres* (Vilarnovo de Freixeiro. Santa Comba)— son fontes nas que beben con fruición estes sabios galegos. Por outra banda a devoción e o respecto con que os atenden as súas xentes non lles consinte sentir envexa do creto do que disfrutou o adiviño grego aínda que este fora tanto que o propio Ulises non dubidou en pedir a axuda da divina Circe para poder baixar aos Infernos só para poder consultalo.

Xaxara, a meiga, que é a que en *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón (Ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón*), "fai de guieiro ao longo de toda a función", é, como a define o propio creador, "de riso endiañado, pero de moi bo corazón". A meiga é, efectivamente, no contexto cultural no que se move o compostelán, un personaxe de significación ambigua, en canto pode usar da súa sabencia e grandes poderes para facer o mal, pero tamén para facer o ben. A xente, que, en xeral, a mira con certo respecto, prefire, ende ben, salientar, como o fai Vidal Bolaño, o seu lado bo. A confusión con outras figuras próximas, coma a bruxa, son en boa parte a causa principal dos reparos con que poida ser considerada. O prestixioso médico coruñés Pérez Hervada (1984: 116), ao facer referencia ao papel desta figura feminina no mundo da medicina, lembra o que as xentes pensan dela (a versión galega é nosa):

> En Galicia ás bruxas chámanlle "bruxas, meigas, antaruxas, lurpias e feiticeiras". A"antaruxa" bica nas nádegas ao demo, durante as súas imaxinarias asembleas; a "lurpia" ven ser a rateira que furta cousas de pouco valor; a "feiticeira" é bruxa imbuída en artes supersticiosas; e a "meiga" é a dona de sortilexios e maleficios. E todas forman o abondoso manancial de fantasías, que representan na imaxinación das xentes o mal e o pecado, o daniño e prexudicial; a todas se lles atribúen poderes sobrenaturais, incluso para se trasladaren polos aires os sábados a Sevilla ou ao areal de Coiro, en Cangas, onde celebran as reunións co propio Satanás; e botan as cartas e predicen o futuro, e tamén disimulan desagradables propósitos.

A Meiga de Roberto Vidal Bolaño non é, neste sentido, só, como adiantaba el mesmo, a "que fai de guieiero ao longo de toda a función", senón a heroína capaz de levantar o pobo da súa postración e sometemento á vontade dun Xigantón empeñado en borrar os sinais da súa identidade para que, coa súa axuda, puidese conquistar a liberdade e rematar facendo fuxir para sempre ao agresor convertido nun "rato pequecho".

A **Arxentinita** é un personaxe importante en *Memoria de mortos e de ausentes,* unha variante da Meiga. *"*Botadora de cartas, adiviñadora de andar polas feiras. Ten os ollos cubertos cun pano vermello e fala con voz lonxana e allea".

O **Guedellas** fai a súa aparición, entre real e fantasmagórica, nas primeiras palabras que escoita o público que asiste á representación de *Ruada das papas e o unto,* que anuncian:

Esta évos a historia certa do que uns din que aconteceu en Compostela, outros en Paradela, ou en Cangas, ou en Santa Comba, e astra hai quen di que en Pontevedra, un día do mes de Santiago, dun ano que xa ninguén lembra, tal e como me chegou a min por boca dun trasno de Vilanquime, alcumado o Guedellas polo moi largas que as tiña, ao que coñecín nunha noite de San Xoán mentras brincabamos por entre as charamuscas da fogueira que cada ano desde hai máis de mil, fai meu abó na eira da súa casa, con mentes de nos privar de meigallos.

O Guedellas, que nunca se materializa no escenario, é un personaxe coa memoria do seu pasado popular —tribal, campesiño, mariñeiro, artesán—, sobre o cal, coma lle acontece ao Cide Hamete Benengeli de Cervantes, recae a responsabilidade da verdadeira autoría da obra que se está a representar. Así, polo menos o suxire o mesmo rótulo do comezo da primeira escena: "As cousas, asegún O Guedellas, aconteceron así". Sempre, naturalmente, sen esquecer a súa verdadeira orixe como se pode acreditar á hora de precisar o número de monifates que "o da bincha" sacou do carro. "Din que sacou cintecinco, pero eu somentes soupen de seis. Ou O Guedellas aínda que é trasgo de monte ten a memoria cativa, ou a xente ve xigantes alí donde non os hai".

O Guedellas pode, de certo, esquecer moitas cousas, pero cando el non as lembra non as lembra ninguén: "Ninguén sabe moi ben como foi, nin O Guedellas sequera. Pero din que sendo as cinco e media en punto, xurdiron na Porta Faxeira, un cento de comediantes"... El está sempre presente cando hai que precisar algunha cousa, como quen eran aqueles comediantes que acababan de chegar á Praza: "O Guedellas di que el veu: a un que andaba moito, a unha mai que era chosca, a outro que era cortiño, a un máis que papaba moscas e a un repoludo, que era o que facía todo". Naturalmente, tamén para contar algún que outro segredo, como lembra a anónima voz de sempre ao presentar o mozo e o vello lixoso que remataban de aparecer no escenario: "O Guedellas díxome que el coidaba que eran un mestre en comedias choqueiras e o seu aprendiz derradeiro". Súas son sempre todas as novas que a voz anónima pode comunicar, como acontece na escena derradeira, ao informar de que era "un vello esmirriadiño, coa súa pucha na man, tan esgotado das pernas que nin podía terse de pé". "O vello —explica a voz—, asegún O Guedellas, era conteiro, aínda que non de oficio".

Pode que o autor inventara algo ao marxe do que lle contou o Guedellas; pero é este quen garante o creto que o público lle ten de conceder a esta historia.

O Cego das coplas, coma O Cachamón de *Xaxara,* "é cego dos que cantan coplas e cando alguén lle pon medo, tatexa e trémelle a voz". É, no mundo rural galego, prácticamente unha institución. Sempre na procura dun auditorio numeroso, percorre, na compaña da súa zanfona, violín ou acordeón, e, noutros tempos, dunha maltrana, tódolos lugares onde se celebran feiras, mercados e concentracións importantes, contando e cantando mil historias de amores, milagres e desgrazas. Folga das súas andainas pasando as noites nalgunha casa de ben onde os veciños, aproveitando a súa visita se reúnen para escoitaren as súas novas, os seus contos do Demo e de aparecidos e milleiros de lendas sobre castelos, santuarios e lugares arredados.

O Cego de *Ruada,* que é aínda dos que levan consigo unha maltrana, en vez de violín ou acordeón, chega *"cunha zanfona no peito e un gran cartel baixo o brazo".* Seguindo os debuxos que sinala o Rapaz na maltrana, o Cego das coplas vai cantando a historia "*Morte xusta e morte certa dun Meco que houbo no Grove".*

A Gran Catarina de Siena, "a única muller bululú da que se ten noticia no mundo enteiro e a de máis sona nesta e na outra ribeira do Miño", "era cega, ou sexa, non vía as cousas cos ollos do corpo senón cos do espírito". Na compaña dun rapaz, Ramiro de Blas, que guiaba os seus pasos e colaboraba con ela "ían dun sitio ao outro a pé, ou en carro, cando alguén se prestaba a os levar", coma o Cego das coplas e o Rapaz da maltrana. Coma estes "chegaban maiormente en día de feira ou de festa, pero ás veces, mesmo en calquera outro". "Tamén rifaban un anaquiño entre eles", pero en vez de cantar ou recitar a historia que lle correspondía, como facían o Cego das coplas e o Rapaz da Maltrana, a Gran Catarina de Siena e o seu axudante, o Ramiro de Blas, "armaban o estaribel, que nunca era alá moita cousa":

> *E tal como viñeran, íanse, sen deixar máis memoria de si mesmos que a maxia das súas historias e a inesquecible lembranza daqueles bonecos lixosos dos que se valían para lles revelar, a cantos quixeran oílos, os máis dos misterios que se esconden nos profundos do universo mundo.*

O Rapaz da maltrana ou lazariño de cego, pode ser tamén unha muller, nova ou vella, frecuentemente filla ou compañeira do Cego das coplas. Vidal Bolaño prefire a figura do rapaz. El é quen, "*cunha variña larga, vai sinalando nel* [na maltrana] *as cousas que o cego canta":*

> *Este cego que aquí vedes, vaivos botar unha copla. Sábeas de feras e monstruos. De santos e de miragres. De casamentos ridículos. De cómo*

rematará o mundo. De donde están os tesouros. Pero a que hoxe ha cantigar, fala de cousas máis doces. Ten por título "Morte xusta e morte certa dun Meco que houbo no Grove".

O Rapaz "de hoxe mesmo" é un deses personaxes que, coma o Conteiro, de *Ruada*, o Tolo de Cira de *Días sen gloria*, o Xan de Nartallo de *As actas escuras* ou o Vinchas de *Doentes,* contribúe, coa súa presencia insistente, a darlle forma e creto ao relato que se está representando. Aínda que carece da experiencia e dos saberes destes e renuncia abertamente o papel mediador daqueles, é mesmo el o primeiro interesado na procura do heroe salvador, de Percival. Dende a súa primeira aparición, na Escena IV, convírtese no auténtico portador da voz dun pobo que busca a liberdade, o recoñecemento alleo da súa propia identidade, "a fronteira". Procura a "cas de Percival" e o mesmo Percival. Cando reaparece de novo na Escena X, sempre na busca do seu heroe, o público, cando o descobre facendo unha pintada co rótulo "Queremos a fronteira", vese necesariamente nel, na súa impotencia, na súa urxencia en procurar o heroe que poida salvalos. Na Escena XI, cada vez máis presente, o Rapaz, que non logra descubrir no público a forza que necesita, limítase simplemente a recoller os seus bártulos "precipitadamente". Na Escena XII, cando Pel, "o mordomo de patillas", intenta tranquilizalo recordándolle:

> Estamos cansos, moi cansos. Xa témo-lo estatuto. Terra Ancha recoñécenos a Lingoa. Adeministraremos as obras públicas e o ensino. É o final da loita.
>
> O Rapaz, portavoz do pobo que non renuncia á "fronteira", arrecuando abraiado, berra:
>
> Rapaz: *(Berrando)* ¡Percival! ¿Onde estás? ¡Percival! ¿Onde está o dono da Grande Fraga?

O Ramiro de Blas é o compañeiro da Gran Catarina de Siena. El, coma o Rapaz da maltrana, é quen a guía e axuda no seu traballo de montar e facer funcionar o seu teatriño de monicreques. Os dous, ela e el, "por aquilo de non perder o costume, rifan entre eles, mentres argallan nos bonecos, nos baúis, nas roupas e nos aparellos todos dos que se han de valer para contar as súas historias".

O Mestre en comedias choqueiras ten sido un personaxe importante no contexto da cultura popular galega. Vidal Bolaño recupera esta figura en Ruada das papas e o unto. "Con roupas de moitas cores e carautas de coiro de ovella", o mestre e o seu "aprendiz derradeiro"

"apareceron compostos no medio do estrado e montaron un teatriño alí". O Rapaz, coma o lazariño do Cego das coplas e o Ramiro de Blas, compañeiro de Catarina de Siena, é quen adianta o contido da historia que se vai representar.

A diferenza entre o Cego e o Mestre en comedias choqueiras é abondo simple: o Mestre representa, non conta nin canta coma aquel, aínda que estas habilidades poidan formar parte da súa actuación. Así, el e o Rapaz, representan primeiro o Camiño a Santiago e, despois, nese Camiño, o milagre do Apóstolo que sandara a un xordo e a un mudo, papeis que desempeñan eles mesmos.

O Contiñeiro é, sen dúbida, un dos personaxes máis interesantes de Roberto Vidal Bolaño. En *Ruada,* é só un apuntamento, pero fundamental para entender outros aspectos do seu teatro.

> *E veu un* [un corvo? ou o demo?] *e encobexouno entre as súas azas, e cando saleu de alí era un vello esmirriadiño, coa súa pucha na man, tan esgotado das pernas que nin podía terse de pé. E foi e troxéronlle unha cadeira, e pousouno garimoso nela. O vello, asegún o Guedellas, era conteiro, aínda que non de oficio. Encomenzou a falar, mougán e morniño, pero logo se fixo coa xente.*

O Conteiro conta a chegada de Almanzor e os seus á catedral de Santiago e o milagre da zanfona que acompañaba a cantiga dun cego, que seguiu tocando aínda despois de morto este e de ser arrebolada nun pozo. Pero, sobre todo, é o mago que atopa o remedio para salvar aos teatreiros e ao mesmo Teatro:

> [O Demo] (*Tirou a carauta que levaba, os cornos e as azas e dixo.)*
>
> O Demo: Como actor, agardo que [o varal que levaba na man] siga valeiro.
>
> (*E o vello púxose de pé i ergueu a ollada cara ao ceo.)*
>
> O Conteiro: ¡Cantiga Xoglar, cantiga! ¡Que por hoxe estamos salvados, e mañán é outro día!
>
> ¡Facede unha roda todos e metamos ós teatreiros dentro!
>
> ¡Que non poida vir ninguén a roubarnos a súa festa!

O Tolo de Cira, **Xan de Nartallo** e o **Vinchas,** son as mellores mostras da profunda evolución do personaxe mediador de Roberto Vidal Bolaño. Eles desempeñan a perfección ese papel coral ao que se refería Inma López Silva e os autores do *Caderno pedagóxico. Días sen gloria* e, máis concretamente, o profesor Anxo Abuín González (2013), cando,

ao salientar "a incorporación dun personaxe [en *Doentes*] que, en certo modo, funciona como un coro ou narrador, o Vinchas", escribe (Abuín González 2013: 173-174):

> Xa dende a primeira escena o Vinchas parece situarse noutro nivel diexético, por riba dos demais personaxes, pois "requiem" é a obra pola morte dos protagonistas, que vai compoñendo ao longo desta noite de dor e morte.

O Tolo de Cira é unha visita obrigada para todo peregrino do Camiño de Santiago que o queira facer con ben ou, polo menos, ter noticia de cal vai ser a sorte da súa peregrinaxe (Montse Pena Presas 2013: 26).

> Dentro deste grupo de personaxes [que nesta obra acompañan aos dous protagonistas, El e Ela], teñen unha especial relevancia. Un é o Tolo de Cira, coñecido de vello de El, que lle pronostica un mal agoiro: a súa vai ser unha viaxe sen volta. Este personaxe, recorrente na poética bolañesa, vén cumprir a crenza, fortemente asentada na produción do autor, de que quen padece de tolemia ve máis alá da realidade. O outro personaxe dunha certa relevancia é Camila, unha prostituta amiga de El que lle desvela que a súa querida Galiana morrera, descubríndonos o seu outro lado: a certeza que, tras esa máscara de moinante, hai un home que sofre e ama.

Non parece, con todo, moi claro que a sabencia lle veña ao Tolo de Cira da sona que ten de "maníaco, endiañado ou tolo", máis ben se pode sospeitar que a fonte dos seus poderes naza mesmo da súa condición de ser un habitante privilexiado das alturas e, naturalmente, unha representación do propio Apóstolo Santiago. Do creto que lle merece á xente é testemuño abondo este anaquiño dun diálogo entre El e Ela:

> El: ...¡A durmir! Mañá temos que chegar ó outo de Cira antes de que anoiteza. Quero ir onda o Tolo.
>
> Ela: Esa volta retrásanos, non iremos.
>
> El: ¡Atende, rapaza! Nunca me boto ó camiño sen saber do seu agoiro, e non has ser ti quen me cambie.

Xan de Nartallo aparece e desaparece coma un trasno. É un cego que, coma todos estes personaxes-mediadores ve moito máis do que poden ver os que teñen boa vista. Pero ademais sabe de moitas cousas, sobre todo de cousas relacionadas coa saúde e co futuro. A orixe da súa sabencia, tendo en conta que cando vía non era máis ca alguén que quería "traballar ben a pedra", non a sabe ninguén. A xente, é dicir, o público de Roberto Vidal Bolaño, só sabe que é un home de moita sabencia, e abonda.

Na secuencia II —"Compostela ao amencer"— de *As actas escuras,* cando Don Mauro está discutindo cun maleteiro, na estación de Cornes,

"sae unha voz de entre o fume que aínda asolaga a plataforma, profunda e chea dun misterio impostado.

Voz: Déalle un pouco de leite sen ferver. A tona do leite fai parede e non deixa que renove a náusea.

Sae de entre o fume o dono daquela voz profunda. É un cego cano, medio encurvado sobre si mesmo e coa parte esquerda da cara cuberta por unha carauta de coiro traballada.

Xan de Nartallo: Este tren vén cheo de leiteiras. Pídanlle unha medidiña a calquera delas, daránllelas gustosas, se cadra mesmo de balde sendo un de vostedes crego. A calquera menos á que vexan con máis aire de boa e santa, é a que llelo serve aos cóengos da Santa e Metropolitana Igrexa Catedral e engánaos como merecen, facendo medrar o leite con mexos. E tomen os dous. Non lles virá mal repoñer forzas antes de lle meter o dente a esa encosta. Semella menos empinada e costosa do que en verdade é. E na cima as cousas non lles han ser máis leviás, se veñen polo que vento.

Casiano: *(Xa reposto do seu golpe de tose.)* A que se refire?

Xan de Nartallo:Eu enténdome!

Don Mauro: Como soubo que un de nós era crego, sendo como semella, cego?

Xan de Nartallo: E como había ser? Porque vexo onde non ve o común da xente e pola ortodoxia da súa prédica, padre.

Pérdese entre a néboa como viñera, mentres escurece".

O Vinchas é, en *Doentes,* como xa se adiantou pouco antes, a imaxe máis acabada do personaxe coral cunha clara función mediadora. Coma o Tolo de Cira inspírase especialmente co viño. O feito de que a súa presencia na obra pase practicamente desapercibida para os espectadores só fai pensar que estes están aínda moi lonxe de representaren ese público participativo que pretendía o dramaturgo. O Vinchas, pouco máis ca un "vulto presentido", é, en realidade, o único personaxe da obra no que o público, ademais de Don Valeriano e Cañete, pode atopar algunha orientación sobre o desenlace dunha témera aventura que dous inxenuos están a vivir. Lástima que estes, coma os personaxes da traxedia grega, se empeñen en menosprezar os seus avisos.

Dende a primeira escena, o Vinchas anuncia o desenlace funesto da historia que está a protagonizar o seu amigo Don Valeriano:

...Aquel vulto presentido, que permanecía ausente ao fondo, comeza a se mover. É outro ancián. Leva con el un estraño instrumento, coma un violín ridículo feito coa cana dunha vasoira e a vexiga seca dun porco. Cobre a súa cabeza cunha chistera deforme e gárdase da friaxe tras dun chaqué

engurrado e sen cor, cheo de setes. Observa como Don Valeriano *e o da manta se alonxan cos ollos tinxidos dunha inquietante tristeza.*

O Vinchas: *(Razoando co instrumento)* Hoxe a noite é un clamor de feridas, meu amigo. Demasiada dor para tanta alma sen consolo. Presinto, prolongación do meu espírito, que, antes de que abra o día, haberemos interpretar un requiem.

O Vinchas é, coma Xan de Nartallo, o responsable da descrición do desenlace final.

No interior da igrexa conventual de San Paio de Antealtares", "Dun curruncho escuro e tebroso da igrexa, xorde unha vez máis a figura inquietante do Vinchas *coa súa chistera deforme. Recolle a pomba do chan* [*"a pomba asustada que batía as ás contra a bóveda"* e que *"extenuada polo esforzo cae ao chan e espernea"*] *e agarímaa contra o peito. Logo bota ao lombo o seu estraño instrumento e disponse a interpretar o* Requiem *que viña ensaiando con tanto empeño.*

O Vinchas: Díxencho, amigo? Hoxe un morre de tantas cousas, que é vivir o que estremece.

Arrinca do violín un laio prolongado e tristeiro, con pretensións de réquiem. E con el, lentamente, cae o pano ou faise o escuro.

As sombras, as ánimas, os espectros, os aparecidos representan a creación bolañesa que mellor lle consinte ofrecer ao seu público, fiel crente no diálogo permanente entre os vivos e os mortos, pasados, máis ou menos arredados, en rigoroso presente. Un mundo, en definitiva, que é parte fundamental do universo que debuxa a cultura popular galega. O mundo intermedio ou o mundo dos mortos, no que moran os defuntos até o seu paso definitivo ao Outro Mundo. O mundo da Santa Compaña. Realidade que dá lugar a un complexo diálogo entre os vivos e os mortos e que fai que o teatro de Vidal Bolaño, sempre tan fiel á realidade deste contexto cultural, se poboe de mortos e de ausentes, e de sombras que como el mesmo escribiu, son "parte da nosa historia e da deles propia". *Memoria de mortos e ausentes, Agasallo de sombras, Rastros, Anxeliños!* e incluso *A burla do galo* representan modelos exemplares desta técnica.

Naturalmente, hai varias clases de sombras, algunhas produto, moitas veces "dun soño ou do maxín tresvariado do personaxe primario" (Portas 2013: 73):

En RVB non hai lugar ao engano. Nin sequera á dúbida. Claramente se nos advirte a espectadores e lectores, no caso daquelas pezas cuxa trama basea na intervención de sombras e espectros, que tanto estes coma a historia

> que soportan, son produto dun soño ou do maxín tresvariado do personaxe primario: Rosa en *Agasallo de sombras*, Esther en *Rastros*, Don Esmeraldino en *A burla do galo*. Non poden ser algo obxectivo, independente da ciencia e a crenza do individuo. Agora ben, son inmensamente pertinentes desde o punto de vista significativo, porque reflicten con propiedade o carácter doente e a situación interior conflitiva do personaxe primario.

Teoría que non contradice o feito de que no teatro, coma en toda arte, todo é ficción, mentira. No teatro, como dicía Camilo Franco, "hai que contar a verdade por medio das mentiras". O propio Vidal Bolaño poñía na boca do Rapaz axudante do Mestre de comedias choqueiras na historia de "O Camiño de Santiago e o milagre do xordo e o mudo":

> Quietos todos, caladiños, cos ollos postos aquí, que veredes maravillas nunca soñadas sequera. Historias de fadas e meigas, de mendiños e ladróns, de reises e namoradas, de Princesas e Dragóns. Todas mentira, e todas verdade.

O interese do autor en matizar actitudes e comportamentos dos seus personaxes, non só por medio dos seus acenos e palabras, senón amosando simplemente aquelas circunstancias que rodean o seu vivir, explica a súa preocupación por crear espazos, evocados, soñados ou froito dun delirio incontrolado, para facer realidade escénica situacións que tiveran lugar incluso en tempos distintos dos que están a vivir en presente os protagonistas.

Mermoria de mortos e de ausentes é unha obra coral na que o coro está composto polas almas dunha procesión da Santa Compaña, "os mortos dunha aldea" e "os ausentes", condenada a desaparecer para deixar sitio a unha fábrica. A procesión é unha das formas que o imaxinario popular utiliza para visualizar a vida dos mortos mentres permanecen nese lugar intermedio ou lugar de paso que separa o mundo dos vivos do mundo do máis alá. Na parroquia de San Fiz de Freixeiro (Santa Comba) e na vila de Cee describían así este rito das ánimas antes de entraren no outro mundo (Quintáns Suárez 2015):

> Os defuntos acostuman saíren ás doce da noite para pregaren aos vivos cousas que eles non poden facer e que sen elas non poden deixar de andar sufrindo polo mundo. Pregan misas pola súa ánima e que os que os ven, eles ou os familiares do morto, fagan algo que eles non fixeron, como pagar unha débeda que deixaron sen pagar, cumplir unha promesa que deixaron sen cumplir, etc.
>
> Algunhas veces o defunto fai unha pregunta que somente ten unha resposta posible e que non pode deixar de andala facendo todas as noites, no mesmo sitio sempre, ata que atope a unha persoa que saiba respostarlle. No lugar de Vimianzo andivo moitas noites un defunto laiándose cun marco dunha

> leira ao lombo peguntando ¿onde o pouso?, ata que un veciño, home moi valente, lle respostou: "¡Onde o arrincaches!" E o defunto non volveu ser escoitado por ninguén.
>
> Pero o máis común é que os defuntos saian ás doce da noite en procesión, percorrendo camiños e lugares onde teña de morrer alguén ao outro día para facérenlle o enterro ou, de vez en vez, somente para cumpriren a súa obriga de saíren a faceren aquela procesión. A esta procesión chámanlle de moitas maneiras: a rolda, o acompañamento, a santa compaña, a estadea, a veliña...
>
> Na roldiña todos os defuntos levan candís ou velas na man e sempre van guiados por unha persoa viva que leva unha cruz das procesións e un caldeiriño con auga bendita.

Vidal Bolaño cre profundamente no poder daqueles mitos, crenzas e tradicións, que animan e alentan o vivir cotián e os soños de futuro do seu pobo. Un universo de misterios e segredos que as mil desfeitas de que este foi vítima ao longo dos séculos non lograron nunca desterrar nin, moito menos, facer desaparecer de todo. Universo que o dramaturgo fai realidade enriba do taboado dun escenario para que o seu público o viva unha vez máis en rigoroso presente.

> En *Memoria de mortos e de ausentes, c*omo precisa o propio autor: "*As* Ánimas *forman cortexo presididas pola* Estadea". Ánimas que, segundo as circuntancias, se poden trocar en "*máscaras de Entroido choqueiro",* nos alumnos "*coitados"* que se van sentando "*a carón da* Mestra" ou nos compoñentes dunha feira na que "*unha fai de vendedora de queixos, outra de vendedora de ovos e unha terceira de* Axudante *de* Arxentinita". "*As sombras vanse precisando. Son corpos lixosos, de mans enxoitas e pregantes, facianas murchas cos ollos encoveirados, nas que se adiviña a dor de quen anda na percura do conforto. Homes e mulleres enfoulados coa brancura da morte, achegándose en longas ringleiras, paseniña e cerimoniosamente. Quen semella presidir aquel cortexo repinica a campaíña a cada pouco e abre camiño desendiañándoo todo coa auga bendita do día do Patrón".* Coma a Sombra-ánima que se deixa recoñecer perfectamente na súa vestimenta de emigrante morto que volve para dicirlle a muller que non siga agardando por el: *"A* [Ánima] *que segue en pé camiña por entre os corpos abatidos, fitando cara ao* Xan. *É un home. Leva chapeu de "*pajilla" *e traxe claro dos de tornar as calores do trópico".* Coma a do mestre fusilado: "*Albíscase senlleira a sombra miúda dun home coas mans atadas, alonxándose paseniño cara ao fondo avesío das casas.* Xan *recoñece nel a* Don Xacobe, *o mestre.*

É, ende ben, en *Agasallo de sombras,* onde este personaxe, definitivamente humanizado, feito persoa de carne e óso, a Sombra, alcanza definitivamente todo o seu protagonismno. "Ao meu ver

(Portas 2013: 74), o meirande cambio operado na obra devandita [*Agasallo*] débese en primeiro lugar, aínda que non soamente, á natureza completamente onírica dos personaxes do drama, coa relativa excepción de Rosa. Rosa representa a Rosalía volta a Santiago con 24 anos, casada non hai moito, nai aínda dunha soa filla e, sobre todo, chea de dúbidas sobre o uso que, na nova situación vital, lle cumpría facer da súa liberdade como muller e artista. É ela quen, único personaxe primario, soña ou proxecta as visións de todos os demais". O propio Vidal Bolaño (1984) referiuse así a este universo de sombras: "Enredando coa peza *A revolta dos traxes* de Don Ramón Otero Pedrayo", "a revolta virouse tentación e troula. E o poeta un Mefistófeles ocasional e fuxidío. E os traxes, sombras e as sombras, parte da nosa historia e da deles propia". Un mundo de sombras no que "Arrolada na brancura e no silencio, medra a sombra dunha Rosalía xa maior", rodeada doutras sombras coma a Tise que a levou á tumba, os seus pais, os seus fillos, o seu marido, os seus amores, a súa obra, os seus segredos...

Rastros é, con todo, un dos mellores exemplos deste teatro de sombras. Ningún dos seus personaxes actúa coma tales sombras, simplemente porque, nas súas visitas ao mundo dos vivos, os habitantes do mundo dos mortos non son conscientes do seu novo estado, de que en realidade están simplemente mortos, de que só son realidades soñadas, imaxinadas..., sombras. O que, naturalmente, non lles impide ser posuidores daquelas calidades que mellor definen a súa condición anterior, de cidadáns do común ou de membros dun grupo social determinado. A actualización, en presente, da acción representada non pode alcanzar maior realismo.

En Anxeliños!, outra das obras modelo deste autor, "cinco personas improbables prestan declaración diante duns interrogadores imaxinarios". "Son apenas vultos, sombras", "tras das que, noustante, se presenten xa certas peculiaridades extravagantes".

En *A burla do galo,* o Camiño de Santiago que fai o nobre portugués *don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal* non é máis ca o produto dun soño, coma, naturalmente todos os seus protagonistas.

Non sempre, de certo, estas sombras alcanzan formas corpóreas. Son, incluso, as súas diferentes formas de materialización as que, sobre todo dende un punto de vista teatral, mellor especifican o seu

significado. Poden amosárense simplemente coma sospeitas de algo indefinido, como cando, en *Percival*, "A paisaxe vaise poboando de sombras negrizas que xurden aquí e alá, medrando, achegándose", ou coma personaxes que meten medo, materializándose en bonecos que se moven e falan, coma, en *Caprice:*

> *Encomeza a soprar un ventesío de traxedia. Unha chea de sombras silandeiras e terribles cruzan a escena. Ameazantes. Témeras. Os dedos sinalan cara ao actor, acusadores e vingativos. A escena pouco a pouco vaise poboando deles. Hainos grandes, pequenos, medianos. Todos a prol do mesmo. Acortellando, levando o actor cara á cadeira e pousándoo violentamente nela.*

A sombra pode incluso, coma na escena do cemiterio de *A burla do galo,* ser alguén que volve do Outro Mundo para levar consigo o cabaleiro antes de que se convirta de novo en galo. Outras veces, como acontece, por exemplo, en *Saxo Tenor,* a sombra non é máis ca unha indicación para o técnico responsable da iluminación do carácter cinematográfico da aparición dun determinado personaxe que se vai materializando pouco a pouco no escenario: "Escóitanse uns pasos achegándose e recórtase a sombra dun home moi ben portado". Técnica que se depura aínda en As actas escuras: "De entre a mesta fumareda que a máquina de vapor vén de deitar sobre o rebumbio do andén destácanse as sombras de Don Mauro e de Casiano, seu sobriño". Ou noutra escena da mesma obra: "Ábrese a porta do cuarto e debúxanse no seu gonzo as sombras dun home e dunha muller, aínda na flor da vida". A mesma "porta da estación", na secuencia III, cando "xa abreu o día", é, segundo o rótulo que a encabeza: "Unha sombra no horizonte".

A sombra é, en calquera caso, a visualización da ánima, do morto, do aparecido, do espectro e, inclusive, do ausente, máis característica do teatro de Vidal Bolaño. Sombras que se fan visións para un público profundamente familiarizado co misterio e os encontros co mundo do máis alá.

O Demo é, sen dúbida, neste máxico universo, un personaxe ao que Roberto Vidal Bolaño fai presente coma o auténtico Señor, que é, do Outro Mundo, que coma o mesmo Deus ten tamén unha importante presencia nos outros dous, é dicir, no mundo dos vivos e no mundo dos mortos. Non obstante a mala saña con que dende sempre o vén perseguindo a Igrexa, disfruta diante do pobo, o público do teatro de Vidal Bolaño, dunha consideración que, en tempos non moi arredados,

en santuarios coma o da Mota, de Santo Estevo de Arzúa, dedicado aos santos Bartolomeu, Mateo e Simón, e no da Nosa Señora da Saúde de Rubín, en Santa Comba de Xallas, era obxecto de máis ofrendas que os propios santos patronos destas capelas.

En *Ruada das papas e o unto,* o Demo é o seu principal animador, o seu director artístico, o actor principal; pero, sobre todo, é o primeiro valedor do pobo e do seu dereito a ser feliz. Condenado polas autoridades relixiosas e políticas a permanecer alleo á calquera manifestación de alegría e de todo soño de liberdade, nesta obra forma parte da comparsa carnavalesca, correndo polo medio da xente "metendo medo sen meter medo a ninguén", facendo mil trasnadas, dando saltos e pinchacarneiros. Tan pouco disciplinado e respectuoso con toda clase de rituais, asume, non obstante, no teatro do compostelán e máis concretamente nesta obra, ese sentido da orde que caracteriza ao Rapaz da maltrana.

Vidal Bolaño salienta nesta figura a súa alegría —facéndoo director e animador da festa—, o seu saber —"sabe das cousas do mundo, o que o vento das dos paxaros"— e o atributo que a xente nunca foi capaz de negarlle de todo, a súa bondade, sendo el o que organiza o público para que, defendendo aos teatreiros e ao mesmo Teatro, se defenda a si mesmo.

Xunto ao seu papel protagonista nesta obra, é importante a súa presencia noutras varias do compostelán. Ás veces coma unha simple referencia, coma cando en *Caprice,* se abre "un dos baúis e aparece unha marioneta, o demo mesmamente, sentado nunha cadeira e tras dunha mesa". Pero incluso en papeis moi importantes, como acontece, por exemplo, nesta mesma obra, *Caprice,* na que desempeña nada menos que o papel de director nunha escena na que o Actor, o verdadeiro protagonista, se deixa dirixir por el, facéndoo incluso portador dunha das mensaxes máis transcendentais da mesma, o contido do poema "Fomos ficando sós"... de Manoel Antonio.

A Morte ocupa igualmente un lugar de privilexio no imaxinario das xentes que viven, sinten e soñan o universo cultural no que esencialmente se inspira o teatro do compostelán. É unha das moradoras máis permanentes do mundo intermedio, do mundo dos mortos. Coma o Demo, a Morte, se cadra sobre todo polo enorme poder de que disfruta, goza tamén de grandes simpatías entre a xente. En realidade, dun ou

doutro xeito, condiciona e goberna os tres mundos, o mundo terreal ou o mundo dos vivos, o Outro Mundo ou o mundo do máis alá, e o mundo intermedio ou o mundo dos mortos, ese no que o morto se refuxia, incapaz de despedirse do mundo dos vivos, porque non atopa a porta de entrada para o Outro ou, simplemente, porque ten medo ao descoñecido e se resiste e abandonar este, que é malo, pero que lle é familiar, aínda que só sexa "porque vale máis o malo coñecido que o bo por coñecer".

A Morte é, en calquera caso, a Raíña do mundo dos mortos. Mais non debe confundirse a Morte engadañada coa Morte ditosa que protagoniza, por exemplo, a Bailadela, un personaxe que, coas súas aparicións e desaparicións, estrutura Sete baileretadas de amor e unha de morte. Esta, a Morte ditosa, é, segundo a representación do dramaturgo compostelán, "Unha morte anterga, eslombada e cana. Ninguén sabe se vello ou vella". Camiña "paseniño" e "acode como cada noite á agarda daqueles que onda ela chegan, porque queren, porque lles peta", porque ela é só unha mandada, porque só acode para axudarlle a aquel que a chama.

> *Arrola os corpos sen vida do corentón e da doente*; *achégase dorida aos corpos, voltos monifates tesos, do vello e da parva,* aforcados, *e descólgaos respectuosa; recompón o corpo da* Muller, *volto xa monifate e morte, e adiántase con el no colo ata un dos* clariscos *da encrucillada, a Morte xorde da noite co corpo esnaquizado do tolo ciscándoselle polos brazos. Xa só é o que os outros, un monicreque adobiado en sangue, no que se adiviñan máis ca nunca os feitíos de quen sempre foi amigo e dono da morte"; "busca inutilmente entremedias das charamuscas, que aínda caen, algo que lembre ao vello Fogueteiro. Hai un aquel de tristura e rabia no que fala. Como, pese a ser quen é, algo lle doese no* adentro*"...*

Unha morte, a "morte ditosa" de *Bailadela*, que (Inma López Silva 2001: 89) "reapare en *Cochos, As actas escuras, Días sen gloria, A ópera de a patacón, Doentes* e, sobre todo, en *Rastros"*.

A Tise é outro persoanaxe fundamental no Teatro de Vidal Bolaño. "Unha enfermidade", en palabras de Don Valeriano, un dos protagonistas de *Doentes,* "nobre onde as haxa, si señor". "Morrer diso —intentará consolar ao amigo Cañete— é como ser o derradeiro verso dun poema".

É mesmo en *Agasallo de sombras* onde desempeña un papel máis importante. O compostelán soubo facer dela, teatralmente, algo vedadeiramente relevante. Como escribe Inma López Silva (2001: 101):

> O emprego da tise coma símbolo de morte eríxese, así, coma sinal de identidade que lle dá unidade ao teatro de Vidal Bolaño e que, de certo,

> posúe poder evocativo propio visto á nova luz das relacións intertextuais entre unhas obras e outras, cuestión que se demostra ao comprobarmos que na súa última producción, [*Mar revolto*], o tísico, [o Freitas], igual que o Cañete [de *Doentes*], vencella as súas ansias revolucionarias á inminencia da morte.

As Voces, auténticos persoanxes deste Teatro, non son máis ca simplificacións, representacións de sombras invisibles, pertencentes neste caso, ao mundo dos vivos. É mesmo unha Voz, pode que a do mesmo autor, a que introduce e dirixe a representación de *Ruada das papas e o unto,* coma un narrador-director responsable da coordinación xeral do espectáculo. O elemento que, por outra parte, máis favorece o carácter narrativo do mesmo, función que, sen dúbida, acentúa tamén a Voz que introduce *Criaturas.*

É, con todo, *Cochos,* unha das obras máis representativas de Vidal Bolaño, o exemplo máis acabado de ata onde chegou o compostelán no descubrimento das posibilidades deste personaxe. Xa na introdución, "Prólogo propiamente dito", se adianta:

> *... por altofalantes, buguinas e megáfonos espallados local adiante, de xeito que envolvan nun clima sonoro obsesivo o espectador, iranse escoitando as declaracións, opinións e comentarios dunha chea de xente que tivo que ver no suceso de que se trata ou que coñecía o seu protagonista primeiro: o* Sebas.

Voces, en calquera caso, que non sempre son anónimas, en canto como avisa o propio autor, poden ser elas mesmas as que revelan quen son os que está a usalas: "Cada unha das intervencións irá precedida dunha voz fría e afastada que dará conta de quen é o que fala e cal foi a súa relación co caso". Así, por exemplo, o autor non dubida en precisar a profesión ou o cargo da voz que se escoita, como cando lembra: "Chega do antes a voz dun Crego falando por un megáfono"; "Chega do antes a voz dun policía amplificada a través dun megáfono de man"; "Chega do antes, coma sempre, unha conversa sostida entre o Cónsul e o Encargado da cuadrilla en que traballa o Sebas". Incluso cando "O que se escoita agora é o timbre dun teléfono e as voces que houbo a un lado e outro do fío; ou cando o Sebas e a porca "Gardan silencio outro cacho. Mentres escóitase unha conversa radiotelefónica entre policías. Ao lonxe, moi ao lonxe. Tal que secreta". Dalgún xeito as voces identifícanse inclusive en situacións coma estas: "Dende fóra, alguén se dirixe a el a través dun megáfono. Os de fóra seguen insistindo. Agora é o cónsul de España en Frankfurt o que fala, logo de parecer que ía falar o de sempre". Ou:

> *Hai un grande estouro de portas que se vencen pola forza, de teitos que caen, de policías que berran en alemán dando o alto, que o enchen todo de fume e mandan deitarse no chan e tirar a navalla. De par do estouro faise un escuro total.*

Ende ben, tamén en *Cochos* hai voces que son responsables de si mesmas, como no caso da "Voz en off" que abre a representación anunciando: "Abre o día dun trinta de maio en Frankfurt"... E que, no desenlace resume:

> Voz en off: Cae a tarde dun 30 de maio en Frankfurt. Hai un cacho que comezou a chover. En todos os xornais fálase de que o parlamento alemán aprobou as leis de emerxencia. Acábase así mesmo de saber que o doutor Barnard está de visita oficial en Madrid e que a Nasa porá dous homes na Lúa o vindeiro ano...

As voces desempeñan papeis relevantes noutras obras do autor coma, por exemplo, "as voces de: uns nenos, un crego, unha funcionaria, familiares, amigos e compañeiros" en *Rastros,* chegando a reducir a súa presencia a de "simples personaxes imaxinarios" que só escoitan, en silencio, coma, por exemplo, en *Anxeliños* ou en *Mar revolto.*

Os animais son tamén personaxes relevantes no teatro do compostelán: a **Pega,** o **Corvo** e a **Corva,** o **Can,** a **Porca,** o **Galo** e os **Caracois.**

A Pega non é, de certo, unha ave que disfrute entre a xente dunha gran consideración, non só porque lle gusta roubar cousas e desfacer os niños doutros paxaros, senón pola súa relación coa da gadaña e, coma o corvo e a corva, pola súa condición de mensaxeira de malas *novas.* É certo que nalgúns lugares, como acontece nas vilas de Cee e Santa Comba, se di que "Cando a pega vai cara a man esquerda, dá mala sorte". Non obstante, esta afirmación pode fundarse máis no feito da dirección na que esta voa ca na condición da propia pega, en canto en lugares coma a vila de Corcubión se matiza este dito, afirmando: "Se cando se sae de viaxe se atopa unha pega, é boa sorte".

Vidal Bolaño non dubida en facer a esta ladroa compañeira da morte, ben que sexa da Morte Ditosa, amosando a esta "coa Pega pousada no seu ombreiro". Esta Pega non para un momento, "revoa ao seu redor en silencio", "voa rebuldeira ao redor do cruceiro gaceando e chamando a atención da eslombada", e as dúas, a Morte e a Pega, "sobrancean no horizonte", "achéganse doridas aos corpos, voltos monifates tesos, do Vello e da Parva aforcados e descólganos respectuosos".

O Corvo —a diferenciación entre corvo e corva está lonxe de ser común entre a xente— é unha ave carroñeira, de cor negra. Poucos animais teñen tan mala sona coma el. Sen dúbida, neste punto de vista ten moito que ver, non só a súa cor, senón tamén a tradición bíblica, segundo a cal —*Xénese,* (8, 6-7)— Noé, ao cabo de corenta días de dar comezo o Diluvio, "abriu a bufarra que deixara na arca, e soltou un corvo, que saíu e foi voando dun lado para outro, ata secaren as augas que cubrían a terra". Pero o corvo non voltou, feito que o Refraneiro popular (2009) traduce así: *A ida do corvo marino, ¡que se foi e nunca veu!* (Corruvedo); *Fixo a ida do corvo.* (Vilarnovo de Freixeiro). Relaciónao tamén coa morte e a mala sorte en ditos coma estes (Refraneiro 2009):

> *Cando se escoita axirir un corvo é sinal de morte*".(Cee) *"Se hai tres corvos enriba do tellado dunha casa, é que vai morrer alguén desa casa ou que lle vai acontecer algunha desgraza*". (Camariñas) *"Cando o corvo se pousa no tellado dunha casa, é sinal de morte".* (Corcubión) *"É sempre portador de malas noticias".* (Olveira) *"Se se encontra un corvo no camiño é sinal de mala sorte".* (Olveira) *"Se estás traballando na leira e escoitas berrar un corvo é aviso de que nos vai acontecer algo malo*".(Camariñas)

Este significado negativo acentúase aínda cando se ve á man esquerda (Quintáns Suárez 2007: 15):

> *Se o corvo aparece á man dereita, non ten moita importancia. Se aparece á man esquerda, entón si é mala sorte. De tódolos xeitos, sempre que se vexa un corvo, débese facer unha cruz cos dedos da man.* (Vilarnovo de Freixeiro)

No teatro de Vidal Bolaño é un personaxe abondo familiar. Revoa en obras coma *Percival,* e figura no reparto de outras coma *Agasallo de sombras* ou *Caprice de Dieux.* Na "Escena IV" de *Agasallo:*

> *De entre as sombras que non bailan e que o veñen observando todo ó lonxe, destácanse unhas sombras novas,* [que] *son coma corvos talmente, mulleres de Compostela ávidas de se facer con algunha presa.*

E que rematan formando *"un circo"* arredor da parella formada polo poeta Aguirre e Rosa "que vai estreitando a cada pouco". Na "Escena XVI" da mesma obra, "comezan a aparecer por tódalas bandas os corvos" que "agora son homes maiormente".

En *Caprice,* o **Corvo** e a **Corva** Falan sobre a situación do Teatro galego.

O Can é en *Doentes* un personaxe especialmente crítico, capaz de deixar en evidencia a falta de sensibilidade ou mesmo de sentido de

responsabilidade a toda unha clase social especialmente considerada coma é o caso da clase médica compostelá.

Rosiña, a porca de *Cochos,* non é moi faladora, se cadra simplemente non sabe falar; pero é tan sensible que, fronte ao illamento no que se atopa o seu amo, Esteban, só ela sabe escoitalo e ata se conmove diante do seu desesperado acto do suicidio.

O Galo, de *A burla do galo,* aínda que non sabe ou non quere falar galego nin portugués, enténdese moi ben co seu criado Porfirio. Non se pode esquecer que no fondo é nada menos que un ilustre nobre portugués, "don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal" que, nun dos seus sorprendentes soños, se viu convertido nun apetitoso galo.

Os Caracois son os máis humildes representantes da clase animal no teatro de Roberto Vidal Bolaño. Ben que o seu nivel cultural, sobre todo coma falantes en galego, lles consinta desempeñar un dos papeis máis relevantes no seu teatro. Mesmo en *Animaliños* son capaces de poñer en vilo a toda unha comunidade de propietarios, nada menos que de chalés adosados, con xardín.

O **boneco** é unha das figuras preferidas polo teatro de Vidal Bolaño para facer presentes personaxes multisignificativos, con funcións moi variadas segundo o que representan en cada caso. Resulta evidente a simpatía do dramaturgo por esta figura, non só nos diferentes significados e funcións con que os emprega, senón no interese que amosa polas distintas clases das mesmas. Nas súas obras pódese observar o desfile continuado de marionetas, de marionetas de fío, de bonecos de guantes, de bonecos de variñas, de bonecos de ventrílocuo, xigantes, cabezudos, paxaros de plástico, paxaros mecánicos de corda, recortables, siluetas, símbolos, simples traxes que andan, bailan e falan... Sempre, como adiantaba Laura Tato, na procura de novos formatos. Pero tamén coma unha técnica de distanciamento, alonxando o público do actor, facendo que o personaxe sexa o seu verdadeiro referente, non emocionalmente, senón racionalmente, sobre todo, coma marca caracterizadora da categoría moral que o autor lle atribúe a cada un deles.

Entre as funcións principais desta figura está a súa capacidade: para facilitarlle ao público a diferencia entre o tempo dramático, real, e o tempo dramático, aludido; para favorecerlle un máis doado achegamento á verdade da fábula, e facerlle cribles, cando actúan mesturados con actores, o papel destes, en canto, en xeral, actúan dende unha

autenticidade superior, coma testemuñas da verdade do personaxe que representan. Por exemplo, en *Laudamuco, señor de ningures,* os bonecos, verdadeiros "monifates", simples símbolos —a mitra do sumo sacerdote, as medallas e o sabre do mariscal e a toga do maxistrado— ou os "traxes estragados de dona e cabaleiro", representan mesmo a personaxes coma o Sumo Sacerdote, o Mariscal, o Maxistrado, o Conde, a Condesa, o Señor, a Señora e outras personalidades, que manipulados, adecuadamente, por Rouco, a imaxe do servilismo máis degradado, fan posible a crenza do público na existencia de gobernantes de carne e óso coma Laudamuco.

Os bonecos son portadores, ademais do seu significado de testemuñas da verdade, que, en realidade, é a mentira teatral, doutros simbolismos, en moitos casos, especialmente expresivos. Así, en *Ladaíñas pola morte do Meco,* este, o protagonista, non é máis ca un "espido monifate de pano vello, de cheo bandullo e de corpo groso e grandeiro. En Antroido na rúa", os teatreiros avanzan "pola rúa arrodeando unha máscara que levará un longo varal de que pendura un monifate de pano vello que arrepresenta o Antroido". Como en *Ruada das papas e o unto,* os seis "mómaros", "eran máis ou menos así": "O Primeiro: Era cego e azul. Como o ceo mesmamente. Tiña sombreiro de á ancha e pés de roldar camiños". "O Segundo: Tiña faciana de parvo, mans de non dar pancada e dentes de rato lambón. Era verde como a herba". "O Terceiro: Estaba privado das pernas. Alguén lle crebara os brazos. E non tiña orellas nin boca. Era castaño, como a terra". "O Cuarto: de cor amarela, como a Lúa ou como o Sol. Era o máis novo de todos, tiña os zoquiños moi rotos e a cara sen lavar". "O Quinto: Era moi vello e enxoito e fora perdendo a cor. Semellaba ter sido vermello, como o sangue". "O Sexto: Era muller e sabíase; polo pelo que lle caía ata os pés, polas tetas e polos ollos, que tiña enfeitados con bágoas. Era branca, como o pan ou como o leite". Tamén coñecidos, respectivamente, coma o Cego, o Parvo, o Coxo, o Neno, o Vello e a Dona.

Os *xigantes* e *cabezudos*... son, en xeral, portadores desa mediocridade que os fai incapaces de entenderen o valor liberador das crenzas, usos e costumes propios do pobo, sendo á vez capaces dos comportamentos máis crueis e inhumanos. Así, en *Ruada,* o xigantismo de personaxes coma o Municipal, o Xigante de traxe e corbata, o Bispo, "xigante coma os outros todos", e a Beata xigante, apórtalles a estes a idea dos excesos do seu poder e da súa indiferenza diante das lexítimas ansias de liberdade dun pobo sometido a vértola da representación da Orde e do Poder.

Nalgunhas ocasións, como acontece, por exemplo, en *Bailadela da morte ditosa,* os corpos dos aforcados —"Baileretada de amor derradeira. "De morte" (Punto terceiro)—, "o corentón e a doente", son simples "monifates tesos" cando a Morte se achega a eles. Na secuencia "Baileretada de amor derradeira. "De morte" (Punto cuarto)", a Morte Ditosa "recompón, no que o desconxumio e o sangue lle permiten, o corpo da Muller, volto xa monifate e morte, e adiántase con el no colo ata un dos clariscos da encrucillada" (Tato Fontaíña 2013: 13-14):

> A experimentación con bonecos vai unirse a investigación sobre novos formatos, e estes son os anos en que estrea *Xaxara...* (1979) e *Antroido na rúa I* e *II*. (...) Cando a *Cooperativa Estaribel* desapareceu, o grupo *Antroido* retomou o traballo con bonecos e estreou tres espectáculos con eles: *Ruada das papas e o unto* (1979), *Touporroutou da lúa e do sol* (1982), e máis *Percival* (1983).

O autor cualificaría só coma tales, é dicir, coma *farsada para actores e monecos* e *discurso cívico para actor e bonecos,* a *Touporroutou* e a *Caprice des Dieux,* respectivamente.

Así, ademais de personificacións coma o Entroido e o Teatro, os bonecos fan realidade no teatro do dramaturgo compostelán a personaxes coma a **Lúa** e o **Sol,** entre outros.

A Lúa e o Sol son na interpretación de vidal Bolaño personaxes que poden estar representados tanto por actores coma por bonecos, que funcionan sempre, nun e noutro caso, con un claro sentido simbólico (Vicente Risco 1979):

> A Lúa —escribe— parece ter máis importancia do que o Sol. Dende os tempos dos concilios de Braga, as disposicións da Eirexa insisten en contra do culto da lúa". "A influencia da lúa nos campos —dicía—, nas plantas, animás e persoas, e especialmente no tempo, é creencia de todos.

A súa presencia é igualmente definitiva na determinación do tempo, do tempo climático e do tempo do calendario, coma nos acontecementos —nacementos, vida e morte— que periodizan o vivir cotián da comunidade.

A súa personificación, en Lourenzo e Catalina ou Catarina, convírteos en símbolos radicais do home e da muller, do masculino e do feminino. Aínda que neste contexto cultural o nome que se lle dá ás persoas e aos mesmos animais e incluso ás cousas non é nunca gratuíto, non se sabe moi ben cal é a razón da preferencia polos nomes que se lle dan

á Lúa e ao Sol. Para unha explicación posible faise necesario recurrir á etimoloxía popular. Así, o nome de Lourenzo, que se lle dá ao Sol, pode proceder da relación co lume que dá vida, coma o do Sol e o que usaron para queimar nunha grella a San Lourenzo, que foi para el o camiño da gloria; mentres o de Catarina pode ter que ver coa relación que o insecto coñecido, segundo os lugares, con nomes tan diferentes coma mariquiña, cascarrubia, Xoániña, *catarina*... ten coa predición do tempo víndolle, se cadra, o nome de Catarina do nome dunha das súas *subfamilias,* a das *chilocorinae.*

No teatro de Vidal Bolaño, un e outra son *personaxes* moi relevantes, alcanzando a desempeñar incluso o papel de protagonistas en obras coma *Touporroutou da Lúa e do Sol* (1982). É esta obra, como reza o seu subtítulo, unha *Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa*, é dicir, na que teñen a mesma importancia os personaxes representados por bonecos, coma, por exemplo, a Lúa e o Sol, ca aqueles representados por actores, coma, neste mesmo caso, A Grande Catarina de Siena, patroa de Italia e das mulleres solteiras, e o seu axudante Ramiro.

Ende ben, o que mellor define a estes dous personaxes bolañeses, a Lúa e o Sol, é a súa condición de namorados sempre reñidos, se cadra, porque como di o refrán "Os amores, canto máis reñidos máis queridos". É mesmo en *Touporroutou* onde o público pode coñecer directamente a historia da separación de tan famosa parella, que, antes de seren, respectivamente, os responsables de alumar o día e a noite, eran segundo contan, en *Touporroutou,* Catarina e Ramiro, "coma irmáns xemelgos" que andaban "polo mundo adiante sempre un de par do outro".

> A Gran Catarina de Siena *pon a voar a súa capa e fai que aquel ceo cheo de estrelas relucentes nas que aseñoraban unha* Lúa *e un* Sol, *como os que coñecemos hoxe, se perda entre as sinuosidades dos seus pregues. Tras dunha das reviravoltas da capa, misteriosamente, aparece a lombeira dun mundo deserto e sen nada, polo que escorrega unha brétema baixa, mesta e inquedante, entre as que se adiviñan as sombras dun outro* Sol *e dunha outra* Lúa, *de cando aínda eran pequechos e de color terra, e tan cuspidiños un á outra, que calquera podería pensar que eren un mesmo. Veñen collidiños da man e semellan ledos. Ata que nunha desta a* Lúa *sóltase do* Sol *e vaise sentar lonxe del, desgustada e cansa.*

> Catarina: E seica foi a resultas desta, como o Sol lle tisnou a cara á Lúa e a Lúa *encheulle* a cachola de tetos ao Sol.

A predilección do compostelán pola Lúa resulta evidente no papel, que sempre lle otorgou, de conselleira. En *Caprice des Dieux,* o Actor, con ese agarimo propio dos amigos de moito tempo, quéixaselle á Lúa:

Que tal andas, vella amiga! Hoxe estás chea. E nótase. Ves o que fas influíndonos? Erguémonos da cama mansos, cansos, pasmos e gratuítos e en canto dá esa hora incerta na que o artificio manda en todos os teatros, vas ti e énchesnos de contido, e viras tolos todos os nosos ananos de pensar e amóstrasnos tal como somos, como son todos os que teñen por oficio facer doutros sen poder ser nunca eles mesmos...

En *Sen ir máis lonxe* a Lúa aparece no firmamento, real, para escoitar o que El, o protagonista deste monólogo, lle confesa sobre ela ao Apóstolo:

El [*Falando co Apóstolo*]: ... "Ata non hai moito ademais de por isto de me esconder tras dun nariz vermello, dábaseme por razoar coa Lúa. Como o escoitas! Subíame a un alto para estar máis cerca dela e faláballe das miñas cousas a berros. Ou chamábaa, se o asunto tocaba no íntimo. Lúa! Luíña!, e ela, para que ninguén a botase de menos, aproveitaba o paso dun nuboeiro ou o negror dunha noite escura e, zas!, facíase pequena e metíaseme nun peto da chaqueta ou do pantalón para que puidésemos falar das nosas cousas sen que ninguén nos escoitase.

(*Preside no ceo unha Lúa riseira.)*

A Lúa e ti tendes en común que vedes as cousas dende o alto e, polo tanto, védelas todas, en conxunto, á vez. Ou iso deberiades. Nós aquí abaixo só vemos o que temos diante, e, ás veces o que temos diante impídenos ver o que importa, aquilo que de verdade nos fai mal ou, pola contra, aquilo outro do que poderiamos ir tirando unhas migalliñas de felicidade, se é que queda. Coa Lúa, de todas as maneiras, as cousas eran moito máis doadas do que o son contigo. Chiscábaslle un ollo e, ala!, a parolar canto che viñese en gana. Ela tampouco falaba moito, pero escoitábao todo. Agora, mesmo ela está intratable. Xa non é nin a sombra do que foi. Privárona da maxia, do misterio. De ser ese espello en que se teñen mirado tantas parellas de namorados antes de se dar un ao outro, ou tantos poetas de caramelo incapaces de soportar a dor de ser lobos ou de mirar para o chan e descubrir que tamén hai poesía na miseria, pasou a ser ese areal, simple, polo que ás veces se dan un garbeo uns tipos disfrazados de buzos, aos que lles din astronautas. Hoxe en día, poste a falar con ela como eu facía antes e corres o risco de que che conteste unha voz enlatada, nun inglés de rotundo acento texano envolto en cuspe con sabor a *chicle de fresa* ou de menta. *(Chapurrea algo en inglés macarrónico.)* O que máis ou menos quere dicir: "Tranquilo, non teñas medo. Non son Deus aínda que o pareza. Son un americano". Para de seguido espetarche, en inglés outra vez, claro: "Selecciona o idioma en que queres manter a conversación...

O Sol e a Lúa conversan co Actor, o protagonista de *Caprice,* sobre a situación na que se atopa a compañía Teatro Antroido:

O Actor *"sácalle o nariz a marioneta e pono el. Saen a* Lúa *e o* Sol *cando aínda eran xemelgos. Por tras da terra do teatriño.*

Lúa: He, he, puxécheste bonito, compañeiro.

Actor: Xa ves.

Sol: Non sabes a cara que tes.

Actor: Si.

Lúa: E agora, que? Como artellamos con toda esta merda ese espectáculo con que saír do profundo en que nos metiches por querer manter a túa fachenda de señorito?

Actor: Non sei.

Sol: Se foses menos matón e, como o común dos nosos compañeiros, te apegases a un posto de traballo fixo, agora non nos veriamos neste enredo.

Actor: Témonos visto peor outras veces.

Lúa: Peor? Nunca!

Actor: Máis ou menos.

Sol: Tiña que nos pasar isto xusto nun ano en que todo debía ser festa.

Actor: Festa debería selo sempre.

Sol: Pero este ano máis. Tal día coma hoxe hai dez anos que nacemos.

Actor: Tantos xa?!

Lúa: Coma eses. Un a un, día a día, mes a mes.

Lúa e Sol: Un, dous, tres, catro, cinco, seis, sete, oito, nove e dez. Cóntanse de contado, non ves?

Actor: Dez anos. Canto tempo, non si? Pois entón témolo faciliño.

Lúa: Xa dirás como?

Sol: Que non o diga, véntoo...

Actor: Que mal podería haber niso? Todo o mundo o fai.

Lúa: De que fala?

Sol: Dunha homenaxe.

Actor: Si, unha homenaxe a nós mesmos e a todos aqueles que contribuíron dun xeito ou doutro a que eses dez anos fosen posibles. Mirade. Xa teño *entreviscado* o comezo. Faise o escuro e entra moi baixiño o redobre de caixa co que se abría o noso primeiro espectáculo"...

Son eles, o Sol e a Lúa, na Escena III (Para marionetas de fío e cabezudos) de Percival, os que xogan coas "marionetas", incluso co mesmo Percival,

aínda que eles sexan só "cabezudos cegos, sen expresión". Pero é mesmo o Sol o que "trae unha marioneta de fíos nas mans, cabalo e cabaleiro armados para o máis fero dos combates". E é El quen "fai agallopar pola floresta ao cabaleiro ao son da música, das palabras e do bruar do bosco, mentres ao fondo, a Lúa, segue ao axexo". A Lúa, "sempre "silandeira e ó asexo", coma en *Bailadela da morte ditosa* onde "saúda cun lóstrego besbellizo" á Morte, ou en Días sen gloria onde se amosa "ó asexo" e "coroada de estrelas", ou coma en As actas escuras, onde "aséxao todo dende o outo sen intervir, pero vixiante". É probablemente Ela a que, en Percival, "fai a transformación, do claro do bosco nun animal con corpo de lobo e cabeza de león, retirando os lenzois e sementando o chan de follas secas". En Caprice, "Séntese o pranto da Lúa e do Sol" e cando "relincha o cabalo, entra a música de Wagner e Percival, levado por unha lúa de prata, cruza a escena berrando".

Coma outros personaxes de Vidal Bolaño, a Lúa e o Sol poden desempeñar tamén unha función estruturadora. Función coa que aparecen, por exemplo, deslindando as situacións as "escenas" II e III de Percival. Así, na "Escena II": c)"Aparece a lúa tras do bruído e dos semáforos". d)"Féchase a fenestra supetamente e desaparece a visión da lúa". f)"A luz céntrase na fenestra e tras dela albíscanse de novo as luces e a lúa". Na "Escena III (Para marionetas de fío e cabezudos", a Lúa, xunto co Sol, visualizan máis claramente aínda esta función estruturadora:

a) *"Estoura un trebón e parecen ó seu conxuro o Sol e a Lúa. Son cabezudos cegos, sen expresión. O Sol aparece en primeiro plano e a Lúa ao fondo, silandeira e ó axexo. O Sol trae unha marioneta de fíos nas mans, cabalo e cabaleiro armados para o máis fero dos combates, tal e como describirá Pel. A música e a voz lonxana de Pel mestúranse".*

b) *"O Sol fai agallopar pola floresta ao cabaleiro ao son da música, das palabras e do bruar do bosco, mentres ao fondo, a Lúa, segue ao axexo. No medio do bosco o Sol fai que cabalo e cabaleiro se paren".*

c) *"O Sol leva o cabaleiro para a fondura do bosco".*

d) *"Mentres se escoitan estas palabras* [as que pronuncia a Voz: (*En off)*], *o bosco transfórmase, faise un claro, no medio, sen arbores, sen herba, sen nada. Se cadra é a Lúa que fai a tal transformación, retirando os lenzois e sementando o chan de follas secas".*

e) *"A Lúa asoma tras da ramaxe".*

f) *"A Lúa turra dos fíos que moven a súa marioneta, e o claro do bosco deixa de ser tal para se converter nun animal con corpo de lobo e cabeza de león. Percival fixo o sinal da cruz e vaise contra o Leonlobisco. Este agárdao*

movendo o rabo e regañando os dentes. Pelexan encarnizadamente, ó son da música. A pelexa dura tanto como a música. Ao cabo, *Percival chótalle á besta á caluga e espétalle a lanza no peito. A besta morre e con ela a luz do bosco e a música. Lúa e Sol vanse por onde viñeran. Unha turrando do mostro esfiañado e o outro, ó trote".*

A técnica do uso do boneco para dar vida a un determinado personaxe, íalle consentir aínda ao compostelán a creación do **personaxe-obxecto** ou, se se prefire, a personificación de seres inanimados coma verdadeiros personxes, coma o **Carballo,** a **Anta** ou o **Castro** no *Romance dos figos de ouro.*

Na historia do tesouro do **Carballo**, o público pode disfrutar deste diálogo entre Catarina e o mesmo Carballo:

O Carballo: Aí fóra tamén chove arreo?

Catarina: Non. Onde vai xa que escampou.

O Carballo: Preciso da auga, pero se é moita, empápome e pandeo cara adiante ata dar cos peteiros no chan.

Catarina: Pode fechar o paraugas, aquí non lle fará falla.

O Carballo: Déixao estar, que nunca se sabe!

A cega érgueo do chan con moito coidado.

O Carballo: Eeeeei! Non turres así que me arrincas.

Catarina: É só para que o vexan os rapaces. (*Amostrándoo.)* Olládelo ben? Coidaríades que nel hai un tesouro? Nunca, non si? Pois haino! Onde o ten?

O Carballo: O que?

Catarina: O tesouro.

O mesmo acontece coa historia do tesouro da **Anta** e do **Castro**, tal como reflicte o seguinte diálogo:

Catarina: Ollade agora esta anta. Tamén ten tesouro.

A Anta: Con xeito, eh, que xa vou velliña e estou a piques de me derrubar.

Na historia do tesouro do castro:

Catarina: Hainos tamén nos castros.

Catarina *devolve* A Anta *ao seu sitio e o que colle agora é un* Castro *abandonado e solitario. Tose a cada pouco e, aínda que leva gabán e bufanda, vese que está mortiño co frío*.

O Castro: Eeeeeii, que demo fas? Aaaaaaachís! Non ves que estou resfriado?

Catarina: Agora o devolvo ao seu sitio...

–V–

O PÚBLICO

O público, para Vidal Bolaño, non é só o compoñente máis importante da súa obra, senón o único imprescindible. Como afirmou el mesmo (Vidal Bolaño 2013: 2): "O teatro só é tal cando é un feito compartido, actores e xentes xuntos". O mesmo Euloxio Rodríguez Ruibal (1999: 1373-1378) escribía sobre "as orixes dialóxicas do teatro": "Pero para que verdadeiramente se produza un acto teatral é necesaria a presencia do espectador, como xa indicou Peter Brook, que o reduciu ó simple feito de camiñar un home polo "espacio vacío" mentres outro o observa. Sen embargo, para que este acto (ou outros xa máis complexos) chegue a ser auténtico teatro, para que teña lugar a (inter)comunicación escena-graderío, a imprescindible máscara do espectador deberá superar a unidade, pasar a ser plural, que é o que denota o vocablo público (*populus "populicus" publicus*)".

Un elemento que xa Mukarovski, como lembraba a profesora Bobes Naves, situaba entre os principios semióticos que lle dan sentido ao teatro (Bobes Naves 1981: 295-322):

> En el Club de Amigos del Teatro, en una conferencia "Sobre el estado actual de la teoría del teatro" insiste Mukarovski en que el teatro cobra sentido no sólo por el lenguaje, sino por otros principios semióticos, cuyo conjunto sería: el texto dramático, el espacio, el actor y el público.

Pero o público do dramaturgo compostelán tiña de ser, por enriba de calquera outra cousa, un público propio, comprometido cun teatro de seu, non co de Roberto Vidal Bolaño, que tamén, senón co del mesmo, co do propio público. Un teatro que como o especificou o propio dramaturgo —*Proposta de asistencia para a producción e distribución do espectáculo teatral A ópera de a patacón* 1994: 4—, tiña de atender preferentemente "aos seguintes aspectos fundamentais":

—Contribuir a lle restituir ós cidadáns o dereito ó teatro como un lugar de encontro no que se espellar, co que se sentir identificados e ó que chegar a ter como propio.

—Estimular o entendemento dise dereito non só como aquel polo cal lle debe estar grantido o acceso ó seu disfrute como ben cultural, senón e sobre todo aquel outro polo cal lle debe estar garantizado con dignidade o acceso á súa práctica activa.

—Devolverlle a confianza nas súas propias capacidades por limitadas que estas sexan, tanto para facer del un dos seus medios de expresión e de comunicación habituais, como para ter nel unha das súas fontes de satisfacción personal e arriquecemento humán".

Ata tal punto —pensa Vidal Bolaño (1994: 4-5)— que para a satisfacción destes obxectivos xenerais, o plan [a desenvolver] asentaríase na consolidación dos seguintes obxectivos:

—A posta a disposición (...) *dos medios humans, técnicos e infraesctructuras imprescindibles para pór en pé núcleos de creación, producción e exhibición teatral con capacidade abondo para extender e facilta-lo acceso á práctica do teatro a capas da sociedade cada vez máis amplas.*

—A posta en marcha dunha dinámica teatral capaz de estimula-la creación e a formación dun público cunha outra concepción da súa función como tal no complexo e ricaz entramado de relacións que fai posible ese feito social, artístico e cultural o que coñecemos como teatro.

Dentro, naturalmente, do concepto de que o "*Teatro é vida",* o dramaturgo compostelán non esquece en ningún momento que, en calquera caso (Vidal Bolaño 1994: 20):

> Este programa tiña de intentar buscar na zona de influencia de cada Centro [de experimentación] aqueles elementos teatrais ou parateatrais existentes na súa vida cotián, susceptibles de seren confrontados publicamente e dende unha reconsideración dos seus valores dramáticos. O Antroido, narracións orais, festas...

Un teatro, en fin, no sentido que explicaba Mariñas del Valle (1979: 29) cando escribía:

> Por máis que escritores, encenadores e intérpretes poñan vontade no labor, non avanzará o noso teatro cousa que preste si non conta cun pobo que se sinta tal, e como tal tencione ser protagonista, personaxe da historia

> da humanidade, tomar para sí un digno papel no drama continuo que movimenta a vida dos pobos donos do seu destino. Renunciar a ise papel será cair no bodrio maldito da comparsa. O teatro ha de marchar levado a ombros do pobo como imaxen de santo patrón na procesión da festa maor, e cuando o pobo refuga esa carga, que encomenda a ombros mercenarios, é que xa non hai patrón, nen santo, nen procisión que se diga. Para que exista un teatro galego ha de existir un pobo galego. Ese pobo, ligado pola común aspiración de ser o que realmente é, sen adulteración, mistificación nen merma, ceibe de colonialismo político, económico e cultural, devirá, irremisibelmente, no público que necesitamos.

Incluso coma un verdadeiro "interpretador", tal como pensa descubrilo Inma López Silva na estética brechtiana que o propio Vidal Bolaño amosa en escenas coma a protagonizada por Sarah Bernhard en *Agasallo de sombras,* animando a Rosalía a volver de novo ao teatro, ou en obras coma *A ópera do patacón* (Inma López Silva 2001: 77):

> Evidentemente neste tipo de xogos argumentais non estamos afastados dunha estética brechtiana que pretende que o espectador sexa consciente de que o seu papel no teatro é o dun interpretador. De aí, tamén, as fórmulas épicas que se erixen en importante reminiscencia do dramaturgo alemán (espacios narrativos, voces en *off*, actores que se transfiguran en personaxes e viceversa) ou a recoñecida débeda aos textos de Bertold Brecht en obras coma *A ópera do patacón*.

Na súa interpretación da utilización por Vidal Bolaño da cultura popular acertaba plenamente o crítico Camilo Franco (2013: 19-20) ao salientar:

> Pero RVB non trataba de arremedar as celebracións, nin recontar as historias, nin reescribilas, nin sequera adaptalas para que tivesen valor político nun imaxinario colectivo que precisaba de referencias para non quedar sen ningunha. Vidal Bolaño buscaba un punto de apoio para mover o teatro galego cara a si mesmo. Na decisión de utilizar as formas de representación popular hai un primeiro propósito de buscar unha plataforma para que o teatro galego puidese ser tal. Pero hai, ademais, outro punto significativo que se manterá ao longo de toda a traxectoria de RVB: ter en conta os espectadores; o que saben, o que recoñecen, aquelas cousas que os achegan. Bolaño buscaba un teatro que medrase dende os materiais que resistían en Galicia, buscaba unha linguaxe que puidese ser considerada galega, pero ademais pensaba nun público galego que, en primeira instancia, puidese entenderse ben co xeito de facer teatro. O dramaturgo buscaba máis: un público que estivese disposto a dar o salto cara ao teatro que había de contar as historias por suceder.

Vidal Bolaño non foi só escritor, guionista cinematográfico, ensaísta, conferenciante, autor dramático, director, actor, produtor, técnico en deseño de iluminación artística, escenógrafo, figurinista..., senón

tamén promotor, empresario e, mesmo, público. E este, o público, ía convertirse para el nunha necesidade irrenunciable. Mesmo coma empresario, ben que neste caso interesado sobre todo na creación dun público devoto, fiel, que sentise unha especial atracción polo teatro que el estaba a ofrecerlle. Algo que, por outra parte, salientaron todos os seus estudosos. Primeiro interesado nun público mozo, na seguranza, como lembra Laura Tato Fontaíña, de que só así se podía pensar nun futuro posible (Laura Tato 2013: 13):

> O teatro galego tiña que chegar a todo o mundo, e en todos os formatos, para impedir que ficara limitado a un determinado grupo social e a un abano de idade concreto. Preocupación que, sen dúbida, tivo abondo que ver co seu traballo de investigación con marionetas e con bonecos de todo tipo, se cadra mesmo na procura dun público infantil e xuvenil. Eran moi conscientes de que só a mocidade é quen de garantir a continuidade.

Naturalmente, sen esquecer o público doutras idades, como oportunamente lembra Camilo Franco (2013: 28) ao referirse ao seu Teatro de Rúa. Vidal Bolaño —escribe este autor—:

> Pinta as figuras ao fío do texto mentres escribe un conto de aventuras no que o público está presente. Un público en que o autor deixa claro que hai rapaces pero non descarta os maiores. Un público que o dramaturgo coñece como as rúas que describe. Sabe que na rúa non hai espectáculos para cativos ou para adultos. Todos estarán mirando.

Nesta procura, a profesora Inma López Silva quere ver, principalmente, dúas etapas diferentes. No seu xusestivo estudo "O espectáculo total que nutre a literatura. Unha lectura da *Ruada das papas e o unto",* escribe (Inma López Silva 2013: 40):

> Vidal Bolaño, sempre atento á evidencia de que un teatro sen público non existe, centra boa parte dos esforzos desa súa primeira compañía profesional en ofrecer de xeito constante un espazo de busca dese público, sen esquecer, como veremos a seguir a través do exemplo da *Ruada das papas e o unto,* a presenza a modo de acompañante dun espectador adulto que tamén é posíbel conquistar para un teatro galego á procura da súa lexitimación e ampliación. Esa preocupación polo público infantil será constante en toda a época de Teatro Antroido (1978-1985) e, pola contra, o repertorio infantil desaparecerá na etapa de Teatro do Aquí (1991-2002).

Convén, non obstante, non esquecer o que el mesmo contestaba nunha entrevista a *El Público*, no ano 1984, sobre as pretensións do seu teatro infantil: "de ser al mismo tiempo teatro para adultos" (E P 1984: 13 10 G. L.T.):

> De entrada, después de entender como todo el mundo que el teatro para niños sólo podía ser didáctico y pedagógico, decidí que no es este, desde luego, el que me interesa a mi. En todo caso, me puede interesar el teatro infantil antipedagógico, deformante, que ponga en cuestión la pedagogía como ciencia exacta. Y que no sea un teatro para niños, sino que al tiempo que es accesible al público infantil por su estructura, alcance a todo lo que en un adulto pueda haber de niño todavía. Esto, aparte de cuestiones de índole práctica, porque los niños no van nunca solos al teatro.

Declaracións que se deberían entender no sentido que a profesora Inma López Silva lle dá mesmo ao papel do público infantil nunha obra tan definida coma *Ruada* (2013: 60-61):

> Mais o texto [de *Ruada*] —escribe López Silva— coincide co espectáculo na vocación de captar un espectador infantil (e o adulto que o acompaña) cara ao consumo teatral, por unha banda, e cara a unha forma de compromiso social, por outra, como diciamos ao inicio deste traballo. [...] Por iso (López Silva 2013: 61) a peza ten esa dobre lectura que Vidal Bolaño dirixe a uns nenos aos que asume como un público serio e intelixente, capaz de comprender a dimensión fonda do que está a ver, e máis a uns país aos que, captándoos dende un sentido do humor con toques de crítica social e reivindicación, cara ao teatro baixo a crenza, que Vidal Bolaño nunca abandonou, de que é o teatro quen ten que perseguir os seus públicos, falarlles da súa realidade inmediata, situalos criticamente fronte ao seu contexto e, así, garantir a súa propia continuidade, baseada nunha comuñón social indispensábel entre escena e espectadores.

Sen dúbida, o dramaturgo, en canto empresario, amósase preocupado pola conquista dun público e unha audiencia maioritarios, pero, como apunta Inma López Silva, en canto creador, pon de manifesto nesta procura outros obxectivos moito máis cobizosos. Incluso coma empresario, como suxire Roberto Pascual (2013: 153) cando escribe:

> Roberto Vidal Bolaño perseguía un público maioritario, unha audiencia maioritariamente urbana e á cal non tutelar con temáticas ou accións politicamente correctas ou de doce sorriso dende os escenarios.

De certo, o público ao que el se refire non é precisamente o espectador que asiste ás representacións doutros autores e, en moitos casos, nin sequera, os que asisten ás súas. O público para el é outra cousa. O seu público, o público do seu teatro, do teatro que el pretendía, do teatro galego do futuro. Dicía na Universidade Nova de Lisboa (Vidal Bolaño 1993: 461-462):

> ... o público é unha cousa moi seria e o que nós temos éo tamén, pero non tanto como para chamarlle público, en realidade hai espectadores, hai uns que

> van unha vez na vida, outros que van a tres cousas e se cansan, outros que van a todo (o cal tamén é un exceso porque iso pode acabalos matando). Non hai unha relación con iso, co teatro.

Esa relación co teatro que esixía do seu público aparece, máis ou menos transparente, non só en varias das súas manifestacións, senón tamén nalgunhas das súas obras, mesmo dende os seus primeiros achegamentos serios a esta arte. En Ladaíñas pola morte do Meco (1977), o público desempeña xa unha función importante participando incluso no desenvolvemento da mesma. Así, na primeira escena, os principais personaxes da obra, "mentres vai entrando a xente no lugar da representación", "maquíllanse, vístense e arranxan os derradeiros detalles, nun espazo disposto entremedias do público, procurando conquerer a súa axuda en tales facendas". Cando o monifate que representa o Meco está fortemente suxeito con varias cordas, O Corregalos, O Borralleiro, A Choqueira, O Troteiro e A Madamita "vanlle dando as cordas ao público". Cando soltan as cordas, "o monifate derrúbase sobor de si mesmo, ficando feito unha morea de merda" e O Corregalos, O Borralleiro, A Choqueira, A Madamita e O Troteiro "recollen o que xurdira do bandullo do Meco e espállano entre o público". No desenlace, o público, que pouco a pouco rematara participando na morte do Meco, adecuadamente provocados por A Madamita, A Choqueira, O Borralleiro e O Troteiro, remata berrando: "Todos: Fixémolo todos!"

Compromiso do público que de novo se atopa en *Ruada das papas e o unto*. Nesta obra, o público non só participa coma un actor máis na comparsa que recorre as rúas de Compostela, senón que actúa mesmo coma personaxe protagonista no momento máis decisivo da mema, mesmo no momento de salvar os teatreiros dos inimigos do Entroido, da súa representación e da súa mensaxe de alegría e liberdade. Tanto que a súa participación resulta fundamental. O texto non pode ser máis explícito:

> O Conteiro: ¡Cantiga, Xoglar, cantiga! Que por hoxe estamos salvados, e mañán é outro día!
>
> ¡Facede unha roda todos e metamos ós teatreiros dentro! ¡Que non poida vir ninguén a roubarnos a súa festa!
>
> *Baixaron todos do estrado e foron meterse na roda que andaba a estaribelar o vello. A cantiga do Xoglar sigue a soar pola praza e a xente a sumarse á roda, bailando, cantando e brincando* (o subliñado é noso).

Mentras A Beata, O Neno, O Garda, O Bispo, O Traxeado, e os centos de xenerales choqueiros que chegaban e arrodeaban a praza, corrían dunha banda para a outra buscando o xeito de rachar aquela roda xigante.

Pero a roda rodou e apremeuse, engrosada polos moitos que viñan a cada momento.

Non foi posible rachala ...

En calquera caso, o público é no teatro de Vidal Bolaño non só, como acontece noutros teatros, o verdadeiro sancionador da obra teatral, senón, e sobre todo polo seu compromiso co mesmo, un dos principais condicionantes do xeito no que ten de manifestarse a realidade enriba do escenario. O propio Vidal Bolaño definía esta función do seu público en "Perspectivas do teatro galego actual", lección ditada na Universidade Nova de Lisboa en 1998, afirmando (Vidal Boaño 1998: 187):

> ... ó meu modo de ver, o teatro, entendido na súa forma plena, non é só unha póla máis da literatura senón o resultante da confluencia de polo menos tres xeitos de se relacionar creativamente con el. A saber: a que lle é propia ó autor dende todas e cada unha das formas nas que esa autoría pode darse e na que maiormente residen os seus valores literarios (o que hoxe en día entendemos como *escrita dramática*); a que lle é propia ó actor e ós demais axentes que de común interveñen na configuración do teatro como feito escénico (ou sexa, directores, escenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc.; o que hoxe entendemos por *escrita escénica*); e a que lle é propia ó público, en canto obxecto do discurso, caixa de resonancia ou rego farturento no que tanto unha escrita coma a outra se han reflectir ou da que han de ser reflexo para ser e saberse vivas (o subliñado é noso).

Unha das preocupacións que segundo Manuel F. Vieites (1998: 50) xustificaría incluso a existencia dun teatro galego, tal como lembra en *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia* (1965-1995), concluíndo (Vieites 1998: 50):

> Por iso, o teatro galego, ou unha boa parte do teatro galego, é, dende os seus inicios, un teatro alternativo e un teatro en certa medida instrumental; pois, se nuns casos a súa existencia se xustifica en función dunha situación sociolingüística ou política, noutros está determinado por novas e urxentes necesidades como a creación de públicos, a consolidación de repertorios ou a loita por establecer os parámetros dunha temporada teatral inexistente.

Idea que, sen dúbida, compartía o mesmo Vidal Bolaño cando nunha das súas intervencións na mesa redonda celebrada en 1998 na Universidade Nova de Lisboa sobre a "Situación e circunstancias do teatro galego actual", insistía (Vidal Bolaño 1998: 459):

> En Galicia existe unha clara desconexión entre o teatro e o público, "entre outras cousas porque en realidade eu creo que, salvo excepcións, e non son fáciles, en realidade non se fai teatro para o público, porque tampouco hai un público único, hai un público diverso e faise teatro como consecuencia dun uso perverso de que o poder interveña nel economicamente ou cedendo infraestructuras ou sendo a súa canle de distribución case exclusivo como é o caso do teatro galego (o único cliente que eu teño é a Administración e algúns espectadores que pagan a entrada, pero ata pagan cando a Administración decide poñérlle-la obra de teatro na súa aldea, senón nin esa opción teñen). Entón, en xeral, estase traballando para iso, para..., aínda que un saiba que non debe ser así, o primeiro que un pensa cando concibe un espectáculo ou unha obra é "gustarlle ós programadores". Os programadores son trinta persoas que deciden que teatro existe nun país ou ten dereito a existir.

E, non obstante, o importante é decatarse de que o público ten de ser, necesariamente, o principal condicionante da obra de teatro. Nin o propio autor, nin sequera o director, son, non só no teatro de Vidal Bolaño senón tamén nun auténtico teatro moderno, os principais responsables das peculiariadades e características dun teatro con identidade propia. O público é o auténtico inspirador non só do seu contido senón tamén da súa forma. "Un público del que se solicita no la mera contemplación, sino su participación en esa suerte de ceremonia iniciática que se le propone" (Carmen Márquez 2005: 125-139).

O público que pretende Vidal Bolaño, ten de ser, como el mesmo o cualificou, "caixa de resonancia ou rego farturento", que subministre os temas e cuestións, a materia, da obra dramática, e, naturalmente, tamén e, se cadra, principalmente, os modos e maneiras como el mesmo o entende, o sinte e o vive, para que o resultado, é dicir, tanto a escrita dramática coma a escrita escénica, sexa reflexo real de si mesmo. Un público activo, singular, distinto de calquera outro. Un público capaz de dialogar co seu teatro. Coma no teatro "dialogal" que Trancón Pérez (2004: 600) explicaba así:

> El carácter dialogal, comunicativo e intencional de la obra de teatro, por todo lo que venimos diciendo, lo impone el espectador. Si no hay diálogo con él no hay teatro. Dialogal quiere decir que tiene que establecerse una comunicación auténtica, o sea, que le afecte; tiene que importarle, no ser charla aburrida, espectáculo banal o asunto ajeno, encerrado en la subjetividad de sus productores. El teatro es interacción, diálogo comprometido entre la obra y los espectadores: El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no hay nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia

> y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante.

O público de Vidal Bolaño, ten de ser necesariamente así, crítico, capaz de compromisos produtivos; pero, diante de nada, curioso, reflexivo. Simplemente, porque como escribe o mesmo Trancón Pérez (2004: 606-607):

> La interpretación es un proceso en el que, apoyándose en el significado y sentido de la obra, el receptor le otorga una significación. Al teatro vamos a confirmar y desconfirmar creencias, supuestos básicos. Necesitamos reajustar constantemente nuestras creencias, necesitamos creer en lo que pensamos, tener confianza y seguridad en nuestras ideas porque de ellas depende en gran parte la seguridad en nosotros mismos. Necesitamos, además, conocer las ideas de los demás, porque nuestra seguridad también depende de que conozcamos o no las ideas, creencias e intenciones de los otros. Vamos al teatro a aprender cómo movernos por el mundo, cómo interpretarlo mejor, cómo entender mejor a los demás y su comportamiento. Vamos movidos por la curiosidad y la necesidad.

É mesmo nunha das súas primeiras obras, *Ruada das papas e o unto,* onde, se cadra, se atopa o modelo máis acabado do seu público, do público que el pretende (Inma López Silva 2013: 61):

> Esta obra é, en realidade, unha alegoría que tenta demostrar o poder do teatro cando conecta verdadeiramente co seu público. Poder para espreguizar unha sociedade adormecida tras os anos de ditadura, ou para espelir as conciencias artísticas diante de formas artísticas que achegan novidade, reflexión e nivel estético.

Se a realidade mesma non cofirmara a posibilidade deste empeño bolañés, podería folgarse no pensamento dun estudoso coma o profesor Axeitos Agrelo, cando, nun sentido claramente crítico tanto fronte á resposta do espectador galego diante do teatro, coma a determinadas renuncias do propio creador, non dubida en advertir (Axeitos Agrelo 2006: 50):

> O espectador galego, afastado da experiencia teatral, empeza a manifestar as súas preferencias por outras formas que, emparentadas co teatro, fican fóra da súa artesanía creativa: o cine e os seus derivados, vídeo e televisión. Paradoxalmente é a xente de teatro a que se ten que acoller a esta actividade alimenticia que está a degradar a súa propia profesión.

É, naturalmente, a súa obra, a obra de Roberto Vidal Bolaño, a que explica o modo como este autor conseguíu, en parte, só, de certo, en parte, o milagre de evitar esta degradación apuntada por Axeitos.

Porque o teatro non é, neste sentido, só un modo de captación e transformación, senón dunha creación. A xornalista Lara Rozados (SGBD 2013: 18 05), precisando mesmo esta importante distinción, preguntáballe a Euloxio Rodríguez Ruibal: "E como fixeron para crear público? Ten dito que o público non se capta, senón que se crea".

Ao que contestaba este ilustre membro da Xeración Abrente (SGBD 2013: 18 05 Lara Rozados):

> —Ao público primeiro hai que atraelo, e despois mantelo. Eu centreime na escrita, pero admiro moito o traballo ao ver que un grupo consegue estrear unha obra, ao ver que se está facendo un esforzo incrible. Esixe traballar en solitario moitas veces, pero tamén en equipo. Na nosa formación, a de Roberto e a miña, influíron moitas cousas que nos fixeron pensar o teatro como algo dinámico: discutimos moito sobre Brecht, coñecemos *Marat-Sade*, de Peter Weiss, a través dunha montaxe de Marsillach, vimos *Yerma*, con Nuria Espert... Despois encargámonos tamén da programación da Caixa de Aforros, buscando sempre teatro con esa dimensión ética, espectadores activos, e espectáculos críticos.

Pero, naturalmente, todo isto dentro dos límites que consinte a propia creación, tal como advertía Camilo Franco (2013: 21-22):

> Pero quizais Roberto Vidal Bolaño se decatou antes ca ninguén de que o teatro só pode marchar da man da sociedade, pero non disciplinado a ela. Deuse de conta axiña de que é a sociedade a que constrúe o teatro e non ao revés, porque é a sociedade a que establece o relato e o seu carácter. RVB tamén sabía que para que todo isto funcione é necesario levarlle a contraria á sociedade.

O público tiña, sen dúbida, de proporcionar as liñas mestras do teatro que soña Vidal Bolaño, pero o autor-director sempre será o que, con todas as consecuencias, remate facéndoo protagonista (Trancón Pérez 2004: 592):

> La estética de la recepción ha puesto de manifiesto la enorme importancia del receptor en los procesos artísticos. El receptor ha entrado a formar parte de la obra, no es un mero complemento externo, ya que su participación es imprescindible para que se produzca un hecho artístico. El autor trabaja sobre el "horizonte de expectativas" de los receptores; toda obra establece una relación entre ella y ese horizonte de expectativas (supuestos y conocimientos culturales, esquemas cognitivos, valores dominantes, proyecciones, deseos, etc.)". Ben que non se deba esquecer que "el abuso de esta teoría (Trancón Pérez 2004: 592) ha dado lugar, sin embargo, a afirmaciones y aplicaciones erróneas, como considerar al receptor el verdadero "autor" de la obra.

O público non é en absoluto de todo inocente dunha situación ou dun contexto que todos rechazan por inadecuados ou impropios. Algo que tamén Vidal Bolaño soubo advertir con tempo como cando lembraba aquelas palabras de Federico García Lorca, a versión galega é do propio Vidal Bolaño (1998: 189): "Un pobo que non axuda e non fomenta o seu teatro, se non morreu aínda, está moribundo". Engadindo o dramaturgo galego (Vidal Bolaño 1998: 189):

> E no feito de que o noso presente non sexa todo o satisfactorio que podería, algunha outra responsabilidade hai, ademais das nosas, que apuntan a que a nosa sociedade, ou polo menos determinados estamentos políticos, administrativos e culturais dela, con claras responsabilidades nesta materia, se non están moribundos xa, mostran signos de padecer algunhas terribles doenzas.

Se cadra, tamén, porque, coma os seus mestres Valle-Inclán e Otero Pedrayo, non acertou ou, simplemente, non quixo decatarse de que, como advertía Torrente Ballester (1968: 82):

> El espectador español no va al teatro a analizar y quizá tampoco a dejarse invadir por el personaje, a ser objeto de una despersonalización progresiva y catártica, sino a que lo deslumbren, a que lo zarandeen, a que le aprieten el corazón y se lo aflojen inmediatamente, a que le corten la carcajada con lágrimas y los sollozos con regocijo. Va a destornillarse de risa o a llorar como una Magdalena. Y siempre, siempre, a que le halaguen su orgullo nacional. No comprende el teatro francés, tan disciplinado, tan trabajado por dentro; ni la *acción* interna, ni la evolución espiritual, ni el matiz. No tiene tiempo para esas zarandajas. No quiere sosegar, sino agitarse.

Un público, en fin, diferente do da lírica e do da épica. Como escribe a profesora Bobes Naves (1981: 295-322): "Lírica y narración tienen como destinatario un lector individual, mientras que el teatro se dirige a un publico reunido en un espacio para asistir a la representación de un texto dramático".

Terceira parte:

Estrutura externa
A escrita escénica

O papel de Vidal Bolaño coma director e, incluso, coma actor foron tan relevantes, tanto no mundo dos audiovisuais coma no do teatro, que, dalgunha meneira, teñen contribuído, non obstante os recoñecementos con que foi distinguida a maior parte da súa obra, a escurecer o seu labor coma escritor. Algo, por outra banda, abondo normal nun contexto, non só o da literatura galega, no que o teatro, como se ten laiado algunha vez o propio Roberto Vidal Bolaño, segue a ser un convidado incómodo nas celebracións literarias nas que, en xeral, ocupan sempre un lugar de privilexio as manifestacións da lírica e da narrativa. O feito, por outra parte, de que o propio Vidal Bolaño se tivera manifestado máis dunha vez coma un claro defensor da escrita escénica fronte á escrita dramática non ía contribuír tampouco a modificar este punto de vista. El mesmo escribiu (Vidal Bolaño 1997: 150-163):

> Os alentos dos que naceu a necesidade do teatro, os xeitos dende os que esa necesidade tentou satisfacerse, as correntes de pensamento que o circularon e o devir histórico no que se viu inmerso, só poden ser analizados e valorados xustamente se se asume que o teatro é unha arte plural, diversa e complexa, na que interveñen unha multiplicidade de axentes, e que como tal arte só alcanza a súa expresión plena nese momento irrepetible e perecedoiro que é o ritual da representación, cuns intervintes diante dun público e nunha data e hora da historia concretas. É dicir, asumindo a súa condición de fenómeno só tanxencialmente literario e esencialmente escénico, esencialidade na que se asenta a súa grandeza e na que medran moitas das súas miserias.

Xa nunha entrevista no 1978 afirmaba (P 1978: 8-9 Pérez Coterillo):

> Yo me planteo la creación de textos a otro nivel, como una necesidad del grupo o del movimiento teatral gallego, de alguna manera autocastro mi posible capacidad para escribir unos textos absolutamente libres a nivel creativo, en función de la posibilidad de una representación inmediata. Me pliego conscientemente a la inmediatez como forma de potenciar o contribuir a un soporte para algo que me parece más importante que la creación de textos, que es la creación de espectáculos. Me interesa más el espectáculo que el texto.

Unha vez máis será, pois, necesario insistir en que, do mesmo xeito que non pasa dun simple artificio calquera intento de separar a súa escrita dramática da súa escrita escénica, resulta imposible ou, cando menos, un falseamento da realidade, separar no dramaturgo Roberto Vidal Bolaño o autor, o director e incluso o actor. O que, por outra parte, non xustificaría renunciar a posibilidade dunha aproximación, posible, á súa escrita escénica.

Despois de todo, é necesario recoñecer que o xeito e maneiras elixidas por este autor para a realización escénica das súas obras, constitúe unha das súas achegas máis orixinais e característica dese teatro que el soñou e agasallou ao seu público. A representación é a verdadeira edición da obra dramática, representada esta tanto pola escrita dramática coma pola escrita escénica; mais será esta última, a escénica, a que xustificará a mesma presencia da outra, é dicir, da dramática. A acción, os personaxes, os diálogos, parlamentos, monólogos, apartes —escrita dramática— só alcanzan o seu verdadeiro sentido e significado na representación. A súa diferencia principal coas didascalias, acoutacións, rótulos, prólogos, notas...—escrita escénica—, está mesmo no seu destinatario. Sendo o público o receptor único do conxunto da obra, só o lector pode disfrutar directamente a escrita dramática e a mesma escrita escénica, debendo o espectador da representación conformarse coa versión que da obra lle ofrezan o director e os mesmos actores. Os verdadeiros destinatarios da escrita escénica son o director, os actores e demais intervintes na representación da obra. Só execepcionalmente e, en casos moi concretos —programas de man, artigos e entrevistas, prólogos, notas...— ten acceso a ela, nos seus detalles, o público espectador.

A importancia, ende ben, que lle outorga Vidal Bolaño a esta escrita ten a súa razón principal mesmo na necesidade de dignificar a condición teatral do director e un teatro galego de seu con clara vontade de universalidade. É así no modo da obrigada imbricación entre ámbalas dúas escritas onde radica esencialmente a maior orixinalidade da obra deste dramaturgo.

O feito de que sexa mesmo a escrita escénica a máis coidada literariamente polo compostelán sitúao simplemente nun grupo de autores ós que el lle rendeu sempre pleitesía. Non parece, de certo, que, como autor dramático, puidese atoparse moi arredado do que, neste sentido, escribía a profesora Bobes Naves (Bobes Naves 1981: 295-322):

> Como texto destinado a la representación, el drama presenta dos tipos de discurso: el diálogo (o "texto principal", según Ingarden) y las acotaciones (o "texto secundario", según el mismo autor). El texto principal es de carácter literario y lo realizarán verbalmente los actores en la representación ante el público, traduciendo a signos paralingüísticos o quinésicos las acotaciones que están en el texto escrito, y las que se derivan del sentido del diálogo, aunque no hayan sido explicitadas directamente. El texto secundario tiene carácter funcional, no artístico (son excepción las acotaciones en verso del teatro modernista, o las que pone Valle Inclán, en verso o en prosa trabajadísimo, en sus obras dramáticas), se dirige al director de escena o a los mismos actores, y desaparece, como lenguaje verbal, en la representación, siendo sustituido por signos de sistemas semióticos muy diversos: trajes, movimientos, objetos, decorados, etc., aparte de los paralingüísticos y quinésicos que exigen la realización de los diálogos.

As didascalias e acoutacións —*texto secundario, texto espectacular*, *escrita escénica*—, conteñen efectivamente aquelas informacións xerais que o autor quere subministrarlle ao director sobre o seu proxecto dramático, sobre a súa obra, e incluso aos mesmos actores, escenógrafos, técnicos etc. sobre a acción, o lugar, o tempo, os personaxes, a escenografía... O autor, aínda consciente da autonomía de que ten de disfrutar o director, poucas veces —no caso de Roberto Vidal Bolaño, nunca— renuncia ofrecer a información necesaria para facer realidade a posta en escena dunha obra súa.

Con todo, ás informacións que subministra a escrita escénica é necesario engadir aquelas ilustracións, notas, avisos, artigos, prólogos, limiares... cos que o autor pretende favorecer unha mellor comprensión da súa obra e, particularmente, a súa máis adecuada representación. Sen posuíren mesmo as condicións propias das didascalias, en canto que non sempre forman parte da escrita dramática, desempeñan, en moitos casos, as mesmas funcións. Compoñentes aos que é necesario engadir aqueles outros, alleos tamén á escrita *dramática*, que constitúen o grupo daquelas técnicas que permiten, na representación, levar a cabo as correspondentes transicións entre as diferentes unidades dramáticas das novas estruturas.

En calquera caso, dende o maior respecto á liberdade do director e dos mesmos actores, Vidal Bolaño sentiu en máis dunha ocasión a necesidade de recurrir a procedementos específicos para poñer a disposición dos responsables da representación dunha súa obra explicacións que para el se saían dos límites aconsellables das

didascalias e acoutacións. Comportamento obrigado en quen, coma el, cría na idea de que (Bobes Naves 1997: 22):

> El Texto Literario y el Texto espectacular están en el texto escrito y en el texto representado: la mayoría de las escenificaciones mantiene el diálogo —más o menos adaptado— del texto escrito, es decir, conservan el mismo lenguaje e interpretan, a discreción del director de escena, el texto espectacular que estaba implícito —aunque no en una forma terminada, o perfecta— en el texto escrito.

Comportamento, especialmente, relevante na súa primeira época, sobre todo, cando o texto —diálogos, parlamentos, monólogos, apartes...— loita por ocupar un posto de relevo na obra dramática fronte á escrita escénica, didascalias, acoutacións, prólogos...

A escrita escénica e, naturalmente, a representación está especialmente condicionada, entre outras cousas, pola temática da obra, polas circunstancias "humanas, económicas e de equipamento", e polo lugar e tempo da súa posta en escena. O texto, por exemplo, de *Ruada* é, predominantemente, unha enorme didascalia ou, se se prefire, unha ampla e minuciosa información sobre canto ten de acontecer no escenario, incluídas, naturalmente, as técnicas máis adecuadas para facilitaren as necesarias transicións entre as diferentes escenas nas que esta obra se estrutura.

Pertencen tamén á escrita escénica aquelas informacións que esixe a propia posta en escena. De certo, non necesariamente explícitas, pero si, dalgún xeito, presentes, non só nas didascalias e acoutacións, senón tamén nos mesmos diálogos ou no contexto xeral da obra, para o director, actores e técnicos. Sobre todo, ao enfrontar, como o fai Vidal Bolaño, o importante proceso do logro dunha estrutura propia, para un teatro galego de seu. Un teatro no que, necesariamente, a escrita escénica tiña de dar resposta, a cuestións tan concretas coma o modo de resolver as numerosas transicións entre unidades que neste novo teatro representan relevantes cambios especialmente espazotemporais.

O teatro tradicional, sobre todo aquel que se empeñou en manter vivo o esquema estrutural clásico —presentación, nó e desenlace—, aínda que ao longo da historia rematou ofrecendo dificultades cada vez maiores para o director de escena, tremoeiros e actores, estaba moi lonxe de tan sequera aproximarse ás que agora ofrecían uns esquemas que podían comprender máis de cincuenta unidades estruturais coa correspondente multiplicación de escenarios e tempos.

O acto, por exemplo, a principal unidade estrutural da acción dramática, facilitaba a verosimilitude dos radicais cambios de lugar e tempo, é dicir, eran estes cambios os que establecían o número de actos dunha obra dramática. Tres acostumaba ser o número canónico da mesma, correspondéndose mesmo coa triloxía antes sinalada de exposición, nó e desenlace, ben que, dependendo da maior ou menor complexidade da historia, podía estar estruturada nun só acto e ata en cinco e, incluso, en máis.

A transición técnica, na representación, entre os diferentes actos dunha obra resolvíase, xeralmente, iluminando o espazo destinado ao público e baixando ou descorrendo o pano que pechaba a boca do escenario. O tempo que se producía entre dous actos, ou tempo intermedio, é dicir, o que transcorre entre un acto e outro, desempeñaba unha dobre función: por un lado favorecía o traballo dos tremoeiros para levaren a cabo os cambios escenográficos necesarios, mentres, por outro, lle permitía ao público abandonar o patio de butacas, o palco ou a platea, dende onde asistía á representación, para disfrutar dun pequeno descanso, para tomar un pequeno refrixerio e, incluso, para aceptar un importante paso de tempo ou cambio de escenario no desenvolvemento da historia que estaba a vivir.

Os actos estruturábanse en unidades menores, cadros e escenas. Os cambios de decorados que non significaban cambios espazotemporais —por exemplo, o que está a acontecer nun salón da casa e se continúa nunha habitación do interior— delimitaban os cadros; mentres a entrada e saída do escenario dun personaxe definía a escena. Na representación, o teatro tradicional resolvía a transición entre cadros, diminuíndo a luz do escenario ou simplemente descorrendo unha sinxela cortina que pechaba temporalmente a boca do escenario, momento que aproveitaban os tremoeiros para no menor tempo posible realizaren os oportunos cambios na escenografía.

A escena, unidade fundamental na estrutura dunha obra dramática, sinálase no texto, en xeral, con un simple número, aínda que algunhas veces o autor prefira distinguilas cun breve rótulo, ou simplemente ignorar a súa sinalización. En calquera caso a escena era sempre algo máis ca unha división mecánica, en canto ata certo punto determina e precisa o que se vai producindo na obra e, en consecuencia, condicionando a estrutura da mesma e o ritmo da acción. Na representación, a transición entre unha e outra, en canto non significa

ningunha modificación espazotemporal e polo mesmo ningún cambio nos decorados, non esixe do autor ningunha aclaración para o seu correcto desenvolvemento, se cadra só a sinalización dos lugares polos que se deben realizar as correspondentes entradas e saídas.

O dominio das técnicas relacionadas co emprego da luz, da música, da carpintería, da pintura..., esixe un coñecemento previo, tanto por parte do autor coma do director, dos medios con que se conta, incluso de técnicos e profesionais especializados. O mesmo que acontecía co labor a desempeñar durante as transicións entre actos e cadros e o mesmo acceso e situación do público asistente ao espectáculo.

Naturalmente, para facilitar estas transicións entre actos e cadros, e o acceso do público á recepción da representación, deséñanse diferentes tipos de espazos teatrais, escenarios múltiples, xiratorios, decorados especiais e sistemas de elevado e suspensión dos mesmos, complexas tremoias, e disimuladas trapelas para producir desaparicións no escenario. A cuncha, era un espazo destinado ao apuntador, denominado así pola semellanza coa vieira da tampa con que se disimulaba.

As unidades estruturais da nova dramaturxia esixen de certo unha maior atención á escrita escénica en canto ten de ofrecer novas solucións a problemas tamén novos. Sobre todo, cando o acto ou o cadro xa non existen ou significan algo moi diferente do que na nova estrutura dramática representan ou significan unidades coma a mesma escena cinematográfica, e a secuencia, por outra banda, en número impensable no teatro tradicional e, en calquera caso, sen o illamento que representaban os antigos tempos baleiros ou descansos, inimigos, na nova teoría dramática, da tensión continuada que se lles esixe aos actores ao longo da representación.

Neste novo contexto, o máis normal era, pois, agardar que as novas didascalias e acoutacións, sobre todo cando o acto ou o cadro remataron dando paso definitivamente a unidades como a secuencia ou a escena cinematográfica, se enriquecesen con novas informacións escenográficas. De certo, diante dunha obra de, por exemplo, 50 secuencias, estaba lonxe de parecer suficiente, sobre todo para un director cobizoso de aproximarse no seu labor ao espírito do autor, o coñecemento da personalidade dos personaxes, as súas actitudes e comportamentos, o papel en cada caso de elementos coma a luz, a música, as cores, os traxes... O logro dunhas transicións adecuadas entre as diferentes secuencias da obra tiña de ser un obxectivo irrenunciable, dunha parte, para poder lograr os efectos

pretetendidos polo autor, e, doutra, para evitar destruír o funcionamento normal da acción, evitando retrasos excesivos ou dificultando a súa obrigada verosimilitude.

Situación que, un tanto sorprendentemente, non representou non obstante innovacións excepcionais nas didascalias e acoutacións do teatro de Vidal Bolaño. Primeiro, quizabes, pola mesma forza dunha tradición que, dende sempre, diferenciou o creador dramático —o autor, o director e o actor—, do técnico capaz de facer realidade os soños daquel —arquitecto, carpinteiro, escenógrafo, figurinista, tremoeiro, músico, pintor...—, aínda que algunha vez se discutira tal independencia. E, en segundo lugar, polo respecto con que, en xeral, e moi particularmente o compostelán, valora, principalmente, o papel do director. Capaz dos maiores atrevementos na mestura de xéneros e estilos e no emprego das máis variadas técnicas, non quixo, en absoluto, poñer en sospeita a importancia do director de escena e incluso do actor coa imposición de normas que, diante das esixencias escenográficas derivadas das novas estruturas que definían o novo teatro, puidesen limitar ou poñer en perigo a súa liberdade creadora. Sen dúbida, unha actitude en certo modo determinada pola súa propia condición, non só de autor, senón tamén de director e actor e, naturalmente, de técnico en deseño de iluminación artística, escenógrafo e figurinista.

Na época de plenitude, ou etapa de madurez, a escrita escénica de Roberto Vidal Bolaño, especialmente coidada no plano literario, renuncia cada vez máis incursións tanto na solución de problemas técnicos, coma nos modos de facer realidade no escenario aquilo que o propio autor suxire como fundamental nas súas didascalias, e no modo de resolver as múltiples transicións que esixe o cada vez máis elevado número das unidades estruturais que compoñen a súa obra. Nin tan sequera cando se trata dun elemento estrutural, como acontece, por exemplo, coa música do saxofón ou a de percusión que, respectivamente, facilitan as transicións entre as diferentes unidades estruturais en obras coma *Saxo Tenor* ou *Os papalagui*, o autor precisa, nalgunha didascalia ou acoutación, o momento máis adecuado para a súa intervención.

Non se pode, ende ben, esquecer que estes problemas, aínda sendo materia específica da escrita escénica, non son, en absoluto alleos, ao texto dramático, en canto este, como lembra a profesora Bobes Naves, contén, aínda que só sexa virtualmente, o que se denomina teatralidade.

> Pero ésto [Solamente con la aparición de la orientación semiótica en la investigación de las Humanidades, y concretamente en la semiología del teatro, empiezan a tenerse en cuenta los sistemas de signos no verbales y considerar el teatro en sus completas dimensiones] (Bobes Naves 1997: 21-22) no sucede en la forma simple en que, a veces, se ha presentado, y que consiste en los análisis del texto escrito (drama, o texto dramático) se añaden los análisis de los signos no verbales de la representación, es decir, que al análisis del texto, que hacía la crítica tradicional, habría que añadir el análisis de los signos de la representación que aparecen en el escenario, lo cual significaría que el análisis textual anterior era una parte del análisis total, y esto no es así sencillamente porque no se corresponden texto con literatura y representación con signos no lingüísticos, ya que el mismo texto escrito es especificamente dramático porque contiene una teatralidad virtual.

Contexto no que é obrigado situar o papel correspondente do xénero ou subxénero dramático da obra que se vai representar, e a súa modalidade teatral.

–I–

O XÉNERO DRAMÁTICO

Sería unha inxenuidade pretender ignorar o carácter práctico con que Vidal Bolaño enfrontou sempre calquera problema relacionado co teatro, incluso aqueles puramente teóricos. Actitude da que é bo exemplo o modo como soubo enfrontar, por exemplo, cuestións coma o xénero dramático e as súas características, as diferentes modalidades teatrais, a estrutura da obra dramática ou as técnicas teatrais dunha adecuada posta en escena da mesma. O compostelán, que coma home de teatro nunca foi alleo aos debates que se teñen dado, incluso, no ámbito literario, ofreceu sempre o seu orixinal punto de vista sobre cada unha destas cuestións. Pero non só nun plano teórico, que tamén, senón e, sobre todo, no plano práctico.

As preceptivas literarias definen o xénero dramático, chamado tamén teatro, coma aquela creación literaria que nace con vocación de ser representada nun escenario, sendo mesmo a súa forma máis común, tanto en prosa coma en verso, a dialogada. A materia da que trata pode incluír a propia doutros xéneros, coma a considerada propia da épica ou da lírica, caracterizando os seus tres grandes subxéneros, a traxedia, o drama e a comedia, respectivamente. Así, respectivamente, o enfrontamento tráxico do ser humano con aquilo que é superior as súas forzas, os deuses, o destino...; o enfrontamento grave deste, do ser humano, consigo mesmo, cos seus propios erros e limitacións; e o seu enfrontamento, coa súa ignorancia, defectos, actitudes inxenuas e inxustificadas. Conflitos que se resolven, o da traxedia, cun resultado necesariamente funesto, o do drama, cun resultado que sempre pretende ser lóxico, racional, en canto este vai depender do empeño, vontade ou intelixencia con que se enfronte, mentres o da comedia, é sempre feliz, é dicir, intrascendente. Unha concepción, predominantemente literaria, que ao longo dos séculos ía ser obxecto de numerosos debates sobre a súa verdadeira esencia, chegándose a poñer en dúbida non só o seu hipotético carácter literario senón incluso a súa propia razón de ser.

Abonde, neste sentido, lembrar a afirmación de María José Vega (2004: 47) de que: "La teoría literaria moderna desde finales del siglo XV hasta el Romanticismo, podría describirse, sin demasiado desacierto, como una larga glosa al texto de la *Poética* de Aristóteles". Contexto no que, segundo esta mesma autora (María José Vega 2004: 9):

> La historia de la teoría literaria europea ha estado, durante siglos estrechamente vinculada al teatro. El texto de poética más antiguo que conservamos, el de Aristóteles, era, en lo fundamental, una obra que invitaba a concebir la totalidad de la literatura a partir del paradigma dramático y de la experiencia trágica.

Van ser, non obstante, o sentido eminentemente descriptivo do traballo do atenense e o seu silencio sobre a escrita escénica, motivos máis ca suficientes para os amplos debates a que se fixo referencia. Explícao perfectamente a profesora Bobes Naves (1997: 9):

> La *Poética* [de Aristóteles], en relación co primeiro aspecto, realiza análisis de la obra literaria con una actitud de *racionalismo literario* y con un tono *descriptivo*, que en los comentaristas, a veces, se mantuvo, y a veces evolucionó hacia actitudes *preceptivas* en las poéticas del Renacimiento al Neoclasicismo.

Mentres que, por outra parte (Bobes Naves 1997: 17):

> La *Poética* y sus comentarios se centraron en el texto escrito y no atendieron apenas a la representación, a pesar del interés que mostrara Donatus por el valor semiótico de los signos no verbales del escenario. Los temas más discutidos en el Renaciminto y en los siglos siguientes serán: el proceso que genera la obra literaria (*mimesis)*; la relación entre el poeta y el historiador, o entre la verdad y la verosimilitud en el arte; las formas y las partes de la obra (partes cualitativas y cuantitativas en la tragedia); su finalidad intrínseca (*catarsis);* sus valores formales y de composición (ley de las tres unidades) y también sus valores éticos (finalidad social, didactismo), éstos particularmente a partir de la época barroca, aunque con precedentes en Evantius. Muchos otros problemas, que son el centro de las investigaciones dramáticas actuales, no aparecen en la teoría dramática tradicional que inicia Aristóteles, ni son tratados por sus comentaristas, a pesar de que están y son propios del teatro, en el texto y en la representación.

Unha das cuestións máis incendiarias sería, ende ben, a da propia existencia deste xénero e incluso do xénero literario en xeral. O triunfo en España, nos Séculos de Ouro, da "Comedia nueva" significou claramente, non só unha evolución do xénero dramático, senón tamén unha clara crítica do mesmo. Como escribe María Rosa Álvarez Sellers (2004: 149-228):

> Y es que una significativa evolución en cuanto a intereses y asuntos tratados se registra en la preceptiva española en el paso del siglo XVI al XVII. Si el primero se dedica sobre todo a cuestiones literarias, a intentar definir, distinguir y caracterizar los géneros de acuerdo con las ideas heredadas de los antiguos y de los clasicistas extranjeros contemporáneos, el segundo se centra en defender el teatro español como fenómeno global —la llamada "comedia nueva" o "comedia española"— y en justificar su alejamiento de los modelos precedentes.

Neste movemento renovador estaba igualmente comprometido, aínda que algo máis tarde, o teatro galego de finais do século XX e primeiros do XXI. Non era outro o obxectivo de Vidal Bolaño. O Teatro de Arte, que tan profundamente admirou en Castelao e, sobre todo, en Otero Pedrayo, representou no seu momento, polo menos dende o seu punto de vista, unha conquista revolucionaria para o teatro galego. Unha liña de traballo que tiña significado no teatro europeo unha profunda renovación, tal como lembra María Ángeles Grande Rosales (2004: 269-343):

> Esta foi a principal consecuencia del encuentro consciente y productivo con tradiciones teatrales de culturas foráneas. En su rechazo hacia la forma burguesa del teatro ilusionista y verbal dicha renovación volvió la mirada hacia diferentes tradiciones teatrales de culturas no europeas, en un intento de reteatralizar el teatro. Conteporáneamente al esfuerzo europeo de encontrar referentes alternativos, nacieron el mito dela *comedia dell'arte,* en aquellos tiempos parcialmente reconstruída por filólogos, y la leyenda de los teatros orientales que la época colonial había divulgado y propuesto a la atención de la debutante ciencia etnográfica.

O xénero, definido, en xeral, dende unha perspectiva predominantemente literaria, non podía deixar de ofrecer máis dun enfrontamento entre os defensores da tradición e os máis innovadores, entre os defensores da escrita dramática e os da escrita escénica. Son, neste sentido famosas algunhas ambigüidades, motivadas sobre todo polo distinto criterio utilizado á hora de determinar este concepto. Así, por exemplo, María Rosa Álvarez Sellers (2004: 149-228) lembra falando de *El Bernardo* (1624), un poema épico de Bernardo Balbuena, que o propio autor no mesmo prólogo, "tras anotar las excelencias de la épica, señala que ha procurado construirlo como una tragedia porque ésta produce mayor deleite y conmueve más fácilmente". É mesmo a profesora Bobes Naves (1997: 1) quen anota unha destas indecisións nada menos que no mesmo Aristóteles (997: 1):

> La tesis —escribe esta autora—, que luego se convirtió en verdadero rasgo de oposición entre tragedia y comedia, según la cual la comedia ha de tener un final feliz, frente a la tragedia cuyo final ha de ser desgraciado, es propia de Evantius, no de Aristóteles, ya que éste consideraba una obra como *Ifigenia entre los Tauros* como ejemplo de tragedia, a pesar de su final feliz, pues producía el efecto propio de la tragedia, la catarsis.

Vidal Bolaño, que sempre entendeu este debate coma unha cuestión puramente literaria, eminentemente teórica, dende as súas primeiras experiencias teatrais ensaia diferentes tipos de estruturas, en xeral moi alonxadas dos modelos clásicos, ben que nalgunha das súas creacións máis celebradas da súa primeira época, como poden ser *Laudamuco, Señor de ningures,* coa que conquista o Premio Abrente 1976, ano no que Méndez Ferrín publica *Con pólvora e magnolias,* ou a mesma *Agasallo de sombras,* o seu auténtico primeiro gran éxito, se movese aínda nuns esquemas formais abondo tradicionais. Non se pode, porén, concluír que descoñecera os tratados da preceptiva clásica nin que mesmo estivese en contra do concepto de xénero. As súas preocupacións teatrais estaban entón noutro lugar, fundamentalmente no logro dun teatro propio, gobernado por aquelas leis que só podía impoñerlle a necesidade de ser respectuoso coa identidade do pobo ao servicio do cal consagrou a súa obra. O que el non podía soportar era que, no contexto no que el desenvolvía o seu traballo, o teatro ou, se se prefire, a literatura dramática, non disfrutase da mesma consideración ca xéneros coma a lírica ou a épica. Só neste sentido se pode entender a súa referencia a xéneros dramáticos concretos como cando, na Universidade Nova de Lisboa, lembraba (Vidal Bolaño 1998: 93):

> E segue actuante [tal consideración] hoxe, aínda que afortunadamente cada vez con menos forza, en canto ó escasamente dotados que estamos para contar historias ou poetizar mundos propios, a través do personaxe, do conflito, da situación ou do diálogo. Ou sexa, da comedia, da traxedia ou do drama.

En xeral, ao compostelán soáballe a falsidade anunciarlle ao seu público que lle ía ofrecer unha *traxedia,* un *drama*, unha *comedia,* un *sainete,* un *entremés*... Iso era o que de certo ofrecían os antigos autores dramáticos, o tráxico fracaso do ser humano no seu enfrontamento cos deuses, a súa ansia de superación nunha dramática loita consigo mesmo, a burla cómica da súa propia estupidez ou un simple entretemento para aproveitar espazos baleiros... E o que el quere ofrecer é teatro, comprometido, con capacidade transformadora, un teatro que poña ao seu público en contacto coa súa propia realidade

e consigo mesmo. Nalgunha ocasión, como, por exemplo, en *Anxeliños!,* tense rido de debates deste estilo ou, se se prefire, dese teatro que el desbota, facéndolles manter aos personaxes, Tigre e Charli, dous espectadores que en absoluto teñen nada que ver co seu público, este diálogo sobre unha representación que veñen de ver do *Fausto* de Berlioz (Fernández Castro 2013: 113):

> Tigre: Nunca entenderei como hai xente á que lle poden gustar as zarzuelas.
>
> Charli: É unha ópera, Tigre, non unha zarzuela.
>
> Tigre: E cal é a diferenza?
>
> Charli: Que nunha cantan en serio e na outra, de *cachondeo.*
>
> Tigre: E é serio que un par de *anxelotes* se poñan a xogar ao tute diante de tanta xente?
>
> Charli: Que ten que ver o tute coa ópera ou coa zarzuela?
>
> Tigre: Non dis que un deles acaba de cantar as corenta?
>
> Charli: Metaforicamente, Tigre! A obra vai dun tipo que fai un trato co diaño e vese que aos *anxeliños* non lles fai puta graza o invento.
>
> Tigre: Pois *menuda* parvada. E a quen lle interesa semellante tema?
>
> Charli: A catro mangantes que non teñen nada mellor que facer. Vaia desperdicio de *terciopelos,* de banda de música e de enerxía eléctrica.

A situación non era tampouco neste aspecto a máis favorable para iniciar un camiño novo, orixinal. Así o constata, por exemplo, o profesor Manuel F. Vieites, cando, ao referirse ao que representa a achega desta xeración de dramaturgos ao teatro galego actual, afirma Vieites (1998: 71):

> Non hai propostas realmente rupturistas, e a historia da nosa dramática máis recente pode entenderse e explicarse como un proceso de diversificación formal e temática, onde o social vai deixando paso ó individual e no que o carácter instrumental perde peso fronte á dimensión dramática e literaria do texto. Hai cambio, hai renovación, mais non hai ruptura, pois sempre existe a necesidade de establecer pontes coa obra dos autores precedentes.

A mesma profesora Dolores Vilavedra ao sinalar a existencia, na década dos 80 e dos 90, dun bo número de autores, se cadra, en exceso dependentes dun pasado máis ou menos superado ou, cando menos, en vías de superación, escribe Vilavedra (1998: 138):

> Cando botamos unha ollada a estas dúas décadas [dos 80 e dos 90] que podemos considerar como as de consolidación dun proxecto de teatro galego

> nas súas dimensións literaria e espectacular, despois do fallado intento da época das Irmandades, resulta rechamante a frecuencia con que os nosos dramaturgos botan man de mitos ou textos clásicos para construíren as súas pezas e montaxes. Esta liña foi inaugurada por Manuel María co seu *Edipo* premiado en Bos Aires en 1960 e polo *Orestes* de Arcadio López-Casanova, de 1963, sendo dende aquela asiduamente cultivada.

Vidal Bolaño tivo sempre moi presente que o respecto ao pasado, e, sobre todo, á cultura popular e aos grandes mestres..., non podía en absoluto impedir esa renovación que esixía un novo teatro galego. Punto de vista que lle consentiu comportarse cun sentido claramente innovador, aínda que o admirado respecto con que ollou sempre o que deixaba atrás situaran moitas veces a súa obra, como lle aconteceu ao propio teatro de Otero Pedrayo, nos límites do que distingue a dramática doutros xéneros literarios.

Resulta, neste sentido, interesante observar o papel que representou na súa obra a súa persoal interpretación do xénero dramático, e o que lle outorgou á escrita escénica fronte á escrita dramática e, en xeral, aos elementos formais, modalidades e estruturas compositivas do seu teatro. Sempre, sen dúbida, todo isto no contexto dunha profunda admiración por aquelas posibilidades dramáticas propias das técnicas de teatros coma a *comedia dell' arte*, o Teatro de Máscaras e incluso aquelas formas teatrais máis primitivas, coma as parateatrais, das que se derivaría máis tarde o teatro propio do seu pobo, e, incluso, os seus mesmos modelos estruturais. O resultado final ía ser un esforzo de síntese que significaría a conquista dunhas formas alonxadas dos modelos tradicionais dando lugar, na súa biografía teatral, a un amplo catálogo de novos xéneros, de diferentes modalidades teatrais e, definitivamente, dun Novo Teatro Galego.

O silencio da crítica teatral histórica sobre os aspectos formais desta arte está lonxe de alcanzar os límites con que algúns estudosos deste feito artístico queren definilo. A énfase con que toda visión literaria contempla o plano do contido da obra teatral, non escurece, ende ben, a importancia que, na definición deste xénero e de cada un dos seus subxéneros, soubo ver esta naqueles elementos formais que configuran a súa representación. Non importa, en absoluto, para unha valoración adecuada deste feito, a orixe, prioritariamente, primitiva do que neste movemento existe de verdadeira innovación.

Abonde, neste sentido, lembrar, por exemplo, a orixe dun xénero antigo coma o *ditirambo.* A historia da literatura quere ver no mesmo a presencia da celebración das festas en honor de Dionisos, deus da fecundidade, durante as cales os cidadáns e principalmente a mocidade paseaban en procesión a estatua do deus, danzando, cantando, bebendo e pregándolle boas colleitas e abondosas vendimas. Durante o sacrificio que se lle ofrece dun carneiro, o coro dos danzantes que representan aos sátiros, compañeiros de Dionisos, recitan e cantan uns determinados textos, chamados *ditirambos,* que, dalgún xeito, establecían un certo modo de diálogo co *exarconte* ou o *corifeo,* que era o mozo do grupo dos danzantes que mellor o facía, resposable da súa dirección.

É, efectivamente, a forma, máis ca o propio contido, que tamén, a que o define. Pero é, ademais, coma punto de arrinque do teatro clásico grego, un elemento non moi lonxano, nin na forma nin, posiblemente, no contido, de moitos ritos da cultura popular que, non só son un claro precedente do teatro actual, senón, no caso concreto do teatro de Roberto Vidal Bolaño, unha das fontes principais do seu esforzo creativo no empeño por alcanzar mesmo un teatro moderno, popular, independente, galego de seu e con clara vocación de universalidade. Unha presencia que resulta evidente, non só nos nomes, senón tamén na forma e no contido das súas modalidades teatrais e, naturalmente, na estrutura das súas obras máis senlleiras.

De certo, a importancia da forma, aínda que para Aristóteles fose un elemento secundario, non é, tampouco, de todo allea ao concepto clásico dos grandes subxéneros dramáticos. Na traxedia, por exemplo, xunto á existencia dun conflito no que a oposición do heroe a aceptar sen máis o destino que lle sinalan os deuses o conduce inevitablemente a un témero fracaso, desempeñan un papel importante a nobreza e a dignidade dos seus personaxes, incluso naqueles de condición máis humilde, o ton elevado e solemne do relato e o emprego dunha linguaxe culta. A orixe, por outra parte, do seu mesmo nome, *traxedia,* está moi lonxe da grandeza da súa materia, atendendo principalmente ao plano da forma ou representación, en canto procede de castrón, en grego *trágos,* "por el papel que se hacía desempeñar a este animal en las fiestas griegas donde se cantaban tragedias" (Joan Corominas 2000).

O mesmo que acontece con outros xéneros, coma, por exemplo, a *comedia* e o *drama. Comedia,* por exemplo*,* é unha palabra que deriva

de *kômos* que significa "fiesta con cantos y bailes" (Joan Corominas 2000). Os seus personaxes, enfrontados con conflitos intrascendentes que poñen de relevo, satírica e humoristicamente, as máis acusadas debilidades da condición humana, alcanzan sempre un resultado feliz, é dicir, o desenlace é, coma o mesmo conflito representado, de todo intrascendente. Pola súa parte, o *drama,* que recibe o *seu* nome de drâma, palabra que significa "acción", "pieza teatral", derívase (Corominas 2000) de *draô* "yo obro", "yo hago". Xénero no que tanto os personaxes coma a historia representada poñen de manifesto un ton claramente realista, responsable e comprometido coa realidade do seu contexto. A loita pola superación dos conflitos que ofrece o acontecer vital do ser humano desenvólvese nun desenlace que, por enriba de calquera outra preocupación, pretende ser racional, lóxico e proporcionado aos méritos, esforzos e medios que o heroe pode poñer en xogo.

Tratándose, como se trataba, dun teatro diferente, con formas e contidos novos, Vidal Bolaño, comoValle-Inclán lle soubera dar un nome novo, *esperpento,* ao xénero que rematara de crear, tamén el tiña a necesidade de facer o mesmo co seu novo xénero non dubidando en denominalo tamén cun novo nome, *desgraza.* A *desgraza* é o xénero dramático no que Roberto Vidal Bolaño puxo o seu maior empeño como creador. Para Manuel F. Vieites serían fundamentalmente tres obras do compostelán as que mellor definen este xénero. "Voume referir deseguido —escribe Manuel F. Vieites (1998: 94)— a tres textos, *Cochos, Saxo Tenor* e *Días sen gloria,* que consolidan a liña do que chamo *teatro de derrota e dignidade,* ou *desgracias,* de Roberto Vidal Bolaño". A primeira obra que o propio Vidal Bolaño clasifica mesmo coma *desgraza* é *Saxo tenor* (Camilo Franco 2013: 30):

> *Saxo Tenor* é a primeira montaxe da compañía [Teatro do Aquí], e o retrato, que aparece nun xénero que o autor cualifica como "desgraza" porque non chega a traxedia, é o dos novos parias: personaxes esquecidos no extrarradio, utilizados, explotados incluso cando pretenden ser ceibados da súa condición.

O nome do novo xénero, que se repetiría máis tarde en *Rastros,* figuraba xa no título desta obra, *Saxo Tenor. Desgraza arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gangsters, chulos, currantes e putas.* Un xénero que, coma Valle Inclán en *Luces de bohemia,* define tamén aquí un dos personaxes máis importantes da obra. Non é mesmo ata a derradeira escena da representación na que, efectivamente O Tío Sam, a memoria e o documento da historia representada, en resposta a O Home da Gabardina, explica así o significado desta palabra:

> O Home da gabardina: A vida púxose moi dura, sobre todo para quen, coma min, teña muller e fillos que manter. E en algo hai que gañar para o caldo. É tráxico, pero é así!
>
> O Tío Sam: (*Xa case peneque*) Tráxico? Non me faga rir! As traxedias son cousa dos deuses e a toda esta condenada historia fáltalle altura para chegar a tanto. Non pasa de ser unha desgraza. É o máis que os homes somos quen de causar.

Definición que se precisa aínda neste breve diálogo da mesma obra entre a Señora Elegante e o Tío Sam: "De que desgracia fala?", pregunta ela. "Da vida!" —resposta el—. "Antes ou despois é ela quen goberna os nosos pasos. E de pouco vale opoñérselle".

Dous elementos, pois, definen esencialmente este xénero dramático: no plano do contido: o desastre e a procura dunha "saúde na desgracia", a dignidade; e, no plano formal, a substitución dos deuses por simples mortais, é dicir, pola vida mesma, nun espazo, nun tempo e nun contexto social familiares ao público. Unha técnica que, utilizada xa polo autor en obras anteriores, lle consinte a recuperación do poder transformador do mito, espíndoo das vellas roupaxes relixiosas, humanizándoo, ou, se se prefire, o poder, non necesariamente catártico da traxedia clásica, senón liberador, achegándoa á sensibilidade e comprensión dun mundo moderno, laico, materialista.

O escritor, crítico, autor e director teatral, Manuel Guede Oliva (2000), un dos mellores coñecedores da obra do compostelán, escribía:

> Hai tarefas que unha época lle confía ós mellores. Teño para min que, neste noso país, a nosa época teatral lle confiou a Roberto Vidal Bolaño a tarefa de dar conta de nós e da nosa condición periférica e finisecular dende un estaribel e preguntar, e poñernos en dúbidas, e indagar dende o seu proscenio pola nosa irremediable propensión á desgracia. Hai unha reflexión de René Char que estou seguro que Vidal Bolaño estaría disposto a facer propia. Di así: "Estamos hoxe máis perto do desastre ca mesma campá da treboada, polo que xa vai sendo hora de nos labrar unha saúde na desgracia. Aínda que se asemelle á arrogancia do milagre".

O termo *desgraza*, coma denominación dun novo xénero dramático, atopou non obstante máis dun atranco para poder facerse realidade no contexto cultural do momento. Como explica un dos seus discípulos, o Premio Nacional de Teatro, Rubén Ruibal, nun artigo publicado en *Galicia Hoxe* mesmo co título "Desgrazas" (RLGH 2005: 01 12):

> A sorte que temos, mirando polo lado bo, é que vivimos nun país no que, aínda que se le pouco, dá para escribir moito. Este home [Roberto Vidal Bolaño],

> nos dez anos que traballei con el, escribiu ou fixo quince espectáculos que van do musical ata o teatro histórico pasando polo disparate e a desgraza; así os definía el e así quixo rexistrar algún deles na Sociedade Xeral de Autores: "¿xénero?", preguntáronlle, "desgraza", respondeu el. Impedíronllo, sen ter en conta que nos arquivos desa casa hai rexistradas algunhas cousas baixo o epígrafe "esperpento", que vén soando ben máis raro.

O mesmo nome de *comedias bárbaras* con que tamén Valle denominara outra das súas modalidades dramáticas puido estar presente no momento que o compostelán subtitulou *comedia satánica* a súa obra *Anxeliños!* A indicutible devoción do compostelán polo arousano non debeu ser allea a súa idea de denominar o xénero de cada unha das súas obras, agás *Xaxara, Xubileu, Doentes, Criaturas, Mar revolto, Animaliños e Integral,* coma "pandigada traxicómica", "ladaíñas", "memoria", "antroido na rúa", "bailadela", "ruada", "farsada choqueira", "celebración chocleira"(choqueira), "auto", "romance", "romaxe de feridas e medos", "discurso cívico", "relatorio valoroso", "ópera", "monólogo", "vida e amores".

Na súa primeira aparición como autor dramático, agás a experiencia xuvenil de *O xogadeiro,* atrévese xa, non obstante o carácter abondo respectuoso da súa primeira obra coa tradición, a subtitular esta coma *pandigada traxicómica —Laudamuco, señor de ningures. (Pandigada traxicómica do servo e o señor* (1976)—. Eladio Rodríguez (1958-1962) define así este nome: "*Pandigada s. f.* Francachela, jolgorio de personas que toman a broma a vida". Irónica denominación, incluída a cualificación de *traxicómica,* dun acontecemento —as derradeiras horas dun tirano, Laudamuco, que agarda na compaña do seu servo, Rouco, o momento da súa execución— nada festivo nin moito menos cómico. Laudamuco, o rei, mentres agarda a execución da sentenza de morte que pesa contra el, diante da súa derradeira e desvariada vontade de que sexan castigados mesmo con esa pena cantos se levantaron contra el, escoita a observación do seu criado convertido provisionalmente en Rouco-Maxistrado:

> Rouco-Maxistrado: "Está claro, señor. Se executa todas cantas persoas aparecen inculpadas nos feitos, e polo que puiden ver son tantas como habitantes ten o reino, sen contar os nobres, ricos comerciantes, ministros, sumos sacerdotes, maxistrados e demais altos dignitarios, xa non ficará nel ninguén en quen vosté poida exercer a autoridade nin ninguén que poida deixar de respectala. Simplemente, non terá pobo, maxestade".
>
> Laudamuco: ¿Quere iso dicir que só ficariamos no reino eu e os catro plelellos de vertedeiro que vivides de moinantes á sombra da miña grandeza?

> Rouco-Maxistrado: Máis ou menos, señor.
>
> Laudamuco: (*Cabreado*) E quen faría a recolleita? Quen apañaría as patacas? Quen vendimaría? Quen traballaría nos talleres? Quen remataría o teito do meu pazo de verán? ¿Quen pagaría a contribución e os impostos? Eh! Quen? Vós? Vós, que nunca dobrastes o espiñazo máis abaixo do que vos esixen as reverencias e o protocolo da corte?

O pobo, que é o único que celebra tal feito, é, na obra, só unha referencia. En calquera caso, un xénero no que o heroe, aínda que disimulado nun pobo que agarda fóra do escenario a consumación da súa vitoria, non pasa de tomar o seu triunfo coma unha *pandigada,* incapaz, se cadra, de entender de todo o significado da grandeza do seu triunfo.

Na segunda, *Ladaíñas pola morte do Meco,* publicada no 1977 por Edicións Pico Sacro e estreada no 1978, o autor disimula mo mesmo título a condición literaria da mesma, é dicir, o seu xénero, *ladaíñas.* As *ladaíñas* son os pregos, rezos ou laios en cadea con que os participantes, nunha procesión impetratoria para pedir a auga en tempos de sequía, para rogar o cese dunha epidemia que está a castigar unha comunidade... ou, nunha procesión de acompañamento, como pode ser a celebración dun bautizo, dun casamento ou dun enterro, fan públicos, respectivamente, os seus pregos ou os seus laios e lamentos.

Ladaíñas pola morte do Meco está inspirada neste último modelo, o do acompañamento dun defunto ao cemiterio, no que os salaios non son, ende ben, queixas que choran a súa perda senón lembranzas das moitas cousas que este fixo mentres viviu. O pobo, o heroe, de *Ladaíñas pola morte do Meco,* celebra, a derrota do tirano lembrando os moitos males con que o tiña asoballado, asumindo, con orgullo, a responsabilidade da vitoria alcanzada.

No mesmo 1977, alcanza a distinción dunha Mención Honorífica do Concurso O Facho coa súa nova obra *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón*, estreada no 1979 e publicada por primeira vez no 2013. O autor non propón ningunha denominación para o xénero da mesma, ben que o seu tema non sexa diferente do que presentaban as dúas anteriores: A celebración polo pobo do seu triunfo sobre o tirano empeñado en borrar calquera sinal da súa identidade. Pode entenderse doadamente coma unha *pandigada, cómica,* pero non tráxica. A meiga Xaxara, símbolo duns ideais que o pobo ten esquecidos ou simplemente

durmidos, é a leda heroína que dirixe ao seu pobo cara unha vitoria contra o tirano Fendecús, ao que rematan facendo fuxir convertido nun *rato pequecho.*

Memoria de mortos e de ausentes, distinguida cunha Mención Honorífica Premio Abrente 1978, estreada nese mesmo ano e publicada no 2013, pode considerarse o primeiro achegamento do autor ao xénero *desgraza.* O mesmo protagonista, Xan, a derradeira vítima da destrución da aldea na que nacera non alcanza sequera o seu soño de ser enterrado nela. É, ende ben, o seu carácter claramente narrativo, o que, coma naturalmente acontecía en *Ladaíñas,* lle suxire ao *propio* autor a denominación de *memoria,* ao fin e ao cabo, o relatorio dunha *desgraza.*

Antroido na rúa I e Antroido na rúa II , estreadas, respectivamente, nos anos 1978 e 1979, son dúas obras concebidas polo autor coma espectáculos para representar na rúa. O seu xénero, aínda que lembre perfectamente o modelo de *Ladaíñas pola morte do Meco,* é claramente diferente, *Antroido na rúa.*

Bailadela da morte ditosa, Premio Abrente 1980, estreada neste mesmo ano e publicada no 1992 por Sotelo Blanco Edicións co engadido de *Sete baileretadas de amor e unha de morte,* título orixinal co que se presentou ao Certame de Ribadavia e que na edición de Francisco Pillado pasou a ser simplemente un subtítulo, "é un texto (Vieites 1998: 92) importante, pois marca o inicio da madurez dramatúrxica do seu autor e indica as liñas de forza do que se vai ir configurando como o *teatro de derrota e dignidade* de Roberto Vidal Bolaño, xa despoxado de idealismo e quizais tamén de esperanzas".

As dúas palabras, *baileretada* e *bailadela,* significan practicamente o mesmo, "baile que dura pouco tempo", unha peza breve de baile, nome dun xénero dramático, *bailadela,* que celebra o comportamento da *Morte ditosa*, aquela que, por razóns moi diferentes, se busca, se vai ao seu encontro coma un modo de liberación. Non representa en absoluto un desenlace feliz, pero a *desgraza* que significa, sen dúbida, toda clase de morte preséntase ao suicida coma un berro de liberdade.

Xubileu (1982), un primeiro proxecto de *Días sen gloria,* non chegou a estrearse nin a publicarse.

No mesmo 1982, estréase *Touporroutou da Lúa e do Sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa)*, publícada pola

AS-PG no 1996. Xénero dramático que leva no seu nome a intención leda do seu contido. *Touporroutou,* que é unha onomatopea que intenta reproducir o repenique do tamboril que acompañaba algunhas destas representacións, significa aquí o modo rítmico e festivo como Falan e actúan os principais protagonistas desta obra, a Lúa e o Sol. É unha celebración festeira, *choqueira,* se cadra máis intrascendente ca a mesma *pandigada,* aínda que as historias que a compoñen "son —como remata explicando a mesma Catarina de Siena— o xeito en que outros antes que nós se explicaron a si mesmos e nos explicaron a todos, a orixe das cousas que importan e algúns dos moitos misterios que se esconden nos profundos do universo mundo".

O romance dos figos de ouro, estreada no 1983 e publicada por Edicións Positivas, no 2013, é, segundo o propio autor, un *Auto para monicreques.* Vidal Bolaño, moi familiarizado dende rapaz cos clásicos *autos sacramentais,* non ten ningún reparo en utilizar o nome deste xénero dramático mesmo para unha obra *para monicreques* que, na súa linguaxe, é simplemente un *romance* dramático que, na forma da súa represenación, evoca a memoria do teatro de maltrana.

Un non está seguro nunca de se o que pretendía o dramaturgo compostelán na escolleita dos nomes das formas teatrais dalgunha das súas obras había máis un desexo de elevar a categoría dos mundos miserentos, sufridos e sumisos que el recreaba ca a pretensión de humanizar, rebaixándoos ao nivel do seu público, aqueles que, dende o seu punto de vista, eran mesmo a causa e a explicación desta situación. Unha obriña coma este *Romance dos figos de ouro* ilustra, na súa mesma sinxeleza, esta sospeita. Todo nela, se non contradice o que se entende por *Auto dramático,* non se diga xa por *Auto sacramental,* simplemente o rebaixa ao nivel do mundo máis familiar do seu auditorio. Nada da grandeza deste, aquela grandeza que o impresionara tanto cando era rapaz, hai neste seu *Auto* representado por un simple *Romance* que canta un Cego copleiro, ou como prefire o autor, un Copleiro cego, e que escenifica un Teatro de Monicreques. A historia non pode ser máis sinxela. Adiántaa o propio Copleiro na súa primeira intervención, recitando:

> Contan os que disto saben, que hai moito tempo, tanto que non se acerta a saber canto, foi preso e morto no Grove un que alcumaban Meco. Aforcárono os veciños da póla máis vella dunha figueira torta, sen xuízo nin sentenza e disque dende ese día, a tal figueira en vez de figos deu sangue en lembranza da súa historia. E vós diredes, como eu me dixen sabendo de tal marabilla:

> "¿Quen era aquel que chamaron Meco, na garda de cuxa memoria tanto miragre foi feito?" Pois ben. Deses e doutros misterios fálase nas toadas desta copliña que, queirádelo ou non, agora mesmo encomezo.

Percival, obra estreada no 1983 e publicada pola Universidade de Santiago de Compostela no 2013, é, segundo o adianta o autor no seu subtítulo, unha *Celebración chocleira, ceibe e maiormente irrespeitosa, arredor de: xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de ... X. L. Méndez Ferrín* (1982).

O autor ensaia nesta obra un novo xénero literario, o de *celebración chocleira* (choqueira). O *Diccionario normativo, galego-castelán* (1988) define así o adxectivo *choqueiro*: *"Choqueiro, ra, adj.* Bromista, informal; dícese de la persona andrajosa y extravagante que no conoce ni practica el aseo personal". É abondo probable que Vidal Bolaño relacionara máis o significado desta palabra co que daba dela Eladio Rodríguez (1958-1962):

> *Choqueiro s. m.* Cagalaolla, el que va de máscara astrosa y estrafalaria en los días de Carnaval y en ciertas mojigangas ridículas. [...] Nombre que dan en Allariz, Lobeira y otras comarcas orensanas al *Cigarrón* o *Irrio* que llevan *chocas.* [...] Hasta fines del siglo XIX el *Choqueiro* era tipo obligado e irrisorio en los carnavales de las villas y ciudades gallegas, que con unas copas de más solía ir disfrazado con una raída colcha de cama, atada por la cintura y por encima de la cabeza; servíale de antifaz una piel de conejo o de liebre; aguantaba en silencio los dicterios que se le dirigían, y llevaba a veces en la mano izquierda una vara larga y flexible, a modo de caña de pescar, en cuyo extremo superior colgaba de un cordel un chorizo, un higo paso u otra golosina, que hacía saltar en el aire a conveniente altura, dando golpes reiterados a la vara con un palito que empuñaba en la mano derecha. Los chiquillos seguían al *Choqueiro,* desviviéndose por atrapar a saltos, con los dientes, alguna de las golosinas que les ofrecían.

O compostelán elixe mesmo o ton intrascendente e festeiro deste xénero para ofrecerlle ao público nada menos ca, como o explicou el mesmo (Francisco Macías 1993), "un espectáculo no que, ademais de defender os valores literarios de Ferrín, defendíanse aspectos ideolóxicos da obra que coincidían cos nosos. Acababa con "Queremos a fronteira?". Ben que o resultado non deixe de ser a maior *desgraza* do seu pobo: continuar berrando "queremos a fronteira" sen facer nada por acadala. *Percival* é a historia doutra frustración, se cadra, da maior frustración dun pobo coma o seu. Percival, personaxe recuperado por X. L. Méndez Ferrín da materia de Bretaña, especialmente caracterizado polo seu valor, nobreza e espírito de solidariedade e a súa relación coa procura do Santo Graal, é

nesta versión de Roberto Vidal Bolaño para teatro a esperanza dun pobo na desexada *fronteira.* O Rapaz , "de hoxe mesmo", é un deses personaxes que, coma o Conteiro de *Ruada*, o Tolo de Cira de *Días sen gloria*, o Xan de Nartallo de *As actas escuras* ou o Vinchas de *Doentes,* contribúe, coa súa presencia insistente, a darlle creto ao relato que se está representando en canto é mesmo el o verdadeiro símbolo do pobo ansioso da súa fronteira. Dende a súa primeira aparición, na Escena IV, convírtese no auténtico portavoz dese pobo que busca a liberdade, o recoñecemento alleo da súa propia identidade, "a fronteira". Procura a "cas de Percival" e o mesmo Percival. Cando reaparece de novo na Escena X, sempre na busca do heroe que ten de facer posible o seu soño, o público, que o descobre facendo unha pintada co rótulo "*Queremos a fronteira",* decátase deseguida da verdadeira razón do seu desacougo. El, como se cadra Percival, non pode entender que o oprimido non só poida renunciar a loita para liberarse do seu opresor, senón que, incluso, coma o Rouco de *Laudamuco,* poida rematar embarrándose na lama na que o ten escravizado o seu señor.

Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas (1984) inclúe no seu subtítulo o nome, *romaxe.* con que Vidal Bolaño sinala o xénero desta obra. Nome que, sen deixar de evocar o ton lixeiro e, sempre, un tanto irónico con que, nese intento, para el irrenunciable, de humanización das súas persoais visións do mundo, do seu e do seu público, define a maioría dos por el utilizados, apunta definitivamente o que el mesmo denominará *desgraza. Romaxe,* ben que esta fose unha *romaxe de feridas e de medos.* Dicotomía só en aparencia contraditoria, xa que a *romaxe,* no contexto cultural do compostelán, non é máis ca a celebración festeira do triunfo da derrota do mal no logro do ben da santidade. Non son outra cousa as romarías populares: a leda celebración do pobo do título de santo ou santa con que se distinguiu a alguén que soubo renunciar os triunfos deste mundo para, despois de morto, gozar da conquista da bondade que había naquilo polo que loitou. Mesmo a definición de *desgraza* que tan acertadamente sintetizou o profesor Vieites (1998: 92): "*derrota e dignidade".*

Agasallo de sombras é, na primeira intención do autor, un convite ao seu público a celebrar o triunfo de Rosalía de Castro, a Santiña do galeguismo, sobre a *desgraza* que foi a súa vida, soportando con heroísmo as *feridas* e *medos* que a definiron. Modelo, por outra parte, do heroe bolañés, coma conquistador da dignidade na súa mesma derrota. Teatralmente, é a recreación dun soño no que a sombra de

Rosalía soña a súa propia vida e os seus propios soños na compaña de Rosa, dalgún xeito outra sombra soñada de si mesma, que soña as mesmas sombras que soña Rosalía. Sombras coma o poeta Aguirre ou a Condesa de Pardo Bazán, aventuras que nunca vivira, como poder *asistir* en Saint-Romain, Francia, á representación de *"As tentacións de San Antonio"* pola "barraca de marionetas do padre Legrain", ou encontros coma os que puido disfrutar con escritores coma o americano Edgar Allan Poe... Sombras que, en definitiva, son ela mesma. Incluso o propio Aurelio Aguirre, como pode observar o público ao ver como, *"ó conxuro da detonación"* que provoca o seu derradeiro pistoletazo, "*cae a súa propia sombra",* e coma *"tamén ela ten a cara de Rosa".* Unha obra, como resume Luca de Tena (EP1984: 5-6), na que "Rosa mujer y Rosalía poeta Falan en Compostela un mes de julio de 1871 y la esquizofrenia de un ser extraordinario se revela frente al horizonte de sus propias sombras".

Caprice des Dieux —Caprichos dos deuses— Discurso Cívico para actor e bonecos ou fíxoa boa, señor conselleiro (1985), obra na que o compostelán reduce a representación a un simple *Discurso cívico para actor e bonecos,* un monólogo. O dramaturgo, que se sinte acosado pola actitude da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, escribe e estrea esta obra, mesmo coma unha *ledaíña* pola morte de Teatro Antroido, do dramaturgo Vidal Bolaño e do mesmo Teatro. Ese Teatro, como escribíu el mesmo (Vidal Bolaño 1997: 78), con eses "matices diferenciadores" que de sempre teimara o teatro galego:

> Un teatro ao que ese impulso [o Teatro Independente] revitalizador da escena Española terá entre nós, e en xeneral en todas e en cada unha das nacionalidades históricas, uns matices diferenciadores que retomaban o vello anceio de moitos dos nosos devanceiros de dotar a Galicia dun teatro propio. Un teatro que, no artístico, fose expresión do seu ser, e no social non só unha posta en cuestión da dictadura, senón un argumento máis na defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais.

Un teatro, en fin, que o poder público podía facer de todo imposible coa simple "forza dun veto", tal como lle facía lembrar ao protagonista de *Caprice:*

> Actor: "A forza dun veto consentido por moitos faría que xa nunca máis os escenarios, deste e doutros paises, acollesen os acertos e os fracasos dun fato de teatreiros que parvamente perseveraban na teima por facer un teatro maiormente asentado nas cousas, nas formas, nos xeitos, nas palabras e nas cores da cultura que lles era propia".

Cochos. Relatorio valoroso en dous tempos, un prólogo e un epílogo, para porca e actor en cativerio (1986), estréaa Uvegá Teatro, no 1987, con Vicente Montoto como director e intérprete. Unha obra que, tanto polo seu contido coma pola súa modernidade formal, podería representar o comezo da etapa de plenitude do autor, mérito que a crítica, máis interesada no éxito de *Agasallo* ou de *Saxo Tenor,* non quixo recoñecerlle nunca. No mesmo "prólogo", o autor adianta o resultado final e as consecuencias do feito que constitúe a materia da obra: o suicidio dun emigrante galego en Alemaña, que se negou a entregar a porca que criaba no barracón onde el vivía. Na práctica redúcese a unha serie de "intervencións" de diferentes persoas relacionadas directa ou indirectamente co caso, interrumpidas de vez en vez por distintos "avisos megafónicos" en alemán e outras linguas.

> *Varios aparellos de televisión* —adianta o autor na explicación da configuración do prólogo—, *convenientemente distribuídos entre o público, emiten ao mesmo tempo un feixe de material diferente. Poño aparellos de televisión polo reparo que me dá poñer pantallas xigantes ou vaidades así, sabendo como sei de onde son e onde estou, que mal non lle sentarían.*

Procedendo, ende ben, do mesmo xeito que en obras anteriores, o dramaturgo compostelán, de todo consciente do carácter monologal da súa obra, non dubida en denominar o seu xénero *relatorio valoroso.* Naturalmente, os problemas da emigración galega, coas dificultades e atrancos con que tiña, e ten de enfrontar a súa necesidade de integración en culturas moi diferentes da súa, están lonxe de significaren para aqueles que a sofren unha *desgraza* menor. O mesmo Vieites situaba esta obra entre as tres —*Cochos, Saxo Tenor* e *Días sen gloria*— que dende o seu punto de vista representan este xénero. Esteban, o protagonista, un típico heroe bolañés, ten que se enfrontar coas máximas autoridades do seu propio país e do país onde traballa, Alemaña, para defender o seu dereito a criar na súa casa, como sempre se fixo na súa terra, Galicia, unha porquiña. O desenlace non podía ser máis funesto: incapaz de renunciar a súa dignidade fronte ao poder asoballante dos que mandan, non atopa outra solución ca o suicidio.

O 9 de Xaneiro de 1993, Teatro do Aquí estrea no Teatro Colón de A Coruña, *Saxo Tenor. Desgraza arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gangsters, chulos, currantes e putas.* (1991). Neste mesmo ano publícase na colección "Libros do Centro Dramático Galego" e, en castelán, en versión de Luis Alonso Girgado, no 1996, pola "Sociedade General de Autores y *Editores*".

Definitivamente, Vidal Bolaño decide descubrir o nome do seu novo xénero dramático, *Desgraza.* Significado que, utilizando unha técnica que lle é particularmente cara, precisa coa adxectivación "*arrabaldeira improbable".* Quere dicir ¿improbablemente arrabaldeira? ou ¿unha desgraza arrabaldeira, *improbable*? E, en calquera caso, ¿qué significa improbable? Vidal Bolaño ten unha especial preferencia por esta palabra. El mesmo ensoñaba, por exemplo, "espectáculos teatrais imposibles, ou cando menos *improbables*"; en *Anxeliños!,* "cinco personas *improbables* prestan declaración diante duns interrogadores imaxinarios"; Lisardo, un dos personaxes de *Doentes,* aparece en escena "co lapis de de debuxar santos en equilibrio *improbable* sobre a orella"... Parece que as dúas acepcións máis *probables* poden ser: a) "pouco verosímil", en exemplos coma os dous primeros; e b) "que hai boas razóns para crer que non vai suceder", como, se cadra, no terceiro exemplo, para poñer de relevo a dificultade do equilibrio con que Lisardo pretendía manter o lapis de debuxar sobre a orella.

O *improbable* da desgraza arrabaldeira, ou de *arrabaldeira,* representa un bo exemplo da depuración alcanzada polo autor no uso da súa técnica do "distanciamento", utilizando á vez o procedemento de "humanización", é dicir, de familiarización ou aproximación dos personaxes e dos feitos representados ao seu público e o carácter ficticio do representado, de tal xeito que a historia de *Saxo tenor* non pasa de ser unha ficción, algo que, se cadra, nin tan sequera sucedeu nunca. Trátase de certo dunha *desgraza,* pero o público non debe emocionarse diante de tal suceso, en canto isto, a morte dun rapaz que viu o que non debía, o suicidio dunha nai que non está disposta a perder o seu fillo porque non é como quere seu pai, e o mesmo asasinato do home que ten a mala sorte de ser quen sabe como foi todo, non é verdade, é só un desvarío do autor, moi pouco verosímil, con moi poucas ou ningunha probabilidade de que na realidade puidese acontecer... Galicia, a Galicia da nova política que resolve os seus amaños, como el mesmo lembra na descrición do escenario no que ten de representarse esta obra, un "recuncho de pouquidade e de merda", é a principal protagonista, aínda que só suxerida, do mundo de desgrazas que teñen lugar nunha encrucillada ao pé do arrabalde duha cidade, Compostela. Unha historia na que o Tío Sam, outro herore bolañés, dono dos saberes da experiencia, profundo coñecedor do ser humano e das súas debilidades, non dubida en poñer en perigo a inconsciente tranquilidade da súa pequena comunidade e

incluso a súa propia vida para facer realidade o derradeiro soño dunha vella amiga, vítima xa dunha asoballante demencia senil, de ver o seu nome completo, Hortensia Fontes López, co seu alcume, "Rita Hayworth", e o seu retrato, "en primeira páxina e en letras ben grandes" dun xornal local.

Días sen gloria, Premio Rafael Dieste 1992, estréase ese mesmo ano, o 1993, o 6 de Agosto, na Casa da Cultura de Muros. Obra na que unha parella composta por El e ELA, respectivamente, un vello gallofo do Camiño de Santiago que pretende alcanzar o favor do Apóstolo para que lle devolva a vida a súa muller morta, e unha moza que persigue a un enfouchado cabaleiro que a abandonou sen pagarlle os favores que recibira dela, enfronta a aventura do Camiño de Santiago. O gallofo, remata, coas pernas crebadas polos homes do cabaleiro ao que, con máis valor ca poder, se enfronta na defensa da moza maltratada, pregándolle a esta o remate co seu propio coitelo, para logo deixarse ir no bico que ela lle dá nos beizos, pousándose "na cima da onda máis escumosa e prateada" do mar océano. Mentres ELA, a rapaza, outra das espléndidas heroínas do compostelán, conquista para ambos, para o gallofo e para ela, a dignidade que, se cadra, nunca perderan, facéndolle pagar ao cabaleiro a afronta da que a fixera vítima a ela e o cruel e despiadado comportamento que tivera co seu compañeiro de peregrinaxe, atravesándoo co seu bordón de peregrino. Unha *desgraza* na que a conquista da solidariedade, a amistade e o amor se alcanza mesmo a través da morte do protagonista, o vello gallofo, e a soidade da moza abandonada ao seu destino lonxe da súa terra e da súa filla.

No 1994 gaña con *As actas escuras,* sen dúbida a súa obra de maior alento, o Premio Camiño de Santiago. A escuridade é a clave da mesma, centrada nas dúbidas presentadas polo antropólogo Padre Mauro e o historiador Casiano, seu sobriño, trasladados a Santiago para colaborar co Cardeal Payá e Rico na identificación dos restos do Apóstolo escondidos no século XVI polo arcebispo Don Juan de San Clemente, e agora descubertos. O desenlace pon simplemente de relevo o fracaso dos dous expertos investigadores, de todo enfrontados consigo mesmos diante da responsabilidade da verdade ou mentira do seu informe. Unha *desgraza,* á fin e ao cabo, que só logra botar terra sobre a pregunta de se os restos atopados eran os que ocultara San Clemente e, en calquera caso, se eran os do Apóstolo Santiago o Maior.

Teatro do Aquí estrea o 17 de Xaneiro de 1997 *Anxeliños!,* obra clasificada polo propio autor coma *"comedia satánica"*. Denominación esta que quere, mesmo con esa ironía que caracteriza a maior parte das cualificacións do compostelán, achegar ao seu público uns personaxes profundamente inxenuos, coma satánicos, perversos. Técnica que repite unha e outra vez coma compensación necesaria do distanciamento con que pretende evitar doadas emocións anuladoras da necesaria análise reflexiva e racional do significado dos feitos representados. Ende ben, tanto o ambiente no que se desenvolve a acción —un mundo de delincuentes, detectives metidos a cobradores de débedas impagables, oficinas sinistras, escuras comisarías de policías invisibles, hospitais, rúas escuras, esterqueiras—, coma o conflito que enfronta o seu funesto desenlace, fan dela un claro exemplo do xénero *desgraza*. Empeñados en xustificar a morte dun cliente coma un simple dano colateral da por eles considerada unha importante labor social, o asasinato de Damián, o xefe da "Axencia de Morosos Asociados", polos seus propios empregados, dun ou doutro xeito, todos familiares seus, remata condenando a *empresa* a súa total desaparición.

O 19 de Marzo de 1998 estréase *Rastros. Desgraza en catro tempos e unha presada de recordos.* O autor, nun momento politicamente moi pouco adecuado, atrévese a poñer ao seu público en contacto cun dos problemas máis duros con que está a enfrontarse a sociedade: os problemas dunha mocidade, idealista, empeñada en transformar unha realidade da que se sinte, e sinte aos demais, vítimas oprimidas. O resultado, como adianta o propio autor no mesmo título, só podía ser unha *desgraza.* Unha obra na que a protagonista, Esther, tráxica heroína bolañesa, na compaña doutros tres rapaces, Moncho, Iago e Xan, soña mundos de liberdade "improbable". Como pensa Xesús Portas (2013: 79). "se non se frustrase o suicidio, só a morte satisfaría de vez o desexo, sostido por Esther desde a infancia, de ser libre coma os paxariños". O intento de recuperar a memoria dunha vida perdida entre intentos de suicidio, drogas e alcol, pensión de estudantes, cuarto de hospital e a cela dun cárcere, non é máis ca a témera lembranza dunha *desgraza* que o público vive en rigoroso presente.

Neste mesmo ano, o 13 de Outubro de 1998, estréase *Doentes,* Premio Rafael Dieste 1997. Unha *desgraza,* aínda que o autor preferira non facer ningunha referencia ao seu xénero, que non é máis ca unha viaxe nunha noite compostelá cara a un destino fatal. Como lembra Xesús Portas Ferro (2013: 83):

> *Doentes* (1998) é o gran drama compostelán de RVB. A máis negra e nocturna Compostela aí se nos dá a ver. O medo, os negocios sucios, a represión política, a extorsión, a impotencia dos desconformes, a imposibilidade de toda reacción, o desespero e a morte como únicas saídas. Ninguén é de fiar, nin sequera os heroes, agás se cadra o infeliz Cañete. E a igrexa, coas mans lixadas e a mente inconsciente, amósase perfectamente adaptada ao sistema. Nótese que o protagonista, don Valeriano, é un crego excedente e persoa pouco de fiar, como el mesmo recoñece; cuxos defectos son notorios e no que apenas se achan virtudes. Alén diso, está o crego de conduta extravagante, hóspede habitual de casas de mala nota nas que pretende exercer un benéfico labor de apostolado. E, de por parte, o cura relambido e ortodoxo, amigo do poder e xustificador do elemento represor.

O crego Don Valeriano, "un vello cano e mal encarado", e o seu compañeiro de viaxe, o Cañete, "un paisano enxoito e enfermizo, envolto nunha manta cuarteleira", expulsados do que ata entón fora Hospital Real, soñan o arranxo dun atentado que poña fin aos desmáns e tropelías do Dictador Francisco Franco, acabando coa súa vida. Empresa que se resolve coa morte dos dous heroes, vítimas, dos golpes e patadas da "banda de rapazotes uniformados de azul", o Cañete, e "dunha descarga fechada" das armas da garda de Franco, o crego. Unha *desgraza.*

Vense considerando por tódolos estudosos, sen ningunha clase de debate, unha simple versión, en galego da súa obra *Requiem,* en castelán, finalista en 1995, no Premio Nacional de Teatro "Tirso de Molina", aínda hoxe inédita, tanto en imprenta coma teatralmente. Esquecemento que, se dúbida, ten a súa explicación tanto no feito da súa redacción en castelán coma no mesmo feito da concesión do premio Rafael Dieste 1997 a *Doentes,*obra, en galego, que se vén considerando a súa versión definitiva. Simplificación que non deixa, en calquera caso, de ser unha lixeireza. Nin temática nin formalmente son a mesma obra. Sen dúbida, dúas visións ou interpretacións teatrais dun mesmo tema, tan próximas como se queira, pero de todo diferentes. É dicir, o autor foi moito máis aló dunha simple tradución ao enfrontar a súa versión galega. Se cadra, simplemente, porque o contrario, nunha perspectiva literaria, é de todo imposible.

Por outra banda, aínda que o tema de ámbalas dúas se pode considerar o mesmo, o tratamento das dúas cuestións principais que efrontan as dúas obras, *Requiem* e *Doentes*: a transformación do histórico Hospital Real de Santiago de Compostela, co beneplácito das autoridades relixiosas e políticas e o silencio da clase médica compostelá, no luxoso hotel que é hoxe o Hostal dos Reis Católicos; e a existencia

dun movemento antifranquista, minoritario e mal organizado, pero que lle permite entender ao seu público o proxecto do tísico Cañete de poder vingar, antes de morrer, o asasinato do seu fillo polas forzas de Franco, coa axuda do crego Don Valeriano. O pobo e, sobre todo, os enfermos internos do antigo hospital, nin entenderon as présas con que se fixo tal cambio, nin as razóns do mesmo. Algo que resumía moi ben o principal protagonista de *Doentes*:

> ¡Se os Reis Católicos levantasen a cabeza e soubesen do destino que os tempos lle reservan á súa magna obra de beneficiencia! Un hotel, manda chover na Habana!

As dúas versións ofrecen singulariades en aspectos tan concretos e significativos das mesmas, tal como se pode observar, por exemplo, na explicación das razóns con que se intentou xustificar a transformación do Hospital Real en Hotel, o diferente protagonismo nas dúas versións do problema social que representou darlle unha solución digna aos residentes do Hospital e as consecuencias dunha belixerante presencia antifranquista, naquel momento; o diferente tratamento dun personaxe fundamental, o Vinchas ou, incluso, certos matices diferenciais nas referencias en ambas obras a *Luces de bohemia* e ao seu autor.

Por exemplo, algúns compostelans, coma *Don Lorenzo, un habitual* da taberna da Roxa, *leído e parlanchín*, non deixabam de criticar polo baixo que todo fora culpa da dependencia de España dos americanos, unha explicación recurrente de moitos dos erros españois daquel momento. Así, diante das disculpas con que don Valeriano, un crego que, tanto pola súa condición de clérigo coma pola súa dependencia das autoridades franquistas para protexer a vida do seu fillo Mariano, prisioneiro de guerra condenado a traballos forzados no Val dos Caídos, se sentía na obriga de actuar coma confidente do réxime e, naturalmente, de librar a Franco da responsabilidade de tal decisión, don Lorenzo, en *Requiem,* non dubida en explicarlle a este:

> Don Lorenzo: No. Ciertos caldos amargos se cocinan en fogones de más altos vuelos. Esta cafrada es obra de los americanos. Quieren que cuando Heisenhower venga a España se acerque aquí, y como si lo alojan en un sitio normal se sabría que somos un país de mierda, van y montan este estipendio. ¡Lo sé de buena tinta, créame!

Punto de vista que na versión galega, *Doentes,* se matiza con esta precisión: "Queren que cando Eisenhower veña a bendicir esta desfeita, se achegue a visitar o Apóstolo".

Intimamente relacionada con este problema, o autor pon de relevo o problema social que significaba tal transformación e unha situación política que o pobo simplemente soportaba. Cuestión esta última que na versión castelá, ao revés do que acontece na versión galega, ocupa un lugar moito máis importante ca o problema da transformación dun hospital en hotel. Os mesmos títulos, *Doentes* e *Requiem,* suxiren xa estas diferencias. O título *Doentes* centra claramente o interese do público na traxedia dos enfermos residentes que, polas présas, acaban refuxiándose nos currunchos das rúas e no interior das igrexas, mentres *Requiem,* como anuncia o Vinchas xa na primeira escena avisa do tráxico desenlace que ameaza aos dous protagonistas, Don Valeriano e Cañete, responsables do fracasado arranxo dun atentado contra o Ditador.

Teatralmente, ten un significado moi especial o diferente tratamento que ambas versións lle dan a un peronaxe tan significativo coma o Vinchas. Así, mentres en *Requiem* non pasa de ser un personaxe máis, en *Doentes* alcanza un tal protagonismo que rachando a estrutura de secuencias como a III e a VI de *Requiem* dá lugar a unidades estruturais autónomas como as secuencias IV e IX de *Doentes.* Noutros casos, a súa presencia muda de tempo e lugar pasando, por exemplo, da secuencia VIII de *Requiem* á XIII de *Doentes,* chegando incluso a facer necesaria unha nova secuencia, a XXIII, desta última.

Na versión galega, *Doentes* iníciase mesmo con este diálogo valleinclanesco que non aparece en *Requiem:*

> Don Valeriano: Cranios privilexiados!
>
> Sor Anxélica: Non me arme *escandaleiras* á porta, don Valeriano!
>
> O Can: Guau! Guau!...

Criaturas, Premio Eixo Atlántico 1999, estréase no Auditorio Municipal de Narón o 25 de Febreiro de 2000. É a escenificación dunha *desgraza* que o sentido irónico-humorístico con que a presenta o autor, aínda que non lle consinta dimunuír a súa gravidade, contribuíndo a poñer de relevo un vicio maior, o da hipocresía que caracteriza o comportamento humano, fai dela unha verdadeira *traxicomedia*. Unha desgraza propia, se cadra, da mesma condición humana. Unha desgraza que, coma a que se pon de relevo en *Anxeliños!,* sen dimuír a trascendencia do seu significado, se amosa no escenario coma unha *desgraza de risa,* coma aquela *traxicomedia* que recreara xa en *Laudamuco.* Un universo no que o predominante ton satírico e burlón

con que actúan os sesu personaxes non logran en absoluto rebaixar senón máis ben salientar o fondo fondo crítico, case tráxico, da *desgraza* que pon de relevo a témera frustración da Criatura, o monstro creado pola escritora Mary Shelley, no seu encontro co mundo baleiro, intrascendente, profundamente hipócrita dos seres normais, dos seres humanos, pobres monstros moito máis monstros do que o profesor Frankestein pensara ter feito con ela.

O primeiro que o público ve, vive e sinte, mesmo "ao medrar a luz" no escenario, é "a figura daquel monstro feito de anacos doutros ideado por Mary Shelley e ao que dotara de vida a soberbia do doutor Frankenstein". Cun corazón dunha nena, ensanguentado, nas mans, ao que "bica con agarimo", iniciando un percorrido ao longo dunha cidade calquera observando confundida un mundo de todo novo para ela, e tan difícil de aceptar coma quizabes para un público algo máis crítico que o que, se cadra, asiste á representación.

O 31 de Marzo de 2000, estréase *A burla do galo. Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal.* Obra na que unha vez máis o dramaturgo compostelán se recrea na utilización de elementos e recursos dos que definitivamente se sentía dono e señor. Non dubida, por exemplo, en volver sobre formas coma a *memoria* ou o *relatorio,* adaptándoas neste caso a un contido que el quere máis distendido e intrascendente á unha sinxela *vida e amores* dun pobre home que ten de xustificar a grandeza e a honra dos títulos nos desvaríos dos seus soños. Biografía, sentimental e amorosa, do seu personaxe protagonista, algo, de certo, menos grave do que evidentemente suxire un *relatorio* ou unhas *memorias*.

Poderiamos atoparnos diante dunha típica comedia clásica se, como como aparentemente acontece, o autor se limitase no desenlace a rirse da pouquidade do *Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal.* Pero o dramaturgo compostelán vai moito máis alá: o motivo da súa burla non é o sorprendido fidalgo portugués diante da súa estupidez, senón da xente, en xeral, representada neste caso por "todos os estamentos nobres de Braga, presididos polo Marqués de Évora", que "entre os aplausos e os vivas do pobo", se achega a Don Esmeraldino "cunha coroa dourada na man, con figura de crista de galo", dirixíndose a el con estas solemnes palabras:

> Marqués de Évora: Don Esmeraldino, é para nós unha grande honra coroalo como o mellor e máis afoutado galán que contou nunca o sen par Imperio Lusitano.

Unha *desgraza?* Se ver a un pobo celebrando coma un dos maiores méritos dos seus nobres a súa condición de afoutos galáns, menosprezadores da dignidade feminina e da honra das mulleres casadas, con vivas e aplausos, non constitúe unha das maiores calamidades con que pode ser castigado, *A burla do galo* é só unha comedia. Ben é certo que o dramaturgo compostelán afórralle ao seu público a vergoña de poder sentirse identificado co que honra ao Galo de Portugal, utilizando unha vez máis a técnica do "distanciamento" advertíndolle moi puntualmente que non hai razón para a preocupación, que todo aquilo é simple ficción, que, en calquera caso, o que viviu o *Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal,* ao fin e ao cabo, só foi un soño.

A historia é moi sinxela. Despois da conquista dunha famosa prima donna italiana, o Vizconde Don Esmeraldino, revélalle ao seu criado Porfirio un témero soño que adianta en parte o verdadeiro desenlace da obra:

> Don Esmeraldino: Veño de ter un estraño soño, sabes? O Estamento Nobre de Braga, presidido polo Marqués de Évora, tributábame unha moi grande homenaxe e nomeábame "Galo de Portugal". E inda ben non pousaban sobre a miña cabeza a coroa en forma de crista que me acreditaba como tal e pronunciaban as santas palabras, púñame vermello, marelo, rompía coma un foguete e convertíame en galo. Nun galo moi fermoso, rabilongo e logrado de plumaxe.

O dramaturgo compostelán, coma Cunqueiro, autor do relato no que se inspira para esta obra, fai peregrinar o seu personaxe, convertido en galo, ao sepulcro do Apóstolo, mais, ao revés do que lle aconteceu ao do mindoniense, chega ata alí levado polo seu criado Porfirio. En Compostela, unha vez recuperada a súa forma humana, o Vizconde de Ribeirinha, don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, remata facendo desta Cidade o escenario de novas probas do seu irresistible poder de galán conquistador. E deixándose levar polo seu arroutado e temerario carácter visita incluso o cemiterio para, emulando ao Don Xoán Tenorio sevillano, que se atrevera a convidar a cear un morto, poder convidar el a renacer "a unha muller desafortunada", a muller do seu amigo o Capitán, que levaba morta tres anos. O resultado final, unha vez comprobado que a conversión en galo fora un soño do fachendoso nobre, é o recoñecemento do pobo dos méritos que representan as súas conquistas amorosas.

Mar revolto estréase no Porto (Portugal) o 9 de Xuño de 2001. Non obstante o seu carácter narrativo, que lembra xéneros coma a *memoria* de *Memoria de mortos e de ausentes* ou o *relatorio* de *Cochos,* pode encadrarse doadamente no xénero *desgraza.* Os personaxes, Mans de Prata, Marques, Freitas, María, Regina e Nelson, fan realidade nas súas declaracións e conversas, o secuestro do barco Santa María por 24 portugueses e españois comandados polo militar portugués Henrique Carlos da Mata Galvâo para poñer en evidencia a debilidade dos dictadores Salazar e Franco. Todo remata no máis absoluto fracaso ou, se cadra, non tan absoluto, tal como o propio autor suxire no resume que fai desta un dos seus personaxes, Regina:

> Regina: Non lles gardo rencor, pero tampouco lles podo ter aprecio. Algúns de nós levabamos demasiado tempo calados e eles relembráronnos aquel noso silencio culpable. Poida que sexa xusto, pero non é agradable.

Animaliños, obra estreda no Auditorio de Narón en Marzo de 2002, representa a xuntanza dunha comunidade de veciños de chalés "adosados" que vén atacados os seus xardíns por unha praga de caracois. A asemblea veciñal, máis ca escoitar as intervencións dos diferentes veciños que fan uso da palabra, salvo a do "Sen Tempo", a da "Propietaria" e a da "Talentosa", presencia a escenificación do que pensan, desexan e sinten eles mesmos. O público, ese público que soñou sempre o autor, é esa mesma comunidade de veciños que representa a asemblea que ocupa o escenario. A súa participación é, nesta obra, tan activa e importante que, por exemplo, cando "O Responsable" e "A Responsable" se van "coa mesma decisión con que viñeran", levan "unha chea de espectadores con eles".

O antigo debate sobre a *louvanza da aldea e o menosprezo de corte*, serve de fondo para xustificar un desenlace no que se ridiculiza a actitude daqueles que poñen en algo tan insignificante coma un simple anaco de terreo de escasamente uns vinte metros cadradosos coma símbolo mesmo da súa felicidade. Unha comedia, se o público estivera mesmo a rirse de tales parvadas, a posesión dun pequeno terreo que soñan coma xardín; pero o autor tamén neste caso, coma noutras obras anteriores, aproveita só este feito para poñer de relevo a miseria dun pobo que pode vivir mesmo dependendo de tan pobres e insignificantes cobizas. É dicir, *Animaliños* é moito máis ca unha simple comedia, está no nivel propio da *traxicomedia.*

Integral, constitúe, sen dúbida, a derradeira *pandigada traxicómica* con que Roberto Vidal Bolaño agasallou ao Teatro galego e ao universal. A *desgraza* é, de certo, a principal protagonista desta obra, na que dous amigos, cobizosos de veren un espectáculo no que se anuncia un espido *integral,* rematan sendo vítimas da súa propia estupidez. Ben que, como dicía o Tío Sam en *Saxo tenor* sobre a *traxedia,* aquí, en *Integral, "*a toda esta condenada historia fáltalle altura para chegar a tanto". Pode quedar simplemente niso, unha pandigada traxicómica. Roberto Pascual salienta, no seu estudo "Análise da obra última de Roberto Vidal Bolaño. Metateatro e existencialismo en Integral", dous aspectos desta obra especialmente notables: a orixinalidade da súa estrutura e o sentido mítico-simbólico do seu desenlace (Roberto Pascual 2013: 159):

> Ao acabar a acción no mesmo punto ca como comeza, as sombras ocupando as mesmas cadeiras para intervir cos novos espectadores, o microcosmos deste espazo pechado ao entretemento continuado cobra un pouso mítico coma o de Sísifo. Desprende así, polo motivo cíclico, unha idea de eternidade, de esforzo que non cesa, entre o castigo e goce, a espera e o tumulto, como a mesma profesión teatral, a representar de maneira fixa e continuado o mesmo drama, a loitar contra os efectos adversos e o cansazo, mais pracenteira sempre, aínda que o abismo da incerteza en cada inicio da función magoe.

-II-

MODALIDADES TEATRAIS

As modalidades teatrais constitúen técnicas intimamente relacionadas co xénero dramático. Modalidades definidas polo seu espazo teatral (Teatro de Rúa, Teatro de Ruada, Teatro de Feira); modalidades definidas pola súa relación coa forma escénica (Teatro de Regueifa, Teatro de Maltrana, Teatro de Contiñeiro); e modalidades definidas pola clase de intérpretes empregados na representación (Teatro de Monicreques, Teatro de Bonecos, Teatro de Obxectos). Todas elas poden funcionar e, de feito, así acontece no teatro do compostelán, ademais de coma técnicas compositivas e estruturais, coma técnicas de teatro dentro do teatro, coma estruturas autónomas dunha determinada obra e, incluso, coma xéneros dramáticos.

As primeiras, as que dependen esencialmente dun determinado espazo teatral son, sen dúbida, as que nos seus comezos mereceron unha maior atención do dramaturgo. A vida da comunidade rural, mariñeira e artesán, é esencialmente ritual, está profundamente ritualizada. As súas crenzas, usos e costumes tradúcense formalmente en ritos. Os lugares onde estes ritos se celebran son sempre lugares máxicos, sacros. A mesma rúa, é, tanto para os vivos coma para os mortos, un lugar de tránsito e unha vía de comunicación entre este e o outro mundo; as prazas e espazos abertos son lugares de encontro; a eira, marcada sempre por un muro, que pode ser de pedra, de terra ou de plantas, en xeral de forma circular, é o lugar no que se protexe a casa cos seus moradores, as cortes do gando, o hórreo, o pombeiro, o alpendre, o forno. As concentracións importantes, tanto para a celebración de actividades comerciais coma relixiosas —feiras e mercados, festas e romarías—, teñen lugar en amplos espazos, os denominados campos da feira e da festa, estes últimos sempre próximos aos santuarios que lles soen dar nome.

As manifestacións teatrais, as máis antigas e as máis modernas, que teñen lugar nestes espazos reciben mesmo deles o seu nome, **Teatro**

de Ruada, Teatro de Rúa, Teatro de Feira, Teatro de Romaría... É mesmo a este significado ao que se refiren Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor cando escriben, por exemplo, sobre a orixe do Teatro de Rúa (Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor 1979: 150):

> O teatro de rua foi encetado en Galicia polo grupo *Pepa Loba,* promovido polo Movemento Comunista, e que no 77 presentou numerosas esceas: *A revolta dos irmandiños, Os problemas da lingua, Escenificacións, 25 de xulio, Circo...* Por estas datas, tamén as duas Asambleas Galegas (A.N.P.G. e A.P.G.) levaron á rua as suas denuncias ou a defensa dos programas respectivos. Ultimamente, o costume espallouse, e hai un grande interés por parte de Asociacións de Veciños e grupos teatrais na recuperación das vellas tradicións festeiras do Antroido, ben nun sentido reivindicativo específico —como fixeron algunhas asociacións de veciños— ben didáctico —tal foi a pretensión de *Pepa Loba—,* ben polo mero feito de rescatar a festa, como fixo o grupo *Antroido* polas ruas santiaguesas.

O Teatro de rúa é, esencialmente, unha celebración festiva, diurna ou nocturna, que se celebra en lugares abertos, pero tamén pechados, na que hai cantos, bailes, representacións e unha longa serie de pequenos feitos sociais. Cando se pon a atención en obras coma *Antroido na rúa I, Antroido na rúa II* ou *Ruada das papas e o unto,* compróbase deseguida que non se trata só da celebración e rescate da festa do Antroido, que tamén, senón dun convite á recuperación de algo moito máis importante, a alegría e a liberdade. *Antroido na rúa I e Antroido na rúa II,* estreadas, respectivamente, no 1978 e 1979 son dúas obras, das que, infortunadamente, só se conserva un fragmento dun único texto —publicado por Xosé Manuel Fernández Castro en *Obras completas* de Edicións Positivas, 2013—, ás que o propio autor se ten referido en máis dunha ocasión coma simples *espectáculos*. Denominación que, en calquera caso, tampouco significa, na teoría do dramaturgo compostelán, ningunha negación do concepto "xénero", en canto, en xeral, nunca renunciou a esta denominación, *espectáculo,* para referirse a calquera das súas obras. Trátase, non obstante, de dous espectáculos, se se quere, parateatrais, nos que a súa teatralidade resulta innegable en canto, nestas representacións rituais, o público, coma todo o público de Vidal Bolaño, pode e debe ser o maís participativo posible, pero non é nunca o actor ou actores que, cando menos, son os que definen a forma e o carácter da representación. Parece, con todo, que o máis apropiado é mesmo definir estas obras, coma *espectáculos* do **Teatro de Rúa.** Obras nas que unha procesión de máscaras de Entroido, unha vez no espazo reservado a propósito para iso, *o circo en que transcorrerá*

a representación, unha praza pública ou calquera espazo que poida representar as rúas, prazas, camiños ou corredoiras da cidade, vila ou aldea pola que a procesión tiña de facer o seu percorrido, seguindo a orde que establece unha máscara que fai de guía-narrador, poñen en escena os sermóns do crego, do político, do pregoeiro... e outras representacións, elementos típicos desta celebración popular, coma a lección do Mestre ou a feira na que traballa a Arxentina, atrancos coma o do Adivertido ou o da Señora Concha e Don Aleuterio...

Ruada das papas e o unto, Mención Honorífica V Concurso Teatro Infantil "O Facho", estreada no 1981 e publícada polo Consello da Cultura Galega no 2013, constitúe, sen dúbida, o modelo máis acabado do que Vidal Bolaño entendía por esta modalidade teatral, o Teatro de Rúa.

Unha modalidade moi próxima sería o Teatro de Ruada. Na parroquia de Santa María de Alón (Santa Comba) recolleuse esta información sobre esta modalidade: Tódolos xoves —*Xoves: día de iren os homes ás mulleres*— e sábados, durante o inverno, as mozas da aldea reuníanse na Casa da Caseira, en Alón de Riba, para fiaren ou calcetaren e, a unha hora determinada, colleren as pandeiretas e poñérense a tocar e cantar (Dumbría: Olveira). A estas xuntanzas acudían mozos de toda a parroquia e aínda de fóra dela.

A casa da Caseira, chamada tamén Casa da Xunta, era de planta baixa, con dous espazos ben delimitados: o cuarto onde durmía a dona, na parte de atrás, e un salón, con piso de terra, na entrada. Neste, nun corruncho do fondo, acendíase un lume para que as fiadoras e calceteiras puidesen quentar as pernas, arredor del, ademais destas, había sempre algún vello ou vella que disimulando a súa función de vixiantes das mozas das súas casas entretiñan a cantos querían escoitalos con adiviñas e contos, historias de aparecidos, lendas e feitos doutros tempos... Nunha mesa suxeita por un dos seus extremos á parede e apoiada nun só pé, xogaban ás cartas, xeralmente á brisca ou ao tute, catro ou seis homes, que eran os primeiros en chegar, arrodeados pola curiosidade dos que ían chegando máis tarde. Nun alzadeiro colgado na parede onde se facía o lume había sempre algunha botella de caña, coñac ou anís que administradas pola Caseira, representaban a principal fonte de ingresos con que se mantiña a luz de gas ou de carburo con que se alumaba o local e a leña para o lume con que se quentaba a casa. Algún e algunha aproveitaban o tempo para, do xeito máis disimulado posible, concertaren a saída xuntos no remate da ruada e as datas de futuros encontros.

Vidal Bolaño soubo, de certo, arrincarlle ao rito desta actividade popular algúns dos seus trazos máis significativos para enriquecer estruturas do seu teatro. A segunda parte, por exemplo, de *Ruada,* estrutura procedente de diferentes fontes utilizadas polo compostelán, non é, posiblemente, allea a esta modalidade. Pode, incluso, que o mesmo nome de *Ruada* que protagoniza o seu título teña mesmo a súa orixe na modalidade teatral deste mesmo nome.

Non obstante, o modelo utilizado polo compostelán para a estrutura de *Ruada das papas e o unto* foi, con toda seguranza, a modalidade do Teatro de Rúa e, polo mesmo, da estrutura propia do rito da celebración do Entroido. O esforzo investigador do profesor Xosé Manuel Fernández Castro fixo posible o descubrimento na Biblioteca Arquivo Francisco Pillado Mayor do testemuño do propio Vidal Bolaño sobre o que realmente representou para o autor esta experiencia (Fernández Castro 2011: 218):

> Reproducimos a continuación —escribe este investigador— o devandito documento [texto sinado por Teatro Antroido "saído da pluma de RVB"], dada a súa extensión, dificultade de consulta e interese para coñecermos a "intentio autoris" onde se inclúe como prioridade a procura dunha poética teatral:
>
> A *Ruada das papas e o unto* —pódese ler neste documento— é un espectáculo teatral cabilado para seres proposto, medrar e desenrolarse, na rúa, entre a xente, con mómaros e con actores, con música e con colorido, no que se fala de moitas cousas pero en especial do teatro mesmo.
>
> *Teatro Antroido* sempre lle prestou unha atención especial a este tipo de espectáculos (é o terceiro que facemos) por coidar que un teatro asentado nunha cultura que como a nosa, mantén aínda vivas abondosas manifestacións parateatrais que teñen como marco e como escenario a rúa, ben podera atopar neste xeito de espectáculo festeiro un canle especialmente axeitado, dende o que tencionar unha vez máis sair ao achádego dunha *poética* teatral galega posible.
>
> Neste caso, con *Ruada das papas e o unto* de Roberto Vidal Bolaño, quixemos facer un espectáculo de rúa que integrase tres tipos de experiencias fundamentais: A recuperación de xeitos de teatro popular esquecido hoxe en día, pero de longa tradición na nosa cultura popular. *A* incorporación das técnicas e experiencias de animación teatral máis novas. E a realización de experiencias propias, encamiñadas todas elas a búsqueda e establecemento de novos xeitos de comunicación e participación teatral.
>
> Buscamos que ese estoupido de formas, de cor, de música que en definitiva é a *Ruada das papas e o unto*, supuxese ao seres incorporado ao conxunto de aconteceres cotidianos de calquera das rúas dos nosos pobos, cidades ou aldeas, unha contribución eficaz á creación dun día absolutamente extraordinario.

No mesmo "Aviso pra os nenos lectores" con que se abre o texto desta obra, insiste o propio autor:

> *Aínda que poda semellar non selo, esta é unha obra de teatro, cabilada para facer na rúa con mómaros e con actores, con música e con cantigas".(...)* "*Se algún día vos cadra de ver a un Demo brincando na rúa, non deixedes de seguilo, pode ser o desta historia. E eso quererría decir que un fato de teatreiros, ou os nenos dalgunha escola, andan a representar a obra, co que poderedes vela tal e como eu a soñei.*

O carácter de desfile ledo, con carreiras, saltos, brincos, danzas, música, cantos discursos, representacións e mil trasnadas, tan propio desta celebración popular, xunto coa participación activa do público, reflicte un universo no que a monotonía da realidade cotián se ve trastocada e substituída por un berro xeral de liberdade e de ledicia. Un universo que cobra vida na estrutura propia do **Teatro de Rúa**, modalidade inspirada nos ritos da celebración da festa do Entroido.

Manuel Lourenzo e Francisco Pillado (1979: 150) referíanse ao **Teatro de Feira** ao lembraren a representación pola primeira compañía de Vidal Bolaño de *Amor e crimes de Xan o Panteira*, de Blanco Amor, insistindo na idea de que se trata dunha modalidade caracterizada esencilamente polo seu espazo escénico, é dicir, pola súa representación nun espazo propio da feira ou da festa. Característica que, sen dúbida, condiciona a obra dramática, pero que, ao revés do que acontecía co **Teatro de Rúa,** en absoluto a define coma unha modalidade teatral autónoma. Como observa a profesora Inma López Silva (2013: 49): o que de verdade caracteriza este teatro é a conquista dunha teatralidade.

> Na que abundan os telderetes móbiles, os estaribeis, os carteis, os panos pintados..., todos eles elementos coherentes coa decisión xenérica dun texto que quere amosar en boa medida a tradición dese teatro ambulante, máis ou menos improvisado e máis ou menos parateatral, que aproveita canto recurso escénico existe para construír unha obra, evidentemente, letrada.

Vidal Bolaño ensaiou esta modalidade, o **Teatro de Feira,** en obras coma Ladaíñas, Memoria de mortos e de ausentes e Agasallo. Así, na primeira, Ladaíñas pola morte do Meco, Don Alauterio e a Señora Concha, atrancándolle o paso á "procesión" que vai na busca do Alcalde, cun baúl longo e grandeiro, do que van sacando algunhas das cousas que ofrecen, montan un pequeno mercado. Representación que en Memoria de mortos e ausentes se desenvolve con maior amplitude —secuencias 36, 37, 38 e 39— tal como a describe a correspondente didascalia:

"Escomeza a ouvirse o bruído dunha feira. As Ánimas sitúanse nos lugares que fican baleiros. Unha fai de vendedora de queixos, outra de vendedora de ovos e unha terceira de Axudante de Arxentinita". É mesmo a representación dun exemplar Teatro de Feira, no que non falta unha representación dentro del, o obsequio con que o poeta Aguirre intenta levantarllo o ánimo a Rosa en *Agasallo de sombras.* A didascalia correspondente describe minuciosamente o novo escenario: "A escena convértese nunha feira: músicos, saltimbanquis, cómicos, faquires, botadoras de cartas e vendedores de lambetadas, compiten en enchelo todo de festa e de lucerío".

O **Teatro de monicreques** constituíu unha das grandes paixóns do dramaturgo compostelán. Covarrubias (2006) explicaba así a orixe desta modalidade teatral:

> *Títeres,* ciertas figurillas que suelen traer estrangeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los goviernan como si ellos mesmos se moviesen, y los maestros que están dentro detrás de un repostero, y del castillo que tienen de madera están silvando con unos pitos, que parece hablar las mesmas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere dezir, y porque el pito suena ti, ti, se llamaron títeres, y puede ser Griego.

A esta modalidade pertence o famoso Teatro Barriga Verde, nome que lle vén do seu creador, o estremeño Barriga Verde, fillo do francés José Silvent, que, casado coa galega Emerenciana Fernández, a popularizou en Galicia. Xunto co nome deste teatro de marionetas, disfrutaron de grande sona personaxes creados por este bululú coma o do Cura e o do Demo e desenlaces teatrais coma os que resolvía este aviso ao público: "morreu o demo, acabouse a peseta".

Vidal Bolaño empregou este teatro coma un recurso propio do Teatro dentro do Teatro, pero tamén coma teatro autónomo. Sempre, en ámbolos casos, imprimíndolle ese selo persoal no que os monicreques, xunto a papeis tradicionais, desempeñan funcións de importante contido simbólico.

É mesmo na segunda parte de *Ruada das papas e o unto,* representación que ten lugar nunha praza aberta, a do Toural de Santiago, despois das cinco e media da tarde, cando, non só ten lugar a "Farsa das Papas e o Unto", senón a representación por un teatriño de monicreques da "Historia do Crego e o Parvo". Historia que conta o roubo dos porcos ao Crego, nun escenario que está formado só por unha longa capa, que un vello tolleito estende e coa que "acocha a RAPAZA" "que se

anica e fedella detrás" dela. A nómina de personaxes que interveñen na historia é xa unha perfecta caracterización desta modalidade teatral: O Mandón, que era o *Tolleito;* a Mai Chosca, que era a *Rapaza, unha rapariga nova da color dos caraveles;* o Demo, o Lobo, o Crego, San Antonio, o Parvo, o Bispo e a Beata.

En *Agasallo de sombras,* Rosa vai poder disfrutar, ademais dun Teatro de Feira, do **Teatro de Monicreques** do padre Legrain que poñía en escena "As tentacións de Santo Antonio". De tal xeito que, *"Onde antes estaba a galería, hai agora un teatriño de títeres diante do que agardan uns cantos espectadores ilustres".*

> Aguirre: (*Empoleirándose nun alto.*) Estamos en Saint-Romain, Francia, diante da barraca de marionetas do padre Legrain! Entre os espectadores: Gustave Flaubert, George Sand, Heine e, se nos asiste a sorte, Edgar Allan Poe.
>
> Rosa: Poe tamén?
>
> E nese *teatriño* "*comeza a representación de* As tentacións de Santo Antonio", na que se pode ver coma este, *cun porquiño da man, vai e vén teatriño adiante, acosado sempre por unha grea de demos".*
>
> *Cae o pano. Os espectadores aplauden afervoadamente.*

É, non obstante, en *Touporroutou da Lúa e do Sol. Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa* e no *Romance dos figos de ouro (Auto para monicreques),* onde o compostelán enfronta decididamente esta modalidade teatral. Ámbalas dúas poderían, se cadra, parecer dúas modalidades de Teatro de Monicreques dentro dun Teatro de Feira ou mesmo modalidades do Teatro de Feira cun Teatro de Monicreques dentro. Ende ben, tal suposto non pasa diso, dunha simple aparencia. Por exemplo, unha lectura atenta da didascalia con que se abre a primeira, é dicir, *Touporroutou,* permite comprobar que non explica, como o fan as referidas a esta mesma cuestión en *Memoria de mortos e ausentes* e en *Agasallo de sombras,* como ten de facerse realidade unha feira no escenario. Máis ben, pola contra, fai simplemente memoria de como noutro tempo ou noutras ocasións aproveitaban tales celebracións, as feiras e festas, para servíndose do Teatro de Monicreques, representaren as súas historias. O texto de Vidal Bolaño non pode, neste sentido, ser máis explícito. Di así:

> *Ían dun sitio ao outro a pé, ou en carro, cando alguén se prestaba a os levar. Chegaban maiormente en día de feira ou de festa, pero ás veces, mesmo en calquera outro. Rifaban un anaquiño entre eles. Armaban o estaribel, que nunca era alá moita cousa. Botaban a súa farsada choqueira. Pasaban a*

pucha entre a xente. E tal e como viñeran, íanse, sen deixar máis memoria de si mesmos que a maxia das súas historias e a inesquecible lembranza daqueles bonecos lixosos dos que se valían para lles revelar, a cantos quixesen oílos, os máis dos misterios que se esconden nos profundos do universo mundo.

Ela era cega, ou sexa, non vía as cousas cos ollos do corpo senón cos do espírito. E el, aínda que de primeiras semellaba ser malpocadiño e benguiado, érao só en aparencia, xa que o seu natural verdadeiro non era outro que o de rillote. Se ben, ao velos, calquera podería pensar que se levaban a matar un co outro, pronto se tiña a certeza de que, no fondo, queríanse máis do que o común da xente.

Por aquilo de non perder o costume, rifan entre eles, mentres argallan nos bonecos, nos baúis, nas roupas e nos aparellos todos dos que se han valer para contar as súas historias.

Logo, despois dunha breve presentación, "a Gran Catarina de Siena desprega con solemnidade case ritual o seu longo capote cheo de furados e, a o facer, tal que por un miragre, aparece á vista da xente un ceo poboado de estrelas"; logo, "tras dunha das reviravoltas da capa, misteriosamente, aparece a lombeira dun mundo deserto e sen nada, polo que escorrega unha brétema baixa, mesta e inquedante"; e, "nunha destas, á Terra ábrenselle unhas fauces dentadas, tras das que aparece o mesmísimo inferno"; como "hai un grande estrondo e, a unha outra reviravolta da capa da Gran Catarina de Siena o inferno evapórase tras dunha fumeira sulfurosa"; "logo doutra reviravolta da capa, aparece de novo o inferno; "faise unha gran fumeira e desaparecen todos" e con eles o inferno; "as augas afástanse unhas das outras e sobre o lombo canso e húmido da Terra van aparecendo os ríos, as lagoas, o mar"; para "a unha nova reviravolta de capa da Gran Catarina de Siena, onde antes había un ceo cheo de estrelas, aparece agora un bosque cheo de árbores, de ramallada e de silveiras"; e "a unha reviravolta de capa da Catarina de Siena, desaparecen todos"; "un dos furados da capa de Catarina de Siena vólvese o interior dunha furna, pola que se adentran con moito sixilo un Raparigo e unha Rapariga con pinta de exploradores"; e "a cega desprega unha vez máis a súa capa e aparecen unha fada, un anano e un xigante"...

Os máis dos trinta personaxes, uns "bonecos lixosos", da vida e dos dicires dos cales son responsables Ramiro e Catarina, son tamén nos seus movementos e modos de aparición e desaparición abondo singulares. Así, o público pode observar como "Dun brinco e sen que se saiba moi

ben nin como nin onde, sáelle polo ombreiro [a Catarina de Siena] un sol con ollos, boca e nariz, todo el feito de ouro pulido e relucente", mentres "unha Lúa xogantina e cantaruxeira, feita toda ela de prata, amosa a súa cachola por un dos furados da capa"; *v*endo, por exemplo, como:

> O Rei dos Demos *correndo dunha banda para a outra, a berros, como aloucado, entre caldeiras a piques de estaurar, linguas de lume verde e demos pequechos e rebuldeiros, cangados con sellas, baldes e potas, tentando inutilmente termar das pingueiras.*

Do intenso pranto da Lúa e do Sol; ou como Belcebú "aparece envolto en fume e tras dun estrondo. Polas medallas que leva no peito vese que é xeneral, polo menos. Vén co rabo ardendo"; ou como "arrodeado dos seus anxelotes e coa cabeza coroada de raios, aparece polo ombreiro da cega, Deus Pai"; cando "dun dos volcáns [do cento que pouco antes lle comezaran medrar á Terra] saen fungando dous demos. Un é moi novo e o outro, moi vello. Pousan no ombreiro da cega"; cando "xorde de entre a follaxe unha Serpe das que poñen medo, de tanto que é o seu enfeitizo. É moi redita e namoradeira"... E así, ou dun xeito semellante, van aparecendo Un Anxelote, A Mociña, As Tarteiras, Os Caldeiros, Os Potes, O Tesouro de Ouro, A Tesoura de Prata, O Tesouro nun Saco, A Fada, O Anano, O Xigante, O Emperelixado, O Tatexo, O Carballo, A Anta, O Castro, O Galo Negro, Os Pitos de Ouro, O Crego, A Caveira Mitrada e O Doutor.

O Romance dos figos de ouro, inspirada no modelo do Teatro de Contiñeiro, é unha historia que canta un Cego copleiro, ou como prefire o autor, un Copleiro cego, e que escenifica un Teatro de Monicreques no que estes, os monicreques representan personaxes tan pintorescos coma o Corvo, a Corva, o Lobo, a Porca, o Canón de Pau, o Cabalo e un Demo, un Santo Antonio, un San Martiño, un San Caralampio, un Mariscal, unha Moura, un Estudante, unha Vella, un Conferenciante, un Catedrático, un Nacionalista, un Fidalgo, un Conainas, un Crego, un Cego, un Monstro, As Xentes, Mulleres e a Bella Otero.

En xeral, prefírese falar de **Teatro de Bonecos** cando o máis correcto debería ser dicir **Teatro con Bonecos,** para evitar a confusión desta modalidade coa de **Teatro de Monicreques,** que é, naturalmente, un teatro con bonecos. A diferenza, en calquera caso, entre ámbalas modalidades está en que, mentres neste os movementos e a fala dos seus diferentes personaxes-bonecos son o resultado da manipulación de mans e persoas ocultas, no Teatro de Bonecos ou con Bonecos, non só son visibles os actores manipuladores dos bonecos, senón que,

ademais de presentaren, dirixiren e faceren posible a súa actuación, participan, coma personaxes, na representación da historia. Os monicreques actúan e falan, incluso cos actores-personaxes. Por exemplo en *Touporroutou* (1982), Catarina de Siena, a cega que dirixe o seu teatriño de monicreques, fala co Sol, o Carballo, a Anta e o Castro, e estes con ela:

> O Sol: Boas!
>
> Catarina: E santas! E a Lúa?
>
> O Sol: Quen o sabe! Como sempre anda ás escuras, extravíase e logo nunca a certa co camiño de volta.
>
> Catarina: Pois veña, comeza ti só!
>
> O Sol: Nin o soñes, Catarina! Eu sen a Lúa non canto…

En *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón ou Como trocar en rato pequecho o máis grande xigantón* (1977), o autor repite, simplemente, a experiencia de *Ladaíñas pola morte do Meco* (1977), representando o protagonista, o Fendecús, coma, nesta primeira, o Meco, nun gran monifate, tan xigantón, un coma o outro, e cun bandullo tan grande cada un deles que poden levar nel tódolos símbolos dos seus atropelos. Así, mentres o Fendecús, ao desfacerse, ao tempo que lle caen parafusos, porcas e arandelas, e lle saen verzas do cu e bota cuspe fariñento, "estoupa en centos de anacos pequechos ficando só del unha cousa miudiña, miudiña, que case nin se ve entre a merda que emporcalla o estrado do medio", no caso do Meco, ao achegarse O Corregalos ao monifate, "dálle un fouciñazo no bandullo, do que encomezan a xurdir espigas de millo, cuartillos de leite, moletes de pan, moedas de ouro, suor de mozo no estranxeiro, peixe fresco, chourizos, touciño, xamón, viño e queixo".

Hai, non obstante, unha notable diferenza: mentres en *Xaxara* o Fendecús é un personaxe máis, que desempeña un papel dentro da obra coma calquera dos outros personaxes, en *Ladaíñas* "*do varal máis longo pendura un espido monifate de pano vello, de cheo bandullo e de corpo groso e grandeiro",* que, aínda representando á causa do orgullo e da rabia do pobo do Grove, nin fala nin fai nada. Os dous, coma o Entroido de *Antroido na rúa,* son bonecos, non monicreques.

Vidal Bolaño non fixo ende ben demasiados esforzos en poñer de relevo estas diferenzas. Xunto a obras para Teatro de Monicreques,

coma as dúas sinaladas anteriormente, noutras, coma *Ruada das papas e o unto* ou *Caprice* non tivo ningún inconveniente en empregar bonecos e monicreques. Na primeira, xunto aos *mómaros* e *xigantes,* que actúan e falan, fai a súa presencia o Teatro de Monicreques en representacións coma a "Historia do Crego e o Parvo".

En *Caprice des Dieux. Discurso cívico para actor e bonecos,* a presencia de ámbalas dúas modalidades, Teatro de Monicreques e Teatro de Bonecos , ten, se se quere, unha explicación moito máis doada. A obra que é, diante de nada, a reivindicación dun teatro —como lembra o Actor, protagonista— "maiormente asentado nas cousas, nas formas, nos xeitos, nas palabras e nas cores da cultura que lle é propia", evoca ao longo da representación momentos e escenas das obras estreadas até entón polo autor e a súa compañía, Teatro Antroido. As evocacións, situadas naturalmente en tempos pasados, son sempre, na interpretación do compostelán, modos de teatro dentro do teatro, de actores, de bonecos, de monicreques... Así escenas coma esta:

> *Medra a luz no interior do teatriño* [para monicreques] *e vese o mundo, cheo de flores e de árbores e de casas, e chega unha* Voz en off que di:
>
> Voz en off: E dende aquela xa non volveron levarse ben nunca. De tal xeito que cando sae o Sol, vaise a Lúa e cando sae a Lúa, vaise o Sol.

Só os criterios que definen aquelas escenas e secuencias teatrais que representan o tempo real da historia principal, consinten un achegamento a súa clasificación, como quere o propio autor, de teatro *para actor e bonecos.*

O Actor, coma tal ou coma Vello ou Voz en off, desempeña na obra a mesma función ca, por exemplo, Catarina en *Xaxara.* Presenta, dirixe e actúa. É mesmo, neste último papel, onde, coma o personaxe principal, pon de manifesto a condición de teatro de bonecos desta obra. Así, por exemplo, na escena na que a historia do teatro galego sitúa a orixe da caracterización do dramaturgo co *nariz de pallaso,* o Actor, sacándolle o nariz á marioneta e poñéndoo el, dialoga coa Lúa e o Sol, dous bonecos:

> Lúa: He, He, puxécheste bonito, compañeiro.
>
> Actor: Xa ves.
>
> Sol: Non sabes a cara que tes...
>
> O Actor aparece desempeñando un papel máis, coma outro boneco calquera do espectáculo, tal como se pode ver en escenas coma esta:

Hai un cacho que entrou en escena un executivo con cara de morte, gadaña e carteira na man. Foise achegando a el [ao Actor] *paseniño e silandeiramente.*

Actor: Sic transit gloria mundi... Alea jacta est... Sursum corda! Xa non sei máis latíns, ao carallo con todo!

O executivo dálle coa carteira na cachola e o actor cae morto. Da carteira caen un feixe de cartos. O executivo anícase para collelos e vaillos metendo na boca ao actor morto.

Morte: Accedemos a lle estrear unha das súas obras de teatro. Contratámolo para que a dirixise. Concedémoslle unha bolsa para escribir outra. Cos cartos dos contribuíntes atreveuse a profanar un dos nosos mitos máis prezados. Quere encher de porcos os nosos escenarios e aínda ten máis que dicir. Xente do teatro, tropa do carallo!

Érguese e vaise. O Actor *ergue a cachola, cospe os cartos...*

En *Percival. Celebración choqueira, ceibe e maiormente irrespectuosa,* o emprego de bonecos, fóra da modalidade do Teatro de Monicreques, representa unha das experiencias máis importante do compostelán no emprego desta técnica. Do mesmo xeito que en *Xaxara,* os bonecos compórtanse aquí coma personaxes do mundo real, constituíndo o seu número e a súa mesma variedade a característica máis acusada da súa presencia.

Xa en "A xeito de obertura", en canto se "van fechando as luces do espazo para o público e prendéndose as da escena", "entran pola esquerda e pola dereita sendos pelotóns de soldados choqueiros, tres por cada banda. O do centro é un actor e os dos lados monecos". O mesmo M. F. Saal, o Cabezudo que vai protagonizar a "Escena VI", fai aquí a súa primeira aparición cruzando "na súa cadeira de rodas de banda a banda da escena". E o guerreiro, Lao Rinski, "cuberto cunha pelica que lle chega astra os pés, branca, limpa", "entra na cas de Percival paseniñamente".

Son tamén bonecos as figuras que na "Escena II" enchen o bosco: "Voan os bufos e os mouchos e os morcegos. Se cadra, paxaros de plástico aletexando torpemente até se debruzar no chan".

A "Escena III" está concebida polo autor mesmo "Para marionetas de fío e cabezudos": "O Sol e a Lúa. Son cabezudos cegos, sen expresión. O Sol trae unha marioneta de fíos nas mans, cabalo e cabaleiro armados para o máis fero dos combates". "A Lúa turra dos fios que moven a súa

marioneta, e o claro do bosco deixa de ser tal para se converter nun animal con corpo de lobo e cabeza de león. Percival fixo o sinal da cruz e vaise contra o Leonlobisco".

A "Escena V", coma a anterior, está igualmente concebida "Para monecos de vara e de luva". Unha Voz en off, que reproduce dun xeito sonoro o que Pel vai escribindo, evoca imaxes que se van facendo realidade no escenario:

> "En diferentes puntos do pavillón aparecen tres monecos. Son homes de diferentes características. Gordos, baixos, fracos, vellos, novos". Máis tarde "aparecen varios monecos e séntanse". Logo, "a faldra da mesa-camilla érguese coma se fora o pano e aparece unha orquestra baixo dela. Encomeza a tocar". "Tras das parellas [de monecos] hai unha moneca, se cadra, con traxe de noiva, pousada nunha cadeira e abatida". "Aparece Fratu. É un moneco delgado. Fala dende o alto. Se cadra tras do lombo de Pel.

A "Escena VI", é, como adianta o propio autor, "Un monólogo para cabezudo e pendóns". O autor non especifica a clase de boneco que ten de representar ao personaxe M. F. Saal. Pode ser perfectamente un actor cun cabezón de cartón ou doutra materia. Vidal Bolaño descríbeo así: "Aparece [de novo] M. F. Saal na súa cadeira de rodas. É un cacholán militar e baldroeiro. Ten a cara enfermiza. Dá medo. Brúa como as bestas fóra a i-alma. E mete moito, moito medo". O narrador, que dirixe e explica cada un dos movementos do Cabezudo, é a *xusticieira* Voz en off de Percival.

Na "Escena VII", "aparece Brasja. É unha muller fermosísima, vida dun tempo anterior ao do Rapaz". "Aparece Kelma", "unha muller lixosa, cangada e velloca".

Na "Escena VIII", que, segundo o propio autor, é "para cabezudos", ademais do Verdugo facendo probas, "sempre cun moneco ou co que sexa con cabeza de cigarrón", "están presentes o Alcalde, o crego, a muller do Alcalde, o cabo da Garda Civil. Todos eles son monecos ou quizais recortables". Vai ter lugar unha execución. "Mentres se fai o escuro, o Alcalde sobe ao patíbulo. A xente vai saíndo coas súas cousas. Cadeiras. Siluetas, monecos e demais. O Neno no colo da súa Mai ri, ou chora, que nin se sabe".

Na "Escena IX", "o Rapaz de sempre" fala con dous homes que entran. "Un ten o pé do outro afundido na súa cabeza. Ó andar turra del con noxo, arrastrándoo polo chan, lastimeiramente. O do chan trae un incensario na man que fai randear insistentemente".

Na "Escena X", que é "para xigantes e velas", "pouco a pouco por diferentes bandas da escena van entrando uns Bispos xigantes, sumos sacerdotes dun ritual sempre repetido".

Outra modalidade teatral cultivada por Vidal Bolaño é a denominada **Teatro de Obxectos.** É mesmo Roi Vidal quen, falando de *Xaxara,* apunta esta posibilidade. "A obra [*Xaxara*] abre tamén a vía do teatro de obxectos, ao botar man de múltiples técnicas de cabezudos, xigantes e máscaras" (Roi Vidal 2013: 108). Efectivamente, unha serie de obxectos, cousas, coma, por exemplo, un carballo, unha anta ou un castro, actúan nesta obra coma verdadeiros personaxes. Non son, de certo, elementos que ilustran unha determinada paisaxe, nin obxectos que xustifican a súa presencia coma compoñentes de determinados decorados ou escenografías. Máis ben, pola contra, aparecen, sen renunciar ningunha das súas características físicas, actuando e comportándose coma personaxes con capacidade para dialogar e entenderse, non só entre eles, senón mesmo con aqueles que lles dan vida, os actores humanos.

O Teatro de Obxectos conta cun mostrario exemplar nunha obra coma *Touporroutou da Lúa e do Sol.* Tres exemplos:

a) "*Cruzan voexando, envoltos en moito rebumbio, un remexido de caldeiros, de tarteiras e de potes.*

TODOS XUNTOS: Hihirihí, huhuruhú! A quen nos quente o rabo, que lle escoza o cu!

AS TARTEIRAS: Imos de casa mudada!

OS CALDEIROS: Se alguén dorme, que acorde!

OS POTES: Se alguén soña con anxos, que soñe con nós!

AS TARTEIRAS: Se hai destemidos, que espanten!"...

"*E tal e como viñeron, vanse. Con grande estrondo e espertando a quen durma".*

b) Á Gran Catarina de Siena "*sáenlle polo ombreiro unha* TESOURA *e un* TESOURO. *Ela está feita de puntilla de Camariñas, de pendentes, de colares e de torques, de prata os máis deles. E el, de xerros, de copas e de bandexas, todos eles de ouro.*

*"*O TESOURO DE OURO: Pois si, señor!

A TESOURA DE PRATA: E para mostra, dous botóns!

O TESOURO DE OURO: Eu son un tesouro de ouro do que cagou o mouro, entoñado dende hai mil anos tras dun louro que hai en terras do Valadouro.

E o meu falar natural é así... *(Fala nunha linguaxe imaxinaria que ninguén entende.)* O que vén querendo dicir: Ola, como están? Eu ben, grazas!

A TESOURA DE PRATA: Eu son unha tesoura de prata da que cagou a gata. Estou cabo do mar, no sétimo rego dunha leira de patacas sinalada con cincocentas estacas, todas elas, coma min, de...

O TESOURO DE OURO: De folla de lata.

A TESOURA DE PRATA: de prata!"...

"*Ela, dun brinco, fai por se deitar no seu colo. Pero el, doutro, fuxe de alí. Desaparecen os dous".*

c) Ata as estreliñas que saen das bocas da Lúa e do Sol son capaces de protagoizaren unha poética escena coma esta:

Achéganse un ao outro [a Lúa e o Sol] *moi paseniño e fúndense nun longo e apaixonado bico do que, en vez de saír corazóns voando, como é común entre mortais, saen estreliñas de ouro e de prata que, entre brincos e risiñas de complicidade, se van pousar na cima do ceo e fican alí facendo que todo el escintile moito máis do que escintilaba antes.*

En xeral, pódese dicir que os obxectos, coma tódolos elementos que Vidal Bolaño emprega en cada unha das súas obras, desempeñan sempre unha función esencialmente significativa, é dicir, non son nunca engadidos inxénuos, inútiles. Cando, por exemplo, en *Ladaíñas,* fai saír do bandullo do monifate que colga dun dos dous varales que aparecen espetados no escenario cousas coma "espigas de millo, cuartillos de leite, moletes de pan, moedas de ouro, suor de mozo no estranxeiro, peixe fresco, chourizos, touciño, xamón, viño e queixo", non está só a revelar o que roubaba o Meco do Grove, senón todo aquilo que representaba a economía da vila mariñeira. Coma "a morea de cousas abandonadas que enchen o escenario de Caprice des Dieu", na escena X: "Marionetas, traxes, baúis, cabezudos, un teatriño de marionetas, unha fiestra troleira, algún xigante que outro, uns pendóns presididos por cacholas do demo, panos vellos, etc". Están moi lonxe de seren obxectos mudos. Falan e falan moi claro do estrago e abandono no que se atopa o teatro e, particularmente, o teatro galego.

Unha importancia especial teñen no teatro do compostelán obxectos tan relevantes coma as carautas, en especial a do cigarrón do Antroido de Verín ou de Laza, que aparecen en obras coma *Memoria de mortos e de ausentes, Ruada das papas e o unto, Percival, Caprice des Dieux* ou en *As actas escuras,* desempeñando funcións distintas das que, por exemplo, estarían a desempeñar coma simples carautas,

coma elementos decorativos dunha sala de estar ou coma pezas dunha colección ou dun museo. No teatro de Vidal Bolaño, estes obxectos falan, ás veces en silencio, sen diciren palabra, pero tamén coma os mesmos personaxes de carne e óso representados por actores. Poden, de certo, aparecer desempeñando funcións se cadra, aparentemente, tan pouco teatrais, como acontece, por exemplo, en *As actas escuras,* obra na que a carauta que leva Xan de Nartallo parece amosarse só coma un simple elemento estético:

> Dous mozos e dúas mozas, collidos uns dos brazos dos outros para seren quen de se manteren en pé, máis ca pra ningunha outra cousa, teñen arrecunchado o cego da carauta e encirran nel para que lles mostre a cara queimada.

A *carauta,* non obstante, fala como o fai nesta outra secuencia: "*É un cego cano, medio encorvado sobre si mesmo e coa parte esquerda da cara cuberta por unha carauta de coiro traballado".* É dicir: funciona, como ocorre en *Ruada das papas e o unto,* coma un elemento identificador do personaxe que a leva. Xan de Nartallo, de *As actas escuras,* sería sen esa carauta alguén moi diferente, como lle pasaría ao Mozo e ao Vello de *Ruada,* sen as súas respectivas carautas.

> *E pra cando se xuntaron todos* —pódese ler na correspondente didascalia—, *eran un mozo e un vello lixosos, con roupas de moitas cores e carautas de coiro de ovella. Un con narís de pataca e o outro de pirulí. De estes o Guedellas díxome que el coidaba que eran un mestre en comedias choqueiras e o seu aprendiz derradeiro...*

Sen dúbida, a caracterización de tales personaxes resultaría moi incompleta sen outros elementos, igualmente falangueiros coma, respectivamente, a condición de *cego cano* e *medio encorvado* de Xan de Nartallo, e as roupas de moitas cores e os seus narices de pataca e de pirulí do mestre en comedias e do seu aprendiz. No mesmo desenlace de Ruada, o Demo deixa de ser tal ao desfacerse da carauta: "Tirou a carauta que levaba, os cornos e as azas". A carauta identifica a Lao Rinski, en Percival, "un guerreiro cuberto cunha pelica que lle chega até os pés, branca, limpa", coa face cuberta "cunha carauta de cigarrón semellante á que veñen de rachar os militares choqueiros".

En *Memoria de mortos e de ausentes,* tal como explica no "prólogo" o propio autor, a **Máscara** desempeña unha dobre función, a propia da técnica do alonxamento e a da identificación do personaxe, favorecendo á vez a diferencia entre tempo real e tempo evocado. "Ás máscaras —explica Vidal Bolaño—, ademais da súa importancia

como elemento distanciador asignábaselle unha función semellante á da luz. Os actores levaríanas cando fosen corpo da Santa Compaña (tempo real) e *quitaríanas* cando fosen evocación". Así, na *secuencia* 20, poñéndoas, as ánimas poden disfrutar a alegría do Entroido:

> *Miragreiramente, as* Ánimas *trócanse máscaras de Entroido choqueiro e corren, brincan e rebumbian a eito, facendo estoupar petardos, enfariñando vellos, poñendo burros, bailando, cantigando e berrando como nunca o tiñan feito, até sulagar cada pedra da aldea na ledicia festeira do seu algarabexo.*

Tamén, neste caso, adecuadamente potenciadas no sentido da súa mensaxe coa presencia de elementos, igualmente locuaces, coma *petardos* estoupando, o enfariñado dos vellos, *burros* que se lle colocan á xente... Mentres na secuencia 21, as Ánimas recuperan o seu anonimato desfacéndose delas: "As máscaras esbúllanse das roupas de Entroido choqueiro e volven a súa lixosa condición".

O significado da máscara concrétase máis aínda en obras coma *Percival* ou *Caprice des Dieux.* Na primeira, símbolo do pobo que busca a "fronteira", pódese observar a solemnidade con que a transporta un militar: "Mentras un militar choqueiro vai enchendo de pendóns a escea, outro non menos choqueiro adiántase paseniña e ceremoniosamente, destacando sobre o fondo avesío dos exércitos, cunha caroza de cigarrón nas mans". Na mesma "obertura" da obra, no momento mesmo do témero feito do fusilamento: "O militar que sostén a caroza de cigarrón vaina erguendo e cando soa a orde de disparar, i estoura a descarga, racha a caroza polo medio, de arriba a abaixo e un fío de sangue, que vai a se debruzar no chan , creba o seu sorriso antergo e máxico". É mesmo Lao Rismy quen "colle a carouta de cigarrón e a envolve na súa capa". Será, ende ben, o mesmo Rapaz, o personaxe de Percival que mellor transmite a mensaxe dun futuro de liberdade, o que "Saca dela [da mochila] unha chea de cousas. Entre elas unha carauta de cigarrón como a coñecida e outro paquetiño de papel de prata".

En *Caprice,* a caveira de Yorick fronte a cal Hamlet reflexiona sobre a morte e o paso do tempo é mesmo "unha máscara de cigarrón de Verín", aínda que o director se poida servir dunha calquera. Pero, nesta obra, a máscara é, sobre todo, coma o Cigarrón de Verín, o símbolo do Teatro e, máis concretamente, do teatro de Vidal Bolaño, ese instrumento que ten de facer posible ese público, ese pobo e esa Galicia soñados por el. Un vello, que entra falando polo baixo, busca "algo entre a morea de cousas abandonadas que enchen o escenario":

> (...) *Ao cabo parece atopar o que busca. Está debaixo dunha chea de cousas que afasta non se certa violencia. Ao cabo aparece o que el quería. Cólleo no colo con evidente agarimo, límpao soprándolle o po ou limpándoo coas mans e vese o que é. É unha caroza de cigarrón das do antroido de Verín. Cuspidiño ao emblema do Teatro Antroido. Vaise con el logo de se despedir de todo aquilo para sempre.*
>
> (...) "VELLO: ... "*(Amosando a caroza)* Isto mandou buscar o director, que disque virou medio *charaveta* e quere telo do par del, no sanatorio.

A mesma torta, homennaxe aos dez anos facendo teatro, garda tamén no seu interior o mesmo símbolo: O Actor "Apaga as candeas de dez bastonazos e con elas desfai a torta toda. No interior da torta hai unha caroza de cigarrón dos do Antroido de Verín".

Teñen igualmente valor simbólico as **medallas,** as **bandeiras,** os **estandartes** e os **pendóns.** Xa en *Ruada das papas e o unto,* as bandeiras e os estandartes, coma símbolos da Orde e da Forza, acompañan aos fusís, ás espadas e aos canóns. O propio autor describe así a escena:

Diante dos letreiriños novos con que o Demo adorna os mómaros do Entroido, "a Beata, o Neno, o Bispo, o Garda e máis o do Traxe Gris, seica se cabrearon tanto que fuxiron correndo de alí, berrando escandalizados e chamando ao Orden e a Forza, que como era de agardar, acudeulles de contado". Viñeron "ateigados de fusís, de espadas e de medallas. Con centos de canós de ferro, bandeiras de moitas cores, e estandartes cheos de borralla".

No contexto cultural no que se move sempre Vidal Bolaño, a presencia da borralla nos estandartes militares lembra claramente a morte. Pénsese simplemente no rito da "cinza" do mércores de coresma ou de cinza, no que se lembra a condición mortal do ser humano e, curiosamente, a morte do Entroido. A actuación da Orde e da Forza, como non podía ser doutro xeito, na obra deste autor, só pode significar a perda de calquera valor positivo que se lle atribuíra a estes símbolos. A escena que describe Vidal Bolaño non pode ser máis expresiva:

> *Fíxose un silencio largo. Apareceron na rúa formados, de cinco en cinco, desfilando caladiños.* (...) *"Fóronse cara aos monecos e en menos do que se tarda en contalo, tíñanos xa axusticiados. A cada un do seu xeito".* (...) *"E deixáronos a todos alí, sementados pola rúa adiante, enchendo de groria e de merda as bandeiras e os estandartes.*

En *Percival,* os pendóns substitúen os estandartes, pero o seu significado, agás a súa condición de símbolos de forzas estranxeiras, non é moi diferente do destes. Son mesmo eles, os pendóns, os que mellor definen o espazo escénico máis real, ou, se se prefire, máis fantástico do escenario no que ten de se resolver a conquista da "fronteira". Son eles os que mellor definen este espazo de loita: "Bosco de ramaxe mesta, feita de pendóns negros". Un espazo conquistado polas bandeiras e os pendóns: "A riada, a arroiada dos estranxeiros coas bandeiras e os pendóns negros". Protagonistas en toda unha secuencia rotulada mesmo con estas palabras: "(Monólogo para cabezudos e pendóns)".

En *Caprice des dieux,* os pendóns, evocadores de escenas de obras representadas polo Teatro Antroido, son só parte da escenografía xunto a outra serie de obxectos igualmente evocadores de pasados exitosos da Compañía. Pero á vez portadores de significados simbólicos máis ou menos disimulados, en canto no teatro deste autor nada en absoluto é alleo ao obxectivo prioritario con que este nace e se desenvolve coma instrumento de concienciación dun público que lle é propio. Sen dúbida, o Vello de *Caprice* está particularmente interesado na *caroza de cigarrón das do antroido de Verín,* pero as cousas que atopa naquel escenario das lembranzas son moito máis ca simples obxectos aparentemente insignificantes, son símbolos dun Teatro que alguén está a punto de aniquilar: "Marionetas, traxes, baúis, cabezudos, un teatriño de marionetas, unha fiestra troleira, algún xigante que outro, uns pendóns presididos por cacholas de demo, panos vellos, etc". A carga simbólica que soportan metidos nun baúl e arredados polo vello con certa violencia evitan calquera consideración dos mesmos coma simples elementos decorativos.

Unha conquista teatral que representa, sen ningunha dúbida, unha débeda máis, e non das menores, do dramaturgo compostelán co cine. Abonde, se non, comparar a función dos obxectos no seu teatro e, especialmente, no seu Teatro de Obxectos, co que o profesor Gonzalo Santos Anaya pensa sobre o seu diferente papel no teatro tradicional e no cine (Santos Anaya 2008: 223):

> En el teatro, en el escenario, apenas aparecen cosas. Si hay algunas, desempeñan un ligero papel en la trama dramática: ambientan, son un fondo, no más que notas para enmarcar la acción. En el cine, los objetos desempeñan un papel más próximo a la intimidad del sujeto. Porque los objetos están cerca del alma, tiene para la comunicación tanta importancia como las personas, y son más numerosos. En el teatro, la ambientación era

> mínima y actuaba casi como un pretexto. En el cine, la ambientación ha de ser rigurosamente establecida ya que los objetos tienen un significado más profundo, están más cerca del alma del sujeto.

En *Ruada das papas e o unto,* Vidal Bolaño ensaiou outras modalidades teatrais que, posiblemente, un remate prematuro da súa actividade creadora non lle consentiu desenvolver adecuadamente. O Teatro de Regueifa, o Teatro de Maltrana e o Teatro de Contiñeiro.

O **Teatro de Regueifa** ten coma principal escenario a eira da casa. A regueifa é, segundo Eladio Rodríguez 1958-1962) (a versión galega é nosa):

> Unha especie de certame, máis ou menos poético, no que interveñen homes e mulleres novos "pues la aseveración inmemorial de historiadores y geógrafos romanos nos cuenta que en el país galaico las hembras llevan la palma en improvisar cantares y tañer, siendo sus composiciones del más fino epigrama y de verdaderos poemas de delicado sentimiento.

Segundo afirma o doutor Don Eugenio Carré Aldao na *Geografía general del Reino de Galicia:*

> A regueifa é ademais unha especie de certame literario entre homes e mulleres, que se disputan o premio dunha fogaza ou dunha torta entre os dous sexos; e é de ver o enxeño empregado por uns e por outras; pero a vitoria remata sempre por inclinarse do lado feminino.

Tamén se podería denominar esta modalidade teatral ***Teatro de Debate.*** *Requilorios amorosos entre un Mozo e unha Moza* é o exemplo que ofrece o compostelán, coma unha escena teatral dentro do teatro en *Ruada das papas e o unto.*

Vidal Bolaño amosou unha especial simpatía polo **Teatro de maltrana,** unha modalidade na que, ademais das súas posibilidades coma unha técnica de Teatro dentro do Teatro, coma na representación de *A morte do Meco,* en *Ruada das papas e o unto,* soubo ver o modelo estrutural dunha obra coma *Animaliños.* Rodríguez González (1960) define así a maltrana: "Cartelón de chillones colores, que porta un *moinante,* relatando un crimen terrorífico o una historia truculenta". Soe ser un cego o que canta a letra dunha historia acompañándoa coa música dun violín, zanfona ou acordeón, que toca el mesmo, mentres un rapaz, unha filla ou a súa muller lle van sinalando ao público, cun punteiro, as ecenas debuxadas na maltrana. "Estas exhibiciones son comunes en las ferias aldeanas de Galicia y en algunas fiestas patronales de concurrencia labriega" (Eladio Rodríguez 1960).

O **Teatro de Contiñeiro,** que ten en *Ruada* un exemplo espléndido, a historia de *Almanzor na catedral de Santiago e o milagre da cantiga e da zanfona que soaron aínda despois de morto o cego que era quen a cantaba e quen tocaba a zanfona.* pode considerarse tamén coma o modelo da súa obra de Teatro de Monicreques, *O Romance dos figos de ouro.*

–III–

A UNIDADE DE ACCIÓN

Salientaba a profesora Bobes Naves na *Poética* de Arsitóteles os "valores formales y de composición" da "ley de las tres unidades". Poñendo de relevo Francisco Ruíz Ramón a importancia que o estagirita lle outorgaba mesmo á unidade de acción. A este respecto escribe Ruíz Ramón (1979: 131-132):

> La única unidad dramática real es la de la acción y ésta es la que Aristóteles señaló como importante en su *Poética*; las otras dos, la de tiempo y la de lugar, no corresponden a la esencia del drama y son artificiales. Su equiparación con la unidad de acción y hasta formar con ella la célebre tríada que tantas polémicas suscitó a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento.

O mesmo Víctor Hugo escribía no seu famoso prefacio a *Cromwel* (2009) (a versión galega é nosa):

> Véxase, pois, como desaparece a arbitraria distinción dos xéneros diante da razón e do bo gusto, e como coa mesma facilidade desaparecerá tamén a falaz regra das dúas unidades. Dicimos dúas e non tres unidades, porque a unidade de acción e non de conxunto, que é a única, verdadeira e fundada, está fai xa moito tempo fóra de toda discusión.

Afirmación que el mesmo explicaba así Víctor Hugo (2009):

> A existencia da terceira unidade, a unidade de acción, é a única que todos admiten, porque é o resultado dun feito: o ollo e o espírito humano só poden abranguer un conxunto de cada vez; a unidade de acción é tan necesaria coma as outras dúas son inútiles; é a que marca o punto de vista do drama e, polo mesmo, exclúe as outras dúas. Non pode haber tres unidades en un drama, como non pode haber tres horizontes nun cadro. Pero non se debe confundir a unidade coa sinxeleza da acción. A unidade do conxunto non rechaza de ningún xeito as accións secundarias nas que ten de apoiarse a ación principal; só se necesita que estas partes, prudentemente subordinadas ao todo, graviten continuamente cara a acción central e se agrupen arredor dela nos diferentes planos do drama. A unidade do conxunto é a lei de perspectiva do teatro.

Precisión importante, en canto xustifica a presencia de varias historias nunha historia principal cando aquelas son mesmo o apoio desta e o modo do seu desenvolvemento. Razón básica do debate sobre a unidade da acción, é dicir, sobre se nunha obra pode haber máis de unha.

O mesmo Lope de Vega (2002: vv. 181-187) resolvía así esta cuestión:

> Adviértase que sólo este sujeto
> tenga una acción, mirando que la fábula
> de ninguna manera sea episódica,
> quiero decir inserta de otras cosas,
> que del primero intento se desvíen;
> ni que de ella se pueda quitar miembro
> que del contexto no derribe el todo.

> Enseña, pues, Aristóteles —afirmaba con rotundidade Ignacio de Luzán— que la fábula ha de ser una (1974: 340-341). Lógrase esta unidad, en los poemas épicos o dramáticos con la *unidad de acción* en ellos representada, la cual unidad consiste en ser una fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión.

Non hai, de certo, opinións moi diferentes á hora de poñer de relevo a importancia e protagonismo da acción na construción da historia dramática. Elemento que, como escribe Steen Jansen (1968: 167-200), "se distingue de otros elementos que pueden tener la misma función en que establece el sistema por relación a una intriga: la intriga forma el nudo de la acción, y las situaciones entran en la acción por medio de la intriga".

Existen diferentes tipos de accións no desenvolvemento da obra dramática. A mesma realización teatral varía segundo a clase de acción de que se trate, accións físicas, verbais, mentais... (Trancón Pérez 2004: 406):

> Las acciones físicas son actos, hechos o sucesos reales: algo o alguien se mueve en el espacio durante un tiempo concreto, cambia de posición o lugar, modifica algo su entorno, realiza algo con una finalidad concreta. Para identificar una acción física, o un conjunto de acciones físicas encadenadas para alcanzar un objetivo concreto, basta hacer la pregunta "¿qué ocurre?" La respuesta es siempre una proposición verbal: el verbo expresa o resume la acción física.

A súa realización teatral ten lugar a través da actuación do actor, dos seus movementos, acenos, xestos, feitos... Pode manifestarse tamén verbalmente ou á vez das dúas maneiras. As acoutacións e didascalias regulan os modos e momentos do seu desenvolvemento. En xeral,

estes dous termos, acoutación e didascalia, úsanse coma sinónimos, ben que, na utilización práctica dos mesmos, se prefire, en xeral, referirse ao primeiro, acoutación, cando se fala de aclaracións dentro do diálogo, sobre o personaxe, os seus cambios de actitude... , e ao segundo, a didascalia, cando se trata de especificacións xerais, fóra do diálogo, sobre o escenario, cambios de espazo ou de tempo...

Pola súa parte, a acción verbal desenvólvese a través da fala (Trancón Pérez 2004: 406):

> Hablar es la acción humana más común y frecuente: además de poder constituir una acción completa en sí misma, acompaña a la mayoría del resto de acciones humanas, influyendo en ellas (dirige, orienta, organiza, transforma, da sentido y finalidad). El habla es una acción que va unida casi siempre a otra acción no verbal; no obstante, pueden perfectamente diferenciarse las acciones verbales de las acciones no verbales o físicas.

O diálogo, o parlemento e o monólogo son no teatro as formas esenciais nas que se manifestan as accións verbais.

Os apartes son convencións polas que lle consinten só ao público escoitar o que o personaxe pensa, sinte, desexa, dubida..., verbalmente ou físicamente. Trátase das accións mentais, que, "como su nombre indica, son acciones que tienen lugar en la mente del sujeto, o sea, en su interioridad subjetiva" (Trancón Pérez 2004: 407). Explicando con todo detalle:

> "Como en el teatro todo ha de ser necesariamente exterior, visible, perceptible, comunicable, para que el público lo pueda recibir e interpretar, hemos de añadir que estas acciones mentales, para formar parte de la obra teatral, han de materializarse, exteriorizarse. Existen dos únicas formas de hacer presente y perceptible una acción mental en el teatro: verbalizándola o expresándola a través del cuerpo y la acción corporal (o de ambas formas a la vez, lo más común). Al verbalizarse, una acción mental pasa a ser una acción verbal; al expresarse, se convierte en acción física. Por tanto, las acciones mentales, en el teatro, son a la vez acciones verbales y acciones físicas. Hemos de diferenciarlas, sin embargo, de las acciones verbales y de las acciones físicas, porque lo que las define no es la verbalización o la acción física en la que se manifiestan, sino su componente interno, mental, subjetivo: su referente es algo que ocurre dentro del sujeto (piensa, siente, duda, desea, teme, etc.)".

O teatro de Roberto Vidal Bolaño, tan rupturista fronte á normativa tradicional, non se pode acusar, ende ben, de quebrantamento da unidade de acción. Nin as "evocacións", que en *Memoria de mortos e de ausentes* consinten materializar diferentes pasados da comunidade, nin os contos

da segunda parte de *Ruada das papas e o unto,* nin, naturalmente, as diferentes escenas que contempla a Criatura en *Criaturas,* por citar só algúns dos exemplos extremos da obra deste autor, poñen en perigo a unidade da acción de cada unha destas obras. Todo o contrario. Son mesmo estas unidades estruturais —evocaccións, contos, situacións— as que lle dan sentido á acción principal, permitindo, respectivamente, entender as razóns do suicida en *Memoria...,* o significado liberador do Entroido en *Ruada,* ou a incapacidade da Criatura, en *Criaturas,* para comprender os seres humanos.

No teatro do compostelán, a unidade de acción xustifícase mesmo na función complementaria das historias secundarias que a definen. Sen dúbida, calquera supresión que non modifica a historia principal pon claramente de relevo a inutilidade do elemento suprimido. Non obstante, tal comprobación non proba sempre a existencia dun atentado contra a unidade de acción. Cando certas condicións, coma, por exemplo, a mesma limitación de medios, impoñen a supresión na representación dun determinado número de escenas (accións secundarias) dunha obra, aínda que aparentemente a historia principal non se vexa esencialmente afectada, non ten en absoluto porque significar que a habilidade do director lle consentise detectar na obra representada accións ou historias alleas ao argumento principal. Tal procedemento só consinte demostrar o poder do relato principal, capaz de funcionar incluso en condicións de austeridade pouco desexables.

-IV-

A UNIDADE DE LUGAR

Non obstante a tan discutible lei das tres unidades en relación concretamente coas unidades de lugar e tempo non se pode ignorar que, como lembra Trancón Pérez (2004: 579):

> Espacio y tiempo son dos categorías básicas de la obra teatral. No somos capaces de concebir nada fuera de ellas, pues son constitutivas del mundo real que conocemos y de nuestro modo de concebirlo y percibirlo. También, por lo mismo, de nuestra capacidad imaginaria. Espacio y tiempo conforman un esquema cognitivo general e innato, un a priori que predetermina nuestra percepción e interpretación de la realidad.

As dificultades ou, se se prefire, as críticas negativas non se centran en absoluto neste principio xeral. O obxecto de debate é a súa enunciación como leis que, segundo as preceptivas literarias neoclásicas, a acción dramática debería desenvolverse necesariamente nun espazo único e nun tempo concreto, non superior a un nacemento e posta de sol, é dicir, un día. O poeta Manuel José Quintana resumía así esta famosa lei das tres unidades que tiña necesariamente de ter presente todo autor dramático que se preciara de tal: "Una acción sola presentada sea / en solo un sitio fijo y señalado, / en solo un giro de la luz febea".

Polo que fai ao lugar é importante ter presente que na obra dramática se poden diferenciar distintos tipos de espazo. Michel Corvin, utilizando como exemplo unha das obras clásicas do teatro contemporáneo, *Fin de partie,* (*Final de partida*) do escritor irlandés Samuel Becket, obra dramática protagonizada por Hamm, un vello, cego, que non pode permanecer de pé, axudado polo seu servente Clov, que non pode sentarse, enumera cinco tipos de espazo. Escribe a profesora María del Carmen Bobes Naves (1997: 201-228):

> Desde las primeras páginas, con las indicaciones escénicas y la primera réplica de Clov, nos encontramos con cinco espacios:
>
> 1. El espacio escénico del que Clov se sirve con gran amplitud.

2. El espacio exterior, percibido desde la ventana, y que es objeto de una "risa brusca".

3. El espacio interior, espacio dentro del espacio, constituido por el sillón de Hamm y los dos cubos de basura, cubiertos con una vieja manta, y aislados del espacio en el que actúa Clov; espacio *provisional* en lo que respecta a Hamm, ya que cuando se desprende de su manta se reúne con Clov en su espacio; *permanente* en lo que concierne a los cubos de basura, ya que su contenido resulta desconocido para el espectador cuando Clov levanta la tapa y reacciona de nuevo con una "risa brusca".

4. El espacio no teatral que representa el público: a él se dirige, sin embargo, Clov ("Va hacia la puerta, se detiene, se vuelve, contempla la escena, y se dirige hacia la sala"), saliendo del espacio escénico a través de la sala.

5. Un lugar exterior y contiguo al escenario (la cocina); unido a la escena a través de una puerta, resulta creado virtualmente por el lenguaje ("Me voy a la cocina, tres metros por tres metros"...)".

"El espacio (Michel Corvin 1976: 201-208) llega a adquirir un papel determinante en la construcción de la obra: condiciona la elaboración de la fábula, la caracterización de los personajes, e incluso la elección del lenguaje.

Santiago Trancón (2004: 579-580), que salienta dous tipos de espazos teatrais, o físico, institucionalizado ou non, e o escénico, explica:

El espacio teatral es el espacio destinado a la representación, y puede estar institucionalizado o no. El espacio teatral institucionalizado es un edificio o lugar específicamente dedicado a la representación de obras teatrales. Es un espacio general preexistente a la representación, dividido en espacios internos con funciones específicas: sala y escena, pero también entrada, vestíbulo y vestuarios, es decir,espacios de tránsito, para el público y para los actores, que facilitan el paso del espacio social indiferenciado (la calle) al espacio de la representación. El paso por taquilla, por ejemplo, permite al ciudadano transformarse en espectador, con sus derechos y deberes.El vestuario ayuda igualmente al actor a convertirse en personaje. El espacio teatral institucionalizado marca de modo fijo y visible la separación entre calle y escena, o entre espacio teatral y espacio no teatral. Cuanto más institucionalizado y mayor relevancia adquiere el teatro en una sociedad, mayores dimensiones y más sacralizado está el espacio destinado a la representación. Como los templos, los teatros se convierten en símbolos de poder y expresión del orden social: allí se reúne la sociedad para manifestar y ritualizar sus vínculos de pertenencia. Para hacer teatro, sin embargo, no es preciso que exista un espacio teatral previo, institucionalizado.

Polo que fai ao espazo escénico, precisa este estudoso (Santiago Trancón 2004: 584):

> Constrúese con planos, volúmenes, muebles y objetos, pero también con la luz, el color, la imagen, la palabra, el gesto, el movimiento, el sonido, la música. Gracias a estos medios, el espacio escénico es siempre un espacio concentrado, intensificado.

O século XVI amosou un especial interese por estes espazos, tal como nos lembra a profesora Tiziana Mazzucato ao referirse aos escritos de Sebastiano Serlio sobre este tema. Escribe esta autora (Tiziana Mazzucato 2004: 99-147 113):

> En 1545 se publicó en París el *Tratado sobre las escenas* de Sebastiano Serlio, incluído en *El segundo libro de la perspectiva (Libro II di perspectiva),* que forma parte de un conjunto mayor de diversos tratados que fueron editados en un solo volumen en 1584 en Venecia, bajo el título *Los siete libros de arquitectura...*
>
> Serlio establece para la escena cómica edificios representativos de las personas comunes, "los ciudadadnos, los abogados, los mercaderes parásitos y otras personas similares", por lo que no deben faltar la casa del rufián, la hostería y un templo. Para la trágica, dispone casas de señores, duques y grandes príncipes, y concibe, en fin, la escena satírica como un paisaje agreste con algunas cabañas, que considera habitación propia de la gente rústica. Junto con las normas y los consejos de orden escenográfico y prospectivo, escribe un capítulo entero sobre los trucos escénicos: sobre el uso de luces de colores, el fingimiento de ruidos, la materialización de fenómenos atmosféricos, la representación de músicos o caballeros simulada en cartón; reflejo de una práctica que aunque condensada y rudimentaria, abre el camino a los más sofisticados ejemplos escenográficos.

Boa parte destes e doutros problemas relacionados co espazo están motivados esencialmente pola necesidade do cumprimento da lei da verosimilitude. Sen dúbida, no teatro actúan cunha forza especial as diferentes convencións entre o autor e o público: os personaxes son reais, como o son os feitos que teñen lugar no escenario, todo está a contecer nese mesmo momento e, naturalmente, no lugar que significa a escenografía ou que, simplemente, suxiren os personaxes e os feitos. Deste xeito, nunha perspectiva que defende a obrigatoriedade da verosimilitude, o lugar que se representa na escena debe reproducir coa maior exactitude posible o "lugar único e preciso" no que a acción ten de ter lugar. A isto é ao que se lle chama a lei de unidade de lugar.

É, non obstante, esta lei a que non sempre se respectou. Pódese resumir con Ruíz Ramón (1979: 131):

> Los dramaturgos españoles del siglo XVI no acostumbraron a observarlas [leis de acción, lugar e tempo] en la práctica. Los dramaturgos del XVII rechazaron teórica y practicamente las unidades de tiempo y lugar y respetaron en teoría siempre y en la práctica casi siempre, la unidad de acción.

Víctor Hugo (2009), referíndose concretamente á lei de unidade de espazo, escribía no citado prólogo a *Cromwel* (a versión galega é nosa):

> O máis raro é que os rutineiros teñen a pretensión de apoiar a regra das dúas unidades na verosimilitude, cando é mesmo a realidade a que a mata. Non hai nada tan inverosímil e tan absurdo coma o vestíbulo, o perístilo ou a antecámara, lugares públicos nos que se desenvolven as nosas traxedias, nos que se presentan, non se sabe como, os conspiradores a declamar contra o tirano e o tirano a declamar contra os conspiradores, por orde, como se se tiveran dito bucolicamente: *Alternis cantemus; amant alterna Camenoe.*

Existiron algunha vez perístilos desa clase? Hai algo máis oposto, non só á verdade, senón tamén á verosimilitude? Resulta de todo isto que o que é característico, íntimo e local, e non pode pasar na antecámara ou na rúa, é dicir, o drama enteiro, pasa entre bastidores.

Egadindo pouco máis adiante Víctor Hugo (2009):

> Escoménzase a entender agora que a localidade exacta é un dos elementos da realidade. Os personaxes falando ou facendo non son os únicos que gravan no espírito do espectador o selo auténtico dos feitos. O sitio no que aconteceu unha catástrofe é un testemuño inseparable e irrepetible, e a ausencia desta especie de personaxe mudo deixaría incompletas no drama as máis grandes escenas da historia. O poeta só se atrevería a asasinar a Rizzio na cámara de María Stuardo, nin a apuñalar a Enrique IV noutra parte que non fose a rúa da Ferronerie, nin a queimar a Xoana de Arco noutra parte que non fose o Mercado Vello, nin a decapitar a Carlos I nin a Luis XVI noutros sitios que non fosen as prazas sinistras dende as que se ven White-Hall e as Tullerías.

Para Vidal Bolaño (1993: 41):

> O teatro, entendido non só como fenómeno literario, senón e sobre todo como acontecemento escénico, sempre ten lugar nun espacio físico, xa sexa natural ou artificial. As características dese espacio determinan moitas das do mesmo feito teatral e establecen a relación entre os que dun xeito ou doutro participan nel como actuantes ou como espectadores.

E este espazo, o espazo tetral, condiciona, ademais, o propio espazo escénico. Nunha primeira época, o dramaturgo compostelán, claramente condicionado polas circunstancias, optou por unha clara simplificación deste problema, ben reducindo a escena a un espazo único, reprodución simplemente do escenario tradicional, como acontece, por exemplo, en *Laudamuco,* ben reducíndoo a un anaco

do do propio espazo que ocupa o público, como, por exemplo, en *Ladaíñas pola morte do Meco,* ben utilizando como escenario, sen máis, o mesmo espazo que utiliza o público, como acontece, por exemplo, en *Antroido na rúa I* e *II* ou en *Ruada das papas e o unto.*

En *Laudamuco,* o reino sen nome do *señor de ningures,* redúcese só a un espazo que a primeira didascalia do texto describe así:

> *Á dereita, unha morea de traxes estragados e cheos de carraxe e algunhas perchas con pé, feitas paifocamente. No centro, un cagadoiro enfeitado coma se fose unha cadeira real. E á esquerda, unha cama velloca e moi escangallada.*

En *Ladaíñas pola morte do Meco,* o escenario, que intenta reproducir o seu espazo natural, unha vila, é só*"un espazo entremedias do público,* mentres en *Antroido na rúa I* e *Antroido na rúa II —Antroido na rúa—,* "*o circo en que transcorrerá a representación",* pretende reproducir as rúas e prazas da súa representación. O mesmo que, sen dúbida, tivo de aconter con *Ruada,* obra nacida para representarse nas rúas e prazas dunha vila coma "Paradela, Cangas, ou Santa Comba" ou nunha cidade coma Santiago de Compostela.

Será mesmo, nunha das súas primeiras obras, *Memoria de mortos e de ausentes,* onde vai enfrontar, pode que por primeira vez, a necesidade de ter en conta, ademais do espazo físico como condicionante da obra, outros elementos materiais de non menor relevo. No "Prólogo", reproducido na edición de Xosé Manuel Fernández Castro —Edicións Positivas, 2013—, con esa devoción e atención con que escribía canto tiña que ver co teatro, subliña el mesmo a importancia que para o autor e director teñen, por exemplo, as características "humanas, económicas e de equipamento" con que conta para a súa posta en escena (Vidal Bolaño 2013: 185-186):

> Desta peza —escribe el mesmo— existe unha primeira versión, que foi a presentada ao concurso de obras de teatro en galego "Abrente" e que manexamos para a súa montaxe no Obradoiro de Aprendizaxe Teatro Antroido. É unha versión chea de connotacións técnicas, concisas de máis ao meu entender —e por iso fixen outra—, escrita pensando na súa inmediata posta en escena por un grupo de características coñecidas por min de antemán e axustada ás súas posibilidades humanas, económicas e de equipamento. Un grupo que ademais, fosen cales fosen esas características, quería representar o seu espectáculo aquí, en Galicia, coas limitacións que o edificio teatral galego impón e que eu tiven por forza que ter en conta para darlle viabilidade ao proxecto da montaxe. O que facía dela, máis ca unha proposta dramática aberta, unha descrición detalllada de como se concibía a súa montaxe nun intre e cunhas posibilidades concretas. [...] Todo isto vén a conto porque aínda

> que esa versión, da que falo, naceu condicionada polas limitacións —libre e conscientemente asumidas— dun equipo e un contexto concretos, tiña certas características que nesta poden quedar diluídas e que coido de interese subliñar, sen máis aquela que a de deixar constancia da súa existencia por se alguén decide aceptar a miña proposta e tomándoa como punto de partida para a elaboración dun espectáculo, quere telas en conta.

Pouco máis adiante, engade (Vidal Bolaño 2013: 186):

> O espazo escénico tiña un carácter envolvente —e penso que se atinei coa forma dada a esa segunda versión debería ser difícil evitalo—, totalizador, en canto á localización espacial da acción, que xurdía, indistintamente, adiante, detrás e entre o público. Estaba composto por cinco estrados, un a cada banda do local e outro no medio, unidos entre si por tránsitos abertos entremedias do público. A escena estaba baleira de todo elemento ambiental, non representaba ren. E a cor atopábase case sempre entre as amplas, pero austeras, marxes da matiz que van do branco ao negro.

Modelo de espazo que alcanza en *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón*, estreada no 1979, a súa máxima complexidade daquela etapa.

> *O espazo escénico[4] está composto por cinco estrados pequechos. Un no medio e os outros catro en cada banda do local, xunguidos entre si por tránsitos abertos entremedias do público.*

É con todo en *Percival,* onde o espazo escénico alcanza, se non a maior complexidade, si, dende logo, a súa maior perfección. O propio Vidal Bolaño, nunha especie de introdución, fóra do texto dramático, descríbeo así:

> Do espazo escénico:
>
> O espazo estará composto por dous ámbitos diferentes, mais entremesturados. Capaces de amosar uns lindeiros nidios cando así o precisar, ou de perdelos pola mesma razón. Un será a cas de Percival e o outro, o Bosco.
>
> Cas de percival:
>
> Cubo de cristal transparente, ou de aluminio, situado no medio da escena. O chan semella un taboleiro de xadrez. Acolle unha mesa-camilla, un sillón de vimbio, libros sementados polo chan ou en estantes baixos, de lombos dourados e graxentos, de pergameo. Aves disecadas, sabres crebados e dúas lámpadas. Unha de araña, pendurada do teito, e outra de mesa.
>
> O Bosco:
>
> Bosco de ramaxe mesta, feita de pendóns negros, limitado pola sombra dos xigantes e dos monstros que o habitan. Tras dos xigantes e os pendóns

4. Adianta o propio autor.

> sucédense a noite e o día, poboados de morcegos e de pantasmas, de estrelas, de nubeiros, de lúa e de sol. O chan aparece cuberto de follas mortas de cor do viño, durmindo sobor da herba branca que inventara Percival.

Fronte á cuestión concreta da lei de unidade de lugar —o lugar que se representa na escena debe reproducir coa maior exactitude posible o "lugar único e preciso" no que a acción ten de ter lugar— Vidal Bolaño amosouse de todo indiferente. A súa mesma paixón polos espazos complexos —cidades coma Compostela, longos camiños coma o Camiño de Santiago—, permitiulle resolver máis dun problema representándoos teatralmente a través mesmo dos variados espazos concretos que os definían. No hai constancia concreta de que Vidal Bolaño intentara mesmo resolver o problema da unidade de lugar utilizano precisamente esta técnica. Máis ben cabe supoñer que tal norma, como outras moitas, non o incomodou o máis mínimo. A técnica, ende ben, da variedade espazos como elementos definidores dun espazo único está presente nas obras máis representativas do seu teatro.

Xa en *Memoria de mortos e de ausentes,* as diferentes didascalias van precisando os cambios escenográficos que teñen de permitirlle ao público a percepción non só de espazos concretos diferentes como o "Eiró dunha aldea abandonada", as "Corredoiras que morren no eiró", "O fondo avesío das casas", o "Valo do cemiterio", "As ruínas do que outrora foran a tasca da aldea", as "Paredes derrubadas", a "Taberna", "Os cantos das casas", "A palleira", "A escena permanece ás escuras un bo anaco, até que se alcenden todas as luces de súpeto. Incluso as do local en que se celebre a representación", senón tamén a do lugar "único e preciso", de Valodouro, "aínda que nos papeis e no letreiro que hai ao pé da estrada, lle teñan posto Valoduro".

É, en calquera caso, a mesma técnica que vai empregar máis tarde en obras como *Saxo Tenor, Anxeliños!, Criaturas, Animaliños* ou *Integral,* e, sobre todo, en *Doentes, Días sen gloria* e *As actas escuras.* En todas elas, non só sinte a necesidade de dun lugar concreto para cada situación, senón que convirte a este nun verdadeiro protagonista. A diversidade, non obstante, de escenarios que utiliza en cada caso non son máis ca modos de achegamento ao verdadeiro significado do espazo do que forman parte e ao que definen. Por exemplo, en *Anxeliños!* os diferentes tempos, o real, o da memoria e o soñado, delimitan espazos diferentes, pero que, na súa mesma diversidade, definen o espazo único no que se desenvolve a historia. Así, o tempo real, transcorre sempre nun mesmo espazo, a

oficina dunha comisaría de vila ou de barrio; o tempo da memoria faino nunha grande variedade de escenarios: o curruncho dunha esterqueira de arrabalde, a oficina da axencia "Morosos Asociados", unha rúa, a habitación dunha casa particular, un café, a entrada dun teatro, unha UCI de hospital, unha igrexa, un cuarto de hospital; mentres o tempo soñado transcorre nun "lugar indeterminado da memoria", aínda que os que o viven o fagan na mesma oficina da axencia. O espazo único, o real, é, non obstante, o xa sinalado: unha comisaría.

Compostela, como espazo único, é, sen dúbida, o exemplo máis acabado desta técnica de Vidal Bolaño. É mesmo esta cidade, a Compostela onde a crenza sitúa o lugar de repouso dos restos do Apóstolo Santiago o Maior, feito ao que lle debe non só o seu nome, senón a sona do seu prestixio e da súa grandeza. Espazo sacro no que tódolos milagres, e tamén tódalas *desgrazas*, son posibles. Non andaba descamiñado Camilo Franco (2013: 28) cando escribía: "Quizais o autor pensase que Compostela é un escenario e alguén debía organizarlle o tráfico de intérpretes". O certo é, que, como observaba Pancho Tristán (EC 2000: 05 04): "Casi todo el teatro de Roberto Vidal Bolaño está íntimamente relacionado con Santiago de Compostela, la ciudad que le vio nacer en 1950". Compostela é mesmo o escenario que percorren personaxes como Don Valeriano, Cañete e o Vinchas, os sabios que intentan alumar *As actas escuras,* o ilustre portugués *Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal,* os protagonistas de *Rastros* e, moi probablemente, os habitantes do arrabalde de *Saxo tenor.*

As súas rúas, a catedral, os comercios, as casas particulares... non son, en calquera destas obras máis ca simples elementos do escenario único que é Compostela. *Días sen gloria* pode, neste sentido, representar o exemplo extremo. Un lugar, o Camiño de Santiago, que representa, sen dúbida, unha realidade concreta, un espazo xeográfico definido fisicamente pola presencia dos variados lugares que lle dan vida e son fitos do seu acontecer histórico. *Días sen gloria* é, neste sentido, unha obra, na que a mesma viaxe, como pensa Iolanda Ogando, se comporta, non só coma unha creadora de herois, senón coma unha definidora máis dese espazo único que é para Vidal Bolaño Compostela e incluso a mesma Galicia (Iolanda Ogando 2013: 111-148):

> A viaxe tórnase así en vía de coñecemento, e con el de transformación e matamorfose, de creación de herois que non se esperaban. Malia estar perto do círculo, este teatro achegaríase máis a un mapa conceptual que, de maneira irregular e significativa vai concentrando os pontos de interese arredor da

capital, Santiago, tecendo unha rede de relacións e tránsitos a través dos que se espella Galicia.

Tamén, nesta particular concepción dun espazo único, é obrigado salientar, xunto ao modelo, sen dúbida, insuperable, de Compostela, a súa preferencia polo espazo circular, real ou metafórico, os dous, espazos sacros. Lémbrese, por exemplo, como en *Memoia de mortos e de ausentes*, Xan só "sae do circo que debuxara no chan" cando as ánimas lle prometen non facerlle dano, ou no mesmo desenlace de *Ruada,*metendo os teatreiros dentro da roda que forma a xente para protexelos contra os inimigos da liberdade e da alegría. Non se esqueza, neste sentido, que esta preferencia aparece xa salientada no mesmo modo, como Rouco en *Laudamuco* "vai movendo os monifates até formar un círculo arredor do cadavre do rei". Non ten outro sentido o "circo en que transcorrerá a representación" de *Antroido na rúa,* nin, naturalmente, a idea que suxire "o carácter envolvente" do escenario de *Memoria de mortos e de ausentes.*

O espazo único, definido polos múltiples espazos que o compoñen, pode, de certo, estar máis próximo á idea de perfección e seguranza que simboliza a forma circular, que a calquera pretensión de respectar unha norma dramática, practicamente en desuso no mesmo teatro tradicional. Nesta preferencia pode estar tamén, con moita probabilidade, o coñecemento do autor da importancia no cine no dominio do espazo. A ampla variedade, por exemplo, de espazos dunha obra coma *Días sen gloria,* esixida fundamentalmente pola necesidade de configurar e definir o recorrido que realizan os dous protagonistas, só podía achegarse á obrigada verosimilitude, movéndose mesmo en círculo no escenario, como foi posible na súa estrea no Teatro circular do Instituto Galego de Información de San Marcos (Santiago de Compostela). Con toda seguranza, sen ningunha intención de respectar a lei da unidade de lugar, movido máis ben pola suxestión do movemento máis común da cámara cinematográfica tan favorecedor da súa irrenunciable pretensión de poder amosar, en vez de contar, a historia que poñía enriba do escenario.

O lugar único non debe, ende ben, confundirse, co espazo escénico que o director, tecnicamente, pode transformar en espazos diferentes, como acontece, por exemplo, en *Rastros,* obra na que o autor apenas ofrece algunha indicación sobre o modo de transición entre os diferentes espazos escénicos nos que se desenvolve a acción. Un "sobrado pequeno" con "unha cama, catro libros, un termo, unha cunca de café, un televisor en

color"... , é a vivenda de Esther, un espazo que muda, unha e outra vez, nunha sala de espera dun hospital, nun bar, no interior dun cárcere, nun cuarto dun cárcere cunha mesa, nunha tenda, nunha igrexa, nunha rúa... Os escuros e os cambios de luz, que non sempre se sinalan no texto, son os únicos responsables de faceren realidade tales transicións. Un modo máis da aplicación da súa técnica dun espazo único: o piso de Esther.

O exemplo de *A burla do galo* resulta especialmente clarificador. Compostela, cunha rica diversidade de escenarios, produto dun soño, dun delirio do fidalgo portugués *Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima,* que cre terse volto un galo que van comer con castañas, é un dos dous lugares onde acontecen os feitos. O outro, o real, a cidade de Braga. Neste último, *Don Esmeraldino* soña a súa viaxe a Compostela convertido nun galo para, da man do seu criado Porfirio, visitar a tumba do Apóstolo Santiago na procura do milagre que lle devolva a súa figura natural. O lugar soñado, *Compostela,* adiántase nun breve "prólogo" ao lugar real, *Braga.* Os espazos que o describen son, respectivamente:

Lugar soñado: España, Galicia, Compostela: "As portas dun mosteiro", "As portas de Compostela", " Dormitorio dunha dama principal", "As portas dunha pousada", "O Casino", "Unha pensión de Compostela de portas adentro", "A casa do Rexedor", "O comedor da pousada", "A Catedral", "O Casino", "A Catedral", "Unha rúa", "A pensión", "O cuarto da pensión", "A cociña da pousada", "As portas da pousada", "A casa de Dona Catalina. Salón principal", "A casa do Rexedor", "Unha rúa", "Unha casa de mala nota", "A casa de Dona Catalina", "O cuarto da pensión", "O Casino", "Unha rúa", "No cemiterio, ao pé da tumba dunha muller", "A casa de Dona Catalina", "A casa do Rexedor", "O Casino", "Unha rúa chea de soportais", "A praza", "A pousada", "Un suburbio da cidade", "Unha rúa", "O cuarto da fonda", "A igrexa", "Unha rúa", "A pousada", "A casa do Poeta", "A pensión", "A casa do Poeta", "Unha rúa", "O cuarto da pousada", "A igrexa", "Unha rúa", "O cemiterio", "Unha rúa", "O cemiterio", "A pousada", "A praza", "O cemiterio".

Lugar real: Braga: "Dormitorio de Don Esmeraldino", "Balcón da Cámara Municipal de Braga".

Nin o número dos escenarios atenta en o "lugar soñado" contra a unidade de lugar, Compostela, nin tampouco a existencia dos dous lugares, "soñado" e "real", nun só acto, en canto o primeiro é só un desvarío do personaxe protagonista.

-V-

A UNIDADE DE TEMPO

Pódese falar tamén de diferentes tipos ou clases de tempo, especialmente de dous, un tempo subxectivo, que sería aquel que se vive persoal e individualmente, e un tempo obxectivo, ou tempo cronolóxico, que é o mesmo para todos. Nunha perspectiva teatral, o tempo cronolóxico é o tempo real, é dicir, o tempo que dura a representación. O tempo escénico ou tempo de ficción ou ficticio, o verdadeiro tempo dramático, é o tempo propio da acción dramática, que representa o que dura esta, que, naturalmente, pode e, en xeral, é distinto do tempo cronolóxico. O tempo escénico pode representar anos que na escena dura só minutos. Neste tipo de tempo pódese diferenciar o chamado tempo interno ou interior, que representaría o modo como o tempo escénico afecta aos personaxes; e o tempo aludido que é aquel que fai referencia a algo que acontece ao marxe da historia representada e que, xunto co tempo dramático, constitúe o que se denomina tempo total.

En canto "todo teatro ha de ser, en última instancia, contemporáneo", obriga, como lembra Santiago Trancón (2004: 588), a que:

> Independientemente de la época en que se sitúe la obra, la escenificación y el modo de suceder y sucederse los hechos han de fingir una acción que transcurre en un presente absoluto. Para hacerse presente de este modo, el tiempo de la ficción ha de mantener una referencia o conexión con el tiempo real e histórico de los espectadores; o sea, hacerse contemporáneo.

Segundo este mesmo autor, Trancón Pérez (2004: 590):

> Por unidad de tiempo se entiende la mayor aproximación posible entre la duración de la representación y la duración de las acciones y de la acción global o historia (fábula) en el mundo de la ficción. Se equipara o aproxima al máximo el tiempo objetivo o cronológico de la escenificación con el tiempo ficticio de la representación.

Esta coincidencia resultaba relativamente doada, por exemplo, en Grecia, onde, na época clásica, a representación teatral duraba, en

xeral, un día; ou na Idade Media, onde , por exemplo o "misterio" podía durar, incluídas as obrigadas interrupcións, un mes enteiro. Ende ben, facer coincidir o tempo de ficción co tempo de representación cando, como acontece na actualidade, a representación dunha obra de teatro non debe durar máis de tres horas, sendo a súa duración máis común de hora e media ou, como máximo, de dúas horas, limita moito máis as posibilidades do autor.

Pode que isto explique que, como lembra Francisco Ruíz Ramón (1979: 131), en xeral, o teatro, polo menos na práctica, non respectara nunca esta unidadede. O propio Lope de Vega (2002: vv. 187-210) recordaba no seu *Arte nuevo de hacer comedias*:

> No hay que advertir que pase en el período
> de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
> porque ya le perdimos el respeto
> cuando mezclamos la sentencia trágica
> a la humildad de la bajeza cómica;
> pase en el menor tiempo que ser pueda,
> si no es cuando el poeta escriba historia
> en que hayan de pasar algunos años,
> que estos podrá poner en las distancias
> de los dos actos, o, si fuere fuerza,
> hacer algún camino una figura,
> cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
> pero no vaya a verlas quien se ofende.
> ¡O, cuántos de este tiempo se hacen cruces
> de ver que han de pasar años en cosa
> que un día artificial tuvo de término,
> que aun no quisieron darle el matemático!
> Porque, considerando que la cólera
> de un español sentado no se templa
> si no le representan en dos horas
> hasta el Final Jüicio dende el *Génesis*,
> yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
> con lo que se consigue es lo más justo.

Con singular indiferenza se amosou o romanticismo fronte a esta unidade. Víctor Hugo (2009), un dos representantes de maior relevo deste movemento, escribía sobre ela:

> A unidade de tempo non é máis consistente que a unidade de lugar. A acción, pechada nas vintecatro horas, é unha cousa tan ridícula como pechala no vestíbulo. Toda acción ten a súa duración propia, como ten o seu sitio particular. Causa risa querer outorgarlle a mesma dose de tempo a tódolos

> acontecementos e aplicarlles a mesma medida. Estariamos a burlarnos do zapateiro que quixese meter os mesmos zapatos en tódolos pés. Atravesar a unidade de tempo e a unidade de lugar coma os barrotes dunha gaiola e facer entrar nela, pedantescamente, tódalas figuras e tódolos pobos que a Provincia desenvolve na realidade en grandes masas, é mutilar os homes e as cousas, é pretender que a historia faga acenos. É máis: todo isto morrerá durante a operación; diste xeito, os mutiladores dogmáticos alcanzan o seu resultado ordinario; isto é, que o que estaba vivo na crónica estea morto na traxedia. Por iso con frecuencia a gaiola das unidades só encerra un esqueleto[5].

A cuestión principal radica sen dúbida na necesidade da verosimilitude. Lémbrese unha vez máis que todo canto acontece no escenario é ficción, mentira, tanto a historia coma os personaxes, correspondéndolle ao autor —director, actor— facelo verosímil, outorgarlle esa realidade que lle consinte ao público percibilo coma unha verdade. Hai, incluso, un tempo pasado, moi antigo. E o tempo dramático, que non sempre se corresponde co tempo cronolóxico, sitúa obrigadamente en presente personaxes e acontecementos dunha historia que tivo lugar en tempos moi arredados ou de todo descoñecidos. Lémbrese como o compostelá acertou a dar resposta a tal reto creando, por exemplo, universos nos que o pasado se fai presente na realidade dos seus personaxes sombras, ánimas, espectros, aparecidos... Unha característica que, como escribe o profesor Anxo Abuín González, identifica perfectamente este tempo fronte ao do cine e ao a da mesma narrativa (Anxo Abuín 2004: 399-400):

> Eikhenbaum decía que "en teatro, el tiempo no se construye, se ocupa", mientras que el cine dispone de técnicas que permiten "crear así una sensación de tiempo completamente original". Y podemos añadir que en teatro se superponen los tiempos diegéticos (los hechos de la fábula), escénico (el vivido por el actor y los espectadores durante la representación) y dramático (relativo a los otros dos), y ese tiempo tiende por definición a crear una sensación de *presenteidad* o *presentez* (un tiempo *in fieri,* isocrónico), mientras que en el cine, como en la narración literaria, el tiempo de la acción, marcado por su carácter pretérito, difícilmente puede coincidir con el del discurso y el del receptor.

Vidal Bolaño distingue no tempo dramático o tempo escénico ou tempo de ficción ou ficticio, o tempo aludido, o tempo evocado e o tempo soñado, lineal, anterior ou posterior. O tempo aludido pode incluír sen dificultade os tempos anteriores (de antes), posteriores (de despois) e os evocados (ou lembrados). Non obstante o que de verdade lle preocupa a este autor é como facelo representación, é dicir, o modo de facelo presente, real, na percepción do espectador, en canto

5. A versión galega é nosa.

o tempo, no teatro, ten de ser tempo representado, non narrado. El mesmo o explica, por exemplo, en *Memoria de mortos e de ausentes* Vidal Bolaño (2013: 188):

> Para as transicións temporais propoñíanse dous elementos de puntuación: unha luz diferenciada e o emprego de máscaras. A luz natural (candís, candeas, fogueiras, etc.) para o tempo real da acción, a noite e a luz eléctrica para as evocacións, seguindo o mesmo criterio para facer a separación entre o evocado e o real, naquelas escenas en que ambos os dous coinciden. Ás máscaras, ademais da súa importancia como elemento distanciador asignábaselle unha función semellante á da luz. Os actores levaríanas cando fosen corpo da Santa Compaña (tempo real) e quitaríanas cando fosen evocación.

En calquera caso, a "temporalidade", ou a necesidade de vivir o tempo coma un presente, imponlle ao dramaturgo condicións moi especiais, sobre todo, cando, coma no caso de Vidal Bolaño, se renuncia a estrutura en actos capaz de resolver o problema de tempos distintos ou moi arredados. Para autores coma José Luis García Barrientos, esta condición fai do teatro un xénero tan radicalmente circunstancial que nin tan sequera consinte a súa repetición, Barrientos (1981: 253-294):

> Lo peculiar de la escritura es, pues, que fija, espacializa, es decir, objetiva: produce algo independiente de quien lo produce y capaz de trascenderlo en el espacio y en el tiempo". (...) "Todas producen obras objetivas, mensajes formados y fijados. En el polo opuesto, como siendo lo contrario de una escritura, aparecen, encabezados por el Teatro, espectáculos como el circo, los toros o el concierto. En todos ellos es imposible separar la obra de arte del artista. Son "artes" que mueren como el hombre y con el hombre que las ha sustentado. Son las artes o espectáculos *humanos* por excelencia, que acompañan al hombre en su más íntima dimensión: la temporalidad abocada a la muerte.

Limitación que recoñecía tamén Vidal Bolaño, aínda que matizando o significado da mesma (Vidal Bolaño 2013: 127):

> O carácter perecedoiro consubstancial ó propio feito teatral, imponlles pois ós escritores de teatro, quéirano ou non, a necesidade de concibir a súa obra e a proposta escénica que encerra, para un tempo, un medio e un público concretos. E por conseguinte, e sen perda da aspiración á transcendencia ou á Universalidade, agroma dun xeito natural neles: o desexo, a demanda ou o ensoño de que sexa nese tempo, nese medio e diante dese público, antes ca diante de ningún outro, onde a tal representación se dea.

O teatro, "como tal arte Vidal Bolaño (1997: 150-163) só alcanza a súa expresión plena nese momento irrepetible e perecedoiro que é o ritual da representación, cuns intervintes diante dun público e nunha data e hora da historia concretas".

> Dise e non sen razón —*Touporroutou da lúa e do sol* (1996)— que cando a condición de autor e a de director van parellas, os textos, de común, son o ensoño dun feito teatral posible, coñecido e prefixado de antemán. Aquel que o autor, como director, poría en pé riba das táboas dun escenario se estivese da súa man. Con ter moito de certa a tal afirmación, polo menos no que a min se refire, non deixa de ser unha verdade a medias. Como autor, o máis que fago é describir que feito teatral posible ensoño como director, eu, en ningún caso aqueles outros que poidan ser quen de ensoñar outros.
>
> E sería virtualmente imposible, cando non estúpido, que o autor que as puxo a andar, reproducise como director ós cincuenta anos, aquelo que foi quen de facelo ós vinte, por máis vontade arqueolóxica que puxera no empeño (Vidal Bolaño 1996).

Característica que debería condicionar a aplicación da mesma lei da unidade de tempo no caso, naturalmente, de que esta fose tido en conta polo dramaturgo, algo que nin teórica nin practicamente aconteceu no seu teatro. Na primeira época da súa produción teatral, pódese observar, como sucede noutros aspectos da súa obra posterior, unha certa proximidade ó tratamento do tempo do propio do teatro clásico. *Laudamuco* e *Ruada* poden exemplificar dúas destas experiencias. A acción de *Laudamuco* desenvólvese nun tempo concreto, nese tempo que o *Señor de ningures* agarda que veñan por el para darlle morte. Un tempo que se corresponde perfectamente co que o público percibe coma transcurso do mesmo. Feito que se repite igualmente na versión de *Ruada,* representación ao aire libre, espectáculo que tiña, sen dúbida, de desenvolverse ao longo de todo un día —*tempo escénico*—, tal como se precisa no propio texto: "Aquel día", dende cando "xa abriran as moitas tendas de trapalladas que atopan cobixo baixo os soportais da Compostela Antiga", cun espazo libre para folgar, comer e arranxar as cousas da representación que tiña de continuar, tal como suxire o aviso nun dos carteis do propio espectáculo, "agora imos xantar, pero as 51/2 volvemos".

Este, con todo, non vai ser o camiño seguido polo compostelán. Xa antes, no intermedio entre estas dúas obras, en *Memoria de Mortos e de ausentes,* o autor manexa no tempo escénico tempos diferentes, os que el mesmo denomina tempo real e tempo evocado. Tamén en *Laudamuco* hai tempos imaxinados, coma o santo oficio que oficia o sumo sacerdote, a xuntanza co "sumo, o mariscal e o maxistrado" ou o concerto de saxo de Laudamuco con asistencia de "egrexias personalidades". Pero estes tempos forman parte do tempo real, algo

que non acontece cos tempos "evocados" en *Memoria,* co tempo real, da memoria e do cine en *Saxo tenor,* ou incluso co tempo soñado da viaxe a Compostela de *Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima,* en *A burla do galo,* que son tempos representados, tempos escénicos, coma, por exemplo, o do teatro dentro do teatro, en *Ruada,* ou o do cine dentro do teatro, en *Saxo Tenor.*

A narrativa con frecuencia interrompe o seu carácter predominantemente lineal, renunciando, por exemplo, ao seu comezo *ab ovo* —dende o principio— para substituílo por un *comezo in medias res* —adiantando un episodio posterior— ou iniciando mesmo —*in extremis*— a narración, polo capítulo final. Técnica que o profesor Anxo Abuín, referíndose ao *Xelmírez* de Cortezón quere ver coma un recurso propio do cine (Anxo Abuín 1999: 105):

> Pero hai tamén no principio da obra unha adición que ó meu entender encaixa perfectamente no espírito orixinal do *Xelmírez*: trátase de dotar á acción dunha disposición circular mediante a inclusión como apertura da obra dun *flash-back* (cinematográfico) a cargo do protagonista, de xeito que a última escena se repite tamén como a primeira.

Técnica rupturista do tempo que, en calquera caso, Vidal Bolaño emprega en obras coma *Días sen gloria* ou *As actas escuras,* entre outras. A primeira secuencia, "O mar, a morte e o olvido", de *Días sen gloria* sitúa ao público, como lembra a primeira didascalia, no seguinte escenario:

> *Á beira do mar, preto de onde rematan e principian tódalas cousas. As ondas baten na area con suavidade e un sol crepuscular, da cor do sangue, busca acougo trala raia lonxana e imprecisa do horizonte deixando no aire o alento dun mal presaxio.*
>
> *Sobre o lombo do areal recórtase a silueta dun carromato e a de dous peregrinos. Un deles, o máis vello, agarda sentado na area co mirar extraviado na inmensidade do océano. O outro, unha muller, está de pé á beira do carro. Ten un coitelo de folla ancha na man. A muller vai cerimoniosamente ata onde o vello agarda e axiónllase cabo del, cunha man féchalle os ollos, e ca outra ergue o coitelo con mentes de llo espetar. Antes de que a folla se afunda con forza no peito do vello, unha raiola de sol, ó rozala, arrinca dela un escintileo dourado. Fóra do golpe seco da coitelada e do bater das ondas na area, non se escoita nada. Nen un xemido sequera. O vello déixase vencer cara atrás e ela acólleo no seu regazo. Bícanse apaixoadamente, e ó conxuro daquel bico, o vello exhala o derradeiro alento e entrega a vida nos seus brazos. A muller, con el así, acariñado no colo, alónxase cara o mar, areal adiante.*

Escena que se repite case literalmente na secuencia XVI.2 —"No mesmo areal, máis tarde"—, *"Nun areal, ó pé da mar océana"*:

> [A muller] *Achégase a* EL, *e axeónllase á súa beira. Féchalle os ollos cunha, coa outra, ergue o coitelo. Antes de que a folla se afunda no peito do gallofo, unha raiola de sol, ao rozala, arrinca dela un escintileo dourado.* ELA *baixa o coitelo e espétallo no corazón mesmo. Do vello non sae nin unha queixa.*
>
> *A rapaza dálle un bico nos beizos e o vello déixase ir nel.*

En *As actas escuras,* repite a mesma técnica. A primeira didascalia da secuencia I —"As letras apostólicas"— describe así o escenario:

> *No recollido silencio dun dormitorio de paredes núas e inmensas. Na cama, limpa e austera coma o cuarto todo, un ancián cego e enxumiado de aspecto e maneiras venerables agarda a morte coa serena pracidez de quen se sabe á fin de tódolos camiños. Polas fendas dunha ventá coas contras a medio entornar, un sol, tamén xa no ocaso, coa timidante as derradeiras raiolas dun luminoso día de verán. Ábrese a porta do cuarto e debúxanse no seu gonzo as sombras dun home e dunha muller, aínda na flor da vida.*

O mesmo que se describe na secuencia XXX —"A morte, que chega"—, como resultado da desaparición da estación de Cornes, como se observa no seguinte texto:

> *O fume do andén foi desaparecendo e tras del xorde o mesmo dormitorio de paredes núas e inmensas no que Don Mauro agarda con serena pracidez, e un pouco de impaciencia, unha morte que, agora si, xa chega. Estao atendendo un doutor e acompáñao* Rosarito, *atenta e solícita con el como sempre, desque se coñeceron.* Casiano *xa leu o ditame e vén de o botar no lume.*

O tempo, coma o espazo, constitúe, ademais, tanto en *Días sen gloria* coma en *As actas escuras,* e noutras obras do autor, un elemento estruturador fundamental.

A acción, por exemplo, en *Días sen gloria,* desenvólvese nun tempo histórico, indefinido, que dura xusto o tempo daquel Camiño que comezara mesmo coa expulsión da rapaza, compañeira de peregrinación de El, un vello gallofo, dunha pousada na que prestaba os seus servizos na vila de Ostabat, no territorio vascofrancés da Baixa Navarra, e o momento no que esta salda a conta dun "vello amigo" acabando coa vida do "enfouchado cabaleiro" ao que persegue ata Compostela. O autor, non obstante, aproveita o paso do tempo coma elemento estruturador sinalando en cada escena o momento e o lugar precisos do longo recorrido que realizan os protagonistas: "As ondas baten na area" no momento en que "un sol crepuscular, da cor do sangue, busca

acougo tras da raia lonxana e imprecisa do horizonte" (secuencia I); a pousadeira bota fóra a rapaza que se deixara enganar por un cabaleiro no momento en que "non hai máis luz ca a dunha lúa envolta en brétemas" (secuencia II, 1); a moza atópase cun esmoleiro "ao amencer dun día grisáceo" (sedcuencia II, 3); no momento no que o gallofo se decata de que se atopa diante dunha muller "escintila no ceo o derradeiro lóstrego" da treboada que estaba soportando (secuencia III); a secuencia IV iníciase mesmo nun "amencer" cando "un sol aínda preguizoso filtra timidamente as súas raiolas por entre a ramallada"; "o sol xa está no alto" cando El e Ela emprenden o camiño de Ostabat (secuencia IV, 2); chegan ás portas de Saint Palais "ao atardecer" (secuencia V), etc.

Esta función estruturadora do tempo amósase aínda con maior claridade en obras coma *Rastros.* Nesta, os tempos nos que se desenvolve a acción son esencialmente catro: o tempo real, o tempo da memoria ou dos "relembros", o tempo evocado e o tempo soñado. A súa organización xeral ten lugar nestes catro tempos, en simples unidades estruturais que, naturalmente, nada teñen que ver nin coas unidades estruturais clásicas —acto, cadro, escena— nin sequera cos catro tempos nos que se desenvolve a acción. O público entra en contacto: no "tempo 1", con tres Nenos e unha Nena. que Falan sobre o que queren ser de maiores; no "tempo 2" coa moza Esther, a Nena do "tempo 1", que nun "sobrado pequeno" fai contas dunha vida na que os soños de nena non foron máis ca iso, soños; no "tempo 3", cos acontecementos que levaron a Esther á frustración que confesou no monólogo anterior e ao fracaso das súas vidas aos tres Nenos do "tempo 1". O "tempo 4" é unha simple repetición do "tempo 1". Pódese dicir que, mentres o "tempo 1", que non é máis ca un adianto do "tempo 4", e o "tempo 2", funcionan coma un prólogo, recurso, por outra banda, tan do gusto do autor que chegou a especificalo expresamente en obras coma *Bailadela da morte ditosa* —"Prólogo (para voz e cantiga)"—, *Percival* —"A xeito de obertura"— ou *Cochos* —"Prólogo propiamente dito".

A necesidade dunha representación en presente non lle impide ao dramaturgo compostelán, respectando sempre a lei da verosimilitude, o milagre de pasear o seu público por diferentes espazos dun espazo único —Compostela en *Doentes,* o Camiño de Santiago en *Días sen gloria...*— ao longo de tempos distintos, que non consinten ningún paralelismo entre os tempos reais e os escénicos. Un logro que só fan posible os seus coñecementos cinematográficos, teatralmente aproveitados.

-VI-

A LINGUA

A lingua constitúe o principal compoñente da súa escrita escénica. Vidal Bolaño adopta dende o primeiro momento un claro compromiso coa lingua galega, como lingua obrigada do Novo Teatro Galego. O galego non só non debía representar para o Novo Teatro ningunha clase de atranco senón que, na súa perspectiva, tiña incluso de potencialo.

Manuel F. Vieites, ao lembrar como un verdadeiro feito "fundacional" a edición en 1959 do *Don Hamlet* de Cunqueiro e a estrea, no mesmo ano, dun espectáculo homónimo, escribe (1998: 33-34):

> A obra de Cunqueiro non só contribuíu a mostrar e demostrar as posibilidades literarias da lingua galega, negadas pola cultura oficial, senón que viña establecer unha ponte co Movemento Dramático Nacional, do que a súa obra debería ter sido continuación, sobre todo de considerarmos a publicación, no número 6 da revista lucense *Yunque,* do fragmento "Rúa 26 (diálogo limiar)", prólogo dunha obra que semella non ter rematado xamais. O interese e a trascendencia deste fragmento, xunto co outro prólogo titulado "Xan, o bo conspirador", radica no feito de constituíren dúas probas inequívocas da evidente incidencia da experimentación vangardista (futurismo, dadá...), na dramática galega da época, amais de permitirnos imaxinar cales terían sido as posibles orientacións da creación dramática nunha Galicia probable, gobernada ó abeiro do Estatuto de Autonomía do 1936.

Antón Dobao (2013), salienta o interese de Vidal Bolaño pola lingua galega coma unha das principais preocupacións do dramaturgo compostelán:

> A subalternidade audiovisual galega e o seu sometemento ao mercado impediron que Roberto Vidal Bolaño lle ofrecese a un Cinema Nacional o que lle ofreceu ao teatro e á literatura dramática. O Cinema Nacional foi substituído por un cinema subalterno, e a lingua galega non foi protagonista do campo audiovisual como o foi e o será do teatro e a literatura. E da relación entre o teatro e a lingua é responsable maior Roberto Vidal Bolaño, cuxa importancia histórica é semellante á dos nosos poetas do Rexurdimento. Vidal Bolaño, con Curros, Rosalía, Pondal. Non foi o del un labor realizado en

> solitario, certo, nin é o primeiro autor de textos teatrais en galego, pero o seu traballo de máis de trinta anos moi frutíferos fixo posible que a dramaturxia galega sexa tamén, coma a literatura, territorio independente.

Referíndose mesmo á primeira época do teatro do dramaturgo compostelán, o profesor Francisco Fernández Rei caracterizaba xa a lingua empregada por este como "literaria, urbana e popular" (BRAG 2013, 374: 187-206), cuxas características resume así:

> A lingua dos seus textos baséase na tradición literaria e na fala popular dos barrios de Compostela e das súas tabernas, co que crea unha lingua galega urbana culta con arrecendo popular, ás veces con castelanismos usados á mantenta, sobre todo en textos do Teatro do Aquí, pola maior expresividade e para mellor reflectir a oralidade popular cando se trata de frases híbridas de galego e castelán.

A lingua sería, efectivamente, a primeira preocupación de Roberto Vidal Bolaño. Noutro contexto cultural —español, inglés, francés...—, pode ser normal un teatro, como o é o cine, nunha lingua estraxeira, favorecida tal presencia, ou non, con rótulos na lingua propia. Por outra banda, constitúe, sen dúbida, un pracer irrenunciable, en calquera contexto, incluído, naturalmente, o galego, poder disfrutar unha obra, falada ou escrita, na lingua orixinaria do seu creador ou do seu receptor. Algo que, de certo, non é posible entender nun contexto no que, como advertía o profesor Manuel F. Vieites (1998: 13), cando Roberto Vidal Bolaño soñaba o seu teatro, concretamente "o periodo 1965-1995, en Galicia non había lectores que puidesen garantir a posibilidade de ser escritor dun xénero minorizado, nunha lingua marxinal".

O propio Vidal Bolaño, referíndose a actitude negativa daqueles "que lle negan á nosa cultura (e á nosa fala como máximo expoñente dela) a máis mínima posibilidade de ser e estar nun mundo como o de hoxe", e incluso aqueles que só actúan dende "unha apreciación prexuizosa e desinformada", dicía na Universidade Nova de Lisboa (Vidal Bolaño 1998: 93):

> Esa apreciación, digamos pesimista ou escéptica, ten fondas raiceiras entre nós. Viuse manifestado en múltiples ocasións antes de hoxe e segue a facelo agora, verbo de cuestións como: a incapacidade da lingua galega como lingua vehicular de discursos, mundos ou asuntos que transcendan a suposta simplicidade da cultura agraria ou do noso mundo rural.

E isto incluso cando (Vidal Bolaño 1998: 189):

> O noso discurso se enuncia no marco dunha cultura en cuestión, que despreza tanto como ama os seus valores propios, entre eles a lingua. O

> simple feito de que a palabra teatral sexa enunciada en galego, é causa de que un importante sector da nosa sociedade considere que non nos diriximos a ela ou que mesmo o facemos contra ela.
>
> As Irmandades botarían a andar un movemento teatral no que, sen renuciar ó seu uso como instrumento de comunicación ou de concienciación lingüística, o teatro deixaría de ser un instrumento máis ó servicio doutros intereses para ser unha razón en si mesma (Vidal Bolaño 1997: 71). Unha forma artística plena, á que a lingua pode e debe servir de soporte e dende a que a nosa cultura ten o dereito e a obriga de se expresar, se quere manter vivos aqueles sinais da súa identidade que a fan existir como tal.

É para o compostelán tan esencial o uso da lingua galega, non só de certo no teatro, que diante da pregunta ¿por que escribo? non dubidou en respostar: "Non adoito preguntarme por que diaño escribo. E moito menos por que estrañas circunstancias o que escribo pretende ser teatro e non outra cousa, ou porque o fago naquela e non nesta lingua" (Vidal Bolaño 2001). Por iso berra que, nun momento histórico como o que a el lle tocou vivir, se fai obrigado e urxente devolverlle a voz e a palabra aos dramaturgos, "nunha lingua irrepetible e concreta", como insiste de novo en "A propio intento" (Vidal Bolaño 2013: 131):

> Nun momento da historia coma este, tan cheo de falsos profetas, de apóstolos dunha comunicación inexistente, de predominio absoluto e comenenciudo da imaxe fronte á palabra oral ou á letra impresa, non estaría de máis devolverlle a voz aos poetas. Arrincarlle á confusión e ao bruído aturdidor, un recuncho de dignidade polo que fose posible escoitar a súa voz sosegada, firme, certa. Polo que fose posible achegarse sen intermediacións inncesarias, sen subterfuxios, sen alteracións que reneguen vergoñosamente da súa condición orixinaria, a palabra dos dramaturgos enunciada por si mesmos, nun momento, nunha lingua e nuns espacios irrepetibles e concretos.

Resumírao moi ben un dos seus grandes e admirados amigos: "Necesitan-se duas cousas para que haxa teatro: un pobo ou grupo humano que se identifique como tal, e máis un poeta" (Manuel Lourenzo 1985: 69-75).

Unha loita, despois de todo, na que os resultados, en contra do que moitos pensan, non foron nin moito menos os desexados por Roberto Vidal Bolaño. E non só por dificultades estruturais ou políticas, que tamén, senón mesmo pola actitude xeral dun bo número de galegos incapaces de entenderen o valor que representa para un pobo e, porén para eles mesmos, a posesión dunha lingua de seu (Vidal Bolaño 2013: 131):

> Nunha mesa redonda sobre "Situación e circunstancias do teatro galego", confesaba: "eu estimo que aproximadamente un cincuenta por cento dos

> galegos non van ó teatro feito en lingua galega por razóns extrateatrais, simplemente por razóns lingüísticas, é dicir, non van porque é en lingua galega (e creo que son modesto ó falar só do cincuenta), nunca irían a ver unha obra de teatro en galego salvo que traballe a súa filla, e aínda así hai pais que eu coñezo que non van porque senten vergonza allea de que a súa filla ou o seu fillo traballen nunha cousa tan deleznable como é o teatro, e ademais en galego, que mira ti, iso desa frase "es que a mi el teatro gallego no me va".

Ende ben, el nunca renuciou esta loita. Entendeu como tan importante este sinal de identidade do seu pobo que non dubidou en pensar que se os animais, galegos, falasen unha lingua humana, esta, naturalmente, tiña de ser a galega. O público non pode saber, por exemplo, que lingua falaba a Pega da *Bailadela,* aínda que puidese observar como se lle apousa á Morte ditosa "no ombreiro e gacea polo baixo no seu oído, falándolle en segredo". O mesmo acontece con Rosiña, a Porca de Cochos, que nunca se lle escoita dicir nada, pero coa que o Sebas se entende perfectamente: "Ti cala, que estou a falar eu!" Naturalmente, para el a porca non é menos ca un neno, e "vaille dando de xantar tal coma se fose un meniño", e, cando algo a intranquiliza, o Sebas está alí para aloumiñala: "A Rosiña bota a correr coma aloucada. Ou está queda. En calquera caso estarecida polo medo. O Sebas vai onde ela garimoso". Mesmo, cando decide abandonar este mundo, é dela de quen se despide con maior sentimento: "Sebas: Adeus, Rosiña. Fuches moi boa para min. (Olla cara a todas as bandas, coma se quixese reter toda a vida naquel derradeiro mirar e leva a faca ao pescozo.)".

Feito que conmove tan profundamente a porquiña que, como anota o autor, diante do suicidio do Sebas "vese, tamén, un cocho enzoufado en sangue que se bate contra as paredes e dous policías que fan por termar del sen conseguilo".

Tampouco falan galego *o* Can de *Doentes* e o Galo de *A burla do galo,* non por que non falen, senón, simplemente, porque prefiren falar na súa propia lingua. Pero todos, coma a Morte ditosa en *Bailadela* e o Sebas en *Cochos,* entenden a súa lingua, saben o que din.

O Can de *Doentes* fala o mesmo idioma do can de *Luces de Bohemia* —"O Can: ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau!"—; pero, mentres o de Valle Inclán só se pode sospeitar o tema da súa conversa polas palabras do libreiro e do loro, do de Vidal Bolaño si se sabe de que está a falar e incluso da opinión que ten do "suceso" de que se trata.

Porfirio, o fiel criado de Don Esmeraldino, non obstante reducirse a linguaxe do Galo a expresións como *quiquiriquí!, quiquiricá!* e *quiquiricó!,* pode manter con el distintas conversas.

Só os animais fabulosos, coma o literario Leonlobisco de *Percival,* carecen do don da fala ou, simplemente, non falan. Animais, pola contra, coma o Corvo e a Corva de *Caprice*, ou os Caracois de *Animaliños*, se cadra, máis cultos que o Can e o Galo, non só falan, senón que o fan na lingua dos cristiáns, na lingua galega. O público pode, por exemplo, escoitar esta conversa do Corvo e a Corva sobre a situación do Teatro Galego:

Corvo: Algo cheira a podre no Teatro Galego, non oles?

Corva: E é tal o tufo que marea.

Corvo: Desta fartamos, compañeira.

Corva: Tamén sen tempo non era.

Na "variación" XV de *Animaliños,* un grupo de caracois, El, Ela e Eles, dialogan, mesmo en galego, sobre o estraño comportamento dos humanos e, máis concretamente, dos veciños da comunidade de chalés adosados que rechazan bruscamente calquera posibilidade de poder convivir con eles:

Variación 15 (Unha de caracois)

El: Joder, aquí chega un calquera, ceiba un rollo, e todo Dios, ala, a escoitalo.

Ela: ¡Mira que manda cojones!

Eles: ¿E que agardabades? Eles son os civilizados, e nós os caracoliños.

Ela: ¡E a foderse!

El: Si señor, e a foderse. Levan días peta que te petaras, e total...

Ela: ¡Se preguntaran!

Eles: Son tan diferentes a nós.

El: ¿Xa me dirás en qué?

Eles: A min encántanme.

Ela: ¿Polo que che zoscan?

Eles: E polo que me deixan de zoscar. (Mostrándolle un brazo) Mira. ¿Viches como me puxo esa pendanga?

El: ¿Que che pasou?

Ela: Pisárona. Ven se ve.

Eles: Case me afoga. Pero fano con tanto mimo.

El: Ti tamén, é que te pasas, tía... Es unha chulita. Hai que ter un pouco de humildade, e apartarse do medio cando vén unha desas.

Ela: Se souberas cando veñen.

Eles: Chaman a traizón, e non sempre se sabe.

El: Hai que repoñerse, e facer algo...

Eles: ¡Si, xa! ¿Pero, o que?

Ela: Foder, se tiveramos resposta a esa pregunta...non eramos caracois.

El: ¡Pois sómolo, por máis que vos doia!

Ela: A min atacáronme cun pesticida. ¿Tedes que ver o que fan?

Eles: E por si non o vimos, vas e descrivírnolo ti agora.

Ela: Con todo luxo de detalles, se queredes. Vin morrer a moitos, así.

El: Mira que manda cojones. E nós aquí, como jilipollas, escoitándote.

Ela: Como jilipollas non, como caracois.

(*Escurece)*

Naturalmente, o estado da lingua naqueles momentos e as loitas duns e doutros por impoñeren un modelo determinado, como se as linguas non foran mesmo patrimonio único dos falantes, tampouco foron para el cuestións alleas. Será mesmo en *Sen ir máis lonxe* onde lle fará dicir a El, o protasgonista, ao Apóstolo Santiago:

> En que lingua se che debe falar? ¡E non me digas que en cristián,, que cristiáns son moitas, algunhas mesmo constitucionais e sen embargo, malia a que ás veces alguén se dirixa a ti nelas, ti, ou os que por ti din falar, maiormente responden sempre en casstelán. Será que é máis cristián? Ou é que para falar das cousas de Deus, hai linguas que non dan a talla? E tampouco me veñas co conto de que é porque non as entendes ou non as sabes falar. Se ma memoria non me falla, ou eu non entendín mal, o cal é pouco probable indo á catequese por obrigación cinco anos e estudando como estudei nun colexio dos *Lasalles,* ti eras dos que estabas alí cando se vos apareceu aos apóstlos o Espírito Santo volto lingua de lume e, ¡zas!, iluminouvos a todos cunha chea de saberes entre os que estaba o soado Don de Linguas, polo que automaticamente pasastes a entendelas e falalas todas coma se fosen as vosas. Fóra, se cadra, dalgunhas qaue daquela aínda non se inventaran. Poño por exemplo, e sen ir máis lonxe, o esperanto ou o galego normativo ou o coruñés, que é lingua difícil de máis mesmo para o Espírito Santo. Ou certas formas do reintegracionismo lusistas aínda hoxe sen fixar plenamente e que mesmo a mi me custa falar ou entender ás veces.

Cuarta parte:

Unha síntese "improbable"

"NALGÚN RECUNCHO IGNORADO DO NOSO PRESENTE, TEN, QUE HABER UN TEATRO DO HOXE E DO AQUÍ POSIBLE(...)

"ESTE TEATRO HOXE MÁIS QUE NUNCA, TEN QUE ESTAR AQUÍ, ENTRE NÓS, Ó NOSO ALCANCE, SÓ HAI QUE SAÍR E BUSCALO"

–I–

MONTAXE. TÉCNICAS E RECURSOS TEATRAIS

A *dramaturxia* ou *dramática* é na súa principal acepción a arte de compoñer obras dramáticas. En xeral, a teatroloxía actual prefire referirse a esta arte como á técnica de tratamento dun determinado texto, dramático ou non, para adaptalo ás condicións que esixe a súa posta en escena. É mesmo neste sentido, como parece que se debe entender o punto de vista do profesor Anxo Abuín González (1999: 105), cando en "Cortezón visto por Vidal Bolaño", escribe:

> A dramaturxia é, pois, unha "toma de partido", unha lectura parcial do texto realizada sempre dende os presupostos da existencia contemporánea dun espectador (virtual) e un conseguinte proceso creativo que indaga nas formas e solucións escénicas que han dar razón do que se pretende contar.

Un labor que, en calquera caso, esixe a posta en funcionamento de diferentes técnicas, que, non obstante seren prioritariamente unha función esencial do director de escena, constitúe igualmente un labor propio do mesmo autor dramático. Incluso naqueles casos nos que este, como acontece por exemplo cando Otero Pedrayo escribe *O prioiro* ou *Rosalía,* dubida da probabilidade de que nalgún momento a súa obra poida facerse realidade nun escenario.

Non sempre, de certo, estas técnicas aparecen definidas en cada un dos elementos que as compoñen. Sen ningunha pretensión de disimulo ou ocultamento, o autor, director, encadea varias destas técnicas no logro duns obxectivos que, nin tan sequera estes, aparecen necesariamente enunciados ou explicitados.

Non parece necesario insistir en que a principal preocupación de Vidal Bolaño era, neste sentido, o logro dunha poética propia, capaz de dar unha resposta, estética, a un teatro propio, moderno, con capacidade, como el mesmo repetiu tantas veces (Vidal Bolaño 1998: 87), "para traducir en termos de universalidade o particular e de reafirmar as capacidades certas da nosa cultura e dos nosos creadores para se

incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais". Preocupación que constitúe, sen dúbida, o máis característico e o que mellor define a verdadeira singularidade da súa obra.

Naturalmente, tal conquista só puido ser posible a través de múltiples experiencias e ensaios, ben que, na maioría dos casos, cada un destes experimentos remataran constituíndose en verdadeiras obras de arte. Trátase, en calquera caso, dun achegamento a un proceso que necesariamente vai esixir a superación de non poucos atrancos, non sendo o menor deles o que representa a súa teima perfeccionista, empeñado, non en repetir, como se ten afirmado máis dunha vez, se non en revisar unha e outra vez cuestións, temas e solucións de distinto carácter e contido que non remataban de satisfacelo. Son boa proba desta cobiza as súas constantes revisións de certos temas coma. por exemplo, o significado do Meco e do Entroido, de contos coma o roubo dos porcos do crego ou dunha escola empeñada en ignorar a fala propia dos seus alumnos. Fronte á idea moi xeralizada, sobre todo entre aqueles que dun ou doutro xeito participaron no seu labor coma creador, da súa enorme capacidade de improvisación, cada nova creación representaba só un paso máis nesa loita por un teatro que, máis ca estar presente na realidade, ía adquirindo forma, pouco a pouco, na súa cabeza. Como explicaba Inma López Silva (2001: 86):

> Roberto Vidal Bolaño está a construír unha obra que, coma conxunto, procura intencionadamente unha serie de interrelacións e de conexións que son as que nos permiten definir o conxunto da súa dramaturxia coma texto globalizador que se recrea en si mesmo e que está en constante revisionismo e proceso de transformación, como demostra o feito de que *Días sen gloria* sexa, en realidade, un *remake* de *Xubileu.*

O mesmo que acontece, por exemplo, con *Doentes,* versión galega de *Requiem.*

Foi sobre todo, o modelo ou, se se prefire, os modelos estruturais os que, predominantemente, espertaron o seu especial interese. Non, de certo, movido pola cobiza dunha orixinalidade baseada, por exemplo, na sorpresa da súa sempre discutible novidade ou orixe descoñecida e menos aínda naquela da que, moitas veces por simple descoñecemento, se gaba o autor pensando en estar representando algo único, alleo a canto o rodea. Pola contra, algúnhas das características máis relevantes da súa obra, como pode ser, no plano da forma, o seu fragmentarismo ou secuencialismo, significando unha das achegas

máis orixinais, eran técnicas abondo coñecidas noutros contextos culturais e incluso do dominio e uso de moitos dos compañeiros de xeración. O que el pretende é un modelo xustificado e acabado no que a renuncia a esquemas clásicos ou tradicionais, non represente só unha mera substitución de estruturas coñecidas coma os tradicionais *actos, cadros* e *escenas*. Unidades, en calquera caso, conformadoras dunha nova estrutura dramática, que, nuns casos, evocan unidades propias do relato tradicional —funcións, accións— e, noutros, *secuencias cinematográficas* constituídas por pequenos encadres ou unha ordenación rítmica destes e de diferentes planos, con anticipacións temporais —*ab ovo, in medias res, in extremis*— que intentan comprometer ao público co verdadeiro obxectivo que propón a historia dende a sú primeira escena. Estruturas que, en calquera caso, inclúen o corpo dialogado do texto, as acoutacións e didascalias, é dicir, o texto dramático —diálogos, monólogos, apartes— e o texto escénico —acoutacións e didascalias.

Atendendo, pois, dun xeito preferencial, aos aspectos esencialmente formais da súa obra, pódense establecer as mesmas tres etapas que, nunha perspectiva máis centrada no significado da súa relevante renovación temática, vén preferindo a crítica e a historia do teatro galego contemporáneo. Unha etapa de iniciación, de descubrimentos e ensaios (1976-1984); unha segunda de transición que, na perspectiva da súa produción dramática, se ve dalgún xeito interrumpida en algúns momentos por razóns de todo alleas á mesma (1984-1991); e unha derradeira, a etapa de madurez e plenitude, caracterizada por unha dedicación absoluta ao teatro e pola aparición das súas obras máis relevantes (1991-2002). A profesora Inma López, que é unha das estudosas que lle ten prestado unha maior atención aos aspectos formais da innovación teatral que significou o labor do dramaturgo compostelán, pensa no logro dese entendemento entre ámbalas dúas tendencias postas de relevo nas dúas etapas anteriores, nesta terceira etapa (López Silva 2001: 87):

> Desde *Agasallo de sombras* prodúcese unha traslación do eixe de atención cara a unha concepción máis realista da acción dramática que bebe de temáticas históricas e de preocupacións encol da condición humana: morte, marxinalidade, liberdade, amizade... aproveitando, ao tempo, os achádegos estéticos do cine e explicitando unha concepción do teatro algo máis brechtiana.

Unha etapa, esta terceira, que, dende o punto de vista de Xosé Manuel Fernández Castro, se inicia coa concesión do Premio Álvaro Cunqueiro 1991 a *Saxo tenor,* coincidindo coa opinión máis xeral de que é mesmo na que o compostelán alcanza definitivamente a súa plenitude coma autor, director e actor (Fernández Castro 2011: 93):

> Concordamos coas observacións de Aníbal C. Malvar considera que: Nesta época un tanto revolta é cando alcanza a madurez Roberto Vidal Bolaño (...) Hai no último teatro deste home moito eclecticismo. A súa concepción do espectáculo é mais jazzística que operística, cun gran abano de influencias, con certa indeterminación estética moi buscada e momentos de alto risco que personalizan as súas montaxes.

Independentemente, da opinión que poida merecer o punto de vista de Aníbal C. Malvar sobre o carácter "jazzístico" da o bra do compostelán, evidentemente estas tres etapas, con diferente intensidade, representan ese difícil percorrido que Vidal Bolaño realiza na procura sempre dos instrumentos, artísticos, máis adecuados para facer realidade o soño do seu teatro, deténdose especialmente no estudo e a práctica daquelas técnicas compositivas, instrumentais, que, xunto ao ensaio de diferentes modalidades teatrais, ían facilitarlle o acceso ao segredo dunha estrutura dramática capaz de lle dar vida a tan cobizoso proxecto. Esforzo que que a profesora Laura Tato Fontaíña (1996: 143) resumía así:

> En cuestión de técnicas nada escapou á atención deste xenial home de teatro que asimilou todos os elementos teatrais da cultura popular galega e do teatro de vangarda, dende as celebracións de Entroido ata o máis sofisticado xogo do teatro dentro do teatro, pasando polos tradicionais bonecos e chegando á integración na súa obra de todos os medios audiovisuais e técnicos da nosa época.

Loxicamente, cada técnica é unha resposta. As preguntas dun creador son evidentemente moitas. Unha das máis definidas do teatro do compostelán represéntaa, sen dúbida, o modo como lograr un teatro, non só necesario e participativo, senón "transformador".

Entre estas merecen especial atención a denominada por algún estudoso da súa obra "técnica de vulgarización e humanización do mito". Un proceso mediante o cal o heroe, o seu heroe, sen renunciar a conquista dese destino que lle negan os deuses, transformado nun membro máis da comunidade que non dubida en alentar e aplaudir a súa loita na conquista simplemente da súa dignidade, non dubida en amosarse diante do seu público, coma un membro máis desa comunidade, coma outro calquera dos que dende as bancadas ou a comodidade dunha

butaca aplauden a inutilidade dun esforzo "improbable". Vidal Bolaño obriga, primeiro, aos mesmos deuses e ás súas confusas mensaxes a abandonar a inaccesibilidade das alturas dende as que deciden o futuro dos seus servidores; e logo, confiado no soño dun mañán diferente, na conquista da *froneira* que tan apaixonadamente procuraba o Rapaz de *Percival,* esíxelle ao seu público, ao seu pobo, o orgullo suficiente para rachar ese silencio afogante detrás do cal intenta disimular tantos desacougos e tantos medos seculares.

O resultado inicial, é dicir, o teatral, é a posta en escena dun universo no que, como adiantaba el mesmo no seu *Proyecto de dirección de Saxo tenor* (1993):

> Los personajes, los confictos entre ellos, las referencias más claramente socilógicas, su visión del mundo y de su relación con él están sacadas de la observación de nuestro entorno más cercano [...] tipologías, caracteres e incluso imágenes que circulan por nuestra cotidiana realidad o por nuestra memoria particular y colectiva [...] gentes de aquí con problemas de todas partes, un mundo de locos y chorizos, gángsteres y chulos, currantes y putas.

Un mundo que lle merecía este ilustrador comentario ao estudoso Xesús Portas (2013: 77):

> Os mundos recreados aos que nos transporta a obra de Vidal Bolaño, non teñen res de arcádicos ou felices. Nin sequera o das farsas da mocidade. Xa en *Laudamuco* e en *Ladaíñas pola morte do Meco* domina a miseria humana, tanto dos poderosos coma dos sometidos. Sempre se nos amosa, presentado con diversa crueza ou claridade, o mundo da "pouquidade". Este neoloxismo [*pouquidade*] —insiste— creado polo autor e que achamos adoito nesas primeiras obras, raramente deixa de aparecer en ningunha das posteriores.

Carácter que, segundo este mesmo autor, se pon especialmente de relevo nas súas obras máis importantes (Portas 2013: 77):

> Os dramas [de Vidal Bolaño] máis duros en reflectir a pouquidade do mundo e do ser humano ben poden ser: *Doentes*, *Días sen gloria*, *Rastros* e *Saxo tenor* e, aínda que se trata dunha adaptación, *A ópera de a patacón*. Porén mesmo *Anxeliños*, comedia satánica segundo reza o subtítulo, non lles vai moito por detrás.

A *desgraza*, que no teatro deste autor resume o enfrontamento do ser humano consigo mesmo, brilla efectivamente deste xeito coma un camiño, se cadra de todo "improbable", cara un futuro do que Vidal Bolaño considera único dono ao seu público. Ben que só a través do sacrificio, da loitada vitoria improbable, os soños do seu pobo terán de ser algún día o triunfo definitivo sobre a pouquidade contra a que se revolve.

Pero o teatro é tamén e, se cadra diante de nada, un espectáculo, algo que se visualiza, que pretende mesmo chamar a atención amosando unha realidade nos aspectos da súa súa crueza. Isto así, porque nun teatro, coma o do compostelán, que quere contribuír á transformación dun contexto determinado, non é sempre o máis importante a visión dunha realidade concreta senón o modo de enfrontala, de reaccionar fronte a ela... Obxectivo que no seu caso está moi lonxe de impedir o uso dunha técnica coma o *escamoteo* tan utilizada nun teatro que el intentou sempre renunciar.

A licitude, efectivamente, deste recurso ten sido obxecto dun amplo debate. En xeral, deféndese que o cine reclama para si, como condición que lle é esencial, a capacidade de lle ofrecer ó espectador a propia realidade, fronte, por exemplo, ó teatro que só o faría metaforicamente, ocultando, detrás das palabras e das emocións expresadas polos actores, aqueles aspectos da mesma que poderían ferir a sensibilidade do espectador, atentar contra determinados usos e costumes ou simplemente poñer en sospeita a utilidade ou a mesma lexitimidade de determinadas esixen ciasd relixiosas ou políticas. Sería, precisamente, o gran cineasta ruso S. M. Eisenstein (1971) o que, segundo confesión propia, se atreveu con experiencias coma:

> Introducir en el teatro los propios "hechos", elementos puramente cinematográficos, distintos de las "reacciones ante los hechos", que es un elemento puramente teatral, que conforme a las tradiciones más consagradas del arte teatral, ello debiera haberse desarrollado entre bastidores, excitados por el combate que sólo ellos ven, mostrando los diversos sentimientos de las personas en el resultado.

Víctor Hugo escribía sobre o mal uso deste procedemento no prólogo a *Cromwel* (a versión galega é nosa):

> Só dalgún xeito vemos no teatro os cóbados da acción, as mans están fóra. No canto de escenas dannos recitados, en vez de cadros, descricións. Graves personaxes, colocados coma o coro antigo, entre o drama e o espectador, cóntanlle o que acontece no templo, no pazo ou na praza pública, de tal modo que moitas veces dannos a tentación de berrar: —Pois levádenos alí, que iso é o digno de verse.

Torrente Ballester (1968: 79), que se ocupou especialmente do estudo deste recurso, escribiu referíndose ao teatro de Benavente:

> La novedad del teatro benaventino abarca la materia dramática, el sentido del drama y la técnica constructiva. En esas tres direcciones se despliega su influencia y por cualquiera de ellas puede determinarse la filiación de

> cualquier pieza de su escuela. Pero la técnica benaventina es lo más flojo de su obra dramática, y en este sentido su influencia fue nefasta. De una manera general puede definirse como *técnica del escamoteo.* La sabiduría, el oficio de Benavente, son indudables y a veces los ejerce de manera positiva, otras, de manera ingenua y las más, de modo enteramente negativo. *Los intereses creados* es una pieza construida con precisión, delicadeza, buena distribución de los efectos, con un laudable criterio de unidad; *Señora ama* cae, en cambio, en un truco paralelístico que hoy nos hace gracia y nos impide tomar en serio sus dos actos finales; como ejemplo de técnica negativa, hay bastante donde elegir. ¿En que consiste su negatividad? En la sustitución sistemática de la acción por la narración o por la alusión; en el escamoteo de los momentos dramáticos, que siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro.

Resulta, neste sentido, sorprendente o uso que Vidal Bolaño soubo facer mesmo desta técnica. Non fai falta insistir demasiado na importancia que tivo sempre para el evitar calquera solución que puidese poñer en perigo a contemplación e observación do público daquela realidade que, segundo el, tiña de facer obxecto das súas críticas ou dos seus aplausos. Abonde lembrar, por exemplo: a presencia no escenario dos corpos espidos en *Agasallo de sombras*, *Anxeliños, A burla do galo* ou *Integral,* o asasinato do Tío Sam en *Saxo tenor;* a morte de Cañete en *Doentes,* a dun gallofo, acoitelado, e a dun "enfouchado cabaleiro", atravesado de lado a lado cun bordón de peregrino en *Días sen gloria*; os suicidios de *Bailadela* e o de *Cochos;* os xogos eróticos de *A burla do galo,* os coitos de *Laudamuco* e *Bailadela,* a violación dunha moza por un vello en *Días sen gloria...*

A utilización do recurso do escamoteo, que o compostelán usa con especial mestría, ten un significado moi diferente do uso que fixo do mesmo o teatro burgués. Mentres neste eran os costumes, a moral burguesa, a relixión ou a política os que impoñían os límites ao que se podía amosar no escenario, no teatro de Vidal Bolaño as razóns son moi diferentes, tal como se pode observar no seu emprego en obras coma *Saxo tenor, Doentes, Días sen gloria* ou *Animaliños,* e dun xeito moi particular en *Mar revolto.*

En *Saxo tenor,* por exemplo, obra na que se pode contemplar en directo o asasinato do Tío Sam, o autor escamotéalle ao público a morte dos dous personaxes máis importantes, a do Rapaz e a da Señora Elegante, feitos que só se coñecen polo relato que fan deles outros personaxes e un "trazo, sinuoso e terrible, dun rego de sangue cheo de moscas e aínda fresco que, arrincando da beirarrúa, baixaba ao asfalto e apozaba

alí, xusto onde el [o Rapaz] morrera". Simplemente porque non son estas mortes o obxecto sobre o que quere centrar o autor a atención do seu público, senón o descubremento do modo como morreran e, máis concretamente, as razóns de quen fora o autor das mesmas. Por outra banda, a morte nun arrabalde marxinal dun rapaz e dunha señora, aínda que esta fose unha Señora Elegante e el o fillo dunha familia de certo relevo non pasaría de ser un "sucedido" secundario se detrás dela non estiveran razóns políticas e sociais, e a mesma necesidade de manter publicamente un status que a propia realidade se empeñaba en desmentir. O mesmo escamoteo do que sabe Hortensia sobre a morte do Rapaz que, segundo ela era a única que o vira todo, "e o que non vin —precísalle á Señora Elegante— escoiteino", desempeña unha función claramente intensificadora da intriga permitíndolle ao público unha análise persoal máis demorada dos feitos que se están analizando. "Non quero falar diante destes condenados", descúlpase a Hortensia, quedando O Home Serio, A muller Elegante e a mesma Hortensia "sos, rexoubando". Porque, como aclara o propio autor, é mesmo a *rexouba,* ese síntoma da *desgraza,* na que o público pode ver un dos principais responsables de que mesmo certas cousas acontezan.

En *Doentes,* o público, que ve como Cañete espira nos brazos de don Valeriano, só pode adiviñar a morte deste no *ruxir dunha descarga fechada,*e as palabras con que o Vinchas acompaña o final da obra. O autor fai que Don Valeriano, o protagonista dunha noite de témeros agoiros, "nunha Compostela posuída pola loucura e pola brétema", "cruce o limiar da porta" do convento de San Paio de Antealtares e "se perda entre a néboa". O Vinchas, despois do ruxir das balas pecha a escena con estas palabras de visionario: "O Vinchas: Díxencho, amigo? Hoxe un morre de tantas cousas, que é vivir o que estremece".

Isto é o que quere o *autor* transmitirlle ao público: o clima moral do momento que está a vivir aquela Compostela posuída. Ofrecerlle a visión do modo como definitivamente cae morto Don Valeriano diminuiría moi seriamente o efecto que Vidal Bolaño quere provocar no seu público: tomar conciencia dunha realidade moito máis brutal do que pode significar o asasinato dun pobre crego.

En *Días sen gloria,* obra na que se permite, por exemplo, contemplar directamente o acoitelamento dun vello e a morte dun enfouchado cabaleiro atravesado polo bordón dun peregrino do Camiño de

Santiago, o autor escamotea ende ben o acto polo cal os homes do séquito do cabaleiro lle creban as pernas ao vello gallofo. O público só sabe do cumprimento desta ameaza porque "cando escurece de todo, escóitase un "non" estarrecente do vello, volto rabia e berro". O autor gradúa o nivel de importancia dos tres actos deixando este último, secundario, no escuro. O paso a un segundo plano do acto do crebamento das pernas do vello pon aínda máis de relevo o significado da morte do vello e do cabaleiro, os dous desenlaces claves.

Mar revolto é un exemplo extraordinario dun escamoteo total. Só un camarote e media ducia de pasaxeiros anónimos, Mans de Prata, Marques, Freitas, María, Regina e Nelson, lle dan vida a un dos acontecementos político-histórico máis notable do ano 1961: O secuestro do buque *Santa María* por un comando de 24 portugueses e españois comandados polo militar portugués Henrique Carlos da Mata Galvâo para poñer en evidencia a debilidade das ditaduras de Salazar e Franco. O público, non obstante, só vai ter noticia dos protagonistas deste secuestro, da operación do mesmo —"Escóitanse só uns disparos na lonxanía e voces de xente chamándose a berros"— e, naturalmente, do barco secuestrado, a través das historias dos anónimos pasaxeiros que ocupan o único camarote que se pode ver do *Santa María.* Xustamente todo o contrario do experimentado por Eisenstein, facendo visible a realidade a través precisamente da excitación duns pasaxeiros que só teñen un coñecemento confuso dos feitos e poñendo ao descuberto os diferentes e encontrados sentimentos que tal acontecemento provocou en cada un deles.

En realidade o secuestro do *Santa María* non foi máis ca un fracaso. O único importante, a única verdade foron mesmo as diferentes reaccións dos que, sobre todo dun xeito directo, viviron aquel acontecemento. E fronte a elas, a esas reaccións, é a quen lle interesa a Vidal Bolaño colocar ao público que asiste á representación. Tal como o viu Inma López Silva (Inma López Silva 2001: 109):

> Volve ser *Mar revolto* —escribe esta profesora— unha obra de revitalización da memoria histórica, de reflexión sociopolítica e, sobre todo, de dimensión humana, onde o que interesa non é saber pormenorizadamente o que sucedeu abordo do barco (iso pódese ler en diversos documentos e estudios historiográficos), senón decatarse das reaccións das persoas perante situacións extremas motivadas por soños libertarios en contacto cunha cotidianeidade represiva.

Vidal Bolaño domina con tal perfección este recurso que o simple escamoteo da morte dun can e da presencia do seu amo consíntelle en *Animaliños* facer desta acción motivo dunha profunda reflexión moral sobre todo acto e sobre a responsabilidade do silencio cómplice fronte ao que dá as ordes e ao executor do mesmo. Na Variación XXV, "escóitase ladrar un can ao lonxe:

Propietario Xefe: ¿É dalguén desta urbanización?

Ela: ¿Quen?

Propietario Xefe: Ese can que ladra ao lonxe.

El: Non. É desa de en fronte.

Propietario Xefe: ¿Téñeno encadeado ou anda ceibo?

Ela: Anda ceibo.

Propietario Xefe: Vén por aquí?

Ela: Ás veces.

Propietario Xefe: Mal asunto. Isto complícase a cada pouco.

El: É un can moi mansiño, non lle fai mal a ninguén.

Propietario Xefe: Por favor, señora. Non insulte a miña intelixencia. Os cans, moi ao seu pesar ou ao dos seus donos, son coma cabalos de Troia. Cada un deles é quen de transportar dun xardín a outro larvas ou fungos abondo como para acabar con todo o verde da urbanización.

Ela: ¿Que habería que facer?

O Propietario Xefe: ¡O que haxa que facer farase!

Na seguinte "variación", a XXVI, escóitase unha voz ao lonxe, mentres conversan os mesmos personaxes da "variación" anterior:

Voz ao lonxe: ¡Desgraciados! ¡Fillos de puta!

El: Pobre home. ¡Queríalle tanto a ese can!

Ela: ¿Como se pode ser tan cabrón?

O Propietario Xefe: Quen ten un can hoxe en día, sabe que cedo ou tarde isto pode acabar por pasarlle.

El: ¿Non tería algo que ver no asunto?

O Propietario Xefe: Ese singular é un tanto comenenciudo, ¿non cre? Aínda habendo un autor material, esa pregunta pode non ter resposta. ¿Quen é o responsable dunha execución, quen a ordena ou quen a executa?

A representación da morte do can centraría necesariamente a atención do público no desagradable desa escena diminuíndo a trascendencia da reflexión que a simple noticia do feito ten de provocar no auditorio fronte a calquera outro de semellante ou superior importancia. O público sabe moi ben quen ordenou e quen executou esa morte. O importante é intentar diferenciar a responsabilidade de ámbalas dúas decisións, entre quen ordena e quen executa, e, sobre todo, a do silencio con que El e Ela acolleran primeiro as palabras do Propietario Xefe sobre a necesiade de que "¡O que haxa que facer farase!", e do mesmo silencio con que agora aceptan o resultado da súa primeira decisión. ¿Non son mesmo El e Ela os que con ese silencio autorizaron, primeiro, e aproban, agora, o que pensa e fai o Propietario Xefe?

Intimamente relacionado con este recurso debe verse o carácter narrativo que se observa en varias das obras de Roberto Vidal Bolaño. Recursos ámbolos dous que dalgún xeito poden poñer en perigo o principio de que o que define ao teatro é a arte de amosar fronte á arte de contar, popia esta de manifestacións artísticas coma o conto e, en xeral, o relato ou xénero épico. O certo é que, como escribe Camilo Franco (2013: 17):

> RVB quixo ser coherente cun traballo que ía un pouco máis alá do teatro: contar historias. Este é un labor en que anda metida máis da metade da poboación mundial: uns contan historias para nos enganar, outros para sobrevivir e outros para xustificarse. Bolaño sabía que no traballo de contar contos había moita competencia e quería ser un profesional porque un profesional de contar historias é quen menos engana. O destino da ficción profesional para calquera que a tome en serio é paradoxal: hai que contar a verdade por medio das mentiras.

Non obstante, el sabía moi ben que era necesario que o seu relato non deixase de ser teatro, ese tatro que el sempre pretendeu.

Sería o cine, segundo algúns dos seus estudosos, a fonte da que extraería a maior parte dos recursos que lle consentirían facer posible o casamento destes dous procedementos, o relato e a representación (Anxo Abuín 2013: 171):

> Por outro lado —escribe o profesor—, como todo o mundo sabe, a súa andaina dramática e escénica, especialmente no periodo que poderiamos denominar "contemporáneo", está ateigada de referencias intertextuais de películas admiradas polo autor, aínda que xa dende as súas primeiras pezas a presenza do cinema é patente no uso de técnicas como a fragmentación ou a predilección absoluta polo narrativo como método estruturador do seu universo dramático.

Tal afirmación está moi lonxe de ser excesiva. A débeda do dramaturgo compostelán co cine non é en ningún caso discutible. Algo que, en absoluto, permite ignorar outras achegas, neste e noutros sentidos, como os ritos da liturxia relixiosa, o relato popular de tradición oral e a mesma narrativa literaria. Vidal Bolaño foi, sen dúbida, non só un gran apaixonado do cine senón tamén un fondo coñecedor dos seus segredos técnicos, pero tamén, aínda que a algún crítico lle resulte un tanto incómodo recoñecelo, un consumado lector e, sobre todo, un gran observador da realidade do seu entorno cultural. De tal xeito que, do mesmo modo que se pode presenciar nunha obra coma *Saxo tenor* a proxección dunha película, coma *Un tranvía chamado desexo,* ou *Dos hombres contra el Oeste* en *Rastros,* en *Cochos* pódese escoitar a lectura dunha novela, aínda que esta, por esixencias da propia condición do personaxe, sexa de Marcial Lafuente Estefanía, ou dunha obra coma *Frankestein o el moderno Prometeo,* en *Criaturas*. Xesús Portas salientába moi oportunamente a importancia dos recursos dramáticos deste autor claramente procedentes do medio literario (Portas 2013: 76):

> Aproveita, de por parte —escribe este autor—, a tradición recente de mestizaxe do teatro coa narrativa e a lírica: a interpolación de treitos narrativos, o emprego de didascalias e anotacións escénicas de contido máis lírico do que práctico para a dirección escénica e outras de carácter metateatral, o recurso a puntos de vista usados na narrativa máis innovadora, o emprego de prolepses (anticipacións) e analepses (voltas atrás ou lembranzas), o encadramento dunha acción dentro doutra, o teatro no teatro, etc.

Se *Ruada das papas e o unto* (1979) fora escrita, en palabras do propio autor, "ao xeito dos contos", *Criaturas* (2000), por exemplo, ábrese cun claro convite ao público a asistir a unha lectura da obra da novelista inglesa Mary Shelley, *Frankestein o el moderno Prometeo* (1818), deixando que este entre nela escoitando unha "Voz distante" que, "na inmensidade dunha chaira devastada, sumida na soidade e na néboa", recita:

> Voz Distante: ... Unha lúgubre noite de novembro o doutor Frankenstein viu coroados os seus esforzos. Cunha ansiedade case raiana na agonía axuntou ao seu redor os instrumentos capaces de lle infundir vida ao ser inerte que xacía diante súa. Era xa a unha da madrugada, a chuvia petaba tristeira contra os cristais e a candea estaba a piques de consumirse cando, ao escintileo da chama medio extinguida, viu abrirse os ollos amarelentos e apagados da criatura...
>
> Hassan El-Nouty [1978] ha insistido, por su parte, en que el cine daba en realidad salida definitiva, dende un punto de vista técnico, a las demandas

> de *realismo* por las que había aparecido el género melodramático en el siglo XVIII, a la vez que solucionaba los problemas que presentaba en escena un teatro *experimental*, que se quería transgresor de toda regla y convención. Pero esta sensibilidad moderna, latente en el melodrama y asociable a la política burguesa de desviar en su provecho las veleidades artísticas del pueblo bajo, puede incluso remontarse a las ideas diderotianas sobre un teatro liberado de la tiranía de la literatura y sometido por fin a la lógica perdida del espectáculo, que redescubrirá el gesto e instalará dramáticamente una cadena de escenas mudas, los conocidos *tableaux* animados, delante de los cuales el espectador se situaría como si presenciara por encantamiento la sucesión de los cuadros de un pintor. El concepto de *tableau,* enfrentado, como se sabe, al de *coup de théâtre* (un cambio brusco en la situación dramática), trataba así de dar cuenta de la tensión entre el *contar* y el *mostrar,* la cual, evidentemente, servirá de motor para la evolución de la mejor dramaturgia contemporánea (Anxo Abuín 2004: 366-367).

Teoría que, segundo o mesmo Abuín González (2013: 173), podería explicar, por exemplo, en Vidal Bolaño: a presencia de procedementos narrativos ou epizadores "no conxunto da súa obra"; "a inclusión como apertura da obra de *flash-backs* ou a incorporación da figura dun ou de varios narradores que subxectivizan o relato".

A presencia, por outra parte, de denominacións coma "tempo", "variación", ou o uso dunha simple numeración, un espazo en branco, rótulos ou numeracións con rótulos, para designar unidades dramáticas definidas por cambios temporais ou espaciais, representa neste novo teatro a presencia dunhas unidades dramáticas que, por unha banda, se amosan coma propias do relato tradicional ou coma traducións de determinados ritos populares —funcións ou accións—, e, por outra, coma "secuencias cinematográficas" constituídas por pequenos encadres ou unha ordenación rítmica de diferentes planos —tempo que dura unha toma—, que, en calquera caso nada ou moi pouco teñen que ver con aquelas outras. Unha situación que, naturalmente, tiña de provocar na obra dramática, non só unha serie de importantes cambios formais, senón tamén e, sobre todo, o emprego dunha serie de técnicas capaces de dar resposta mesmo ás cuestións que necesariamente se tiñan de derivar de tales cambios.

Así, ademais da introdución dun ou de varios narradores nunha obra, resultan especialmente interesantes técnicas coma a representada pola incorporación das ladaíñas no propio diálogo. *Ladaíñas pola morte do Meco,* por exemplo, tal como se adianta no seu mesmo título, estrutúrase coma unha serie de *ladaíñas,* só interrumpidas en diferentes

momentos da representación por un que outro narrador. Os figurantes —anuncia a primeira didascalia—"espállanse por entre o público, alumeados pola velaíña luz de candís e encomezan a envolvelo no queixume dos seus laios, que irán medrando de volume até enchelo todo dun berro adoecido":

> O Corregalos: Na terra da que somos nós, os campos apodrecían na soiadde!
>
> O Borralleiro: As xentes fuxían dos seus lares para terras que lles eran estrañas!
>
> O Troteiro: A fame e a ruindade feiticeira de forzas endiañadas empuxaba os nosos mellores vinculeiros a deixar a terra que os vira nacer e medrar!
>
> A Madamita: O arrecendo dos verdes piñeiros tornárase tufo de ulir desacougante!
>
> A Choqueira: Os ríos baixaban cubertos de prateado resplandor das troitas mortas!...

Outra técnica relacionada co carácter narrativo deste teatro represéntao o tratamento especial que o autor, tal como se adiantou no seu momento, lle dá a unidade de tempo. A utilización adecuada da luz, como explicou o propio autor —"*Proyecto de dirección de Saxo tenor* en castelán" (1993)—, tiña de constituír o instrumento máis adecuado para facer verosímiles, entre outros aspectos, estas transicións temporais nun mesmo espazo (Vidal Bolaño 1993):

> De determinados aspectos del tratamiento global de la iluminación se habló ya en apartados anteriores. Sobre todo en aquellos en que se le asigna parte de las responsabilidades narrativas que es preciso cubrir para contar bien la historia. Y esa será una de sus funciones prioritarias. La de marcar las transiciones temporales entre lo real y lo evocado; la de establecer el momento del día o de la noche en que suceden los hechos, e incluso la de apuntar o definir las condiciones climáticas en que se dieron los sucesos.

Son varios os tipos de tempo que o autor utiliza para facer presentes pasados máis ou menos lonxanos, para facilitar o relato dunha acción que se desenvolve en momentos e lugares diferentes, para salientar aqueles aspectos da historia nos que pretende implicar máis intensamente ao seu público e, dun xeito máis práctico coma organizadores da acción. Por exemplo, en *Memoria de mortos e de ausentes,* diferencia "o tempo real da acción" e o "tempo evocado"; en *Saxo tenor,* como explica el mesmo (*Proyecto de dirección,* 1993*)*, "lo específicamente teatral señoreará el tiempo real y el cinematografico, el tiempo pasado, dos tiempo narrativos claramente diferenciados"; en *Rastros,* diferencia 4 tempos que el mesmo denomina tempo 1, tempo 2, tempo 3 e tempo 4: o "tempo

1", no que o autor adianta mesmo o "tempo 4" da derradeira escena da obra, representa un pasado lonxano no que os protagonistas eran aínda tres "nenos" e unha "nena"; no tempo 2, Esther, a protagonista, é unha moza que esperta dun sono de pesadume; no "tempo 3" teñen lugar os feitos que compoñen esta historia; en *Anxeliños,* a acción desenvólvese en dous tempos, o tempo real e o tempo evocado ou tempo da memoria; en *A burla do galo,* son dous os tempos que organizan a acción, o tempo real e o tempo soñado. Carácter narrativo que se acentúa aínda no uso do técnicas coma representación de feitos *ab ovo, in medias res* ou *in extremis,* tal coma, por exemplo, se observa en obras coma *Laudamuco* (ab ovo)*, Días sen gloria* ou *As actas escuras* (in extremis).

É mesmo no tratamento deste problema teatral, onde a experiencia do dramaturgo compostelán no mundo dos audiovisuais —sería premiado pola súa creatividade coma iluminador técnico en varios espectáculos— vai ser fundamental. Así o vai poñer de relevo a súa utilización de elementos coma a iluminación non só para definir calidades de momentos concretos do día e da noite, do amencer ou do anoitecer..., senón tamén, e sobre todo, para crear espazos "inverosímiles" ou para facer aparecer ou desaparecer nun intre, nun mesmo escenario, figuras e paisaxes diferentes. A luz, o fume, a música... vanlle permitir facer realidade as aparicións, por exemplo, de Xan de Nartallo en *As actas escuras* —"Sae de entre o fume o dono daquela voz profunda"— ou a súa desaparición, na mesma obra —"Pérdese entre a néboa como viñera, mentres escurece".—. Os fundidos en escuro, a luz dos amenceres e nacementos, o fume da imaxinaria máquina do tren, as notas dun instrumento musical... son nas súas mans creadores de máxicas realidades.

A creación, por exemplo, de espazos escénicos, iluminando unha parte do escenario principal, á vez que se escurece a outra parte, facilita definitivamente a verosimilitude das obrigadas transicións entre escenas e secuencias e constitúe, sen dúbida, unha das súas maiores conquistas. A música, un dos elementos máis coidados polo compostelán, é algo esencial no seu teatro, non só coma potenciador do carácter narrativo do mesmo, senón tamén coma elemento estruturador da acción.

Non son, ende ben, a música, a luz e a escuridade —"a música soa clara e limpa", "A besta morre e con ela a luz do bosco e a música" "...faise o escuro", "acéndense as luces"...—, os únicos recursos utilizados por Vidal Bolaño como técnicas capaces, non só de facilitaren as adecuadas transicións entre escenas e secuencias,

senón, sobre todo, de faceren mesmo teatro —representación— o que orixinariamente non é máis ca puro relato. El mesmo adiantaba en *Proyecto de dirección de Saxo tenor* (1993):

> Los movimientos, gestos y actitudes, la armonía entre fisonomías, voces y silencios, los nexos secretos e invisibles que unen o distancian entre si a los personajes o la misteriosa correspondencia de relaciones sin las que el teatro —aun hecho por excelentes creadores— pierde la mayor parte de su capacidad de expresión, deben ser el resultado de establecer un vínculo armónico entre todos y cada uno de los elementos escénicos. La interpretación, el espacio, el vestuario, la iluminación, la música, los efectos...

En, por exemplo, *Ladaíñas pola morte do Meco*, funcionan coma instrumentos delimitadores de cada secuencia:

> *Uns varais de que penduran as roupas e aparellos que irán precisando ao longo da representación e máis saios de vella, bragas de moza casadeira, allos de Baio, barbas de bruxa, carozas con facianas de endiañados, chapas de Coca-Cola en rosario de beata choqueira, pandeiros, estolas, sabres, bandeiras, casulos de flores secas, fociños de porco, cornos de diaño vermello e todo canto se queira,* mentres *do varal máis longo pendura un espido monifate de pano vello, de cheo bandullo e de corpo groso e grandeiro.* De tal xeito que, por exemplo, O Borralleiro, *collendo dun varal un longo e ruín pergamiño, dá encomezo á lectura do pregón, interpretando ao* Pregoeiro *con voz e maneiras de crego coitado.*

Cando deixa de representar o papel de pregoeiro, "pendura do monifate o ruín pergamiño e vaise" para logo, en canto volve a ser O Borralleiro, "O Corregalos pendura do monifate as roupas do crego". Nun momento dado, "o monifate, que segue presidindo no medio, aparece recuberto coas roupas e aparellos dos Alguacís, do Adivertido, do Pregoeiro, do Escribán, do Alcalde, do Secretario, da Dona, do Cabaleiro e do Crego", personaxes que representarán, en cada escena e secuencia distintas, os cinco actores do reparto.

A este tipo de recursos, verdadeiros elementos estruturadores, sería necesario engadir aínda a presencia dos rótulos empregados en obras coma *Ruada das papas e o unto, Días sen gloria, As actas escuras* ou *A ópera de a patacón.* O compostelán coñecía moi ben a importante función desta técnica no teatro de autores tan admirados por el coma o mesmo Bertolt Brecht, pero, sobre todo, no cine mudo, no que os rótulos se empregan tanto para sinalar a transición dunha secuencia a outra, coma para adiantarlle ao espectador o contido da seguinte. Pode que, no caso do seu teatro, este emprego lembre incluso a función

propia dos capítulos nos que se estrutura unha novela ca a didascalia da que, na práctica, parece formar parte. Se cadra, no seu pensamento, na maioría dos casos, os rótulos non son máis ca unha leda chiscadela a aqueles outros destinatarios. Ende ben, isto sería así se de certo o público que asiste á representación dunha destas obras de Vidal Bolaño non descubrira, máis ou menos disimulados nos decorados, nos diálogos, nas voces e nos acenos dos propios personaxes, o contido e o significado dos memos.

En calquera caso, a característica esencial do seu teatro represéntaa o esforzo do autor por amosar —facer visible, audible...— todo aquilo que é fundamental para que o público poida participar, reflexiva e emocionalmente, no logro dos obxectivos polos que os seus propios heroes, símbolos das súas propias "pouquidades", sacrifican, en calquera caso, o mellor de si mesmos. Por exemplo, en *Ruada*, especialmente na súa segunda parte, diferentes feitos, contos e historias recrean, sen perderen nunca a súa autonomía, un universo no que o teatro se presenta coma liberador e transformador dunha realidade sometida, asoballada. No contexto de que o teatro só é teatro en canto é representación, de tal xeito que mentres o xénero épico ten coma propia a linguaxe verbal, que a lírica pode nalgunhas circunstancias substituír pola linguaxe natural aínda que predominantemente composta de símbolos sonoros, coma a interxección, o riso ou as bágoas, o teatro, sen renunciar ningunha destas posibilidades, decántase claramente pola linguaxe plástica da imaxe. A épica e a lírica son diante de nada medios de comunicación oral, que teñen o oído coma principal instrumento receptor, mentres o teatro é, pola súa banda, un medio esencialmente audiovisual, que ten o oído e a vista coma os seus principais medios de recepción. Pero, sobre todo, a épica e a lírica emiten, predominantemente, mensaxes sonoros, mentres o teatro prefire, sen renunciar ningún outro medio, amosar o que desexa comunicar. Naturalmente, no plano da escrita escénica, é dicir, da representación.

De todo consciente de que é mesmo o recurso do teatro dentro do teatro o medio máis efectivo para logralo non dubidou en ningún momento en facer desta modalidade unha das técnicas máis relevantes da súa actividade coma dramaturgo. Mesmo, como dixo Rubén Ruibal, en canto o seu teatro non é outra cousa ca a arte da representación por medio de imaxes en movemento. Unha técnica que consiste fundamentalmente en utilizar breves representacións que lle permitan ao público a contemplación, é

dicir, tanto o acceso directo a aqueles feitos que explican a historia que están vivindo, coma ao coñecemento do máis íntimo e secreto daqueles personaxes que protagonizan as grandes historias que lles ofrece o autor, os seus pensamentos, sentimentos, desexos e segredos máis íntimos.

Trátase, por outra parte, dunha técnica intimamente relacionada con recursos coma a colaxe (María Ángeles Rosales 2004: 309):

> Os *collages dramatúrgicos* son textos de diverso origen que se incrustan en un texto fuente (Nesguich, por ejemplo, inserta en su *Hamlet* de 1977 una entrevista a Godard y un monólogo de Cixous) o *verbales,* mediante el uso de términos en lenguas diferentes, onomatopeyas, etc., pero también el empleo del lenguaje como material en bruto a la manera de Wilson, definen un nuevo texto dramático desestructurado donde las palabras no se usan de acuerdo con su sentido, sino en función de su textura, como iconos.

A aplicación das técnicas do "collage" ó teatro —escribía o mesmo (Vidal Bolaño 1999: 35):

> Ten xa unha longa tradición, avalada por resultados de innegable valor transformador, en canto á superación das formas tradicionais. De vez dunha obra "orgánica", "uniforme", feita dun anaco, o dramaturgo axunta fragmentos de textos das máis diversas orixes: artigos periodísticos, outras obras de teatro, relatos, poemas, noticias que serán tratadas, elaboradas polo "escenador" desde disciplinas ou linguaxes, á súa vez, diversas e non sempre especificamente teatrais.

Cochos é, sen dubida, o mellor exemplo do acerto con que foi capaz de facer uso desta técnica. Aínda que a lingua base é o galego, o público vai escoitar falar en castelán, en alemán, en italiano, e , naturalmente, na súa lingua aos personaxes da película americana *The Red Badge of Courage* e aos mesmos Beatles cantando *All you is love.* A ampla didascalia que abre o "prólogo propiamente dito" adianta xa con abondo detalle os elementos incorporados ao relato principal. Sempre, en calquera caso, coma complementos necesarios para facer realidade teatral o "relatorio" que é esta obra.

Antes de *Cochos,* Vidal Bolaño utilizara xa este recurso, coma elemento estruturador, en obras coma *Touporroutou da Lúa e do Sol,* e coma teatro dentro do teatro, dun modo maxistral en *Ruada das papas e o unto.* Son só dous exemplos, pero especialmente representativos da continuada utilización desta técnica polo autor, sobre todo en *Ruada* coma eficaz método de visualización —representación— de minirrelatos incorporados á obra coma explicación de feitos ou sucedidos moi concretos que lle dan sentido á historia principal e, tamén, do mundo

interior dos seus personaxes, mesmo coma unha tradución teatral do "aparte verbal" clásico.

Touporroutou exemplifica moi ben a función estruturadora das pequenas "obras de teatro" e dos "relatos" que a compoñen. Trátase realmente, como explica a súa protagonista, a Gran Catarina de Siena, "dunha farsada choqueira" que ela e o seu axudante, Ramiro de Blas, lle deron en chamar *Touporroutou da Lúa e do Sol.* Unha historia composta de moitas historias, que "non son nosas, son de todos", son historias que lles contaban "os avós aos netos, ou os pais aos fillos, ao remol dun lume na noite ou para *benlevar* a longura dos invernos", e mesmo algunhas roubadas "aleivosa e traidoramente a un tal Álvaro Cunqueiro". Historias, en fin, que como lle adiantaba no mesmo comezo da representación Ramiro de Blas ao público, eran "¡historias de fadas e de serpes, de xigantes e volcáns, de demos e de santos, de estrelas e de trebóns!" Verdadeiros elos, en calquera caso, dun relato que, sen elas, non tería ningún sentido, porque se o pranto da Lúa e do Sol non fixeran esbourar as mesmas caldeiras que dan calor no inferno, non se podería, por exemplo, explicar o nacemento dos ríos, das lagoas e do mar, a aparición dos volcáns e dos tesouros ocultos que volven loucos a máis dun mortal. Historias que o público pode ver e escoitar tal como aconteceron.

A introdución nunha obra coma *Ruada* de obriñas de teatro, coma *A morte do Meco, O conto do crego e o parvo,* o *Requilorio amoroso entre un mozo e unha moza, O Camiño de Santiago e o milagre do xordo e o mudo* e a historia de *Almanzor na catedral de Santiago e o milagre da cantiga e da zanfona que soaron aínda despois de morto o cego que era quen a cantaba e quen tocaba a zanfona,* funciona, ademais de coma un recurso para visualizar situacións que completan e forman parte do espectáculo principal, unha celebración do Teatro, coma un instrumento identificador do público consigo mesmo e o seu mundo. Unha técnica que lle suxire á profesora Inma López Silva (2013: 52) esta aguda reflexión:

> Por último, hai outro elemento de teatralidade práctica que, coido, constitúe o cerne da *Ruada das papas e o unto* e que se traduce nunha preocupación pola expresión constante da metateatralidade na peza. A intención non é, evidentemente, puramente estética ou teórica, senón formativa, crítica. A presenza do teatro dentro do teatro na obra cumpre unha función didáctica que, se ben por unha banda é quen de explicar os distintos oficios escénicos ao destinatario natural da peza, os nenos, por outra tamén serve a Vidal

> Bolaño para amosar noutro nivel de análise elementos de reflexión e crítica sobre o propio feito teatral en Galicia, as súas dificultades e características e a súa vinculación co nacente mundo institucional cultural.

Un recurso, en fin, que lle permitiu a este incansable investigador de novos camiños teatrais descubrir, producir, e recrear, cun sentido e significado novos, modalidades coma teatro de monicreques, teatro de bonecos e teatro de obxectos e, pescudando na tradición popular, outras coma o teatro de regueifa, teatro de contiñeiro e teatro de maltrana.

Estase en realidade a falar de técnicas propias da montaxe, recursos que constitúen procedementos compositivos dunha das artes máis funcionais da composición teatral. Aínda que referida ao cine, o autor ruso Lev Kulechov ofrece unha das definicións máis suxestivas da mesma, nunha entrevista, "recollida en magnetófono, en 1962, por André S. Labarthe", á pregunta do entrevistador sobre a montaxe e a súa relación co espazo e o tempo, particularmente en Eisenstein, Kulechov (CC 1970: 220-221 05-07) contesta:

> Os citaré un ejemplo. Imaginad una mujer vestida de negro. Imaginad una cruz sobre una tumba. La mujer vestida de negro es una mujer vestida de negro; la cruz sobre la tumba es una cruz sobre una tumba. Reunid la mujer vestida de negro y la cruz, tendréis una viuda. Ahora compliquémoslo un poco. Un hombre se le acerca y le dice: "Lloráis a vuestro marido. Todavía sois joven; otro llegará, y le querréis". Ella le responde: "Ya vino. Esta es su tumba". Todo esto es montaje.

O propio Eisenstein (1971) definía así esta técnica: "El encuadre es el fragmento mínimo 'deformable' de la naturaleza; la habilidad para combinar estos fragmentos diversos es el montaje".

Vidal Bolaño, que estudou e experimetou esta técnica nos seus traballos no campo do audiovisual, entendía a montaxe cinematográfica no teatro coma aquilo que lle dá sentido á escena representada, tal como, por exemplo, se pode ver na "Variación I: A Breve" de *Animaliños*:

> Encadre 1: Un Tipo Raro entra no escenario situándose diante dun atril e ponse a dicir cousas.
>
> Encadre 2: Entra nel un Tipo ou Tipa Normal que di: "¡Me cago nas herbas de Dios!"
>
> Encadre 3: Queda só O Tipo Raro que di: "Vaise coa mesma decisión coa que viñera".

Con esta montaxe, o autor logra amplamente o seu propósito de crear un certo suspense entre o público arredor do que acontece nalgúns xardíns e, se cadra, tamén no do mesmo que presencia esta escena. De certo, algo sorprendente lle acontece a herba dun xardín. A espectativa e a emoción apóderanse do público.

Nun sentido máis rigoroso sería necesarío, tal como advirte Gonzalo Castro, entender que o termo "encadre" está tomado aquí coma "plano", sen esquecer que "no teatro, o encadre é todo o escenario e a súa tradución á linguaxe cinematográfica sería a dun *plano secuencia".* Cando, pois, se fala da creación no público de sentimentos de suspense, espectativas e emocións só se pode entender se, efectivamente se está a pensar, máis ca na técnica da montaxe, na "montaxe por encadres, é dicir, na duración das pausas e ritmo das secuencias".

Da montaxe depende, en boa parte, a determinación do ritmo que se pretende no desenvolvemento da acción, multiplicando ou reducindo, por exemplo, o número de secuencias ou "variacións", como acertadamente as denominou o propio Vidal Bolaño en *Animaliños.* Desta técnica depende tamén, segundo o mesmo Gonzalo Castro, "a duración dos planos sendo mesmo a través das pausas e dos cortes bruscos ou interrupcións, como se pretende conseguir un ritmo que logre estimular a emoción do espectador". A propia escena, constituída pola ordenación rítmica dos diferentes planos que a compoñen, defínese polo espazo e tempo que delimita un determinado movemento da cámara cinematográfica. As entradas e saídas dun personaxe, que definen a escena tradicional, poden funcionar tamén coma definidoras de auténticas escenas cinematográficas.

No esquema tradicional da estrutura da obra dramática, o final de cada acto —baixada do pano que pecha a boca do escenario— significa unha interrupción da representación e un momento de descanso para o espectador, que os actores e tremoeiros aproveitan para realizaren os cambios necesarios de maquillaxe, vestimenta e escenografía. Operación que, evidentemente, non consinte unha composición en vinte, trinta, cincuenta ou máis secuencias, sobre todo cando estas esixen cambios espazo-temporais semellantes aos que permiten os actos.

O paso dunha secuencia a outra significa, en xeral, un cambio de lugar ou de tempo ou mesmo das dúas cousas, pero en ningún caso pode

representar unha interrupción semellante á que significaba no teatro tradicional o paso dun acto a outro, aínda que o seu significado poida ser o mesmo. Denomínase *enlace* ou *transición* o recurso ou técnica que se emprega para manter a obrigada verosimilitude no paso dun lugar ou tempo a outro distinto. O autor utiliza, segundo os casos: o fundido en negro —"escurece"—, propio do cine, favorecido, no caso de Vidal Bolaño, polo seu fondo coñecemento deste recurso como experimentado técnico de iluminación; o uso da música, como un saxofonista en *Saxo Tenor* ou un percusionista en *Os papalagui;* rótulos en obras coma *Ruada das papas e o unto, Días sen gloria* ou *As actas escuras;* unha suave variación da intensidade da luz; o aumento dunha néboa ou fume que se espesa pouco a pouco; o emprego de diapositivas, como, por exemplo, en *Criaturas;* elementos parateatrais, como a repetición dun estribillo ou letanía como, por exemplo en *Animaliños...*

Esta especie de letanía —lémbrese unha vez máis, a tendencia de Vidal Bolaño a comprometer o espectador conectándoo coas súas propias raigañas culturais— pode funcionar exclusivamente como un elemento esencial da montaxe cinematográfica, un procedemento de fundido, de enlace ou encadeamento de secuencias, entendidas estas, como compostas dunha soa escena ou de varias escenas. Xa o advertira Lev Kulechov (1970: 220-221 05-06): "Existe el montaje por segmentos y el montaje por encuadres, y, por otra parte, el montaje que se destaca y el que no se nota". Vidal Bolaño coñecía estas dúas técnicas, naturalmente, no cine, pero ao aplicalas ao teatro preferiu abertamente a "montaxe que se destaca".

> A que "non se nota" é, como advirte Gonzalo Castro, máis próxima ao cine clásico, no que se pensaba que o espectador podía deixar de prestar atención á historia interrumpido polo corte entre un plano e outro. Para evitalo intentábase disimular esta operación de diferentes formas, facendo, por exemplo, que o movemento que un personaxe iniciase no final dun plano rematase no principio do seguinte. Hoxe sábese que o espectador non perde a atención no cambio de planos, preferíndose o mantemento dun ritmo máis adecuado na secuencia alongando, por exemplo o tempo nunha escena de tensión ou acortándoo nunha comedia.
>
> A "montaxe que se destaca", é dicir, aquela que, segundo Kulechov, en lugar de tratar de disimular a transición entre planos, chama a atención do espectador, sería, segundo o mesmo Gonzalo Castro, a que, por exemplo, utilizaron os rusos no cine clásico. Esta técnica de transicións moi marcadas

> foi, evidentemente, a preferida tamén por Vidal Bolaño no seu teatro. No cine tradicional os fundidos funcionaban como baixadas de telón e son máis ben unha influencia do teatro no cine. Non obstante, a forma en que os utiliza Roberto —o escurecer o escenario ou as transicións con fume— son unha influencia dun cine máis moderno que se pode ver en películas como *Stranger than paradise* de Jim Jarmusch ou nos rótulos que utiliza Tarantino, por exemplo, en *The hateful eight*.

A ladaíña, por exemplo, que recita ou canta en *Animaliños* O Tipo Raro e O Tipo e A Tipa Normais mentres se fai pouco a pouco o escuro que anuncia o final dunha "variación", non só intensifica a credibilidade do cambio que a continuación vai creando, tamén pouco a pouco, o foco lumínico creador de novos espazos, senón que contribúe incluso a unha mellor comprensión do significado da historia representada. Técnica, que non pasando en *Ruada* de ser máis ca un experimento ou, se se prefire, unha simple achega á estrutura propia dos ritos de Entroido, fai posible, non obstante, a utilización na mesma de máis de vinte unidades estruturais. Lémbrese que xa, en *Memoria de mortos e de ausentes,* estas unidades alcanzan o número de corenta e cinco, chegando, na etapa de plenitude do autor, en obras coma *Saxo tenor* ás 50, en *Anxeliños* ás 52 e en *A burla do galo* ás 55 e un "prólogo".

Naturalmente, o dramaturgo compostelán non utilizou un único modelo estrutural. Para cada obra, segundo o xénero da mesma, elixiu un modelo diferente, evolucionando no tempo cara a un tipo de estrutura cada vez máis áxil, tecnicamente máis depurada e teatralmente máis artística. Os obxectivos que mellor definen cada unha das tres principais etapas da súa produción dramática —"a morte de tódolos Mecos" e "queremos a fronteira"; "romaxe de feridas e de medos"; e "desgrazas e pouquidades"— sinalan perfectamente os pasos deste breve pero profundo proceso de elaboración dunha nova estrutura dramática reflexo desa poética xenuinamente galega e dun teatro novo. Tres etapas que, ademais do camiño que significan no proceso de maduración da súa arte dramática, definen un novo teatro, profesional, independente, moderno e galego de seu.

–II–

"MORTE A TÓDOLOS MECOS!" "QUEREMOS A FRONTEIRA!"

En *Gallegos 2002 —El Correo Gallego—* pódese ler esta nota biográfica:

> Roberto Vidal Bolaño asomouse en 1965 á historia do teatro galego cun espectáculo pensado por el e que puido verse no Colexio Placeres de Marín. O *Xogadeiro* era o título da obra esquecida ata o extravío. O mozo Roberto vai abandonar a infancia marcando o tránsito co seu primeiro ritual teatral.

Feito que o xornalista e editor Quique Alvarellos (1997: 207) lembra así:

> Dende os doce ata os quince anos, Roberto pertenceu ás Juventudes Obreras Católicas (JOC). Nestes tempos estreou a súa primeira obra de teatro. Duraba dous minutos e fora un encargo que recibira para o Día do Aprendiz que, según sinala o autor, tentaba reflectir a solidariedade como arma de clase: "Estreárase no colexio de Placeres en Marín. Nun momento da representación, dous rapaces tiñan que cruzar a escena cargando cunha pesada pedra. A pedra esbaroulle das mans e ó caír afundiu o chan do escenario. Os aplausos foron espectaculares, pero as monxiñas case nos botan do colexio a paos por causa daquela desfeita".

Non obstante o discutible éxito da súa primeira presentación en público como dramaturgo, Vidal Bolaño non ía desistir xa nunca do seu empeño de ser un director importante ou, se cadra, incluso un autor de renome. O cine e o teatro ían estar xa para sempre presentes na súa vida. No 1973 colabora co grupo LUPA na fundación do Obradoiro de Teatro e, un ano despois, no 1974, en colaboración co seu amigo Xaquín García Marcos funda a compañía *Teatro Antroido*, que foi outra actividade que alternou tamén co traballo e incluso co Equipo Lupa. El mesmo llo confesa a Paco Macías (1983): "Cando traballaba nos coloniais e mentres estiven en Daviña xa estaba en Antroido". O propio Euloxio R. Ruibal lembra o nacemento e primeiras colaboracións con esta fundación do seu amigo Roberto. Á pregunta de Lara Rozados de "E do cine ao teatro... Despois esa colaboración continuou cos premios Abrente, as primeiras mostras de Ribadavia"..., Euloxio contesta (Lara Rozados 2013: 18/05):

> Nós tiñamos certa preocupación pola recolla de manifestacións etnográficas, parateatrais. Pero á hora de facer curtas de ficción, pasábamos por moitas dificultades económicas, e foi como fundamos *Obradoiro*, un grupo de teatro para interpretalas. Así naceu *Antroido*, seguindo nesa liña de investigación antropolóxica do parateatral (os peliqueiros de Laza, as procesións...). Eu escribira *O cabodano*, pero non pasou a primeira censura (a de texto: daquela primeiro censuraban o texto e despois o espectáculo). Entón tentamos unha farsa dun autor anónimo francés, da que eu fixera unha versión libre.

Fai referencia *A Farce de maître Pathélin*, da que saíu *As falcatrúas do Marqués Patacón*, estreada en maio do 76. En realidade, un ano despois da presentación da Mostra e Concurso de textos teatrais de Ribadavia, no 1974, Vidal Bolaño estaba xa ao fronte da súa compañía *Teatro Antroido* e catro anos despois, no 1978, do *Obradoiro de aprendizaxe teatral.*

Son os máis, os que, como Alberto Ramos, sitúan a entrada do compostelán no mundo do teatro na estrea de *Laudamuco* (PP 2013: 17 05 Alberto Ramos):

> E aí comezaba a carreira teatral dun Vidal Bolaño cuxo primeiro contacto co audiovisual, entre cámaras de 8 e 16 mm, foi quedando atrás mentres avanzaba na profesionalización da escena galega, cuxo gran inicio se produciu o 16 de maio de 1978. Foi no Colexio La Salle de Santiago, coa obra *Laudamuco* e coa compañía profesional Antroido.

O propio Roberto ten confesado máis dunha vez que foi mesmo esta obra, *Laudamuco, señor de ningures. (Pandigada traxicómica do servo e o señor),* distinguida co premio "Abrente 1976" e publicada pola Editorial Pico Sacro no 1977, ou o mesmo premio "Abrente", con que foi distinguida, os que decidiron definitivamente o seu futuro profesional. "Entón, cando me comunicaron o premio, souben que ese era o meu camiño", dixo algunha vez. Pódese afirmar con Inma López Silva (2015: 19) que "Ribadavia supuxo a profesionalización do teatro galego cando, en 1978, Roberto Vidal Bolaño e a súa compañía (Teatro Antroido, naquel momento) deciden facer do teatro o seu *modus vivendi"*.

Segundo Xaquín García Marcos, sería o seu irmán, o galeguista José María, director naquel entón do Banco de Crédito Comercial en Santiago, quen acabaría ofrecéndolle un posto a Vidal Bolaño, mesmo coma un acto de protección ao teatro galego no que Roberto e o mesmo Xaquín, actor este procedente do grupo Corral de Comedias de Valladolid, estaban xa a ser xa figuras de certo relevo. Sería, non obstante, o seu despido, pouco máis dun ano despois, o feito que, dun xeito definitivo, ía mesmo ter maiores consecuencias na súa

vida de autor e no futuro do seu teatro e do teatro galego. Segundo o propio Vidal Bolaño, aquela despedida, que tivo lugar no 1977 —no 1976, casara coa actriz compostelá Laura Ponte—, provocou unha movida importante en toda Galicia. El mesmo lembraba así aquel acontecemento (Macías 1993):

> Acabáronme botando coincidindo cunha crise no banco. Empezou a botar xente. Comezou polos máis incómodos. Cometeu o erro de botarme estando de baixa por enfermidade acusándome de facer teatro mentres estaba de baixa. Aquilo era certo. Pero montouse un rebumbio sindical moi grande.

O carácter permanente de investigación e experimentación da actividade artística deste autor, tanto no mundo do audiovisual coma no do teatro, non impide observar unha serie de características, en certo modo, definidoras desta primeira etapa do dramaturgo, 1976-1984. O mesmo Manuel F. Vieites (1998: 90) refírese así a esta época:

> Nas súas primeiras pezas, o teatro de Vidal Bolaño intenta unha simbiose consciente entre as experiencias da vangarda occidental e a tradición teatral e parateatral galega. Subxacen neste intento dúas pretensións: a primeira consiste en revitalizar unha dramaturxia nacional escurecida e mesmo clandestinizada, feita indistintamente de achegas cultas e populares. A segunda é a de devolverlle ó teatro a súa dimensión perdida de espectáculo comunitario, celebrativo e catártico á vez, lonxe das convencións do teatro conversacional predominantemente nos escenarios comerciais.

Iolanda Ogando (2013: 111-148) non dubida en afirmar:

> Concluiremos así que a suma da influencia cinematográfica, da cultura popular e da súa vontade de escribir sobre Galiza, nos permite recoñecer un retrato *multifacetado*, cambiante e ao mesmo tempo profundamente coherente, cunha estrutura na que, grazas a unión de movemento e estatismo, materializa o país.

Outros estudosos da obra deste autor, coma as profesoras Laura Tato e Inma López Silva, pensan que *Percival* representa un feito o suficientemente significativo para poder falar do remate dunha etapa anterior que ben se podería denominar de "*investigación". Percival* representaría, non só "a primeira vez que Vidal Bolaño ía adaptar un texto narrativo á escena", senón tamén, como lembra Tato Fontaíña (2013: 14-15): ... "o remate da "etapa de investigación precedente, pois na dramaturxia desta nova peza compilaba todo o traballo anterior. Así o declaraba [el mesmo], con rotundidade e clareza, contestando ás preguntas de Concha Pino (LVG 1983: 26 05):

> *O espectáculo que resulta é un pouco unha recopilación de tódolos traballos de investigación que levamos feitos ata agora, e que van dende o traballo actoral ata os títeres, as luces en un sinfín de elementos conxugados e que foron o elemento principal de outros espectáculos por separado. Os elementos pantásticos son a base da obra.*

Punto de vista no que insiste Inma López Silva (2013: 33-63) ao salientar:

> "En todas esas pezas [anteriores a *Percival*] hai, ademais, unha preocupación estrutural e estética que as afasta da sinxeleza do teatro e as festas populares e as achega de xeito ambicioso a unha vocación dramatúrxica e, mesmo, ideolóxica que aproxima a Vidal Bolaño tanto ao Teatro Independente coma a diversas referencias do teatro universal".

En realidade, *Percival* representa aínda algo, se cadra, moito máis importante na vida do autor. Sen abandonar a súa loita contra tódolos Mecos, definitivamente situaba o seu maior interese na conquista da Fronteira. Unha opción que, nun primeiro momento, ía significar a posibilidade da súa renuncia nada menos que ao Teatro. Sen ter en conta, ende ben, a apareición o ano seguinte da súa obra O *Romance dos figos de ouro,* perfectamente encadrable na citada etapa de investigación, o acontecemento da estrea de *Agasallo,* só dous anos despois, aforra calquera posible debate sobre o significado do mesmo coma incio da segunda etapa da súa produción.

Esta etapa primeira etapa sería, en calquera caso, especialmente prolífica, amosando en cada unha das obras producidas na mesma esas características que irían definindo pouco a pouco a singularidade dun Novo Teatro Galego. Pertencen a esta etapa as obras seguintes:

Laudamuco, señor de ningures.
(Pandigada traxicómica do servo e o señor) (1976):

Xénero: Pandigada traxicómica.

Estrutura: Un único acto ("escena") e once escenas.

A experiencia de Vidal Bolaño no mundo audiovisual non podía, pois, estar ausente, na súa primeira obra teatral concebida claramente coma tal. Así, a palabra "ESCENA", que encabeza o texto desta obra, aínda que, en xeral, se vén traducindo por "acto" é moi posible que teña a súa orixe no uso naquel entón e incluso despois polo mundo anglosaxón do termo *scene,* "escena", co singnificado de *sequence,* "secuencia", no campo

do audiovisual. É mesmo a partir desta obra que Roberto Vidal Bolaño, cando toma a decisión de marcar con rótulos, números, as unidade nas que organiza cada unha das súas obras, opta, en xeral. pola denominación de *escena*, agás en *Animaliños,* obra na que con gran acerto preferiu o nome de *variación.* Mesturando *escenas* e, naturalmente, *variacións,* simples, definidas pola entrada ou saída dun personaxe ou mesmo polo desenvolvemento dunha acción-situación que ten lugar nun mesmo espazo e tempo, coma a *escena cinematográfica,* con unidades superiores que se definen esencialmente pola súa composición en varias escenas, é dicir, a secuencia cinematográfica, unidade estrutural caracterizada pola súa unidade temática. Lémbrese que a secuencia, como se adiantou noutro momento, pode tamén estar representada por unha soa escena.

Laudamuco sería así, como o é na realidade, a representación, nun único espazo e tempo, do tráxico final dun tirano. As once escenas nas que se estrutura, sen ningunha marca que as delimite no texto do autor, aínda que doadamente deducibles a partir das suxestións das correspondentes acoutacións e didascalias, corresponderíanse neste caso, coas escenas do teatro tradicional, tal como se pode observar no seguinte esquema:

"A Escena"

1.- Rouco, *o servo máis fidel do rei, varre o chan cunha vasoira espeluxada.*

2.- *Entra* Laudamuco, *señor dos cómbicos, dos silúricos...*

3.- O rei ordea que "o sumo sacerdote escomece o santo oficio de cada día!" e "Rouco *teima por asentar a mitra na súa cachola. Pendura do pescozo unha estola e outra do brazo dereito e comeza a cerimonia".*

4.- Laudamuco, c*oa ollada cravada no ceo, entra nunha sorte de éxtase en que produce estraños sons e fala para si mesmo con palabras inintelixibles. Mentres permanece neste estado, entra* Minia, *a muller de* Rouco.

5.- *O rei bota un longo berro e* Minia *vaise.*

6.- Rouco *saca dun baúl o sabre e as medallas do mariscal, a mitra e as estolas do sumo sacerdote e a toga do maxistrado e vístese con todo.* [Rouco repite con cada personanxe a seguinte escena:] "*Suxeita ben a medalla, recolle do chan a vasoira espeluxada e anuncia a chegada de tan altas personalidades",* [Rouco-Mariscal, Rouco-Sumo, Rouco-Maxistrado].

7.- Rouco *sae e ao pouco entra cunha fonte de bertóns fervidos.*

8.- *Chega* Minia, *a muller de* Rouco. *Chama por el dende a porta, sen estreverse a entrar.*

9.- Minia *detense un anaco e logo sae sen ollar para el* [para Rouco].

10.- Rouco *sae e entra ao pouco co saxo. Dállo ao rei, e mentres este ensaia, vai poñendo nas perchas traxes estragados de dona e cabaleiro. Cando remata, anuncia a chegada das egrexias personalidades.* [Rouco-Conde, Rouco-Condesa, Rouco-Señor, Rouco-Señora, Rouco-Xentes].

11.- [Rouco] *abrázase ao rei con veneranza e láiase pola súa morte. Ao pouco, érguese paseniñamente e, recollendo a mitra do sumo sacerdote, as medallas e o sabre do mariscal e a toga do maxistrado, comeza a adoptar a personalidade de cada un deles e dos demais personaxes a que dera vida para delicia do seu señor. Vai movendo os monifates até formar un círculo arredor do cadavre do rei.*

Ladaíñas pola morte do Meco (1977):

Xénero: Ladaíñas.

Modalidade teatral: Teatro de Rúa.

Estrutura: Vinte escenas.

Formalmente, destácanse en *Ladaíñas* novidades formais, apenas suxerida en *Laudamuco,* que anuncian un teatro diferente. Algunhas esixidas mesmo pola necesidade de adaptar o espectáculo, concebido, quizabes, inicialmente para ser representado na rúa, ás condicións dun espazo cerrado, que explica, por exemplo, que a súa estrutura sexa a que logo se vai ver en obras coma *Antroido na rúa,* e que o propio escenario ocupe un lugar "*entremedias do público",* con posibilidades para que os actores non só se poidan mover polo medio deste senón que lles permita entrar e saír por dous lados opostos. O mesmo público, un claro precedente do público que o autor soñaba para o seu teatro, inspirado tamén no público propio do Teatro de rúa, aparece como colaborador necesario dos actores que protagonizan a representación —"procurando [estes] conquerer a súa axuda en tales facendas"—, vivindo as súas mesmas emocións —os alguacís "falan con voz témera, arrodeando ao público cos seus berros"—, berrando con eles: "Matámolo todos e fómolo enterrar ao río Fornos!"

Estrutura enriquecida con outras estruturas non menos suxestivas da actitude exploradora do autor. Dúas débedas se manifestan, neste sentido, totalmente evidentes: a presencia das ladaíñas que definen algúns dos ritos relixiosos máis populares e a do personaxe narrador,

coma, por exemplo, o Borralleiro, organizador do desfile, por camiños, corredoiras, rúas e prazas, de comparsas "con longos saios de panos vellos", con disfraces de "crego, de moinantes, escribán, alcalde, secretario de concello, pregoeiro, xustizas do reino, etc.", presididos todos polo monifate que representa mesmo o Entroido ou, coma neste caso, o Meco do Grove. Mentres as ladaíñas, que constitúen boa parte do diálogo dramático, enriquecen co seu ton tráxico, lembranzas das letanías que acompañan ritos coma o rezo do rosario, os propios de celebracións coma os velatorios, os enterros, as procesións de rogativas para pedir que chova, que escampe, que haxa unha boa colleita..., ou as da Santa Compaña, favorecen, co seu carácter eminentemente narrativo, a estrutura propia do rito que goberna a celebración do Entroido.

Ningunha marca define as unidades nas que se estrutura. Só as didascalias e acoutacións consinten a delimitación das vinte escenas que a compoñen. O autor , sen dúbida tamén neste caso profundamente influído polo mundo audiovisual no que entón era xa un iniciado con certa experiencia, renuncia, non só a denominación das unidades que comprenden esta complexa estrutura, senón tamén e sobre todo, o significado das mesmas. Non se trata de que non sexan os actos e escenas os que a configuran. Simple e sinxelamente, Vidal Bolaño, aínda que non empregue este nome, estrutura a súa obra *Ladaíñas pola morte do Meco* en *escenas cinematográficas* que nada, ou moi pouco, teñen que ver coas tradicionais *escenas* teatrais*,* aínda que algunhas se poidan definir pola entrada ou saída dun determinado personaxe ou do cambio de identidade dalgún deles. O que, neste caso, define a estas novas unidades estruturais é, máis que a entrada ou saída en escena dun personaxe, o cambio de lugar ou de tempo ou mesmo de ámbalas dúas unidades. A utilización, pouco desenvolvida, do recurso dun retrouso que, con medidas variantes, pecha cada secuencia, representa unha experiencia da que máis tarde, en obras coma *Animaliños,* aproveitará as súas verdadeiras posibilidades dramáticas.

No seguinte esquema, pódese observar o verdadeiro comportamento destas unidade e outros recursos dramáticos usados nesta obra polo autor:

> 1: *Mentres vai entrando a xente no lugar da representación,* O Borralleiro, O Corregalos, A Madamita *e* O Troteiro *maquíllanse, vístense e arranxan os derradeiros detalles nun espazo disposto entremedias do público. Levan longos saios de pano vello e cobren as súas facianas con carozas ou maquillaxe clara e mesta, asemellándose a pantasmas ou máscaras de antroido choqueiro.*

Faise escuro.

2: *Espállanse por entre o público, alumeados pola velaíña luz de candís e encomezan a envolvelo no queixume dos seus laios, que irán medrando de volume até enchelo todo dun berro adoecido e témero.*

Todos: Morte e odio infindo ao Meco!

3: *Acéndense as luces, con gran bruído e romaría de pandeiros, latas, axóuxeres, foguetes e rinchos de besta enchéndose o silencio de estoupidos e a escuridade de luceiros. Erguen todos sobor das súas cacholas longos varais de que penduran as roupas e aparellos que irán precisando ao longo da representación e máis saios de vella, bragas de moza casadeira, allos de Baio, barbas de bruxa, carozas con facianas de endiañados, chapas de Coca-Cola en rosario de beata choqueira, pandeiros, estolas, sabres, bandeiras, casulos de flores secas, fociños de porco, cornos de diaño vermello e todo canto se queira. Do varal máis longo pendura un espido monifate de pano vello, de cheo bandullo e de corpo groso e grandeiro.*

Espetan no chan o varal do monifate e, mentres O Corregalos *rube a un alto, os demais espállanse de novo por entre o público, sen deixar de pedir a berros a morte do Meco.*

Todos: Morte, morte, morte ao Meco!

4: *Sinalando o monifate que preside no medio. Collen o varal do que pendura o monifate e bailan dun en un con el, ao son dun pandeiro. Cando non bailan, forman un fechado circo ao seu redor.*

Acompañan a súa ladaíña co erguemento dos varais.

Todos: Morte, morte a ti, fol de veleno!

5: Ladaíñas do grupo.

Todos: Morte, morte a ti, espiña emporcallada no esterco!

6: A Choqueira *segue a bailar co monifate, mesturando un témero e endiañado riso, co seco son do pandeiro. Os demais alónxanse, pousando no chan os varais e dando remate ao acortellamento. Só* O Corregalos *fica de par do monifate de pano vello.*

Xuntándose nun forte e ameazante berro.

Todos: Morte e odio infindo ao Meco!

7: *Prenden lume nunha cunca grandeira, de par do monifate. Collen dos varais allos de Baio, barbas de bruxa e cornos de diaño vermello e, facendo roda a carón da cunca ardendo, xúntanse nunha ladaíña aos mortos e aos vivos.*

8: *Liscan todos.* O Borralleiro*, collendo dun varal un longo e ruín pergamiño, dá encomezo á lectura do pregón, interpretando ao* Pregoeiro *con voz e maneiras de crego coitado.*

9: O Borralleiro *pendura do monifate o ruín pergamiño e vaise. Os demais encomezan a volver* paseniña *e medoñosamente, ficando aínda agachados un anaco.*

10: *Saen na busca do alcalde.* O Borralleiro *fica ao pé do monifate e diríxese ao público.*

11: *Volven todos ao espazo central correndo, detrás deles,* O Corregalos*, que interpreta ao crego, imitando a voz dun pregoeiro e punteando cada frase co seco son do tambor.*

12: *Mentres* O Corregalos *pendura do monifate as roupas do crego, alcéndense milleiros de luces de cores e, tras dun espectacular redobre de pratos acochado nun longo palmexar sen tento, xorde dun atlético brinco* O Troteiro *que interpreta ao* Adivertido. *Tira os saios e fica en relucente traxe de gaiteiro. Fala con fachendosa e embolicante aceno. Os demais fican quedos, ollando cara a el atentos.*

13: *Soa máis forte ca nunca o longo palmexar e* O Troteiro, *dando outro atlético brinco pérdese na escuridade. Os demais, mentres poñen os aparellos do* Adivertido *ao pé do monifate, falan entre eles.*

14: *Entra* O Troteiro *e coa voz medoñenta anuncia". "*O Borralleiro *e* A Madamita *collen dos varais roupas de dona e de cabaleiro e interpretan a* Señora Concha e a Don Aleuterio.

15: *A* Señora Concha *e* Don Aleuterio *tiran coas roupas de dona e de cabaleiro e liscan de contado.* O Corregalos, A Choqueira *e* O Troteiro *poñen o baúl e os diferentes obxectos ao pé do monifate, que segue presidindo no medio.*

16: O Corregalo, O Troteiro e a Choqueira *saen por entremedio do público. Aínda ben non teñen saído eles, cando pola outra banda aparece* O Borralleiro, *interpretando a* Don Roque, *secretario do Concello.*

17: *Entra* O Troteiro, *interpretando al alcalde, con bastón de mando e alto e mouro sombreiro. Arrecúan todos.*

18: *Soan catro ou cinco tiros e todos menos* O Corregalos *foxen coma chispas fóra da ollada da xente. Dende a escuridade interpretan aos alguacís. Falan con voz témera arrodeando o público cos seus berros.* O Corregalos *fica só no espazo do medio.*

19: O Borralleiro *entra no espazo central interpretando a* Don Xusto, *o escribán. Veñen con el* A Madamita, A Choqueira *e* O Troteiro, *que interpretan aos alguacís. Arrodean* O Corregalos*, que fica engruñado no medio.*

20: O Borralleiro, A Madamita, O Troteiro e A Choqueira, *respodendo a súa chamada* [de O Corregalos], *encomezan a tirar as roupas de alguacil e de xustiza do Reino, pendúranas do monifate que preside aínda no medio e incorpóranse á ladaíña do* Corregalos.

Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, O Rapaz e O Cachamón (Ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón (1977):

Xénero: Pandigada.

Modalidade teatral: Teatro de Feira.

Estrutura: A do conto popular de tradición oral.

Vidal Bolaño está neste tempo a vivir unha etapa de profunda ebulición creativa. Cada nova obra constitúe unha auténtica novidade, sobre todo no plano formal. Nos ritos populares descubriu modelos tan interesantes, coma o Teatro de Rúa ou o Teatro de Feira. Pero sería, ende ben, nos modelos do cine e da narrativa de tradición oral, onde a súa preferencia polo narrativo remataría atopando algunhas das solucións técnicas máis interesantes.

É clásica a definición do conto marabilloso de Vladimir Propp (1971), (a versión galega é nosa):

> Pódese chamar conto marabilloso, dende o punto de vista morfolóxico, a todo desenvolvemento que partindo dunha falcatruada ou dunha carencia e pasando polas funcións intermediarias culmina no matrimonio ou noutras funcións utilizadas como desenlace. A función terminal pode ser a recompensa, a captura do obxecto buscado ou dun modo xeral a reparación do mal, os auxilios e a salvación durante a persecución, etc.

Esta é mesmo a estrutura de *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, O Rapaz e O Cachamón*:

Xaxara *dirixíndose ao público:*

XAXARA:

Mociños e mociñas que estades aquí...
Queredes a miña historia ouvir?

Se son máis os que responden que si, encomeza axiña o conto. Se pola contra os máis din que non ou non din ren, encomeza o conto o mesmo, pero engadindo polo baixo...

XAXARA:

¡Aínda que non me vaiades dar creto
eu hei de contárvolo o mesmo,
que para iso vin hoxe até aquí!

A situación:

Xaxara, *mentras camiña por entre o público, refire o conto deste xeito:*

Nunha bisbarra coma esta,
nun tempo que aínda non pasou,
deu en gobernar un mal día,
pola forza, que non polo noso sentir,
un xigantón moi ousado,
de agudo e *ruiñento* maxín...

A carencia:

O pobo, Galicia, síntese en perigo diante dun poder pouco respectuoso cos seus sinais de identidade, coa súa lingua, cos seus costumes, coas súas crenzas...

O heroe:

XAXARA

Meiga de riso endiañado,
pero de moi bo corazón.
Ela é quen fai de guieiro
ao longo de toda a función.

Auxiliares:

PANIOGAS

Toca coma ninguén o pandeiro,
a pandeireta e o tambor.

O CACHAMÓN

É cego dos que cantan coplas
e cando alguén lle pon medo,
tatexa e trémelle a voz...

TARELO

Baila con moito solaz
e ten por parella a...

PEITUDA

Moza da mesma bisbarra
tamén de moi bo bailar.

O RAPAZ

Non ten nome coñecido
xa que chega doutro lugar.
É quen mellor toca a gaita.

O PÚBLICO XAXARA: *Dirixíndose ao público:*

Ha, ha, ha, ha, ha...
Vós sodes eses amigos
que tanta falliña nos fan.)

O obxecto máxico:

a) Os empregados polo heroe:

1.- *Disfraces de Entroido, pandeiros, pandeiretas, a gaita, axóuxeres* e o baile... *(*PANIOGAS *encomeza a tocar o pandeiro,* O RAPAZ *a gaita e* TARELO, *o tamboril.* PEITUDA *bota uns pasos de baile e o xigantón encomeza a ruxir.)*

2.- O esconxuro da meiga: XAXARA: (*ao público)*

Chegou o momento!
Berrade todos xuntos a eito!
Vólvete rato!
Vólvete rato lambón!
Vólvete rato pequecho!

3.- O pelello de gato: XAXARA:

Metédevos de contado
neste pelello de gato!
Que lisque, que lisque o rato!"

4.- A lingua galega: *O xigantón diríxese a eles falando con voz de aparello.*

TARELO, PEITUDA *e* PANIOGAS *espállanse por entre o público preguntando a cada un...*

¿Non haberá aquí entre vós,
algún mociño valente que se estreva
a parolar por nós,
con este diaño doente?
Ten que falar na súa lingua,
xa que a nosa séntalle coma veleno.

5.- A roda: A Peituda, O Cachamón, O Tarelo *"collen a xente das mans e forman unha gran roda, bailando xuntos ao son da gaita e do pandeiro.*

Collidos todos das mans, bailan e brincan en roda, polo chan, polas paredes e polo teito.

b) Os empregados polo agresor:

1.- Platillos xigantes: O Fendecús *"ten por mans os dous meirandes* platillos *que se teñan ollado nunca e vén petando neles a eito". (Ao escoitar o estoupido dos* platillos *fican todos quedos, acochados nun curruncho e medio mortiños de medo.)*

2.- Os números:

O FENDECÚS:

Uno, dos y tres.
¡Panderos, gaitas y tambores a mis pies!...

O FENDECÚS:

Cuatro, cinco y seis.
¡Quiero que os calleis!...)

En canto apareza alguén entre o público disposto a axudalos, vanlle dicindo as preguntas para que el llas repita ao xigantón na súa lingua, traducíndolles logo a eles as respostas.

O FENDECÚS:

Cuatro, cinco y dos.
¡Que no se escuche otra voz
que no hable en la mi lengua.

Agresor:

O FENDECÚS

Chamado tamén don Justo
Marqués de Cienfuegos,
dono e señor das terras todas
que van dende o Miño até a Beiramar.
É o xigantón forasteiro
que os quere a todos magoar.
El é o malo da historia
e o porqué xa se verá.

A Vitoria:

Berran todos a un tempo facendo que a face do xigantón se troque do color do medo. Encomezan a caerlle parafusos, porcas e arandelas. As roupas desfánselle en lixos. Sáenlles verzas do cu, bota cuspe fariñento e brúa coma un can sedento, até que estoupa en centos de anacos pequechos ficando só del unha cousa miudiña, que case nin se ve entre a merda que emporcalla o estrado do medio. É un rato, un rato pequecho.

Volto xa rato, corre por entre o público atoladamente, seguido por XAXARA, *o público e o gran pelello de gato até que atopa un buraco e foxe de alí par endexamais voltar.*

A recompensa:

O ar énchese cos sons das gaitas, das pandeiretas, do tamboril e do pandeiro, mesturándose coas coplas do cego e cos berros de ledicia de cantos toman parte no festexo. Collidos todos das mans, bailan e brincan en roda, polos estrados, polas paredes e polo teito.

Cando xa fiquen cansos [de brincar, bailar e celebrar o seu triunfo]*, as luces iranse fechando e terá remate o gran festexo.*

Memoria de mortos e de ausentes (1978):

Xénero: Memoria (Desgraza).

Estrutura: Corenta e cinco escenas.

Cando participa de novo, no certame Premio Abrente 1978, faino mesmo con esta obra, de certo, moi diferente de *Ladaíñas* ou de *Xaxara* e, no plano formal, especialmente moi alonxada tamén destas e do mesmo *Laudamuco*. Con esta obra, que estrea no mesmo ano da súa presentación ao Abrente, achégase xa, estruturalmente, a un modelo no que a mestura de técnicas e modelos, algúns deles ensaiados anteriormente, está agora tan disimulada que se pode falar claramente dunha nova estrutura dramática. De certo, as influencias estruturais do cine en *Ladaíñas* como as do conto popular de tradición oral en *Xaxara,* son diferentes, pero máis na aparencia ca na realidade, en canto o cine non é máis ca un tipo de relato no que o protagonismo da imaxe en movemento substitúe ao propio da palabra.

A estrutura cinematográfica de *Memoria* representou, naquel entón, un atrevemento que, en calquera caso, o logro dunha simple Mención Honorífica "Abrente 1978" viña por de relevo o diferente ritmo con que estaba a evolucionar o teatro galego fronte ao que amosaba o que estaba a intentar Roberto Vidal Bolaño. *Memoria de mortos e de ausentes,* organízase en nada menos ca corenta e cinco unidades estruturais que, teoricamente, só a súa posta en escena consinte definir coma unha obra de teatro. A experiencia do autor no mundo do audiovisual está tan presente na técnica de composición desta obra que, definitivamente, se pode falar xa dunha estrutura teatral esencialmente cinematográfica. De certo, ningún indicador, nin textual nin numérico, nin espacial, delimita no texto cada unha das corenta e cinco unidades que a compoñen. Verdadeiras escenas cinematográficas caracterizadas, unhas, como escenas de teatro tradicional, pola entrada ou saída de personaxes e, outras, como os actos daquel teatro, polos cambios de lugar ou tempo ou por ámbalas dúas unidades estruturais, como acontece, por exemplo, na escena da volta do emigrante que nunca tivo lugar, na do fusilamento do mestre Don Xacobe, na da morte dos guerrilleiros na palleira do Amadeo ou na da Aforcada, na da historia do Pedáneo, culpable do fusilamento do mestre e na do final do Entroido en Valodouro, na do Entroido, na da mestra que non sabía nin quería falar galego, na do fidalgo Estadea, na da morte de Mingos, na da Arxentinita, a adiviñadora, na dunha feira e na da puta, amiga de Xan.

Estrutura, que, en calquera caso, as correspondentes didascalias consinten definir con abonda precisión tal como se pode observar no seguinte esquema:

1.- Xan, *home duns corenta anos, carreteiro de toda a vida, derreado polo traballo e polo alcohol, pero aínda rexo, camiña paseniñamente por entre as casas baleiras, afundido na desfiachada dun gabán moitos talles maior dos precisos. Alumea o camiño coa velaíña luz dun candil. Na outra man leva unha botella chea de augardente, da que grolea a cada pouco.*

2.- *A campá da parroquial deixa de soar e unha ventada besbelliza apaga a flama do candil* [do Xan]. *A noite cae nun silencio agoirento que só se estreve a crebar o rexoubeo ledaiñoso e lonxano de rezos de penitentes.*

Ao pouco, o escintileo dunha milleira de lucernas que xorden de todas as bandas e se achegan ao Xan arrodeándoo, vai sumindo a aldea no rebuldeiro estrelecer con que a morte anuncia a súa presencia.

3.- *Tras do escintileo das lucernas albíscanse fuxidizas as sombras duns corpos* esmiatados *e barolentos.*

4.- *As sombras vanse precisando. Son corpos lixosos, de mans enxoitas e pregantes, facianas murchas cos ollos encoveirados, nas que se adiviña a dor de quen anda na percura do conforto. Homes e mulleres enfoulados coa brancura da morte, achegándose en longas ringleiras, paseniña e cerimoniosamente. Quen semella presidir aquel cortexo repinica a campaíña a cada pouco e abre camiño desendiañándoo todo coa auga bendita do día do Patrón.*

5.- *A* [Ánima] *que segue en pé camiña por entre os corpos abatidos, fitando cara ao* Xan. *É un home. Leva chapeu de "*pajilla" *e traxe claro dos de tornar as calores do trópico.*

6.- *De súpeto, a porta ábrese abouxadora, sacudida por unha forte ventada. A* Muller, *mirrada e barolenta, con máis vellez da que se acugula nunha vida de pouquidade, agarda aínda, pousada na mesma cadeira de todos os días. O escintileo das lucernas esmorece.*

7.- [A Muller] *vaise cansada por unha das corredoiras que morren no eiró, e pérdese nas trebas.*

8.-*Albíscase senlleira a sombra miúda dun home coas mans atadas, alonxándose paseniño cara ao fondo avesío das casas.* Xan *recoñece nel a* Don Xacobe, *o mestre.*

9.- *Clarexa supetamente na banda do eiró na que se atopa* Don Xacobe, *que dun arrempuxón cae de xeonllos ao pé do valo do cemiterio. Unha* Ánima *turra del até erguelo e outra véndalle os ollos cun pano mouro de morte. Escóitanse enrabechadas as voces de mando que preceden aos afusilamentos, mentres a aldea toda vai enchéndose dun lonxano redobrar de pandeiros.*

10.- *Para cando* [Xan] *chega ao pé do valo, xa non queda sinal ningún da presenza do mestre.*

11.- *A figura corpuda do* Cacheiro *érguese con altiveza no curuto dunha pena.*

12.- [Dolores] *vén abríndose camiño entre as demais ánimas, engruñada sobor dun baloco, carrandeando, e coa face crebada nun antigo aceno de tristura.* O Cacheiro *recóñecea de contado.*

13.- *Abre o día.* Amadeo, *calzupeiro e burrá coma sempre, co sabelo de servir posto, sae de entre as paredes derrubadas, inquedo e amoucado.*

14.- *Anoitece. Ouvean inquedos os cans. Polos cantos das casas, arredándose da claridade, roldan silandeiras as sombras de tres homes armados con fusís. Achéganse á taberna e chaman polo* Amadeo.

15.- [Amadeo] *sae co farol e lévaos* [aos tres homes armados] *até a palleira.*

16.- Os guardias civiles *alcenden as lanternas e concéntranas na palleira. Por un instante adivíñanse as faces desconxuminadas dos guerrilleiros, que se botan ao chan de contado.* Amadeo *fica aínda de pé, só, no medio da palleira.*

17.- *As lucernas volven facerse donas da noite e un* Xan *cada vez máis emburullado nos sopores do alcohol pasea a súa desfiachada larganza por entre as ringleiras de desconfortados.*

18.- *A arroutada* emboliqueira *do* Xan *empurra* A Aforcada e O Guerrilleiro *a deixar a súa leria e mestúrarse coas demais ánimas até desaparecer.*

19.- *O que fala é un vello bolecho e bandullán de maneiras pousonas, enquerenchado dentro dun traxe agora farrapento, testemuña de antigas fachendas. Atópase sentado ao pé da* Estadea, *separado das demais ánimas.* Xan *vai onda el e pásalle a botella, mentres ao lonxe, sobor do fondo avesío das casas, escomeza a recortarse de novo a sombra miúda de* Don Xacobe, *o mestre.*

20.- *O son dos chocallos faise axordecedor. Miragreiramente, as* Ánimas *trócanse máscaras de Entroido choqueiro e corren, brincan e rebumbian a eito, facendo estoupar petardos, enfariñando vellos, poñendo burros, bailando, cantigando e berrando como nunca o tiñan feito, até sulagar cada pedra da aldea na ledicia festeira do seu algarabexo. O* Xan, *arroutado e cos ollos fóra do cacho, camiña entre o rebumbio até chegar onde o vello* Pedáneo. *Bótalle as mans ao peito con forza e cóspelle nos fociños un berro atolado, témero, que fai acalar de súpeto a entroidada.*

21.- *As máscaras* esbúllanse *das roupas de Entroido choqueiro e volven a súa lixosa condición.*

22.- [Xan] *bota un longo grolo de augardente e vírase alporizado cara á banda do eiró pola que desaparece o* Pedáneo.

23.- *Unha voz de muller, xurdida coma as outras na fondura da noite, esgaza de súpeto a bulreira narración do* Xan.

24.- *Os nomeados* [pola Mestra] *e outros alumnos tamén presentes, nenos, mozos, homes e vellos, segundo a hora en que a morte teña pegado á porta de cadaquén, van saíndo de entre as demais* Ánimas *e sentándose coitados a carón da* Mestra. *Ela, enérxica e fachendosa, alumeada polo escintileo das lucernas, escomeza a dicir case que berrando.*

25.- *A* Mestra *recúa medosa con mentes de fuxir de alí, pero féchanlle o camiño as demais* Ánimas. *Cando o* Xan *está a piques de collela, soa ameazante a voz da* Estadea.

26.- *A* Mestra *vaise e desaparece ao puco na escuridade.*

27.- [Don Hilario] *desencaixado e máis tremante que nunca, volve acocharse nas trebas e fica alí de xeonllos, refuxiando os seus medos nos pregos e nos rezos. As* Ánimas *gardan un silencio respectuoso e algunhas delas, mulleres todas, séntanse en roda no medio do eiró, falando polo baixo.* O Xan *óllaas dende lonxe mentres esgurria as derradeiras pingas de augardente da botella.*

28.- *Outra das ánimas vai cara ao lateral oposto e séntase nunha cadeira. É a* Nai de Mingos.

29.- *Entra* Rufino *correndo. Bótanse todos a el.*

30.- Muller 1: *(Sinalando cara a fóra.)* Aí chegan con el.

Saen todos cara a alá correndo. A Nai *fica soa agardando.*

31.- *Chegan co cadavre ao pé da* Nai *e póusano diante dela. Aparece o* Crego, *tencionando calmar a xente.*

32.- *Féchanse todas as luces. O* Mingos *e a súa* Nai *descompoñen a figura e fican quedos, de pé, na escuridade.*

O Xan *e as demais* Ánimas *volven a axuntarse a carón do lume.*

33.- *Féchanse as luces e o lume. Dende a escuridade escóitase a voz de* Mingos *chamando pola súa* Nai *na noite pecha. Ambos os dous están deitados. A* Nai, *nun lateral e o* Mingos, *no medio.*

34.- [A Nai] *apaga a candea e todo fica ás escuras de novo. Cando se alcenden as luces, o* Mingos *e a súa* Nai *están xa de pé, no mesmo lateral no que estaban denantes. As* Ánimas *e o* Xan *seguen a carón do lume.*

35.- [Mingos e a Nai] *saen paseniñamente mentres van fechándose as luces sobor deles.* Xan *e as* Ánimas *seguen a quecerse no lume. Sobor do medio.*

36.- *Escóitase unha voz dende a escuridade.*

37.- *Alcéndese a luz sobor* Arxentinita, *botadora de cartas, adiviñadora de andar polas feiras. Ten os ollos cubertos cun pano vermello e fala con voz lonxana e allea.*

38.- *Escomeza a ouvirse o bruído dunha feira. As* Ánimas *sitúanse nos lugares que fican Baleiros. Unha fai de vendedora de queixos, outra de vendedora de ovos e unha terceira de* Axudante *de* Arxentinita.

O bruído estala supetamente.

39.- Xan *e* Concha, *a súa dona, fican no medio da feira ollando para todas as bandas coma aboiados. Ao cabo, achéganse á* Arxentinita.

40.- *Alcéndese a luz noutro lugar e xorde nel unha ánima, con corpo e voz de vella.*

41.- *Vanse fechando todas as luces até que quedan eles sós* [Xan e a Vella].

42.- *As* Ánimas *van incorporándose pouco a pouco aos berros* [de Xan e da Vella].

43.- *Féchanse todas as luces.*

A escuridade escomeza a encherse de novo co escintileo das lucernas. As Ánimas *camiñan cara ao medio, onde se atopa o* Xan. *Chaman por el.*

44.- *As* Ánimas *forman cortexo presididas pola* Estadea. O Xan *ponse de último*. *A* Ánima *que vai diante del dálle un cirio alcendido.*

Vanse paseniñamente entre laios e rezos, mentres a campá da igrexa escomeza un novo toque de morte. As luces van esmorecendo até que todo fica ás escuras.

A campá deixa de tocar e faise o silencio máis absoluto.

A escena permanece ás escuras un bo anaco, até que se alcenden todas as luces de súpeto. Incluso as do local en que se celebre a representación.

Sobor da escena atópanse os cadavres de Don Hilario *e do* Xan *cubertos cunhas sabas brancas, cabo deles atópanse algúns traballadores.*

Entran o Xuíz e o Cabo *da Guardia Civil.*

45.- *Mentres* [o Xuíz e o Cabo] *se achegan aos cadavres, escomenzan a entrar as xentes das aldeas veciñas presididas polo* Crego. *O* Xuíz *achégase aos corpos e, tras erguer as sabas de cada un deles, di:*

Xuíz: ¡Que barbaridad! ¿Conocía alguien a este borracho?

Antroido na rúa I (1978) e Antroido na rúa II (1979):

Modalidade teatral: Teatro de Rúa.

Estrutura: A propia do rito da celebración do Entroido.

Xosé Manuel Fernández Castro, responsable da súa edición en *Roberto Vidal Bolaño. Obras completas* —Edicións Positivas, Santiago, 2013—, só logrou recuperar algúns textos destas obras, que inclúe nesta edición baixo o rótulo de *Antroido na rúa.* As dúas, segundo o que nos ofrece esta versión, a única coñecida das mesmas, representan achegamentos do compostelán á modalidade de Teatro de Rúa, xa ensaiado, antes, ben que nun espazo cerrado, en *Ladaíñas pola morte do Meco*. O elemento que máis profundamente determina a súa estrutura é o seu espazo escénico, un espazo aberto. Compoñente ao que é necesario engadir o emprego, cun especial protagonismo, de elementos coma a luz, as cores, a música, as máscaras, os bonecos, o teatro de títeres e outros elementos parateatrais. Características que o propio autor adianta, polo menos en parte, na mesma didascalia que abre o texto publicado:

> *Un pouco denantes de formar o circo en que transcorrerá a representación, avanzamos pola rúa arrodeando unha máscara que levará un longo varal de que pendura un monifate de pano vello que arrepresenta o Antroido. Cada unha das demais máscaras da comparsa leva unha cinta na man que polo outro estremo vai suxeita ao monifate de pano vello.*
>
> *Desfilamos pola rúa cantando.*

Un monifate que, neste caso representa o Entroido, vai, coma o que en *Ladaíñas* representa o Meco, colgado dun longo varal. O *circo*, tamén aquí co seu simbolismo de espazo protexido, é a forma elexida para o espazo escénico, ben que neste caso ao aire libre.

O esquema estrutural é o seguinte:

> *Antroido na rúa:*
>
> 1.- O desfile da comparsa presidida polo Entroido e un narrador con megáfono.
>
> 2.- *Fórmase o circo en que terá lugar a representación.*
>
> 3.- *E ao pouco escomezan a xurdir por todas as bandas os peliqueiros, os cigarróns, a madamita e o madamito ceibando os seus berros de ledicia ao ar.*
>
> 4.- O sermón do Crego.
>
> 5.- O sermón do Político.
>
> 6.- "O bando gubernamental" do Pregoeiro.

7.- *Sae ao medio outra máscara e berra de novo:*

Máscara: Eeeeei, veciños! Sabedes o que pasou? Que aquí, na terra da que somos nós, o Antroido xa chegou!

Escomezan todas as máscaras a correr e brincar, tirando petardos, facendo caralladas á xente e armando bruído, con cingarros, latas, axóuxeres, etc. Axúntanse no medio do circo e todos xuntos cantan.

8.- A lección do mestre: *Baixan todos* [do estrado] *menos dous, que imitando a voz de nenos pequechos din:*

Nenos: Sabedes o que lle pasou ao mestre que tiñamos nós? Agora volo contamos para que riades como o fixemos nós....

9.- *Encomeza a soar a gaita e todos, recollendo as súas pandeiretas, acompáñana, visten o madamito nunha banda e a madamita noutra. Lévanos até o centro e alí fanos bailar, toda unha peza.*

10.- O mercado que montan dúas máscaras: *Cando rematan* [de bailar], *unha das máscaras megáfono en man, di:*

Máscara 1: Este monifate que vedes aquí, non ten ollos, non ten face, nin nariz. Antroido chamámoslle aquí, Meco chámanlle alí. Aínda que este, que podedes ver todos, é de farrapos e papel, hainos coma el a centos, que teñen de bo coiro a pel. Hainos que colonizan, hainos que culturizan, hainos que idiotizan e até os hai que a todos nos queren dunha enxurrada de cousas encher.

Saen dúas máscaras ao medio cunha maleta da que van quitando carradas:

Máscara 2: Traemos aquí unhas cousiñas que queremos que observedes.

Máscara 3: Non son caras nin baratas, son ao seu prezo debido.

...

11.- *Dende o medio da xente:*

Máscara 4: ¡Sileeeeeencio!

Máscara 2 E 3: ¡A sus órdenes mi teniente!

12.- Desenlace:

Megáfono: Para que non chegue ese día buscado, por tanto, no que alguén poida berrar: “O Antroido está morto! Viva o Antroido!” Berremos todos xuntos a eito: “O Antroido pode seguir vivo! Viva o Antroido!

E arreamos todos co monifate cantando:

TODOS:

E víndeo a ver!

E víndeo a ver!

Ruada das papas e o unto (1979):

Modalidade teatral: Teatro de Rúa.

Estrutura: A propia do rito de celebración do Entroido.

A estrutura da obra é o resultado da síntese que o autor logra de dous modelos ensaiados anteriormente, o do conto popular de tradición oral e o propio do rito da celebración do Entroido. Vidal Bolaño aproveita ademais, nesta ocasión, para amosar as enormes posibilidades da técnica do teatro dentro do teatro, en realidade ensaiado antes en *Antroido na rúa I* e *Antrido na rúa II,* facendo posible, non só a representación diante do público de aspectos íntimos do personaxe, coma o falso pudor da Beata —"E foise a Beata e fixo saír ao Neno da praza, pra que non vise a perica [do Meco], volvendo pouco despois ela soa".—, senón tamén a escenificación de modalidades coma Teatro de Regueifa, Teatro de Maltrana, Teatro de Contiñeiro... —escribe a profesora Inma López Silva (2013: 47):

> A estrutura externa da obra, camiña nesa liña ao organizarse a partir de dous momentos que constitúen non só as dúas grandes partes diferenciadas da *Ruada,* senón tamén os dous lances da súa organización escénica, separados por unha significativa indicación "Agora imos xantar pero ás 5 ½ volvemos", á que segue, ao pasar a páxina (elemento de acción no que se asume o acto de ler como un acto que, igual que o teatro, tamén sucede no *hic et nunc*), un evocador "E diron as cinco e media no reloxo da catedral".

A estrutura propia do rito da celebración do Entroido aparece moito máis transparente na primeira parte, mentres a do conto o é na segunda:

> Primeira parte: *Estrutura do rito do Entroido:*
>
> *Lugar:*
>
> Seica na Praza do Toural de Compostela.
>
> *Tempo:*
>
> *a) O tempo escénico: Xa abriran as moitas tendas de trapalladas que atopan cobixo baixo os soportais da Compostela Antiga... Ao longo da mañán enteira.*
>
> *b) O tempo histórico:* É importante salientar que o autor ten moi claro que non se trata do tempo propio do Entroido, senón do tempo do teatro. El mesmo precisa: Non era Domingo, nen Festivo, que todo hai que decilo para entender ben as cousas.
>
> *Personaxes:*
>
> [Un narrador ou narradora, nunca definido.]

Un cigarrón dos do Entroido de Laza (...) " turrando dun carro" (...) cheo de mómaros mouros feitos con farrapos vellos, de diferentes cores (azul, verde, castaño, amarelo, vermello e branco), con cacholas de máis de dous metros e medio e corpos que, polo menos, eran coma os de sete homes enteiros postos uns enriba doutros.

O Demo.

Os xigantes: un Municipal, a Beata, un Neno, un Bispo, o Traxeado, Xenerales choqueiros.

Acción: As cousas, asegún o Guedellas, aconteceron así:

1.- O cigarrón, seguido do público, vai repartindo os mómaros deixando un diante da catedral, e os outros pola Rúa do Vilar adiante.

2.- Un Municipal xigante entra e bota os mómaros fóra da rúa.

3.- *E foi entón, alá sobre as once e media, sendo o sol xa agradecido, cando... apareceu o Demo xusto no mesmo lugar no que apareceran antes os mómaros e o cigarrón.* E vendo os mómaros derreados ocorréuselle a trasnada de colocalos como se estieveran pedindo esmola ou foran doentes pedindo conforto.

4.- *E cadrando co adovío do último saleu unha Beata da misa... e vendo tanto pobre xunto, co que facer caridade, foi e doulles esmola.* E atopouse co Municipal que lle bicou cincocentas veces os cotobelos das mans.

5.- *E nesto, cando xa os dous se perdían polos extremos da rúa... volveu o Demo ás trasnadas, e foille pendurando ós mómaros un letreiro do pescozo...*

6.- *A vella Beata "sentiuse moi ofendida e... foi en busca do garda pra que os botara de alí...* E o Municipal obedeceu, pero o Demo non parou de facer burla ao ver que non lle facían caso.

7.- *Astra que chegou un neno.* O espilido do cativo deu en se entreter con eles [os mómaros], facéndolles pillerías e lurpiaradas a eito, avisándolle ao Municipal de que o Demo estaba a facerlle burla.

8.- *A vella, que iba con el... púxose de xionllos diante de cada moneco, botou un "Padrenuestro" e un "Avemaría"... Chantoulle os letreiros a todos e foise co anxiño pra misa.*

9.- *E o Demo, que xa estaba alí, disposto a seguir trasnando, foi e recompúxoos a todos.*

E así ao longo da mañá enteira
o Demo a facer trasnadiñas
e os xigantes
a amolalos a todos.

10.- *Primeiro volveu o Garda e impúxolles sancións a todos por seguiren pousados na rúa... Púxolles uns carteis grandes.*

11.- *E veu o Demo detrás e foillas quitando un a un, e dándolle ós papeis mellor uso do que tiñan alí postos, con cada un fixo unha cousa diferente.*

12.- *E vendo tal desfeita o garda,* buscou un xigante deses de traxe e corbata que lles arrincou o letreiro do peito e os invitou a fuxir de alí.

13.- *E como ninguén o facía... encheunos de couces a todos, pero a cada un do seu xeito.*

14.- *E pasou un bispo, xigante coma os outros todos, e curoulles as fridas un chisco, e limpoulle os lixos meirandes, pero foise de contado, deixándoos do xeito que estaban.*

15.- *E veu o Demo outra vez... e púxolles uns letreiros novos, moito meirandes cos outros.* E, ao ver o que tal dicían aqueles letreiriños novos, *a Beata, o Neno, o Bispo, o Garda e máis o do Traxe Gris fuxiron correndo, berrando e chamando ao Orde e á Forza.*

16.- *Fíxose un silencio largo. Apareceron na rúa* [a Forza] *formados, de cinco en cinco, desfilando caladiños.* Fóronse cara aos monecos e en menos do que se tarda en contalo, tíñanos xa axusticiados. *A cada un do seu xeito. E deixáronos a todos alí, sementados pola rúa adiante, enchendo de groria e de merda as bandeiras e os estandartes. E ao rematar o xa dito, amorearon os letreiros no chan, barrufáronos con petróleo, prendéronlles lume, e fóronse.*

E pasou o Garda e saudounos.
E pasou a Beata e chorou por eles.
E pasou o Neno e fixolles burla.
E pasou o traxeado e nen os mirou sequera.
E pasou o Bispo e bendeciunos.

17.- *E volveu o Demo... e púxolles letreiros novos.* E outro, *en letras de ouro impresas que decía: Agora imos xantar, pero ás 51/2 volvemos.*

[Segunda parte:]

Lugar:

Porta Faxeira, a Senra, donde está o Derby, Rúa Nova e Praza do Toural, en Compostela.

Tempo:

Aquel día. Aquela tarde: *E diron as cinco e media no reloxo da catedral.*

Personaxes:

[Un narrador ou narradora.]

Os mómaros.

O Demo.

Os xigantes: o Garda, a Beata, o Neno, o Bispo, o Traxeado, os Xenerales choqueiros.

Os titiriteiros: o Mandón, o Corto, o Zampa Moscas, a Mai Chosca, o Repoludo.

Acción:

Ninguén sabe ben como foi, nin "o Guedellas" sequera. Pero din que sendo as cinco e media en punto, xurdiron na Porta Faxeira, un cento de comediantes que *viñan formando comparsa e amosaban intencións de poñer no vento festa e nas facianas ledicia.* Recorren a Senra, pasan por onde está o Derby, baixan cara a Rúa Nova e rematan a procesión na Praza do Toural. Todos repetían un mesmo texto. *E tras deles o cortexo todo. Uns empuxando do coche, outros xogando a chepa... O Guedellas di que el veu: a un que andaba moito, a unha mai que era chosca, a outro que era cortiño... Escolleron o sitio, sentáronse un chisco, fumaron un pito entre todos, e dispuxéronse a preparar os trastos precisos pra representación.*

E montan varios espectáculos:

a) *A morte do Meco.*

b) *O conto do crego e o parvo.*

c) *Requilorio amoroso entre un mozo e unha moza.*

d) *O Camiño de Santiago e o milagre do xordo e o mudo.*

e) *Almanzor na catedral de Santiago e o milagre da cantiga e da zanfona que soaron aínda despois de morto o cego que era quen a cantaba e quen tocaba a zanfona.*

O desenlace:

I entón escomenzou a ouvirse na praza a cantiga do xoglar... E nesto chegou o Demo cun varal valeiro na man.

O Conteiro pregunta polo varal *e o Zampa Moscas, o Mandón, o Corto e máis a Mai Chosca foron erguéndose riba do estrado.* Todos teñen medo que sexa para eles e entón *O Demo subeu ó estrado tamén e adiantándose aos que alí estaban, falou cara o vello Conteiro.*

O Demo: O Demo sabe das cousas do mundo, o que o vento das dos paxaros. Como Demo sei que o varal é pra nós.

Tirou a carauta que levaba, os cornos e as azas e dixo.

O Demo: Como actor, agardo que siga valeiro.

E o vello púxose de pé i ergueu a ollada cara ao ceo.

O Conteiro: ¡Cantiga Xoglar, cantiga! ¡Que por hoxe estamos salvados, e mañán é outro día!

¡Facede unha roda todos e metamos ós teatreiros dentro!

¡Que non poida vir ninguén a roubarnos a súa festa!

Baixaron todos do estrado e foron meterse na roda que andaba a estaribelar o vello. A cantiga do xoglar sigue a soar pola praza e a xente a sumarse á roda, bailando, cantando e brincando.

Mentras, a Beata, o Neno, o Garda, o Bispo, o Traxeado, e os centos de xenerales choqueiros que chegaran e arrodearan a praza corrían dunha banda para a outra buscando o xeito de rachar aquela roda xigante.

Pero a roda rodou e apremeuse, engrosada polos moitos que viñan a cada momento. Non foi posible rachala.

Cando os xigantes desistiron e escomenzaron a abandonar a praza, sentiuse unha voz que dicía:

E así é como remata
a Ruada das Papas e o Unto.
¡Que ninguén chore por nós,
que o teatro é máis vello que o mundo!
Mentras haxa xente coma vós,
novos teatreiros vivos
sustituirán aos difuntos.

Hai quen di que todo aquelo, máis que ser cousa do Demo, foi cousa duns rapaces metidos a teatreiros. Seña ou non a historia certa, aquel día, alí en Santiago, non foi ningún neno á escola, e a ninguén puxeron castigos. Seica porque o Demo, que é demo astra para estas cousas, falou cos pais e cos mestres e fixolles saber a todos que unha hora de teatro val o que dúas de escola.

Cousas do Demo.

Segunda arte: *Estrutura propia do conto popular*

A situación:

Na cidade, o abrente fora medrando como calquera outro día, pouco a pouco, ao caladiño.

Non era Domingo, nin Festivo, que todo hai que decilo para entender ben as cousas.

Xa abriran as moitas tendas de trapalladas que atopan cobixo baixo os soportais da Compostela Antiga, e rebulía nas rúas esa cousa parva de todos os días: dos homes que van pra o choio, dos nenos que van pra escola e das mulleres que van pra o mercado ou pra misa, e que pasan uns á beira dos outros, sen se decires adeus ou tan sequera bos días.

Santiago de Compostela, Praza do Toural, Rúa do Vilar, Porta Faxeira, a Senra, Rúa Nova...

A carencia:

A situación actual de Galicia esixe unha urxente recuperación dos seus sinais de identidade, a súa lingua, os seus costumes, as súas crenzas, as súas

festas e celebracións, pero, sobre todo, a alegría e o sentimento de liberdade simbolizados na celebración do Entroido.

O heroe:

O Entroido, personificado nun "cigarrón dos do Entroido", é o anuncio da festa e da alegría que debe espertar ao pobo do seu sentimento de impotencia, da súa apatía, da súa indiferenza.

Auxiliares:

O Demo, que sabe das cousas do mundo, o que o vento das dos paxaros, sempre metendo medo sen meter medo a ninguén.

Os mómaros, que eran seis: o primeiro: "cego e azul"; o segundo: con "faciana de parvo"; o terceiro: "privado das pernas"; o cuarto: "de cor amarelo, como a lúa ou como o sol"; o quinto: "moi vello i enxoito" ; e o sexto: "era unha muller"; de distintas cores: respectivamente: azul, verde, castaño, amarelo, vermello e branco. Eles tiñan de ser os primeiros animadores da festa. Os protagonistas —escribe Inma López Silva (2013: 48)— son, en realidade, os mómaros, uns bonecos de gran tamaño deseñados a través dos debuxos que ilustran esta edición facsímile, e que, colocados estratexicamente nas rúas e acompañados de carteis ben significativos, constitúen unha guía para o percorrido físico e argumental do público.

Os comediantes ou *teatreiros,* "dos que andan polas feiras todas". O seu obxectivo era "poñer no vento festa e nas facianas ledicia", amenizándoa con "representacións" teatrais. O Mandón, o Corto, o Zampa Moscas, a Mai Chosca e o Repoludo.

O público: O autor, sempre preocupado polo logro dun público que sinta e manifeste a súa identificación cun teatro de seu, nesta obra, sen que naturalmente sexa un actor máis, participa directamente na representación formando parte da comparsa que recorre as rúas de Santiago e coma personaxe protagonista no desenlace final formando unha roda que protexe, defende e salva os teatreiros e con eles o Teatro.

O obxecto máxico:

O círculo que fai a xente para salvar os teatreiros meténdoos dentro del.

Agresores:

Un Municipal xigante, representante da orde pública. Sanciona e expulsa os mómaros, provocadores coa súa simple presencia da desorde na rúa.

Unha Beata xigante que sae da misa. Dá esmola, moi pouca, e coida de que os nenos non vexan o que non deben. Non soporta as burlas do Demo e pídelle ao Garda que bote os mómaros de alí.

O Neno, "traxeado de mariñeiro, con moitos xoguetes na man". O seu era só facer "pillerías e lurpiaradas".

O Xigante de traxe e corbata, que manda fuxir os mómaros e como non o facían, "encheunos de couces a todos".

O Bispo, "xigante coma os outros todos". "Curoulles aos mómaros as fridas un chisco, e limpoulle os lixos meirandes, pero foise de contado, deixándoos do xeito que estaban".

Os Xenerales choqueiros. "Fóronse cara os monecos i en menos tempo do que se tarda en contalo, tíñanos xa axusticiados".

Os centos de xenerales choqueiros "que chegaran e arrodearan a praza, correndo dunha banda para a outra buscando o xeito de rachar" a roda que formaba a xente toda.

A Vitoria:

A xente toda fai unha roda e meten os teatreiros dentro. E "a roda rodou e apremeuse, engrosada polos moitos que viñan a cada momento". E "non foi posible rachala".

A recompensa:

A xente vaise sumando pouco a pouco á roda, "bailando, cantando e brincando". E aquel día, alí en Santiago, non foi ningún neno á escola, e a ninguén puxeron castigos.

Bailadela da morte ditosa
(Sete baileretadas de amor e unha de morte) (1980):

Xénero: Bailadela.

Modalidade teatral: Teatro de Maltrana.

Estrutura: Un prólogo, sete baileretadas (secuencias), divididas cada unha en dúas escenas, e un epílogo.

Cunha liberdade —orixinalidade— insospeitada, Vidal Bolaño ofrece nesta obra un modelo estrutural, inspirado no Teatro de Maltrana, que vai estar presente en varias das súas obras posteriores. A Morte e unha Pega, personaxes extraídos da cultura popular, sinalan e definen, coma os rótulos no cine mudo ou o lazariño do cego na maltrana, o contido e a mesma forma das sete *baileretadas* en que se estrutura a obra, garantindo á vez, coas súas medidas aparicións e desaparicións, a súa unidade.

Esquema:

a).- Prólogo (Para Voz e cantiga).

(...)

Vai medrando a luz na escena.

b).- *Sete baileretadas de amor e unha de morte:*

b1.- Primeira baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. "De morte" (Punto primeiro).

No camiño que vén de máis lonxe albíscase a sombra da Morte *achegándose paseniño. É unha morte anterga, eslombada e cana. Ninguén sabe se vello ou vella. Acode como cada noite á agarda daqueles que onda ela chegan, porque queren, porque lles peta.*

A Morte e a Pega *acóchanse onde poden e agardan alí, á espreita.*

2.- Baileretada de amor primeira. De fartos e adoecidos.

Para parella de acamada doente e corentón avellentado de máis para o seu tempo.Con cama, gabán, medicina, santa, estampas, escapularios e escopeta.

Co ecoar dos disparos, morre o lume e a escuridade volve aseñorarse do camiño que baixa da montaña.

b2.- Segunda baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. De morte (Punto segundo).

A Morte *e a* Pega *sobrancean no horizonte. Aos seus pés xacen os corpos sen vida do corentón e da doente. As faces dun e da outra son agora unha mesma. A da* Morte *que os arrola.*

*[*A Morte e a Pega] vapóranse *na escuridade.*

2.- Baileretada de amor segunda. "De vellos e aparvoados.

Para parella de arrecunchado esgrevio e mociña desluada, *a que deron en poñer por parva cando nena, polo moito trebellar. Adobiada con guerreira, cadeira, moneca e forca.*

As pegas revoan pola encrucillada gaceando rebuldeiras. Máis alá, na rúa, o bruído crispado e cotián da cidade vai medrando de volume ata se facer axordecedor, engulipando na súa fartura o derradeiro espertar do antergo xeneral antroideiro, que vai esvaíndose nas tebras ao caladiño.

b3.- Terceira baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. "De morte" (Punto terceiro). *A encrucillada abátese no* suflar *dun ventesío de tristuras e desconcerto. A* MORTE *e a* PEGA *achéganse doridas aos corpos, voltos monifates tesos, do* VELLO *e da* PARVA *e descólganos respectuosos.*

(...)

[A Morte e a Pega] *Esvaécense na moureza.*

2.-Baileretada de amor terceira. De sós e desconfortados.

Para MULLER NÚA *soa, sen outro acompañamento que o dunha lápida rica, unha cruz rexa, un nome, unha data e un epitafio.*

(...)

A encrucillada arreguízase co alarido arrepiante que arroupa os corpos caedizos mentres voan ao encontro da derradeira lombeirada. Hai estouros de cristais ao crebarse, murmurios de pasmo e rebumbio de valementos serodios, no aburrido e rutineiro esmorecer dunha noite calquera de cidade.

b4.- Cuarta baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. De morte (Punto cuarto).

A eslombada, amarelecida polo desacougo, pero aínda rexa, recompón, no que o desconxumio *e o sangue llo permiten, o corpo da* MULLER, *volto xa monifate e morte, e adiántase con el no colo ata un dos* clariscos *da encrucillada. A* PEGA *revoa ao seu redor en silenco.*

[A Morte e a Pega] *vanse.*

2.- Baileretada de amor cuarta. De tolos e endiañados.

Para parella de maniña comenenciuda e iniciada nas encoveiradas sabenzas que veñen de antigo. Co acompañamento dun feixe de margaridas en flor, a lembranza de centos de noites amarrado á cama e un chisco de esperanza.

Cando morren na lonxanía as luces do derradeiro vagón, acálase o bruído e a escuridade aseñoréase tamén deste camiño de encrucillada.

b5.- Quinta baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. De morte (Punto quinto).

A Morte *xorde da noite co corpo esnaquizado do tolo ciscándoselle polos brazos. Xa só é o que os outros, un monicreque adobiado en sangue, no que se adiviñan máis ca nunca os feitíos de quen sempre foi amigo e dono da morte".*

[A Morte e a Pega] *mestúranse coas sombrizas da noite e desaparecen.*

2.- Baileretada de amor quinta. De cansos e benfadados.

Para parella de artesán rematado e aprendiz de botabombas con máis corazón do que cabe nun peito quinceleiro. Fanlles corpo unha botella de augardente, unha manta, dúas ducias de foguetes e a memoria de catro mortes entrañables.

Por riba do estouro que leva o Fogueteiro *cara ao derradeiro pousío, érguese abouxador o son dunha ou de moitas explosións, fillas de tempos e oficios nunca festeiros.*

b6.- Sexta baileretada (estampa):

1.- Baileretada de amor derradeira. De morte (Punto sexto)

A Morte *lece polas clarexas da encrucillada dorida e sen conforto, seguida ao seu rente polo voexar agoirento da* Pega.

Busca inutilmente entremedias das charamuscas, que aínda caen, algo que lembre ao vello Fogueteiro.

Hai un aquel de tristura e rabia no que fala. Como se, pese a ser quen é, algo lle doese no adentro.

[A Morte] *pérdese no escuro. E a* PEGA *tras dela.*

2.- Baileretada de amor sexta. De paifocos e lizgairos.

Para parella de mozos esmorgantes e paifoco metido en máis anos dos que se acugulan nunha vida de sufrimento; con parolada, couces, navalla e morte.

Báilase ao son algaruxeiro dunha charanga de aldea, xusto cando a noite se enche coas trolas belidas dos conteiros, no camiño polo que verquen a súa soidade os que foxen do campo da festa.

O Mozo, *que leva unha sorte de disfraz improvisado no que destacan pola súa condición choqueira o sombreiro, o nariz e o mostacho, todos eles afeiroados e trapalleiros, invístese coas enfouchadas maneiras dun cómico da lengua e canta afervoado a historia recentemente adeprendida. A* Moza, *pousada no chan, escóitao compracente.*

O rebumbio da festa trae de lonxe as notas algarufeiras dun "fox-trot", dunhas "sevillanas" ou dun pasodoble torero.

b7.- Sétima baileretada (secuencia):

Baileretada de amor derradeira. "De morte" (Punto sétimo).

Xorde da negrura a sombra da Morte *en devalo e sobrancea cun berro estarrecente os confins todos da encrucillada.*

[A Morte] *vaise por onde viñera. E a* Pega *con ela.*

A Lúa acocha o seu reflexo tras dun nubeiro de treboada e deixa que a escuridade se aseñoree da encrucillada.

c.- Epílogo.

Os que aquela noite viñeran a bailar con ela esta bailadela de morte, vena irse ata se perder no horizonte.

Cadaquén despréndese dos atributos do seu personaxe e na encrucillada única e irrepetible de cada representación, só quedan actores.

Saúdan e vanse.

Touporroutou da Lúa e do Sol.
(Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa)(1982):

Xénero: Farsada choqueira.

Modalidade teatral: Teatro de Monicreques.

Estrutura: Cincuenta e dúas escenas.

É un Teatro de Monicreques dentro dun Teatro de Feira, organizado estruturalmente en 52 escenas, non sinaladas no texto con ningún tipo de indicador. As didascalias son, coma sempre, na obra do compostelán, as mellores orientadoras da estrutura da obra, un relato, de carácter claramente cinematográfico, no que o público vai disfrutar de diferentes historias introducidas no mesmo coa técnica propia do teatro dentro do teatro:

Esquema:

1.- Os protagonistas, Ramiro e Catarina, adiántanlle ao público o que van poder ver:

RAMIRO: ... Cal dixemos que tocaba hoxe?...

CATARINA: Cal?

RAMIRO: O *Touporroutou da Lúa e do Sol...*

Ramiro *recolle do chan un tambor cos parches mal remendados, cólgao en bandeirola e adiántase cara ao respectable redobrando nel con desgana:*

Ramiro: Atención, atención, mozos e mociñas todos! Nenas e vellos tamén! Atención, moita atención! Anúnciovos que agora mesmo vai dar comezo a representación! Quedos todos! Caladiños! Cos ollos postos aquí! Que veredes marabillas nunca *ensoñadas* sequera! ¡Historias de fadas e de serpes, de xigantes e volcáns, de demos e de santos, de estrelas e de trebóns! Todas mentira e todas verdade. Todas dozura e todas maldade. Todas contadas por nós, hoxe, aquí, ao xeito en que se fai en Flandes, en Venecia ou en París. *(Rexoubándolle polo baixo á vella)* Que tal quedou?

Catarina: Ben, moi ben!

Ramiro: Sigo entón?

Catarina: Sigue.

Ramiro: Pois alá vou! (*Ao público outra vez.)* Antes de comezar cómpre que nos presentemos. Eu son Ramiro de Blas, un mandado sen fortuna, como á vista está. E ela, a Gran Catarina de Siena, a única muller bululú da que se ten noticia no mundo enteiro e a de máis sona nesta e na outra ribeira do Miño *(Sen alá moito entusiasmo.)* Un aplausiño para ela! *(Aplauden tres ou catro. Interrompéndoos.)* Eeeei! E agora, un aplausazo para min!

2.- A Gran Catarina de Siena *desprega con solemnidade case ritual o seu longo capote cheo de furados e, ao facer, tal que por un miragre, aparece á vista da xente un ceo poboado de estrelas. Coa mesma, dun brinco e sen que se saiba moi ben nin como nin de onde, sáelle polo ombreiro un sol con ollos, boca e nariz, todo el feito de ouro pulido e relucente.*

3.- *Unha* Lúa *xogantina e cantaruxeira, feita toda ela de prata, amosa a súa cachola por un dos furados da capa.*

4.- *Achéganse un ao outro* [a Lúa e o Sol] *moi paseniño e fúndense nun longo e apaixonado bico do que, en vez de saír corazóns voando, como é común entre mortais, saen estreliñas de ouro e de prata que, entre brincos e risiñas de complicidade, se van pousar na cima do ceo e fican alí facendo que todo el escintile moito máis do que escintilaba antes.*

Catarina: *(Ao público)* É de supoñer que algún de vós xa o saibades, pero poida que outros non. Hai moito, moitísimo tempo, cando as cousas aínda non eran como hoxe son, o mundo enteiro estaba cuberto de néboa e non se desemellaban as noites dos días nin a Lúa do Sol.

5.- A Gran Catarina de Siena *pon a voar a súa capa e fai que aquel ceo cheo de estrelas relucentes no que aseñoraban unha* Lúa *e un* Sol *como os que coñecemos hoxe, se perda entre as sinuosidades dos seus pregues. Tras dunha das reviravoltas da capa, misteriosamente, aparece a lombeira dun mundo deserto e sen nada, polo que escorrega unha brétema baixa, mesta e inquedante, entre a que se adiviñan as sombras dun outro* Sol *e dunha outra* Lúa, *de cando aínda eran pequecos e de color terra, e tan cuspidiños un á outra, que calquera podería pensar que eran un mesmo. Veñen collidiños da man e semellan ledos. Ata que nunha destas a* Lúa *sóltase do* Sol *e vaise sentar lonxe del, desgustada e cansa.*

6.- *Fóra de si os dous, a berro pelado, a empuxóns e fitándose ameazantes.*

A Lúa: Non me empurres que te fendo!

O Sol: Atrévete!

Aproveitando que andan a empuxóns un co outro.

Catarina: E seica foi a resultas destas, como o Sol lle tisnou a cara á Lúa e a Lúa encheulle a cachola de tetos ao Sol.

7.- *Mentres seguen a se pelexar.*

Catarina: E din que a cada pau que se zorregaban nacía no ceo unha estrela e na terra unha árborte ou unha flor.

8.- O Sol *vaise, sen a mirar sequera* [á Lúa], *levando con ele mita da luz que ata entón había.* A Lúa *fica soa, arrodeada de estrelas, e dona e señora do que hoxe chamamos noite.*

Catarina: E dende aquela non volveron levarse ben nunca. Sendo así que aínda hoxe en día, para non se ver un co outro, cando sae o Sol, vaise a Lúa e cando sae a Lúa, vaise o Sol.

Aparece O Sol *por unha esquina.*

9.- *Entra* O Sol *e é* A Lúa *a que se vai agora toda ofendida. Ao quedar* O SOL *só, medra tanto a luz que se fai o que hoxe chamamos día.*

Catarina: E así, unha vez e outra e outra e outra...

10.- *Saen* A Lúa *e* O Sol,*cada un coa súa nube ao lombo, encóntranse e volven pelexar. A cada pau escintila unha chispa e estiura un trebón. Nunha destas* O SOL *máncase e bota a chorar.*

11.- *O pranto da* Lúa *e do* Sol *é tan intenso, que o lombo da Terra comeza a tremer coma se o movesen dende dentro.Pouo a pouco van chegando, dende os profundos do inferno, os laios e a s queixas alporizadas dun cento de demos. Nunha destas, á Terra ábrenselle unhas fauces dentadas, tras das que aparece o o mesmísimo inferno. E vemos* O Rei dos Demos *correndo dunha banda para outra, a berros, como aloucado, entre caldeiras a piques de estourar, linguas de lume verde e demos pequechos e rebuldeiros, cangados con sellas, baldes e potas, tentando inutilmente termar das pingueiras.*

12. *Aparece* Belcebú *envolto en fume e tras dun estrondo. Polas medallas que leva no peito vese que é xeneral, polo menos. Vén co rabo ardendo.*

13.- Belcebú *sae voando e pérdese cara ao horizonte.*

14.- *Volve* Belcebú, *despavorido e empapadiño en auga.*

15.- *Hai un grande estrondo e, a unha outra reviravlta da capa da* Gran Catarina de Siena, *o inferno evapórase tras dunha fumeira sulfurosa.*

16.- *Arrodeado dos seus* anxelotes *e coa cabeza coroada de raios, aparece polo ombreiro da cega,* Deus Pai.

17.- *A capa volveuse un mar encrechado e fero, polo que navega contra todas as correntes un barco xigante, con tellado, ventás e cheminea. Por unha das ventás saen os pescozos de dúas xirafas, unha macho e outra femia. E por outra saúda amablemente un vello, cano e desleixado, con amplo sorriso nos beizos.*

18.- Deus Pai *e os* anxelotes *todos vanse como viñeran, milagreiramente. A cega segue coa súa historia.*

19.- *Logo doutra reviravolta da capa, aparece de noco o inferno. As caldeiras están a estourar unha tras outra e os demos, desconcertados, tentan fuxir sen saberen moi ben nin como nin cara a onde.*

20.- *Hai un grandísimo estrondo. Moito máis grande ca o de común.* Belcebú *bota a correr por riba do* Rei dos Demos, *buscando ser o primeiro en fuxir.*

21.- *Todo comeza a tremer. As caldeiras que aínda non estouraron comezan a botar unha chea de fume. As explosións medran por todas as partes. Algúns dos demos pequechos axúdanlle ao* Rei *a poñer as súas ás e, cando por fin o conseguen, estoura o inferno tod. Os demos saen voexando e cuspindo blasfemias.*

22.- *Faise unha gran fumeira e desaparecen todos.*

Catarina: E tal como Deus dixera, ao estourar todo aquilo, as augas afastáronse da terra e naceron os ríos, as lagoas e o mar. E montañas con boca e nariz polos que fuxía o lume do inferno.

23.- *Dun dos volcáns saen fungando dous demos. Un é moi novo e o outro, moi vello. Pousan no ombreiro da cega.*

24.- *Chega de lonxe o cantaruxar dunha mociña casadeira.* O Demo Vello *escóndese e o* Novo *arránxase un pouco. O xusto para que ao ver* A Mociña, *non se asuste e fuxa de alí. É unha rapaza gordecha e coloradiña. Trae un cesto na cabeza.* O Demo Novo, *nada máis vela, saúda moi respectuoso e cumprido.*

25.- O Demo, *diante daquel esconxuro* [que lle fixo a Mociña], *engrúñase co noxo e foxe a catro patas, deixando abandonado o tesouro* [que levaba ao lombo nun fardel]. A Mociña *bótalle man ao fardel e vaise como viñera, cantaruxando leda.*

26.- *Cruzan voexando, envoltos en moito rebumbio, un remexido de caldeiros, de tarteiras e de potes.*

27.- O Demo Novo *e o* Demo Vello *seguen coa súa prédica.*

28.- *A unha nova reviravolta da capa da* Gran Catarina de Siena, *onde antes había un ceo cheo de estrelas, aparece agora un bosque cheo de árbores, de ramallada e de silveiras.* O Demo Vello *esconxura cara ao espesor, agardando que algunha serpe o escoite e veña.*

29.- *Ao tempo que se escoita o témero asubío dunha* Serpe, *a ramallada comeza a tremer, como se por ela se achegase alguén. E achégase.*

30.- O Demo Vello e a Serpe *trábanse nun derradeiro bico con máis paixón que nunca e, pouco a pouco, vanse ppaando un ao outro. A unha reviravolta da capa da* Gran Catarina de Siena, *desaparwecen todos.*

31.- Ramiro de Blas *sae de detrás da capa cunha pucha na man e fai o aquel de se meter entre a xente con ela pedichando.*

32.- Ramiro *volve para onde estaba, rexoubando quen sabe o que, polo baixo.*

Catarina: Que a nosa é unha terra chea de alfaias, de moedas antigas ou de pedras de ouro, é cousa sabida de todos. Mais de onde están, quen as garda ou como se facer con elas, de común sábese pouco. Por exemplo, sabiades que os tesouros teñen nome e fala de seu?

33.- *Ela,* [a Tesoura de Prata], *dun brinco, fai por se deitar no seu colo* [no colo do Tesouro de Ouro]. *Pero el, doutro, foxe de alí. Desaparecen os dous.*

34.- *Un dos furados da capa de* Catarina de Siena *vólvese o interior dunha furna, pola que se adentran con moito sixilo un* Raparigo *e unha* Rapariga *con pinta de exploradores. Levan cadansúa lanterna de carburo. E alumean con ela un tesouro metido nun saco que hai, alá, ao fondo, onde a furna é máis profunda e os cura.* O Raparigo *anda a falar para si, dun xeito tan estraño que non se é quen de o entender.*

35.- O Tesouro *déixase caer e, nestas,* O Tesouro, O Raparigo, A Rapariga *e* A Cova *evapóranse tras do nubeiro mouro que forma o carbón ao se derramar furna adiante.* A Gran Catarina de Siena *recobra as rédeas do asunto e segue coa súa historia.*

36.- *A cega desprega unha vez mñáis a súa capa e aparecen unha fada, un anano e un xigante.* O Xigante *é tan grande que só lle vemos a cachola e ás veces nin a cachola sequera, pois é tal a pea que trae que a cada pouco cae cara atrás, perdéndose quen sabe onde.* A Fada *disimula a súa fermosura escondéndoa tras da figura dunha bruxa de tal fealdade que anoxa.*

37.- O Xigante *e* O Anano *arrecúan ata desaparecer tras da capa. E onde estaban eles aparece un mozo* emperelixado *e con máis fachenda da que lle cabe no corpo.* A Fada*, sen deixar de semellar bruxa, ponse a peitear os seus cabelos. Son de ouro.*

38.- A Fada *deixa que lle caia ata os pés a derradeira prenda de roupa e amósaselle espida e picarona. O mozo non dá creto ao que ve. Tal e como ela dixera, tras daqueles farrapos non hai unha vella, senón unha moza, feita toda ela de alafaias e pedras preciosas. A fermosura e o resplandor da súa cara e do seu corpo é tal que acovarda os ollos e fai que se entornen. O mozo vaise, dorido, e volven* O Anano *e* O Xigante *rindo.*

39.- A Fada *e* O Xigante *evapóranse tras dunha fumeira mesta, vida de tempos xa idos, e vemos* O Anano *parolando amigablemente cun rapazote con cara e maneiras de parvo.* O Anano *aínda ten o tesouro con el. É de fios sen tecer, todos marabillosos, e hai tantos que chegarían para lle facer un chaleco ao mundo todo.*

40.- O Anano *vaise chorando,o rapazolo rindo e a cega volve tomar a palabra e segue coa súa historia.*

Catarina: O difícil de todos os xeitos non é vencer as probas que poñen os xigantes, os mouros, as fadas ou as serpes. O difícil é dar con eles e cos tesouros. Poden estar en tantos lugares diferentes! Nas árbores, nas covas, nos castros, nas antas. FIxádevos, por exemplo, neste carballo vello.

Mete a man nos baixos da capa e saca deles un carballo vello e pandeado, que para se gardar das chuvascadas ten constantemente aberto un paraugas.

41.- *O cachopo do* Carballo *ábrese milagreiramente e aparece á vista da xente o tesouro que esconde dentro. É de trebellos guerreiros: espadas, sabres, escudos, cascos. Todos eles antigos e de moito mérito.*

42.- Catarina *"volve poñer* O Carballo *onde estaba e o que saca agora é unha* Anta. *Sostense nunhas muletas de pau e é tan velliña e mirrada que case non é quen nin de andar.*

43.- *Unha das pedras da* Anta *ábrese coma se fose unha porta enferruxada, renxendo tanto que dá denteira. O seu tesouro é de peites e de espellos e de traxes. De cando todos eles se facían de materiais preciosos. Logo de mostrar o tesouro, a porta de pedra volve fecharse.*

44.- Catarina *devolve* A Anta *ao seu sitio e o que colle agora é un* Castro *abandonado e solitario. Tose a cada pouco e, aínda que leva gabán e bufanda, vese que está mortiño co frío.*

45.- *Ao* Castro *ábreselle unha fenda polo medio do curuto e aparece á vista de todos o meirande dos tesouros. É todo el de esculturas antigas, labradas en mármore, en acibeche, en xade e en cristal fino, e figurando deuses, animais, mulleres e homes.*

46.- Catarina *déixao* [o Castro] *onde estaba e volve dirixirse á xente.*

Catarina: Non é fácil atopàlos, non señor. Fóra de que deades cun galo negro seguido de tres pitos de ouro. Se é así, ide tras deles, pois seguro que vos leva cabo dalgún tesouro.

E coa mesma, un galo negro e unhas pitas de ouro sáenlle polo ombreiro piando. Vén tras deles un crego roñoso.

47.- *Dun brinco, sae do buraco o tesouro con que vén de dar. É unha caveira mitrada, que fala sen abrir a boca, entredentosa, como se quixese esconder algo. Semlla non valer nada.*

48.- O Crego *vaise con ela* [coa Caveira mitrada] *na man, sen as ter todas consigo.*

49.- O Crego *ten posta unha camisa de forza, desas con que se apreixoa os tolos para que non se manquen a si mesmos, nin manquen a outros. E un doutor de pelo cano, lentes de cu de vaso e andar de pito bebendo, pasea coa caveira na man, dun lado para o outro.*

50.- *Méteo* [o Crego] *nunha cela que hai no chan, fecha a reixa e tira a chave.*

51.- O Doutor *dálle o atillo de boletíns oficiais e ela* [a Caveira mitrada] *ponse a os catar. Ao pouco múdalle a cor e comeza a poñerse como atolada, bruando e facendo unha chea de cousas raras, todas elas témeras e meddoñosas. Nestas, sáenlle pola boca, polas orellas e polos ollos sete labaradas de lume, unha tras doutra, e vaille medrando aos poucos, pola parte do pescozo, un corpo de muller de pel branca, pernas torneadas e mans feitucas e longas.*

52.- A Caveira *ceiba unha risada monstrosa e fai por que* O Doutor *vexa o seu afiado dentame. É todo el de prata. Antes de lle chuchar o sangue, bícao gariomosamente, deixa que se lle escorregue entre os brazos e, só entón, aséstalle a única e derradeira dentada. Desaparecen os dous polos entreforros da capa.*

Falan:Catarina e Ramiro.

Desenlace: *E* [os dous, Catarina e Ramiro, coma os heroes na maioría dos westers] *como viñeron, vanse. Cangados coas súas historias, rifando entre eles polo baixo e camiño de quen sabe onde.*

Percival. Celebración chocleira, ceibe e maiormente irrespeitosa, arredor de: xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de ... X. L. Méndez Ferrín, acomodada pra teatro (1982):

Xénero: Celebración choqueira.

Estrutura: Unha obertura e doce secuencias, denominadas polo autor "escenas", e sesenta e tres escenas, algunhas de tipo tradicional.

En *Pecival,* en canto á estrutura, o autor, en posesión xa dun amplo repertorio de modelos e técnicas, só tiña que elixir aquela que mellor se lle adaptase a un texto dado, é dicir, alleo. O resultado, tal como se observa no esquema estrutural da mesma, sería unha estrutura que conserva a presencia de trazos que lembran a do relato popular, pero, sobre todo, nas secuencias que lle dan forma tanto ao "xeito de obertura" coma ás unidades polo autor denominadas "escenas", a estrutura cinematográfica.

A.- A xeito de obertura:

Coas luces do espacio pro público prendidas. Mentres a xente busca acomodo. Escóitase o ecoar lonxano e distante de "O dique de area".

1.- *(Ecoa coma un estouro o riso choqueiro de M. F. SAAL, que cruza na súa cadeira de rodas de banda a banda da escena. Escóitase un toque de corneta e de seguido o repenique de cen mil tambores. A paisaxe vaise poboando de sombras negrizas que xorden eiquí e alá, medrando, achegándose. É a vangarda estranxeira. A riada, a arroida dos estranxeiros coas bandeiras e os pendóns negros. Mentres un militar choqueiro vai enchendo de pendóns a escena, outro non menos choqueiro adiántase paseniño e cerimoniosamente, destacando sobre o fondo avesío dos exércitos, cunha carauta de cigarrón nas mans. A marcha militar e o repenique dos tambores vaise acalando, até ficar soamente un redobre sostido. Riba del érguese unha voz.*

2.- *Ao redobre do tambor sostido, súmanse agora as voces de mando que preceden ós fusilamentos. O militar que sostén a carauta de cigarrón vaina erguendo e cando soa a orde de disparar, e estoura a descarga, racha a carauta polo medio, de arriba a abaixo e un fío de sangue, que vai a se debruzar no chan , creba o seu sorriso antergo e máxico. Pousa a carauta no chan e vaise.*

3.- *Os exércitos vaporízanse na escuridade e aparece Lao Rismy. É un guerreiro cuberto cunha pelica que lle chega até os pés, branca, limpa. Cobre a face cunha carauta de cigarrón semellante á que veñen de rachar os militares choqueiros. Se cadra con cornos. Vai cara a carauta crebada e axiónllase a carón dela.*

4.- *Estoura o berro cheo de raiba, dunha muller.*

5.- *O vento e a neve arrecian, para esmorecer logo pouco a pouco. O guerreiro, traxeado tal como quedou dito, entra na cas de Percival paseniñamente. En escena fica soamente a carauta de cigarrón deitada no chan.*

B.- O relato:

Escena I:

Estoura a falar a radio. É Radio Galicia. Dá os bos días, se cadra unha sorte de anticipo informativo de hoxe mesmo e logo múseca.

Lao Rinski é quizais agora cando tira a pelica, e todos os demais atributos que leve, a excepción da carauta, ficando no medio da cas de Percival, en pantalón vaqueiro e camisa branca. Arremanga ostensiblemente as mangas da camisa e vírase cara ao púbrico. Mantén aínda a carauta de cigarrón. Fecha a radio.

Escena II:

Entra unha múseca heroica. Lao Rinski sae da escea, mentres encomeza a ecoar de novo a Voz en Off, sobrepoñéndose á múseca.

1.- *Morre a múseca, ábrese soa a fenestra que hai ao fondo da cas de Percival e vense os semáforos e as luces de neón dos cabarés ao tempo que da rúa chega o bruído dos automóbiles e da xente. Un puntiño de luz que vai medrando ou encollendo asegún o caso, sinala os pasos de Percival. [Lao Rinski] érguese da cadeira, vai á radio, vai á fenestra.*

2.- *Aparez a lúa tras do bruído e dos semáforos.*

2.1.- *Féchase a fenestra supetamente e desaparez a visión da rúa.*

2.2.- *A luz céntrase na fenestra e tras dela albíscanse de novo as luces e a lúa.*

2.3.- *Desaparez a fenestra tras dunha cortina.*

3.- *Aparez o mordomo.*

3.1- *Maxicamente aparecen cada unha das pezas compoñendo a figura dun guerreiro no vacío, ou ben vainas quitando Pel dun baúl e dándollas a Percival fóra da escena. Cando remata.*

3.2.- *Vai esmorecendo a luz na cas de Percival e medrando no bosco. O bosco semella cobrar vida, poboándose de sombras de misterio. Voan os bufos e os mouchos e os morcegos. (Se cadra, paxaros de plástico aletexando torpemente até se debruzar no chan.)*

Escena III: (Pra marionetas de fío e cabezudos):

1.- *Estoura un trebón e aparecen ó seu conxuro o Sol e a Lúa. Son cabezudos cegos, sen expresión. O Sol aparez en primeiro plano e a Lúa ao fondo, silandeira e ó asexo. O Sol trae unha marioneta de fíos nas mans, cabalo e cabaleiro armados para o máis fero dos combates, tal e como describirá Pel. A múseca e a voz lonxana de Pel mestúranse.*

2.- *O Sol fai agallopar pola floresta ao cabaleiro ao son da múseca, das palabras e do bruar do bosco, mentres ao fondo, a Lúa, sigue ao asexo. No medio do bosco o Sol fai que cabalo e cabaleiro se paren.*

3.- *O Sol leva o cabaleiro para a fondura do bosco.*

4.- *Mentres se escoitan estas palabras* [as que pronuncia a Voz (*En off), o bosco transfórmase, faise un claro, no medio, sen árbores, sen herba, sen nada. Se cadra é a Lúa que fai a tal transformación, retirando as sábanas e sementando o chan de follas secas.*

5.- *A Lúa asoma tras da ramaxe.*

6.- *A Lúa turra dos fíos que moven a súa marioneta, e o craro do bosco deixa de ser tal para se convertir nun animal con corpo de lobo e cabeza de león. Percival fixo o sinal da cruz e vaise contra o Leonlobisco. Iste agárdao movendo o rabo e regañando os dentes. Pelexan encarnizadamente, ó son da múseca. A pelexa dura tanto como a múseca. Ao cabo, Percival chóutalle á besta á caluga i espétalle a lanza no peito. A besta morre e con ela a luz do bosco e a múseca. Lúa e Sol vanse por onde viñeran. Unha turrando do monstro esfiañado e o outro, ó trote, fachendoso e senlleiro do cabalo.*

7.- *Esmorece a luz no bosco e medra na cas de Pecival.*

Escena IV:

1.- *Na cas aparez Pel.*

2.- *A radio encomeza a soar. Case ao mesmo tempo, aparece un RAPAZ de hoxe mesmo. Berra dende o fondo.*

3.- *O Rapaz sal de escea.*

d) A cas de Percival e o pabellón. Na mesa hai uns libros cheos de pó e cuartelas en branco. Pel achégase á mesa.

Escena V: (Para títeres de varilla e de guante):

1.- *Pel emprincipia a escribir. O que escribe vaise escoitando en off.*

2.- *En diferentes puntos do pabellón aparecen tres monecos. Son homes de diferentes características. Gordos, baixos, fracos, vellos, novos.*

3.- *Desaparecen todos menos o xoven. (Se cadra vaise un que sexa vello e quedan os aoutros.)*

4.- *Quédase definitivamente ese* [o de aspecto fino e elegante, "de par que discreto e xuvenil"] *e vaise o outro, o miserento. Faino cabisbaixo e atristecido.*

5.- *Aparecen varios monecos e séntanse. O chan do pabellón ilumínase e vólvese ricaz e fascinante.*

6.- *O pano da mesa-camiña érguese como se fora un telón e aparez unha orquesta baixo dela. Encomeza a tocar.*

7.- *Bailan algunhas parellas. De monecos.*

8.- *Tras das parellas hai unha moneca, se cadra, con traxe de noiva, pousada nunha cadeira e cabisbaixa.*

9.- *Aparez Fratu. É un moneco delgado. Fala dende un outo. Se cadra tras do lombo de Pel.*

10.- *Tríafo cóllea* [a moneca vestida de noiva] *e sae con ela de escea.*

11.- *Aparez de novo a NOIVA, aos pés mesmos de PEL, cunha carta na man. Mentres ela le na carta en silencio, escóitase a voz de Percival.*

12.- [Pel] *ri con solercia. Mentres escurece.*

Escena VI: (Monólogo para cabezudo e pendóns):

1.- *Aparez M. F. Saal na súa cadeira de rodas. É un cacholán militar e baldroeiro. Ten a cara enfermiza. Dá medo. Brúa como as bestas fóra a-ialma. E mete moito, moito medo.*

2.- *A voce de Percival ecoa xusticieira na escuridade.*

3.- *De lonxe, chegan os berros da multitude.*

4.- *Saal tenciona saír a tiros da estancia, e faino. Sal de escea. Coa súa saída estoura o silencio. Ao cabo, a cadeira de rodas de M. Saal volve a entrar, de costas, como empurrada dende fóra. Para aquela, el trae xa un sabre espetado no bandullo. Xeme lastimeiramente. Fai por se erguer da cadeira, e consígueo. Ao facelo, turra do sabre para o quitar e o bandullo ráchaselle de enriba a abaixo, e saen del un cento de calaveras. As calaveras rodan polo chan xunto co sabre ensanguentado. Saal camiña arrastras, a tumbos, ás apalpadas cara a vidrieira do fondo e bótase por ela. Os berros da multitude son máis que nunca estouro, festa, arroiada.*

5.- *O bosco tórnase da coor das revolucións trunfantes. Os pendóns caeron todos.*

Escena VII: (Pra actores de a pé con coturnos):

1.- *Entra o mesmo Rapaz do primeiro, o que anda á busca da cas de Percival. Apaña do chan unha das calaveiras e con ila na man di solemnemente:...*

2.- *Aparez Brasja. É unha muller fermosísima, vida dun tempo anterior ao do Rapza.*

3.- *O Rapaz sigue achegándose a ela [a Brasja], cando están xuntos, ela, se cadra, ten xa os peitos ó ar. O Rapaz bótalle os brazos polo lombo e fai o aquel de a ir bicar, mais xusto cando os seus beizos están a pique de se queimar nos dela, afástase e lisca de escea.*

4.- *Aparez Kelma.*

5.- [Kelma] *sinala cara ao fondo e aparece Nhadron. Está de costas, cuberta cun manteo negrizo, encolleita sobor de si mesma.Engruñada coma con vergoña de se deixar ver.*

6.- *Nhadron sigue a se remexer, a abrilos brazos como se foran azas, pouco a pouco, mentres sigue a soar o reloxo roxo. Vaise virando e aparez con face e corpo de corvo cruando.*

7.- *A lembranza* [de Nhadron "con face e corpo de corvo croando"] *evapórase. Kelma ten nas mans un paxaro mecánico. Dálle corda mentres fala. Ou, se cadra, en silencio.*

8.- *Vanse as dúas.*

Escena IX: Pra cabezudos:

1.- *No fondo do bosco aparez o Verdugo preparando os aparellos pra unha execución. Peta insistentemente nun ferro co martilllo. Ritmicamente. Ao cabo dun pouco entra unha Voz en Off.*

2.- *O Verdugo deixa de petar no ferro. Limpa as mans e achégase a casa de Percival.*

3.- *Entra unha MAI cun neno no colo. O Neno é un moneco de ventríloco.*

4.- Voz en off: E foi nestas, cando chegou Percival.

6.- *Estoura unha múseca de banda, festeira, i encomenza a saír xente por tódalas bandas. Poñen colgarellos de festa.*

7.- *A disposición entra voando. Cóllea un dos veciños e vailla pasando a outro e a outro,astra que chega a mans do alcalde.*

8.-*Mentres se fai o escuro, o Alcalde sobe ao patíbulo. A xente vai saíndo coas súas cousas. Cadeiras. Siluetas, monecos e demais. O Neno no colo da súa Mai ri, ou chora, que nen se sabe.*

Escena X: Pra magnetófono e pintada:

1.- *Entra o Rapaz de sempre, coa súa mochila ao lombo. Chama polos veciños de Eikof.*

2.- *Séntase no chan. Abre a mochila e quita un bocadillo de calquera cousa, envolto en papel de prata. Logo, un magnetófono. Pon música. Abre o bocadillo e come del. Ao pouco semella lembrarse de algo e pousa o bocadillo no chan, detén o magnetófoco e busca na mochila. Saca dela unha chea de cousas. Entre elas unha carauta de cigarrón como a coñecida e outro paquetiño de papel de prata. Dentro hai unha cinta magnetofónica. Pona no magnetófano e escoita.*

3.- *Estando nestas [o Rapaz], entran dous homes. Un ten o pé do outro afundido na súa cabeza. Ó andar turra del con noxo, arrastrándoo polo chan, lastimeiramente. O do chan trae un incensario na man que fai randear insistentemente.*

4.- *A luz esmorece paseniñamente.*

Escena XI: Pra xigantes e velas:

1.- *O Rapaz recolle os trastes precipitadamente. Pouco a pouco por diferentes bandas da escena van entrando uns BISPOS xigantes, sumos sacerdotes dun ritual sempre repetido.*

2.-Voz en off: Recibín o seu aviso e apresenteime axiña no Templo. Que é o que me teñen que dicir?

3.- *Os Cardeais apártanse e ó fondo aparece unha cruz. O crucificado é un cigarrón sorrinte.*

4.- *O Cigarrón crucificado ceiba un riso mollado. Logo vapórase na escuridade.*

Escena XII:

1.- *Faise a luz na cas de Percival. Pel fedella nun proxector de diapositivas, desprega unha pantalla.*

2.- *O Rapaz vólvese e vai onda el.*

3.-[Pel] *encende o magnetófono que trae na man. Escóitase.*

4.- *O Rapaz, chamando por Percival, sal da escena.*

Escena XIII:

1.- *Pel recolle a pantalla, apaga o proxector. O bosco vai esmorecendo. Soamente na cas de Percival semella ficar algo de vida. Pel senta paseniñamente na cadeira que hai ó pé da mesa-camilla.*

2.- *A luz vai morrendo moi paseniñamente. Se cadra, ao mesmo tempo que chega de lonxe o ecoar da voz do Rapaz chamando aínda por Percival.*

O Romance dos figos de ouro (Auto para monicreques) (1983):

Xénero: Auto para monicreques

Modalidade teatral: Teatro de Feira.

Estrutura: "Vinte lances, catro coplas e un suspiro" (Dez secuencias e sesenta escenas.)

A estrutura desta obra insiste en técnicas anteriores coma a estrutura do conto, o fragmentarismo ou secuencialismo e cunha importante presencia de modalidades coma o Teatro de Feira, o Teatro de Maltrana, o Teatro dentro do Teatro e, sobre todo, o Teatro de Monicreques.

Unha voz en off anuncia a representación da "prodixiosa e certa historia dun Meco que houbo no Grove e doutros moitos menos coñecidos que disque falcatruaron á outra banda da raia de Portugal". O lazariño que acompaña ao cego desempeña aquí unha función moito máis complexa que a de sinalar na maltrana cun punteiro as escenas que describe o "Copleiro". O autor, que precisa o xénero dramático da obra, denominándoo "auto para monicreques", e a súa estrutura "en vinte lances, catro coplas e un suspiro", se cadra simplemente condicionado polo feito de escribir para un director que ía ser el mesmo, aforra calquera sinal que identifique ningunha destas unidades. Só as didascalias, coma tantas veces, consinten establecer o seu esquema estrutural:

1.- Presentación:

Voz en off: Nenos e nenas! Mozos e mozas! Donas e cabaleiros! Teatro Antroido ten a ledicia de lles ofrecer o *Romance dos figos de ouro...*

2.- *Música. Faise a luz no espazo para o cego. Encomeza a se escoitar o renxer dun violín vello. Entra o cego* COPLEIRO *rosmando polo baixo.*

Copleiro:

Os sucesos que se contan
nesta copliña de cego
aconteceron no Grove
un ano de mal inverno...

2.1.- *Vaise abrindo o pano do teatriño e aparece o Grove, vila mariñeira, ateigada de barcas de pesca. Hai tronos e trebóns, o mar está inquedo, se cadra chove ou mesmo neva.*

2.2.- *Ao conxuro dun estrondo e dunha fumareda, sae un demo tras as casas metendo medo.*

2.3.- *O ar énchese de merda, polo chan encomezan a saír* culebras, *as flores murchas.*

3.- *Féchanse as luces, e as fiestras, e as contras, sae o demo outra volta metendo medo, trona, etc.*

Copleiro:

Un día faltou un porco...

3.1.- *Aparece un* Corvo *e unha* Corva. (*Ou a Lúa e o Sol.)*

3.2.- *Aparece o* Demo.

3.3.- *Vaise o* Demo. *Os* Corvos *cantan xuntos.*

3.4.- *Aparece o* Lobo [e vanse os Corvos].

3.5.- *Vaise o* Lobo. *Entran os* Corvos.

3.6.- *Aparece o* Crego.

3.7.- *Aparece* Santo Antonio.

3.8.- *Vanse os dous* [o Crego e Santo Antonio] *e saen os* Corvos[6].

3.9.- *Aparece o* Crego.

3.10.- *Vanse os* Corvos *e aparece* Manoliño [O Parvo].

3.11.- *Desxaparecen os dous* [e entran os Corvos e o Copleiro].

4.- "*Vanse os* Corvos *e estoura de novo a riscar o violín e a soar a copliña.*

Copleiro:

Un día foron dez porcos,
outro día cen galiñas,
o seguinte que faltou
foron cinco ou seis mociñas...

4.1.- *Aparece* San Martiño *por entre as teas do teatriño.*

4.2.- *Ábrese o pano e aparece a praia da Lanzada, e o* San Martiño *dacabalo.*

4.3.- *Aparece a* Porca *alada e ao sentir tal* [a conversa entre o Copleiro e San Martiño], *vaise de contado.*

4.4.- *Pelexan duramente* [a Porca alada e San Martiño], *ata que o porco cae morto no chan.*

4.5.- *Sae unha man e ábrelle o bandullo ao porco.(Se cadra saen dúas mans e en cada un dos dedos un moneco.) O* Crego, *vaille sacando ao porco, chourizos, queixos, xamóns.*

5.- *Estoura un canonazo e sae un letreiriño que diga "Non". (Para que se entenda.)*

6. Obsérvese que os Corvos xa estaban en escena.

5.1. *De seguida sae o* Canón de pau, *afumeando aínda.*

5.2.- *Bótao fóra dun estouro* [a San Martiño]. *Sae o pum escrito.*

5.3.- *Sae a ponte.*

5.4.- *Saen os veciños.*

5.5.- *Aparece o mariscal francés.*

5.6.- *Préndenlle lume a mechiña e... puuum! Cóspelle unha do dereito. (Do canón sae unha boliña que vai e peta na cahola do francés.)*

5.7.- *Outra vez o mesmo. A boliña vai e vén de volta. Desta vez peta dúas veces antes de se volver ao* Canón*. O francés xa medio derreado aínda ten tempo de berrar.*

5.8.- *A bola vai de novo onda el e bate na súa cachola insistentemente. O* Mariscal *encomeza a se cambalear mentres canta ou recita.*

5.9.- *O* Mariscal *sae dando tombos.*

O Canón de Pau *escorréntaos de escena a canonazos,* a todos.

6.- Copleiro: "Maiormente os cegos, nas nosas coplas, dixemos del que era o Demo. (*Rise.)* Lixeirezas de maxíns vellocos. Esqueciámonos de que aos demos para os matar, non abonda con lles pór un nó no pescozo. Entre os que din que era humano, está ela"...

6.1.- *Aparece a fada cuberta cun pano negrizo.*

6.2.- *O* Copleiro *sácalle o pano e aprece a* Moura *en coiro, peiteando o seu cabelo. Pola outra banda entra o* Estudante Alcántara, *cantando.*

6.3.- *Entra a* Vella *beata, berrando coma unha tola.*

6.4.- *Entran as xentes, os homes e as mulleres, e bícanse, mestúranse; fan o demo.*

6.5.- *Cae unha chispa de sete estalos e a figueira aparece sen follas.*

6.6.- *Aparece a cachola do* Monstro.

7.- Vella: "Ti, a calar! (*Dálle un pau ao* Monstro *e este vaise.*) Esa historia seina eu ben, aínda que nunca alí arriba subise. Líbreme Deus de tal cousa! Esta era a vila do Grove. (*Pon unha vila igual á do primeiro* [2.1], *pero pequeniña.*) "Esta, a figueira do demo. (*Pon unha montaña coa figueira na cima.*) Este, o mar. (*Pon o mar.*) Este, un barco que viña da pesca. (*Pon o barco.*) E esta, a Lúa que aquel día estaba acesa. (*Pon a Lúa.*) Era de noite e chovía. (*Encomeza a chover.*)"

7.1.- *Aparece o* Monstro *outra vez.*

7.2.- *O* Monstro *acóchase tras da montaña.*

7.3.- *O* Monstro *leva o mar e o barco.*

7.4.- *Sae o* Monstro *e leva as casas todas.*

7.5.- *Sae o* Monstro. [Volve entrar].

7.6.- *A* Vella *vaise.*

7.7.- *Entra o* Conferenciante.

7.8.- *O* Conferenciante *sae perdendo o cu.*

8.- *Vaise o* Monstro *e entra o* Catedrático.

8.1.- *Entran as mulleres. O coro.*

8.2.- As mulleres *bótano a paus da escena.*

8.3.- *Aparece* San Caralampio, *borracho coma unha prea.*

8.4.- *Ábrese o pano e aparece a figueira, ao pé dela, o* Parvo.

8.5.- San Caralampio *escarállase* ao caer *e sae da escena.*

8.6.- *Entra o* Nacionalista *coa bandeiriña na man.*

8.7.- *Entra o* Indiano (*o* Conainas), *a tiro limpo ou mallando no* Nacionalista *coma un tolo.*

9.- *Aparece o escenario do Teatro Colón de Bos Aires. Estoura unha musiquiña como de cuplé e aparece a* Bella Otero *cantando.*

9.1.- *A* Bella Otero *esmáiase.*

Entra o Fidalgo *dando berros coma un tolo.*

9.2.- *Entra o* Cabalo *traxeado coma el.*

9.3.- *Coa mesma* [o Fidalgo] *sae a galope tendido e vaise. O* Cabalo *mírao saír e logo diríxese ao público.*

10.- *Féchase o pano e aparece o* Cego *renxendo no violín.*

10.1.- *Aparecen por entre os panos os* Corvos.

10.2.- Cego:... “E coa mesma, nós rematamos xa, moi boas tardes ou noites a todos e grazas por nos aturar”.

-III-

"ROMAXES DE FERIDAS E DE MEDOS"

A segunda etapa, ou etapa de transición (1984-1991), iníciase coa estrea polo CDG de *Agasallo de sombras*, o primeiro fito verdadeiramente importante na historia do teatro galego contemporáneo. Acontecemento que non obstante non ía significar na vida do seu autor e director máis ca o comezo dun longo silencio que só tiña de rachar, como el mesmo dixo algunha vez, "a nosa necesidade de nos afirmar como cultura, país, pobo ou nación, cun xeito peculiar de ser e estar neste mundo".

Cando Vidal Bolaño recibe o encargo do CDG para escribir e dirixir unha obra que representase a estrea da Institución como promotora do novo teatro galego tiña xa en marcha o proxecto de levar aos ecenarios nada menos que a Rosalía. Un proxecto do que, probablemente, eran coñecedores nas alturas e, sobre todo, un dos seus principais valedores daquel entón, o Director Xeral de Cultura, Luis Alvarez Pousa.

O público e a mesma crítica, incluso a máis especializada, non quixo ou, simplemente, non soubo decatarse de que o maior atrevemento do autor non estivo, nin moito menos, tanto na imaxe que ofreceu da Santiña do galeguismo, coma na técnica teatral empregada para facer realidade un diálogo vivo e sentido entre a autora de *Cantares Gallegos* e o público asistente ao espectáculo.

Aproveitando as posibilidades técnicas da linguaxe experimentada en obras anteriores, inicia nesta nova etapa un camiño novo na súa irrenunciable loita pola "fronteira" que soñaba o Rapaz de Percival. Galicia segue sendo o tema obrigado, pero agora a Galicia urbana, a que, inconsciente e ignorante da súa propia ignorancia, se ri de todo cando en realidade só está a rirse de si mesma. Non está a súa salvación, coma na Galicia da primeira época, no triunfo sobre o tirano, o cacique e o opresor, que tamén, senón sobre si mesma, sobre a súa propia estupidez, sobre o seu inxustificado orgullo, sobre os seus propios vicios e defectos...

Universo que, naturalmente, ten a súa correspondencia nunha forma con maiores atrevementos na procura dun modelo definitivo. *Agasallo, Caprice* e *Cochos* cubren perfectanmente este período.

Agasallo de sombras
(Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas). (1984)

Xénero: Romaxe (Desgraza).

Estrutura: Dous actos e dezanove escenas.(Dous actos, dezanove secuencias e trinta e unha escenas.)

Lugar e tempo, unidades que definen os actos do teatro tradicional, non determinan en absoluto os dous actos que, teoricamente, só teoricamente, estruturan esta obra de Vidal Bolaño. O autor precisa o tempo histórico da acción e o lugar escénico nunha didascalia introdutoria do Acto I:

> *Media un mes de Santiago dun mil oitocentos sesenta e un ventureiro. Casa arrendada ao fiado nun recuncho da Compostela de portas adentro. Un cento de sabas máis brancas ca o de común gardan os mobles do desleixo do tempo. Aínda non hai cantares de que se gabar, nin santiña a que lle chuchar as bágoas. Tras os vidros da galería, tal que empoleirada riba das tellas, a lúa chea chíscalle un ollo ás tebras e deixa que manden un chisco. Un chisquiño nada máis, só iso.*

Tempo e lugar que a didascalia que introduce a primeira escena do ”Acto II” —“Escena X”— confirma seguiren sendo os mesmo:

> As sombras seguen alí [na mesma “casa arrendada ao fiado nun recuncho da Compostela de portas adentro”]. Aguirre, a Tise, e Rosalía levan a Rosa a unha cadeira e séntana nela. Don Manuel Murguía anda a amorear papeis no centro da escena, Rosalía mírao dende lonxe.

O tempo escénico comeza na “Escena I” do “Acto I” nunha noite na que Rosa lle reprocha a Rosalía a crueldade de presentarse para dicirlle que vén de ver o mar cando as sombras aínda continúan alí “facéndolles mofa” e ela, “unha Rosalía moito máis nova” que “entra polo gonzo da galería arroupada no seco manto da Tise”, se pon a escribir “ó home ausente”. Tempo que continúa no momento final da obra, “Escena XIX” do “Acto II”, cando Rosa, que se “encoveira no manto da Tise”, “senta na silla e ponse a escribir de novo” aquela mesma carta. Unha carta que a voz en off de Rosa deixa escoitar ao público, pero que ao revés do

que acontecía no relato que escribía Pel, o mordomo de Percival, non describe o que acontece na escena, senón o que ela, Rosalía, pensa e sente, tema central de toda a obra.

As escenas non se corresponden tampouco coas escenas tradicionais. As "escenas" de *Agasallo de sombras* son *secuencias cinematográficas*. Advertíao xa Inma López Silva (2001: 91): "Mais desde un punto de vista estructural, é tamén indubidábel que esta obra marca unha diferencia coas anteriores: o secuencialismo cinematográfico que se levará a un extremo en *Días sen gloria* conta xa con algún exemplo en breves escenas de *Agasallo de sombras"*. Insistindo pouco máis adiante (2001: 101):

> Xa dixemos, tamén, que unha das características da dramaturxia de Vidal Bolaño, especialmente desde *Agasallo de sombras,* é a reminiscencia cinematográfica en canto á estructura escénica das obras. Así, textos coma *Días sen gloria, As actas escuras, Doentes, A burla do galo* e mesmo *Mar revolto* veñen marcadas polo emprego dunha secuencialidade breve, cinematográfica, case impresionista, que diferencia estas obras dos primeiros textos e mesmo de *Bailadela da morte ditosa* ou *Touporroutou da lúa e do sol.*

O Teatro dentro do teatro é tamén, como se pode observar no seguinte esquema, un recurso fundamental na composición da estrutura desta obra:

Acto I:

Escena I: É, simplemente, unha anticipación —comezo *in extremis*— da XIX con que remata a obra. Tecnicamente, unha secuencia na que a cámara cinematográfica vai describindo con medida lentitude unha Rosalía e unha Rosa, que Falan entre si. A "escena", mantendo a súa unidade, componse varias microunidades:

1.- A Tise, que teoricamente está fóra de escena, *cre escoitar algo e sae da galería,* mentres *noutro lado da escena a sombra de don Manuel Murguía anda a remexer nos caixóns buscando segredos que lle roubar á historia.*

2.- Logo *as sombras dos fillos de Rosalía van aparecendo por diferentes puntos da escena. Rosa vai onda cada un deles e bícaos, abrázaos e acaríñaos contra o seu peito.*

3.- O *cuarto,* no que está a acontecer todo isto, énchese *de sombras: Murguía, Rosalía, A Tise e os nenos* confundíndose *entre elas.*

4. *Rosa volve á mesa e disponse a refacer a carta* [que comezara escribindo cando entrou en escena]*, tacha o último que escribiu e escribe de novo,* mentres *as sombras obsérvana dende o escuro.*

Escena II: De entre tódalas sombras que ocupan o escenario *destácase unha nova. É Aurelio Aguirre.* O diálogo entre este e Rosa péchase cun *longo silencio. Aguirre vai á galería e Rosa colle o ramo de pensamentos.*

Escena III:

1.- *Don Manuel Murguía, ó caladiño, remexe nos caixóns do armario onde Rosa gardara a carta. Atópaa e lea.*

2.- *Destácase de entre as sombras a de Dona Tareixa Castro, a nai de Rosalía.*

Dona Tareixa sae e Murguía confúndese coas demais sombras.

Escena IV: Ábrese co *son algareiro dunha cantiga que chega de fóra.*

1.- *A Rosalía xa maior, olla cara a rúa dende a galería e con complicidade manifesta, marmurialle na orella a Aguirre* aquela nova. *Escóitase un coro de voces berrando dende a rúa. Aguirre achégase a ela e cóllea das mans.*

2.- *As sombras de Rosalía desaparecen e son outras as que se aseñorean da estancia. Unha delas, un home de aspecto desleixado pesia levar frac, destácase de entre os demais. É un músico, trae con el unha batuta, unha partirtura e un atril. Achégase a Rosa con moita cerimonia, e colle a súa man coa clara intención de bicarlla. A Rosalía vella achégase a outra e susúrralle á orella:* "¡Rosa, Rosa! ¡Canta ledicia perdida!" A orquestra *comeza a interpretar un vals. As sombras forman parellas e dispóñense para o baile. Aguirre, con moito rendibú, achégase a Rosa e convídaa a bailar. As parellas de sombras vanse sumando ó baile. Son estudantes e artesáns de tódolos oficios, os mesmos que Aguirre e Pondal xuntaran no banquete de Conxo. Pondal está entre eles, pero non baila.*

3.- De entre as sombras que non bailan e que o veñen observando todo ó lonxe, destácanse unhas sombras novas, son coma corvos talmente, mulleres de Compostela ávidas de se facer con algunha presa. Péchase coa saída de Rosa e as corvas, quedando en escena Pondal que *segue mirándoo todo dende un outo.*

Escena V: *Entra un Crego. Trae algo nas mans, envolta en papeis de xornal. É unha caheira de porco.*

O crego sae. Dona Tareixa pousa a bandexa coa cacheira de porco nunha mesa, e confúndese outra vez coas sombras.

Escena VI:

1.- *Os que acudiran á chamada de Aguirre dispoñen cadeiras arredor da mesa e séntanse nelas. Agora, máis ca antes, relembran aquel soado banquete que xuntos celebraran en Conxo. Os estudantes, de levita, poñen a mesa e serven aos cortesáns. Pondal baixa do seu empoleiramento, vai ó chineiro, colle unha botella e vailles enchendo os vasos a todos.*

Pondal vaise como viñera, polos altos.

2.- *Nun arranque de cólera, Aguirre vai á mesa e espanta os estudantes e os cortesáns de alí.*

Saen todos.

Escena VII: É a continuación da "escena IV", interrumpida por Dona Tareixa no momento mesmo no que un bico entre Rosa e Aguirre *parece inevitable,* chamando a atención destes *empurrando cara eles un cabaliño de cartón sobre o que vai unha boneca de trapo desconxumiada.* As "escenas" V e VI funcionan coma simples técnicas de transición entre a IV e a VII).

1.- *Entra Rosa. Aguirre ponse a* enredar *coa cacheira de porco, que quedou na mesa.*

2.- *Dona Tareixa destácase das demais sombras.*

3.- *Aguirre pérdese na escuridade, entre as demais sombras.*

4.- *Vaise Dona Tareixa e volve Aguirre.*

Aguirre vai ao armario e colle a carta.

Escena VIII: *Cando* [Aguirre] *volve para lla dar a Rosa* [a carta que collera no armario], *sáelle Murguía ó paso.*

A Rosa *éntralle un ataque de tos,* no momento en que logra afastarse de Aguirre cando este a colle *entre os seus brazos e acaríñalle con suavidade os peitos.*

Escena IX, que pecha o "Acto I", comeza coa chegada da Tise e de

Rosalía, *que vén de ve-lo mar,* que *acuden a coidala.*

Rosalía: (*Para si*) E noustante, eu, que xa veño de ve-lo mar, sei que a aquela altura da noite, mentres nos deixabamos agasallar polas sombras, antes de que houbera cantares dos que se gabar ou santiña á que lle chucha-las bágoas, todo era aínda posible.

Faise o escuro ou cae o pano.

Acto II:

Non significa ningún cambio de lugar nin de tempo nin de decorados, resolvéndose coma unha clara continuidade da "escena IX" que pecha o primeiro acto. O escuro ou a caída do pano só significa, de producirse calquera destas accións, un tempo baleiro, en canto todo continúa igual, até cando este se inicia "*as sombras seguen alí".* O mesmo feito de que a primeira "escena" do "Acto II" apareza sinalada co número X salienta, consciente ou inconscientemente por parte do autor, un sentido de continuidade que a presencia dun verdadeiro segundo acto tiña necesariamente de interromper.

Así, a Escena X: Iníciase no momento mesmo de erguerse de novo o pano ou simplemente de iluminarse de novo o escenario, atopándose o público diante

da mesma escena que lle ocultara o escurecemento do escenario ou a caída do pano no final da "Escena IX" do "ACTO I". Componse de tres unidades:

1.- *As sombras seguen alí. Aguirre, a Tise e Rosalía levan a Rosa a unha cadeira e séntana nela.Don Manuel Murguía anda a amorear papeis no centro da escena. Rosalía mírao dende lonxe* e intenta impedir que os queime.

2.- *Destácase de entre as sombras a de Benito Vicetto,* que defende o punto de vista de Rosalía, retando a Murguía a un duelo. *As armas xa están cargadas. Os xuíces pásanllas a Rosalía, e Rosalía dálle a cadaquén a súa.*

3.- *Murguía ergue a pistola dubidando por uns segundos entre disparar ou non. Antes de que o decida escóitase a Rosa dende o fondo, chamando:* "¡Aurelio! ¿Estás aí?"

Vanse todos e deixan sós a Aurelio, a Rosa, e a Tise.

Escena XI: Rosa *está ó fondo, pousada aínda na cadeira na que a deixaran. A Tise coida dela con agarimo. Aguirre vai ata alí e axiónllase ós seus pés.* Falan Rosa, Aurelio e a Tise. *Murguía,* que *hai un cacho que saíu de entre as sombras, escoitouno todo.*

Escena XII:

1.- Murguía *mantense a certa distancia de Aguirre e de Rosa.*

2.- *Entra Dona Tareixa.*

A habitación e as sombras todas desaparecen como por milagre.

Escena XIII: Hai un cambio total do lugar no que estaba a desenvolverse a historia. O recurso do teatro dentro do teatro consíntelle ao autor visualizar soños que o poeta Aurelio Aguirre provoca en Rosa.

Componse de tres unidades estruturais:

1.- O autor recorre aquí a unha das súas modalidades de maior éxito, o Teatro de Feira, ao que Aguirre fai viaxar en soños a Rosa. A didascalia correspondente describe con minuciosidade o novo escenario: *A escena convértese nunha feira: músicos, saltimbanquis, cómicos, faquires, botadoras de cartas e vendedores de lambetadas, compiten en enchelo todo de festa e de lucerío.*

2.- Como tantas veces Rosa vai poder disfrutar neste teatro de feira, outra das modalidades teatrais máis do gusto de Vidal Bolaño, o Teatro de Monicreques. Así, *Onde antes estaba a galería, hai agora un teatriño de títeres diante do que agardan uns cantos espectadores ilustres.*

Aguirre: (*Empoleirándose nun alto.*) Estamos en Saint-Romain, Francia, diante da barraca de marionetas do padre Legrain! Entre os espectadores: Gustave Flaubert, George Sand, Heine e, se nos asiste a sorte, Edgar Allan Poe.

Rosa: Poe tamén?

E nese *teatriño comeza a representación de* As tentacións de Santo Antonio, na que se pode ver coma Santo Antonio, *cun porquiño da man, vai e vén teatriño adiante, acosado sempre por unha grea de demos.*

Cae o pano. Os espectadores aplauden afervoadamente.

3.- *Vanse todos menos un, é Poe. A feira e o teatriño desaparecen como viñeran.* Poe *chisca os dedos e aparece un camareiro de levita.* O camareiro volve de contado *con botellas e copas* para Poe, Rosa e Aguirre.

Antes de que Rosa beba, Poe xa se foi groleando da botella.

Escena XIV: Parte desa viaxe de Rosa e Aurelio Aguirre polo mundo dos soños, funciona, coa "Escena XV", coma unha transición entre as secuencias XII e XVI da historia principal.

1.- *A escena énchese de xente vestida de gala. Os camareiros serven champaña a todos mentres agardan a chegada de alguén importante. Un dos presentes sóbese a un alto e fala dende alí.*

2.- *Estouran os aplausos e aparece Sarah Bernhardt entre unha chuvia de flores.*

Rosa: ¿Onde estamos?

Aguirre: Na "Comédie".

Sarah Bernhardt vaise e con ela tódolos asistentes ó convite.

Escena XV: Desenvólvese nun espazo diferente e nun tempo tamén distinto, anterior á noite na que tódalas sombras evocan o que para elas puido ser e non foi.

1.- *Chegan as notas dun acordeón e a escena vólvese o interior dun café cantante. Os clientes amoréanse nas mesas, bebendo, cantando ou tonteando coas putas, mentres a Raíña de Saba, unha cupletista, arrastra a súa miseria escenario adiante, cantando unha rancia canción española. Rosa está algo cansa e senta coa copa aínda na man. A Tise achégase a Rosalía.*

2.- Aguirre quere celebrar a oportunidade de se atoparen alí.

3.- *Antes de que Aguirre poida face-lo brindis aparece Don Manuel Murguía no escenario chamando a atención de todos, a berros.*

Murguía.— ¡Atención, señoras e señores! ¡Donas e cabaleiros todos! ¡O egrexio, o inimitable, o sen par Aurelio Aguirre, príncipe dos poetas de Compostela, unha vez máis vainos enfeitizar a todos, propoñendo un brindis pola loucura!"

4.- A Raíña de Saba, unha pobre cupletista vítima da tise, cóntalle a Rosa os seus amorosos encontros co seu home. E *nalgún lugar da escena, aparece a habitación na que Murguía e a* Raíña *de Saba se vían. Murguía vai facendo exactamente o que ela di que facía. Tira o gabán, senta na cadeira e ponse a ler un poema.* Unha representación que se pecha con *Murguía e a rapaza* perdéndose *na escuridade.*

Pouco despois, *Murguía vaise e o café cantante desaparece.*

Escena XVI: A representación devolve o público *a habitación de sempre,* no que *a sombra de Rosalía* se destaca *de entre as outras, que volveron todas.*

Aparecen tamén *por tódalas bandas os corvos* que *agora son homes maiormente.* Perseguen a Rosa que se refuxia na Tise. *Aguirre preside de costas, a un lado, e Murguía ó outro.*

A Rosa vólvelle o ataque de tos.

Escena XVII:

1.- *A Tise colle a Rosa* [que quedara atacada por un golpe de tos na escena anterior] *nos brazos e fai que se deite.*

2.- *Aparece Dona Emilia Pardo Bazán.*

Dona Emilia sae.

Escena XVIII: Presenta o primeiro desenlace da obra. Desaparecen definitivamente tódalassombras, menos a da Tise, a de Rosa e a de Rosalía. Despois dun breve diálogo entre Rosa e Aguirre, este *ergue a pistola e dispara contra tódalas sombras, menos contra a del mesmo. Murguía, don Xosé e Dona Tareixa derrúbanse e pódeselle olla-la face. Teñen todos a de Rosa, son todas ela mesma voltas sombras.* Remata coa saída de Aguirre que, *ó pouco detona fóra o derradeiro pistoletazo. En escena, ó conxuro da detonación, cae a súa propia sombra.Tamén ela ten a cara de Rosa.*

Escena XIX: Desenlace final. A luz ilumina intensamente *a sombra de Rosalía vella* [que] *vai amoreando os inéditos e tódolos outros papeis que manden para sempre.*

Caprice des Dieux —Caprichos dos deuses— Discurso Cívico para actor e bonecos ou fíxoa boa, señor conselleiro (1985)

Xénero: Discurso (Desgraza).

Estrutura: Monólogo. (Vinte secuencias e quince escenas.)

A estrutura elixida foi a propia do monólogo, pero, tamén neste caso, con esas singularidades que definen o seu labor coma dramaturgo. O ACTOR, que na primeira escena é un VELLO, ten coma interlocutores, ademais do público, ese personaxe obrigado e imprescindible do seu teatro, os principais personaxes das obras estreadas pola súa primeira compañía, *Teatro Antroido*. Así, do mesmo xeito que en obras anteriores, modalidades teatrais coma o Teatro de Bonecos, o Teatro de Monicreques, o Teatro de Obxectos ou o Teatro dentro do Teatro, ían formar parte da estrutura xeral desta peza. Unha estrutura, en

calquera caso, esencialmente cinematográfica, na que as súas múltiples secuencias, non sinaladas no texto tal como esixe a estrutura monologal desta obra, se definen só polas breves didascalias que as introducen.

1.- *Entra unha música suaviña. Unha nota constante e invariable quizais. Ou ao mellor, algunha música de semellantes características das utilizadas por nós nalgún dos espectáculos precedentes. Ábrese unha porta imaxinaria, que rincha ostensiblemente. Entra por ela un facho de luz que cae sobre a escena con moito, moitísimo contraste, sombriamente, como unha película de terror. Chega un murmurio entredentoso dun vello que entra falando polo baixo, para si ou contra si, que non se sabe. Trae unha lanterna ou un candil ou tan só un misto prendido. Vai cara a unha lateral e prende unha luz. É cativa. Deixa todo na mesma penumbra. El segue rosma que te rosmarás, buscando algo entre a morea de coussa abandonadas que enchen o escenario. Marionetas, traxes, baúis, cabezudos, un teatriño de marionetas, unha fiestra troleira, algún xigante que outro, uns pendóns presididos por cacholas de demo, panos vellos, etc. Parece tal que se fose despedindo deles, mentres busca un determinado, un especial. Doutros afástase despectivamente.Rosma que te rosmarás para si ou contra si, que non se sabe. Ao cabo parece atopar o que busca. Está debaixo dunha chea de cousas que fasta non sen certa violencia. Ao cabo aparece o que el quería. Cólleo no colo con evidente agarimo, límpao soprándolle o po ou limpándoo coas mans e vese o que é. É unha caroza de cigarrón das do antroido de Verín. Cuspidiña ao emblema do Teatro Antroido. Vaise con el logo de se despedir de todo aquilo para sempre. Fai o aquel de saír cara a boca do escenario e de súpeto, descobre a presencia do público. Sorpréndese.*

O Vello abandona a escena. *A súa saída vén punteada polo estouro dunha grande portada, logo de que se fai a escuridade e o silencio máis absolutos.*

Logo dun cacho, cando xa no público encomecen a se apreciar síntomas de mosqueo, *aparece de novo ou escóitase a súa voz dende o celme mesmo da* negriza. *É unha voz remocicada, aínda que veña dun actor que conserva o aspecto dun vello rañoso, encorvado e noxento.*

2.- *Volve abrirse a mesma porta. Co mesmo renxer de bisagras sen aceitar. Volve a mesma luz da película da Hammer: E entra un cigarrón de tamaño natural, dos de Verín. Adiántase cara ao medio do escenario cunha escopeta de dous canos na man, de xoguete, detense, séntase nunha cadeira, mete os canos da escopeta na boca. E dispara. A tapa dos miolos rebenta e saen dela centos de papeliños de cores, maiormente de prata e de ouro, ata encher por un segundo o ar daquel escenario baleiro. Mentres o moneco é pousado no chan garimosamente, polo seu portador, o actor continúa.*

3.- *Medra a luz no interior do teatriño* [para monicreques] *e vese o mundo, cheo de flores e de árbores e de casas, e chega unha* Voz en off que di:

Voz en off: E dende aquela xa non volveron levarse ben nunca. De tal xeito que cando sae o Sol, vaise a Lúa e cando sae a Lúa, vaise o Sol".

4.- *A fiestra* ["aberta ao antes e ao despois"] *ábrese. Tras dela* Rosalía de Castro, *pousada nunha cadeira, escríbelle ao seu home ausente. Escóitase.*

A fiestra vaise fechando tal como se abriu e cae a luz nela.

5.- *Relincha o cabalo, entra a música de Wagner e* Percival*, levado por unha lúa de prata, cruza a escena berrando.*

Leonlobisco *ri a cachón. A visión evapórase.*

6.- *Ábrese un baúl e saen del dous corvos grallando.*

7.- *Féchase o baúl e xa está en escena unha morte traxada, de burócrata ou executivo con carteira. Noustante, trae a gadaña na man o mesmo. Achégase ao baúl e féchao.*

Evapórase todo e manda o silencio.

8.- *Á luz vese agora o actor que dende o medio do patio de butacas viñera falando. Está caracterizado aínda de vello rañoso. Baixo a luz vaise desprendendo dos elementos que caracterizan a súa configuración, engurras, pelo cano, nariz.*

Mentres, desfai a maquiñlaxe. E vai cara ao escenario adentrándose nel.

9.- *Érguense varias marionetas e encomezan a falar entre elas.*

10.- *Os monecos volven ficar quedos e só o actor permanece en escena.*

11.- *Sácalle o nariz á marioneta e pono el. Saen a* Lúa *e o* Sol *cando aínda eran xemelgos. Por tras da terra do teatriño.*

Faise o escuro e encomeza a se ouvir o redobre de caixa.

12.- O Actor lembra momentos do seu pasado coma teatreiro.

12.1.- Nun momento dado, *sobre unha pantalla encomenzan a aparecer fotografías en branco e negro dos espectáculos feitos por Antroido.*

12.2.- *Apaga as candeas de dez bastonadas e con elas dedsfai a torta toda* con que algúns pensaban que debían ser celebrados os dez anos de Teatro Antroido.

12.3.- *Vai a unha mesa en que hai unhas figuras de barro a medio facer compoñendo unha fotografía de estudio, uns sentados, outros de pé. Prende a luz dun flexo que hai alí e segue dicindo.*

12.4.- *Mentres está falando diso* [dese "discurso teatral válido para agora mesmo"], *entra* Rouco, *cun incensario, cantando. Trae con el a pata de pau, unha barba postiza, unha manta vella, a vasoira. Vaino investindo con eles mentres fala. A vasoira non lle entra e hai que lle dar uns golpes. Unha foto do* Laudamuco *ao fondo.*

12.5.- *Aparece o Cristo de* Percival *tal que levitando no ceo e as caras grandes do mesmo espectáculo.*

12.6.- *Érguese do chan rompendo aquilo, tira os atributos do* Laudamuco. *Pon un abrigo vello e un ollo falso. Caracterizado xa de fogueteiro, co fachuco na man, ao pé dun cruceiro. Diapositiva.*

12.7.- *Hai un cacho que entrou en escena un executivo con cara de morte, gadaña e carteira na man. Foise achegando a el paseniño e silandeiramente.*

13.- *Encomeza a soprar un ventesío de traxedia. Unha chea de sombras silandeiras e terribles cruzan a escena. Ameazantes. Témeras. Os dedos sinalan cara ao actor, acusadores e vingativos. A escena pouco a pouco vaise poboando deles. Hainos grandes, pequenos, medianos. Todos a prol do mesmo. Acortellando, levando o actor cara á cadeira e pousándoo violentamente nela.*

14.- *Agárrase os collóns coma se lle viñesen de dar un forte couce neles. As mans vanse retirando paseniñamente, as sombras evapóranse. Todo fica en silencio, mentres o corpo do actor se retorce na cadeira.*

15.- *Ábrese un dos baúis e aparece unha marioneta, o demo mesmamente, sentada nunha cadeira e tras dunha mesa.*

15.1.- *Ese baúl féchase e ábrese na banda contraria do escenario, outro diferente, tras do que nun despacho semellante, está outra marioneta pousada.*

15.2.- *Fecha bruscamente o baúl diante do que está e ao mesmo tempo ábrese outro noutro punto da escena.*

15.3.- *Fende a man implorante sobre daquela mesa de despacho troleira e fecha o baúl con máis mala hostia que nunca.*

Faise escuro e entra a música.

16.- *Medra a luz e vese o* Actor *repousando, cangado nunha cadeira xa vella.*

17.- *No teatriño estoura unha treboada e caen raios e faíscas.*

18.- *Entra amúsica de Wagner e* Percival *pelexa levado polo* Sol *cun* Leonlobisco *imaxinario.*

19.- *Nisto aparece o* Leonlobisco *facendo de* Conselleiro.

19.1.- *Aparece noutra banda da escena un demo. Ou un santo ou un crego.*

19.2.- *Un anaco do escenario vólvese altar presidido por un único santo, o retrato do conselleiro arrodeado de lampadiñas e de diñeiro. Hai tamén santos menores. O presdente do partido, o do goberno galego. Dous acólitos prenden as candeas e van dispoñendo as marionetas de xeonllos e en romaría cara ao santuario daquel demo.*

20.- *Aparece a* Lúa. O Actor *séntase diante dun espello con* bombilliñas *brancas e encomeza a traballar unha maquillaxe estraña.*

20.1.- *É a escena do crime. Logo dun longo monólogo* Otelo *mata a* Desdémona. *Que será unha moneca, rba da cima dun baúl que era o tálamo e cunha gaitiña galega, que sería a daga. En vez de trurbante, un gorriño de gaiteiro. Ao rematar.*

20.2.- *Séntese un disparo e cae unha porca alada nas súas mans, morta.*

20.3.- *Séntese o pranto da* Lúa *e do* Sol. *Entra un cabezudo de M. F. Saal e vérquelle ao actor pola cachola un caldeiro de auga". Naterra, os volcáns estouran e botan lume.*

Faise un brusco apagamento. Entra unha música épica de Wagner, se cadra, e aperece, sobre da cadeira de sempre, unha máscara de cigarrón do Antroido de Verín. Rerfulxente, máis viva do ca nunca. Remocicada e sorrinte coma sempre. Ao mesmo tempo chega de lonxe o relembro daquel redobre e daquela voz que anunciaban o encomezo de Amor e crime de Xan Panteira.

Cae o pano.

Cochos. Relatorio valoroso en dous tempos, un prólogo e un epílogo, para porca e actor en cativerio (1986):

Xénero: Relatorio (Desgraza).

Estrutura: Monólogo, estruturado en dous tempos, un prólogo e un epílogo.

A) Prólogo propiamente dito: Remata mesmo con este aviso: *Cando todo é máis aloucado, confuso e enxordecedor, cala de súpeto e faise un brusco e arrepiante escuro total.*

B) Tempos un e dous:

Estruturado en trinta escenas cinematográficas, que naturalmente non aparecen sinaladas no texto —lémbrese que se trata dun monólogo—, está representado polo mundo interior do Sebas, falando con el mesmo e con Rosiña, a súa porca, apenas interrumpido polas voces que dende fóra do cortello intentan convencelo da inutilidade da súa negativa a entregar o animal:

1.- *Un pouco despois, tal que se viñese do celme mesmo da* negriza, *chega unha voz fría e afastada que, non sen un aquel de sorna, di:*

Voz en off: Abre o día dun trinta de maio en Frankfurt. Vai máis frío ca o de común neste tempo. En todos os xornais da mañá dáse conta da inminente aprobación que o Parlamento da República Federeral ha dar ás chamadas leis de emerxencia, etc.etc. Mentres, en medio mundo, maiormente a música das emisoras de radio soaba así:

Comeza a se escoitar o All you need is love *dos Beatles, ao tempo que vai medrando a luz no interior do cortello. Ou sexa. Alá ao fondo. Onde non hai ningunha fiestra. Nin chega máis luz do día ca a que entra por un ventanuxo pequecho, esquecido nun corruncho do teito.E a das fendas das paredes,*

que son moitas. E polas que, ademais da luz, entran de común o vento, a chuvia, a friaxe, a soidade e ás veces, mesmo o medo. Hai unha estufa para queimar leña ou cartóns ou o que sexa. Algo así como unha mesa podrecida. Varios catres en liteira. Un baño de ferro enferruxado. Dúas cadeiras vellas. Un balde de plástico verde. A maleta grande. As pequenas. E merda, moita merda. Roupa a secar e roupa sen lavar. Papeis polo chan. Cascos de botellas. Pratos sucios. Latas xa abertas. Paquetes. Pelas de laranxa.Maletas, merda, maletas. Todo cousa cativa. Véntase, se cadra polo tufo, que hai un cocho que dorme, encovado no fondo daquel baño ferroñento *que alguén recolleu na esterqueira veciña, hai Deus sabe canto tempo.* O Sebas, *que abeira os corenta, ou pasa deles moi pouco, está pousado no catre de abaixo, lendo nunha novela. Do Oeste, para máis datos. Faino en voz alta e con manifesta dificultade.* O All you need is love *dos Beatles segue soando aínda".*

Sebas le e loita para non se quedar dormido.

2.- *Chega do antes a voz dun policía amplificada a través dun megáfono de man.* En alemán, claro.

3.- *A* Voz *vai esmorecendo ata se perder ao lonxe. Mentres, o* Sebas *segue lendo a Marcial Lafuente Estefanía.* Segue a loitar contra o sono que o persegue.

4.- [O Sebas] *Ve algo fóra, movéndose. Deixa a novela e vai ollar por unha calquera das regandixas. Mentres, á música dos Beatles sobrepónselle un timbre de teléfono. Alguén o descolga e comezan a chegar de antes as voces que houbo a un lado e o outro do fío.* Un, o Cónsul de España en Frankfurt, contesta a unha chamada dun tal Rodríguez, Outro, que intenta convencelo para que interceda no caso "del gallego ese del cerdo", que "lleva encerrado ya dos días y sigue negándose a entregarlo".

5.- *Vai cara a porta e entórnaa un chisco. Os do teléfono seguen falando.*

6.- *O* Sebas *berra cara a fóra, dende o gonzo mesmo da porta. Ninguén lle contesta. A conversación telefónica continúa.*

7. O Sebas, *no gonzo da porta aínda, segue nas súas. A conversación telefónica pérdese ao lonxe.* O Sebas segue a falar con el mesmo e coa súa porca.

8.- *A música dos Beatles interrómpese para dar paso a un adianto informativo. É unha emisora alemá. O* Sebas *vai onda o transitor.*

Adianto informativo, en alemán.

O Sebas *apaga o transistor, cabreado. Volve á porta, a lles berra aos de fóra.*

9.- *Chega de antes, como outras veces, a voz neste caso, do seu* Fillo *maior.* O fillo léelle a súa nai unha carta do pai.

10.- *A* Porca *anda a brincar cortello adiante, mentres, o* Sebas *volve ollar pola fenda.* E segue a falar coa porca.

11.- *Busca polo isqueiro cortello adiante. No traxe. Nas camas. Na mesa. Mentres, nos aparellos de televisión vese unha entrevista feita hai uns días. O entrevistado é el. Está dentro do cortello. Coa porta entornada e soamente se lle ve un anaquiño da cara.*

12.- *Nos aparellos de televisión as imaxes van esmorecendo ata desaparecer. O* Sebas *segue buscando no isqueiro. Ao cabo, desiste.* Segue a falar coa porca.

13.- *Terma dos papeis mentres arden no chan. Chega do antes, agora, a voz da súa* Muller. *Fala por un megáfono. Dende lonxe.* A comunicación adopta unha forma de diálogo entre a muller e Sebas, no que este segue simplemente ao seu, sen facer caso do que ela di.

14.- O Sebas, *sen se decatar do que fai, volve desfacer e cama* e continúa monologando sobre as razóns da súa teima.

15.- *Saca de debaixo do colchón do catre un traxe novo. Mentres o fai, chega do antes un interrogatorio policial. O interrogado é* Pino Castro de Giussepe. Só o interrompe a conversa do Sebas coa porca.

16.- O Sebas *xa está en cirolas. O interrogatorio esmorece.* Continúa o seu monólogo.

17.- *Chega do antes a voz dun* Crego *falando por un megáfono.* Sebas, sen facer ningún caso do que di o crego berra cara a fóra.

18.- *A voz do* Crego *vai esmorecendo ata desaparecer,* mentres o Sebas continúa falando consigo mesmo.

19.- *Vaille dando de xantar* [a porca] *tal coma se fose un meniño. Chega do antes, coma sempre, unha conversa sostida entre o* Cónsul *e o* Encargado *da cuadrilla en que traballa o* Sebas. Coma sempre o Sebas ao seu.

20.- *A conversa esmorece ata desaparecer. O* Sebas *segue a voltas coa festa.*

21.- *Vai cabo dela* [da porca] *e ponse a desatala. Mentres o fai, escóitase o bater das teclas dun aparello de télex e a voz de alguén que acaba de ler a mensaxe,* en alemán. Logo escóitase *o timbre dun teléfono e as voces que houbo a un lado e outro do fío.*

22.- *As voces esmorecen ata se perder. A* Porca *xa está ceiba.* E o Sebas segue a falar coa porca.

23.- *Fóra estoura un forte trebón.A* Rosiña *bota a correr coma aloucada. Ou está queda. En calquera caso estarecida polo medo. O* Sebas *vai onde ela garimoso. Mentres, outra volta, chega do antes outra das moitas voces que adobiaron a traxedia.* O presidente do Hogar Gallego *fala por un megáfono de man.* O Sebas fala coa porca para tranquilizala.

24.- Sebas: La *virgen,* témola riba de nós. E se prendo a *arradio*?

Préndea e están emitindo un noticiario. Mentres, nos aparellos de televisión acontece outro tanto do mesmo. Préndense todos e en cada un deles diferentes cadeas están dando a mesma nova.

25.- *O* Sebas *fecha o transistor e con el féchanse todos os aparellos de televisión*. Logo *vólve a se encoveirar na manta e ponse a cantar.*

26.- [O Sebas e a porca] *Gardan silencio outro cacho. Mentres escóitase unha conversa radiotelefónica entre policías. Ao lonxe, moi ao lonxe. Tal que secreta.*

27.- *As voces desaparecen e todo queda en silencio.* O Sebas continúa co seu monólogo.

28.- *Dende fóra, alguén se dirixe a el a través dun megáfono.* O Sebas segue ao seu. amola é que, se cadra, por riba, vai o Madrid e perde co Bayern na casa.

29.- *Os de fóra seguen insistindo. Agora é o cónsul de España en Frankfurt o que fala, logo de parecer que ía falar o de sempre.*

30.- Sebas: Adeus, Rosiña. Fuches moi boa para min. *(Olla cara a todas as bandas, coma se quixese reter toda a vida naquel derradeiro mirar, e leva a faca ao pescozo.)* O que máis me *Hai un grande estouro de portas que se vencen pola forza, de teitos que caen, de policías que berran en alemán dando o alto, que o enchen todo de fume e mandan deitarse no chan e tirar a navalla. De par do estouro faise un escuro total.*

C) Un epílogo máis

Co escuro, os cinco aparellos de televisión acendéronse. As emisoras de radio tamén. Unha chea de rapaces vocean a nova máis importante do día. En todas as cousas é a mesma. O Parlamento da República Federal aproba as leis de emerxencia. Nun apuntamento radiofónico fuxidío dáse conta do suceso. Nas letevisións outro tanto do mesmo. Reportaxes sen enfeites, núas, realizadas no lugar dos feitos. Hai policías entre a fumeira. Madeiras crebadas, unha estufa para queimar leña, algo así coma unha mesa apodrecida, catres derreados, unha cadeira vella, a maleta grande, as pequenas. E alá ao fondo, onde non hai máis luz do día ca que entra polas fendas das paredes, no escuro, sen se ver apena, degolado e en xaxún, o corpo do Sebas *durmindo para sempre no chan dun barracón para emigrantes dos da Europa da fartura. En Frankfurt, Alemaña. Vense, tamén, un cocho enzoufado en sangue que se bate contra as paredes e dous policías que fan por termar del sen conseguilo. Pouco a pouco todo vai esmorecendo, ata se facer un escuro total. Saíndo do celme mesmo da negriza, escóitase unha voz que di:*

Voz en off: Cae a tarde dun 30 de maio en Frankfurt. Hai un cacho que comezou a chover. En todos os xornais fálase de que o parlamento alemán aprobou as leis de emerxencia. Acábase así mesmo de saber que o doutor Barnard está de visita oficial en Madrid e que a Nasa porá dous homes na Lúa o vindeiro ano. Mentres, en medio mundo, maiormente, a música das emisoras de radio soa así:

Comeza a se escoitar All you need is love *dos Beatles. Medran as luces, saúdan a porca e o actor, é de supor que aplauda algo o público e todo remata.*

En Frankfurt, Alemaña.

-IV-

O TRIUNFO DA "DESGRAZA" NUN MUNDO DE POUQUIDADES

A elección da data da estrea de *Saxo tenor,* 1993, coma inicio da terceira época da produción de Roberto Vidal Bolaño como autor, director e, en xeral, como home de teatro, non deixa de ser, coma na determinación das outras dúas etapas, un puro artificio metodolóxico. Non parece, con todo, que o éxito da estrea desta obra, en palabras de Antón Dobao, "probablemente a primeira grande produción do teatro galego independente", sexa suficiente para retrasar ata este ano o comezo desta terceira etapa na vida do dramaturgo compostelán, sobre todo, tendo en conta que esta mesma obra, *Saxo tenor,* fora premiada dous anos antes, no 1991, e que, un ano antes, no 1992, o autor alcanzara o Premio Rafael Dieste con *Días sen gloria,* obra coa que alcanza a condición de finalista do Premio Nacional de Literatura no 1993. Parece claro que, no caso de non renuciar unha segunda etapa ou etapa de transición (1984-1991) e de preferir *Saxo tenor* a *Agasallo de sombras* como inicio desta última etapa, a data que se impón é a de 1991 e as de 1991-2002 para sinalar os límites posibles da mesma.

A multiplicidade de estruturas —a do ritual do Entroido, a propia do conto popular, a da maltrana... e a mesma cinematográfica—, dalgún modo presentes xa na primeira e segunda época da súa actividade coma dramaturgo, ía rematar consolidando o modelo que se podería denominar, tal como se vén facendo ata aquí, cinematográfico. Unha verdadeira síntese de tódolos modelos ensaiados anteriormente, ben que con absoluto predominio da presencia dos recurso procedentes, sobre todo do audiovisual, do cine. Sen esquecer que o autor, espírito sempre aberto a "improbables" futuros, nunca renunciou o esforzo de intentar novos achados que, á vez que debían contribuír a enriquecer o modelo estrutural consolidado, tiñan necesariamente de dar novas respostas a propostas dramáticas novas.

As obras dramáticas correspondentes a esta etapa son as seguintes:

Saxo Tenor. Desgraza arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gangsters, chulos, currantes e putas (1991):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Cincuenta e oito escenas correspondentes a tres tempos: oito ao tempo real; corenta e catro ao tempo da memoria ou tempo evocado; e seis ao tempo do cine.

Vidal Bolaño non dubidou en utilizar un dos esquemas estruturais que agora, debidamente equilibrado coas achegas dunha longa experiencia, ía constituír definitivamente a base principal do seu verdadeiro modelo. Unha estrutura esencialmente cinematográfica, inspirada, neste caso, no cine gótico de *Hammer productions,* perfectamente adobiada con elementos doutros modelos estruturais, coma, por exemplo, os de carácter narrativo ou os inspirados en ritos e tradicións populares, uns e outros tan do gusto, por outra parte, do autor. Resumíao perfectamente Manuel F. Vieites (1998: 96):

> *Saxo tenor* é un texto estructurado con métodos e técnicas tomados da novela e o cine negros, condición esta que fornece a peza de enrevesamento argumental e *suspense* e que esixe do autor o uso dunha lingua máis directa e concentrada. Esta utilización de formas e motivos procedente da cultura de masas xa aparecía en *Cochos,* e en *Saxo Tenor* intensifícase e chega a converterse en mecanismo organizador de todo o entramado textual. Non é un recurso circunstancial e mesmo parece cumprir agora na dramática de Vidal Bolaño a función referencial e estructurante que desempeñaron no seu primeiro teatro os elementos tomados da cultura tradicional galega. Non debemos esquecer que o teatro de Vidal Bolaño, con toda a súa cambiante estilización, non deixa nunca de manifestar unha vocación realista e popular.

Na posta en escena desta obra, baixo a dirección do mesmo Vidal Bolaño, a música dun saxo e a luz, un dos elementos estruturais que mellor dominaba o compostelán, definen en cada momento o protagonismo de cada plano, de cada escena. Mesmo coma unha cámara cinematográfica, o público descobre momentos e tempos diferentes e os segredos de cada recuncho dun escenario no que os seus habitantes, e visitantes, fan presentes momentos íntimos das súas vidas e a terrible "*desgraza"* dunha Galicia que descubría, case indiferente, a aparición de novos Mecos disfrazados de políticos modernos.

O espazo escénico, o máis constante na súa obra, Compostela, é, nesta ocasión, unha encrucillada, un:

solar entre casas abandonadas en que antano estivera situado o celme mesmo do arrabalde", "un recuncho de pouquidade e de merda esquecido ao pé mesmo da grande cidade". "Véndoa así, logo de escurecer e envolta en sombras, ninguén dubidaría que aquela encrucillada de rúas estreitas cheas de bufo e de merda podería ser o máis ruín currunchо arrabaldeiro de calquera sórdido lugar do profundo Sur, se non fose polo escentileo dun letreiro de neón que intermitentemente anunciaba "Pensión Hortensia" e catro caixas de cartón ciscadas entre a morea de bolsas de lixo que agardaban enriba da beirarrúa, nas que pese á escasa luz podía lerse: "La troiana tarta compostelana". Polo demais, no ambiente respirábase o mesmo aire maléfico, á porta do cafetín *clausurado colgaba o mesmo anuncio de cola de sempre e eran a mesma a sucidade e a miseria. Nalgunhas ventás dos pisos de enriba e no escaparate da tenda da antigüidades da esquina, as luces estaban acesas e aló ao fondo, ao final da rúa da esquerda, tras a silueta de varios edificios que se recortaban no horizonte, adiviñábase a presenza dunha lúa ao axexo, medio oculta pola bruma e coroada de estrelas. Todo era gris, ou mellor dito en branco e negro, tal o fotograma dunha película dos corenta, agás o dourado resplandor do saxo tenor que presidía o escaparate da tenda, e o trazo sinuoso e terrible, dun rego de sangue cheo de moscas e aínda fresco que, arrincando da beirarrúa, baixaba ao asfalto e apozaba alí, xusto onde el morrera.*

A acción transcorre en dous tempos diferentes: o tempo real e o tempo da memoria. O tempo real é un "amencer de inverno" cuberto por unha "néboa pegañenta e mesta". Un tempo no que se desenvolve unha historia na que o Tío Sam lle proporciona os documentos e informacións a O Home da Gabardina sobre a morte dun rapaz e dunha señora, a súa nai, acontecidos mesmo na encrucillada na que teñen lugar tódolos feitos.

O tempo da memoria recrea, dentro desta historia, mesmo eses feitos que a explican e, dentro dela, a película *Un tranvía chamado Desexo,* o tempo do cine. A estrutura xeral, cinematográfica, é a propia da "matriosca", é dicir, tres historias, a do tempo real, protagonizada polo Home da Gabardina e o Tío Sam, a do tempo da memoria, representación dos feitos, e a do tempo do cine, repesentada pola proxección da película *Un tranvía chamado Desexo,* cada unha dentro da anterior.

A) Tempo real:

O Tío Sam comeza o relato situando a O Home da Gabardina no escenario dos feitos. *Pouco a pouco, ao conxuro das palabras do vello, as cousasa e a xente van cobrando vida.* O Home da Gabardina *escóitao con atención.*

1.- *Hai dous nenos xogando no interior do esqueleto dun 1.500 branco.*

Os nenos seguen ao seu e o vello vai a outro punto da praza.

2.- *Un anano intenta, infructuosamente, dar máis de dous pasos seguidos nuns zancos.*

3.- *Unha parella de rapaces novos* tontea *no escuro. Apréciase, malia a escasa luz que ela leva con fachenda un incipiente embarazo.*

4.- *O vello achégase a unha das casas. Tras as bambolinas da ventá adivíñase a sombra de alguén axexando.*

5.- Un cincuentón raro [o Xeneral Grant], *con aire entre de crego e de militar dos de sabre, axéxao todo como agardando que dun momento a outro estale unha guerra ou se produza un milagre.*

6.- *Sobre o escaparate da tenda de antigüidades recórtase a silueta dunha muller, aínda que madura, de bo ver.* O Tío Sam *fúndese con ese tempo da memoria e sobre* O Home da Gabardina *cae o escuro ata o facer desaparecer.*

B) Tempo da memoria:

1.- O Tío Sam, falando con uns e con outros, fai realidade para o público, nun tempo de lembranzas, tódolos personaxes que lle presentara a O Home da Gabardina: O Xeneral Grant, O Neno 1, O Sinatra, A Sabrina, Goliat (o anano), A Señora Elegante.

2.- *Vén alguén pola rúa do fondo. As voces que saúdan a súa chegada delatan que é a* Chonchoniña*, unha tipa de aquí te espero, de maneiras* putonas *e aspecto rechamante.*

3.- *O anano cae outra vez dos zancos* e O Sinatra *e* A Sabrina, *sen deixar de rosmar polo baixo, pérdense no interior dunha das casas en busca da auga.* O Tío Sam *non para de beber da botella.*

4.- *A señora Hortensia abre a ventá alporizada.*

5.- [A señora Hortensia] *volve fechar a ventá e queda alí, como antes.*

6.- O Sinatra *sae da casa correndo.*

7.- O Tío Sam: (*Entrando na casa.)...*

8.- *Aínda que a contragusto o xeneral entra con* Chonchoniña *na casa.* O Goliat *e os nenos van tras deles. Aproveitando o casual,* A Sabrina *leva ao* Sinatra *ata onde o sangue.*

9.- O Sinatra *abre unha navalla, mira como está de afiada, volve metela no peto e vaise.* Chonchoniña *e os demais saen co* Tío Sam *da casa.*

10.- O Anano *e máis* A Sabrina *poñen o televisor na ventá, mirando para fóra.*

11.- [Chonchoniña] *entra na casa con moito aire.*

12.- CHONCHONIÑA: *(Saíndo da casa.)...*

13.- *Nestas entra fungando na súa Mobilette* O Lanzao. *É unha especie de anxo do inferno doméstico. Case atropela* O Tío Sam, A Señora *e* O Xeneral.

14.- *Entra o* Sinatra, *amoucado e reflexivo.*

15.- [O Lanzao] *sae fungando como chegara. En canto o perden de vista, achéganse todos á* Señora.

16.- A Chonchoniña *fai que non oe e vai á casa pola cadeira.*

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

1.- *Na televisión comeza* Un tranvía chamado Desexo. *Van todos mirar, menos* A Señora*, que queda recompoñendo o traxe.* A Sabrina *colle* O Sinatra *do brazo e lévao aparte.*

B) Tempo da memoria:

17.- A Señora *mírao* [a O Tío Sam] *en silencio. Antes de que poida contestar, sae* A Chonchoniña *da casa coa cadeira e cunha cunca chea de caldo. O* Sinatra *chama por ela.*

18.- O Sinatra *vaise rosmando*.

19.- *Entra un home, tan serio coma ben portado.*

20.- *Entra un home nunha cadeira de rodas. Vén con el unha rapaza. Ao sentilos falar, agardan na entrada da encrucillada.*

21.- LOLA *entra na tenda.*

22.- HORTENSIA: (*Dende a ventá.)...*

23.- [O Xudeu] *entra na tenda. Cae a luz neste tempo da memoria e sobe no outro.*

A) Tempo real:

7.- O Tío Sam *e* O Home da Gabardina, *diante do magnetófano, falando".*

(Logo *"vai caendo a luz sobre eles e medrando no outro tempo da memoria.)*

B) Tempo da memoria:

24.- O Anano, A Señora Elegante, O Home Serio, Chonchoniña, O Tío Sam *e* A Sabrina, *falando.*

25.- Hortensia: *(Dende a ventá.)...*

26.- *Dona* Hortensia *aparece pola porta*.

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

2.-Marlon Brando: *(No televisor.)...*

[O Tío Sam] *vai polas cadeiras.*

3.- *Volve* O Tío Sam *coas cadeiras e* A Señora Elegante *e* O Home Serio *séntanse.*

B) Tempo da memoria:

27.- Falan Hortensia, O Tío Sam, Chonchoniña, O Home Serio, A Señora Elegante.

28.- *Saen* [Hortensia, A Señora Elegante e O Home Serio] *e quedan todos os demais sos, rexoubando.*

29.- A Señora Elegante *e* O Home Serio *saen da casa.* Hortensia *queda na porta.*

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

4.- [Hortensia] *prende o televisor e ponse a ver a película. Escóitase Rien, Rien, nur du allain, Vivien Leigb no seu cuarto baila ao son do vals; nestas, Marlon Brando abre de novo as cortinas, colle a pequena radio branca e tira con ela pola ventá. Escóitase agora a voz de Stella.*

B) Tempo da memoria:

30.- Continúan en escena O Tío Sam (*Apagando o televisor*, A Señora Elegante, Chonchoniña, A Sabrina e O Home serio

31.- *Entra* O Sinatra *coas flores e bótallas á* Sabrina. *Ten unha ferida na cabeza.*

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

5.-O Sinatra *vai onda a televisión, préndea e pona a todo volume.*

6.-A Chonchoniña *achégase ao televisor coa intención de baixarlle o volume.*

B) Tempo da memoria:

32.- *Ela* [A Señora Elegante] *non fai nin caso* [do que di O Home Serio]. *Achégase á* Sabrina.

33.- *Pouco a pouco foron todos rodeando* O Home Serio. *Ao se ver así, solta a botella.* A Señora Elegante *Bebe outra vez.*

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

5.- O Sinatra: *(Subindo o volume da tele.)...*

B) Tempo da memoria:

34.- Diálogo entre O Home Serio e A Señora Elegante.

35.- *Nestas volve* O Lanzao *na Mobilette e crúzaselles no medio.*

36.- *Préndese unha luz dentro da tenda.*

37.- O Xudeu *e* Lola *saen á porta da tenda*. Lola *trae unha escopeta na man.*

38.- [O Tío Sam] *colle os cartos e prédelles lume. Comeza a se escoitar ao lonxe dous borrachos cantando unha habanera.*

39.- *Os borrachos entran na encrucillada e, ao chegar canda o farol,* detéñense *diante del. Son* Senesio *e* Molina.

40.- O Home Serio *sae da praza en silencio e pérdese rúa adiante.* O Xudeu *e a* Lola *métense na tenda e* A Señora *vai onda* A Sabrina *e* O Sinatra.

41.- *Saen fungando os dous* [O lanzao e A Sabrina]. *Cando xa están fóra, escóitase* O Lanzao, *berrando*.

C) *Un tranvía chamado Desexo:*

6.- *Na televisión está a piques de rematar* Un tranvía chamado Desexo. *Os louqueiros levan a Blanche Du Bois pola forza cara á ambulancia que agarda na porta.*

B) Tempo da memoria:

42.- Diálogo entre A Señora Elegante, Molina, Sinesio e Lola.

43.- A Señora *sae da praza con eles* [O molina e o Sinesio]. *O anano bótase a ndar cos zancos e dá unha vlta enteira á praza sen caer.*

44.- O Tío Sam *colle o saxo e sae con el baixo o brazo. A luz cae definitivamente sobre este tempo da memoria e vai medrando naquel en que* O Tío Sam *e máis* O Home da Gabardina *deixaran a historia.*

A) Tempo real: *Saxo Tenor. Desgraza arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gangsters, chulos, currantes e putas.*

8.- O Home da Gabardina *e* O Tío Sam, *falando.*

9.- [O Home da Gabardina] *dispara e* O Tío Sam *cae morto.*

Escóitanse uns pasos achegándose e recórtase a sombra dun home moi ben portado. É O Home Serio. *Achégase ao da gabardina e cóllelle o sobre"*[que lle traía para el o Tío Sam].

Saen polo fondo mentres cae a luz ou baixa o pano sobre o cadáver do Tío Sam *e a praza baleira.*

Días sen gloria (1992):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Dezasete secuencias, definidas polo propio autor con números romanos e rótulos, estruturadas en cincuenta escenas, igualmente delimitadas, coma as unidades anteriores, con rótulos e numeración arábiga.

Inspirada na película "A raíña de África", *The African Queen* (1951), ofrece un texto, segundo o profesor M. F. Vieites (1998: 97), "estruturado como se fose un *western* itinerante". Os rótulos que encabezan cada unha das dezasete secuencias nas que se estrutura, e cada unha das escenas, nada menos ca cincuenta, é un recurso utilizado xa en obras

anteriores. Pódese dicir que o compostelán, definitivamente dono dunha poética propia, sinte unha certa necesidade de amosar dunha maneira explícita o segredo dalgunhas das técnicas que a fan posible. Non, de certo, de todo. Ninguén mellor ca el podía ser consciente de que as unidades teatrais nas que se baseaba a estrutura das súas obras máis importantes se denominaban mesmo *secuencias, secuencias cinematográficas.*Non obstante renunciou sempre a posibilidade desta denominación, se cadra simplemene porque dalgún xeito se sentía observado máis coma un home do cine ca coma un home de teatro, que era o que era. As mesmas didascalias, atentas sempre a describiren coa maior exactitude posible cada un dos múltiples elementos que interveñen no desevolvemento da acción, reflicten no seu conxunto a imaxe moi aproximada do guión técnico cinematográfico que, evidentemente, só el, e ningunha unidade do teatro tradicional podería incluír imaxes coma, por exemplo, a descrita na secuencia XV. Non se perda de vista que se trata dunha didascalia, non de ningún relato que poida escoitar o público. Di así:

> *A rapaza, co vello sempre deitado no carro, cruza pasos de montaña, vadea ríos, encara vales, sobe encostas e sortea igrexas e hospitais, entre neves, chuvisqueiras e treboadas. As forzas vanlle fraqueando e arrastra o carro penosamente.*

A estrutura xeral é a seguinte:

> I.- O mar, a morte e o esquecemento". *"Á beira do mar, preto de onde rematan e principian todas as cousas. As ondas baten na area con suavidade e un sol precuspular, da cor do sangue, busca acougo tras da raia lonxana e imprecisa do horizonte deixando no aire o alentodun mal presaxio...*
>
> *Ponse o sol e escurece. Co escuro medra o relembro dunha cantiga soidosa.*
>
> II.- Putas, gallofos,osos e santos.
>
> 1.- "Ostabat". *Rúa da vila ao pé dunha pousada. Non hai máis luz ca a dunha lúa envolta en brétema e a que sae pola porta que vén de abrir unha pousadeira sebosa e malencarada. Turra dunha rapaza nova e de bo ver, pese á desmellora con que a malleira que está a recibir lle marcou o vestir e máis a cara.*
>
> *Escurece.*
>
> 2.- Clareiro dun bosque. En Harambels. *No medio dunha treboada, ao pé dun lume a piques de se deixar vencer pola chuvia que pinga da ramaxe e por un vento racheado. Un gallofo lixoso e cincuentón, acovado baixo o toldo dun carromato, rosma cara ao ceo e dialoga co mal tempo coma se este o escoitase.*

Os lóstregos, os trebóns, o vento e a chuvia contéstanlle con máis forza. O lume apágase e escurece.

3.- Camiño do Mont de Marsan. *Nunha encrucillada. Ao mencer dun día grisáceo. A muller e un esmoleiro cego, falando.*

Escurece.

4.- Clareiro dun bosque. En Harambels. *O vello e o mal tempo seguen rifando.* El *anda a prender no lume e o vento e a chuvia a apagarllo.*

Tras dun lóstrego fuxidío, escurece.

5.- Á porta dunha ferrería, en Sauveterre. *A muller e o* Ferreiro *falando. El quita un ferro incandescente da forxa e moldéao na engra.*

Escurece.

6.- Clareiro dun bosque. En Harambels. *O vello segue latricando co vento e os lóstregos, acovado aínda baixo o toldo do carromato.*

Escurece.

7.- Mercado de Harambels. *A muller fala cun tendeiro ambulante. Leva esportela de pel de cervo, bordóns, cabazos, cunchas de vieiras e outras trapalladas propias do Camiño.*

Escurece.

III.- O encontro. *Clareiro dun bosque en Harambels. A treboada foi amainando. O gallofo sae de debaixo do toldo e estende a man para comprobar que non chove.*

1.- *Escóitase a voz dun home na escuridade.*

2.- *Da ramallada sae un mozo novo. Leva un chapeu calado ata os ollos que non deixa verlle ben a cara.*

Escurece.

IV.- O trato:

1.- Clareiro dun bosque. En Harambels". *"Ao mencer do día seguinte. Un sol aínda preguizoso filtra timidamente as súas raiolas por entre a ramallada. O vello anda moi atarefado gardando as súas cousas no carro. Ten moitas. Tantas, que máis que levar as precisas para unha viaxe, semella levar todo o que ten de seu.* Ela *intenta axudarlle, pero el non deixa que lle toque a nada.*

Escurece.

2.- Camiño de Ostabat. *No camiño turrando do carro. O sol xa está no alto.*

Escurece.

V.- Camiño da gloria. *Encrucillada de camiños ás portas de Saint Palais. Ao atardecer. O día virou gris e un ceo cegado polas nubes ameaza chuvia. Ademais dalgúns peregrinos preparándose para a viaxe, hai cregos*

confesando, cambistas, augadores, putas, concheiros, tollidos e aluados. Un peregrino con aire de Santón *predica dende un alto.*

1.- *A rapaza vaise e* El *confúndese co xentío. Síntese como na casa. Camiña entre todos eles saudando uns e encirrando outros como se os coñecese de toda a vida. O* Santón *segue predicando.*

2.- *Cando a ten xa nas súas mans* [a bulsa que lle quitou a un peregrino] *e fai o aquel de lla ir pasar ao* Gallofo *vello, aparece a rapaza.*

Escurece.

VI.- O agoiro.

1.- Ruínas dunha capela. *Ao pé dun lume, de anoitecida.* El *quece as mans no lume mentres* Ela *o prepara todo para deitarse.*

Escurece.

2.- Na cova do Tolo de Cira. *É noite fecha. O gallofo grolea no viño, mentres o* Tolo*, un vello lixoso, traxado tal que se fose o mesmísimo Apóstolo Santiago, galopa ao lombo dun cabalo, feito con madeiras e farrapos.*

Escurece.

3.- No alto de Cira. *Ao pé do carro. Ao mencer: O gallofo está borracho coma unha prea. A rapaza mételle unha e outra vez a cabeza nun balde de auga.*

Escurece.

VII.- Deus está connosco.

1.- Subindo unha encosta. *Ao mediar o día. No medio dunha grande zarracina. O gallofo turrando do carro e* Ela *empurrando detrás. O bruar do vento obrígaos a falar a berros.*

Escurece.

2.-Baixándoa. *Ao atardecer. Calmou o tempo. Agora é* Ela *a que turra e* El *o que empurra do carro.*

Escurece.

3.- Á beira dun río. *Ao amencer.* El *está mexando e* Ela *lavando a cara ou peiteando o pelo.*

Escurece.

4.- Cabo dun peto de ánimas. *Ao mediodía. Xantando algo ao pé do carro.*

Escurece.

VIII.- Bicos de balde.

1.- Na pousada de Galiana. *Unha puta nova enreda cun palafreneiro, mentres outra lles serve viño a uns peregrinos que apuran entre risos os restos da súa cena. Ábrese a porta e aparecen eles.*

Escurece.

2.- Na tumba. *Na cima dunha ladeira erma, unha cruz de pau sinxela e solitaria recórtase sobre o ceo avesío da noitebra, sinalando o lugar ande Galiana repousa para sempre.* El *axeónllase cabo dela.*

Escurece.

3.- Ermo adiante. *Á tardiña. No medio dunha nevada. El turra do carro e Ela ségueo detrás. Cóstalle andar.*

Escurece.

IX.- As pegadas da morte.

1.- Nun souto. *Á noitiña. Preparándose para dormir.* Ela *xa está acomodada.* EL *anda aínda remexendo nas cousas do carro. Colle a pelica de oso para se gardar da friaxe.*

Escurece.

2.- Congostra boscosa. *O gallofo pousa o carro e esculca entre as árbores que bordean o camiño. De entre a bouza sae un cabaleiro malferido, co resplandor da armadura apagado polo abrollar do sangue. Ten unha fenda no helmo e outras nos brazos e na peteira. Camiña penosamente, como a cegas, apoiándose no espadón.*

Escurece.

3.- Ás portas de Cuevas. *Ao amencer. Nun descampado. Hai un home con eles.*

Escurece.

4.- Nunha lameira do camiño. *O carro está atorado na lama. Andan a empurrar os dous por el.*

Escurece.

5.- Nas aforas de Arlanzón. *Crúzanse cun enterro. É o doutro cabaleiro, vencido en desafío polo que vai cara a Compostela. Deixan que pase, en silencio, e cando a comitiva se perde no horizonte...*

Escurece.

X.- Milagres e marabillas.

1.- Entre inimigos. *Nunha taberna. Un predicador con acenos e ollar aloucados, sermona dende o alto dunha mesa. Os presentes, peregrinos cansos, busconas e borrachos, escóitano con atención.*

Escurece.

2.- Nunha fonte. *Déronlle unha malleira.* El *molla a cara, mentres* Ela *lle limpa as feridas.*

Escurece.

3.- Nun descampado. *Anoiteceu hai xa tempo.* El, *polos ronquidos, parece que dorme. Á luz dun fume esmorecente albíscase a sombra da rapaza indo paseniñamente cara ao carro.Cando está a piques de chegar e mirar o que vai dentro, o gallofo deixa de simular que dorme.*

Escurece.

4.- Á porta dun hospital. *Un* Pai *e un* Fillo *que volven de Santiago cóntanlles aos enfermos que agardan ser atendidos o milagre con que os gasallou o Apóstolo.* Ela *pasa de largo, pero* El *detense a escoitalo.*

Escurece.

5.- Camiño adiante. *No medio dunha chuvieira. O vello diante, turrando do carro con máis présa ca a de común,* Ela *detrás, a piques de quedar sen folgos. Déixase caer na lama.*

Escurece.

XI.- De fidelidades e de silencios.

1.- Nunha praza de Sahagún. *Un xograr está a contar un dos moitos milagres do Apóstolo. Faino diante dun estandarte cheo de ringorrangos, do que colga, presidindo todo, un esqueleto choqueirón que quere representar a morte. Eles, xunto con outros peregrinos, escoitan e miran, sentados no chan.*

Escurece.

2.- Ao pé do estandarte. *Fíxose noite e xa non hai ninguén, fóra do* Xograr*, eles dous e aquela morte choqueira que o presidía todo. Están sentados arredor do lume.*

Escurece.

3.- Fóra de portas. *Sahagún é unha sombra ao lonxe na que arden algunhas fogueiras. Andan camiño adiante buscando un lugar con bo abrigo, no que facer noite.*

Escurece.

4.- Nun lugar, abrigado do nordeste. *Hai un bo cacho xa que a noite e o silencio caeron sobre eles. Escóitase, no escuro, a voz entrecortada da rapaza. Vén de onde está o carro e é coma un murmurio estremecido polo espanto. Escóitase ao lonxe o repenicar dunha campaíña e a pregaria dun esmoleiro.*

Escurece.

5.- No mesmo sitio. *Ao amencer.* El *está rematando de acomodar o cadáver da súa dona no carro.* Ela *sae do fondo do camiño, fechando a camisa e compoñendo o pelo.*

Escurece.

XII.- De lembranzas e soidades.

1.- Nun souto. *No medio dunha treboada. O gallofo, completamente borracho, está ao pé do carro unha vez máis, gardándose da chuvia e parolando co tempo tal que se o tempo o escoitase.*

Estoura outro trebón e escurece.

2.- Nun alpendre. *Baixo os lóstregos da mesma treboada.* Ela *está deitada entre as pallas, nos brazos avarentos dun mozo. Como o gallofo, borracha e nostálxica.*

Estoura un trebón e escurece.

3.- Nun paso estreito do camiño. El *chega co carro.* Ela *sae ao seu paso. Fitáronse en silencio.*

Escurece.

4.- Nunha cova. *Cóntanse, á calor do lume, as aventuras vividas un sen o outro.* ELA *está de xeonllos, lustrando o que conta.* EL*, sentado, escoitando.*

Escurece.

XIII.- O fío da vida.

1.- No curuto dunha pena. *Ollando cara ao lonxe, un de par do outro.*

Escurece.

2.- Fraga preto dunha aldea. *Nun clareiro da fraga en que quedaran. O vello está cantando.*

Escurece.

3.- A un día de Vilafranca. *É noite pecha. Escóitase o ouvear dos lobos nas proximidades.*

Escurece.

4.- Con Vilafranca á vista. *Os dous de camiño.* El *groleando no viño e medio peneque xa.*

[A rapaza] *dálle un bico fuxidizo na meixela e vaise. O vello queda acariñando nel, mentres escurece.*

XIV.- Do amor, da morte e da soberbia.

1.-No campamento do enfouchado. *O cabaleiro sae da súa tenda de campaña e séntase na soleira. Saen outros homes con el. O gallofo e a rapaza agárdano fóra.*

Mentres vai escurecendo, os homes do séquito achéganse ao gallofo con mentes de lle crebar as pernas tal e como o cabaleiro mandara. Cando escurece de todo, escóitase un "non" estarrecente do vello, volto rabia e berro.

2.- No mesmo sitio. *Anoiteceu. Xa non están as tendas. Só o carro e eles dous vendo de se curar as feridas. A rapaza fai por lle compoñer as pernas ao vello. El non deixa de berrar consumido pola dor.*

Escurece.

XV.- Compostela.

1.- En Galicia. *A rapaza, co vello sempre deitado no carro, cruza pasos de montaña, vadea ríos, encara vales, sobe encostas e sortea igrexas e hospitais, entre neves, chuvisqueiras e treboadas. As forzas vanlle fraqueando e arrastra o carro penosamente.*

Escurece.

2.- No lombo dun outeiro. *Anoitece, A rapaza, sen forzas xa, cae debruzada no chan e fica alí, sen alento. O vello non pode vela e non sabe moi ben o que pasa.*

Escurece.

3.- No mesmo lugar, á mañá seguinte. *A rapaza lávalle a merda do camiño cun pano humedecido*. El *está en peitos.*

Escurece.

4.- Fóra de portas de Compostela. *Botan a tocar cen mil campás repenicando a eito. O vello, roído pola febre, acova na pelica de oso, ponse a catro patas e berra.*

Escurece.

XVI.- O mar e a morte.

1.- Nun areal, ao pé do mar océano. *Chían un cento de gaivotas e escóitase o bruar das ondas batendo na ea con forza.* El *está pousado no chan, ollando cara ao infindo.* Ela *está no escuro ou tras do carro. Escóitase a súa voz, pero non podemos vela.*

Escurece.

2.- No mesmo areal, máis tarde". "*Ao amencer. O gallofo arrastrouse ata onde* Ela *durmía e atouna de pés e mans ás ferraxes do carro. Está dacabalo dela, forzándoa.* Ela *reméxese inutilmente. Todo está xa a piques de rematar.*

Escurece.

XVII.- Outro día sen gloria.

Nun lugar neboento do camiño", a rapaza atravesa o cabaleiro "*co bordón de lado a lado*.

A escuridade e o silencio apodéranse de todo.

As actas escuras (1994):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Trinta secuencias, numeradas e rotuladas.

Santiago, a cidade do século XVII, é o protagonista principal desta obra na que o lugar e tempo definen as unidades estruturais que a conforman. O público, sempre da man dos diferentes personaxes que interveñen nela —vinteseis, individualizados, e unha verdadeira multitude de figurantes das máis variadas clases—, vai descubrindo, sucesivamente, coma nunha verdadeira cinta cinematográfica, a súa sigularidade, misterio e significado:

> Un "dormitorio de paredes núas e inmensas" con "o sol xa no ocaso", (secuencia I, "As letras apostólicas"); a "estación de Cornes, pouco antes de que abra o día", (secuencia II, "Compostela ó amencer"); "a porta da estación" cando "xa abreu o día", (secuencia III, "Unha sombra no horizonte"); o "gabinete privado da súa Eminencia o Cardeal Payá e Rico", (secuencia IV, "En palacio"); "un furado recóndito e escondido, no subsolo da Catedral", (secuencia IVb, "No sepulcro"); o "cuarto dunha fonda" que a Patroa ilumina abrindo "as contras das ventás con moita disposición" deixando "que o cuarto se encha de luz" (secuencia V, "Na fonda"); o "café <<El Siglo>>" (Secuencia VI); a "sacristía da Catedral" (Secuencia VII); un "salón de barbeiro de ventá ampla" (Secuencia VIII, "Barbeando"); o "comedor da fonda" "á noitiña" (Secuencia IX, "Ceando"); un "canellón escuro e cheo de refugallos ao que apenas se achega a luz do alumeo" (Secuencia X, "Xan de Nartallo"); outra vez "o cuarto da fonda" cando xa é "noite fecha" (Secuencia XI, "Na fonda"); o "sepulcro" (Secuencia XII, "Cos facultativos"); "o recibidor" da casa de López Ferreiro á hora do xantar (Secuencia XIII, "Na casa de López Ferreiro"); outra vez o "cuarto da fonda" "á hora da sesta" (Secuencia XIV, "Á hora da sesta"); o "camiño da Catedral" co enlousado das rúas aínda mollado" "á tardiña" (Secuencia XV, "Rúa adiante"); "os "Arquivos" da Catedral (Secuencia XVI, "Nos arquivos"); outra vez a "sacristía da Catedral" (Secuencia XVII, "Medran as preocupacións"); "o altar" de San Paio de Antealtares (Secuencia XVIII, "En San Paio de Antealtares"); "as grades de pedras que fan de teito á nao central" da Catedral (Secuencia XIX, "Nos tellados da Catedral"); "a Biblioteca da Catedral" (Secuencia XX); "de novo a sacristía da Catedral"(Secuencia XXI, "Sucédense as discusións"); outra vez "a Biblioteca" (Secuencia XXII, "A voltas co códice"); un "salón nobre de Palacio" (Secuencia XXIII, "As novas chegan ó arcebispado"); outra vez "o comedor da fonda" (Secuencia XXIV, "A trampa"); "un cafetín con piano" (Secuencia XXV); "a antecámara da Sala Capitular" (Secuencia XXVI, "Un trato certamente favorable"); "a Sala Capitular da Santa e Metropolitana Basílica Catedral" (Secuencia XXVII, "A xuntanza"); "o gabinete privado de Don Miguel Payá" (Secuencia XXVIIb, "En palacio"); de novo "a estación de Cornes" (Secuencia XXIX, "De volta a Madrid"); e "o mesmo dormitorio de paredes núas e inmensas" (Secuencia XXX, "A morte que chega").

Requiem (1995):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Vinteseis secuencias, sinaladas no texto coa denominación de "escena" e a correspondente numeración romana, e cincuenta e dúas escenas, sen ningunha marca.

Unha versión en castelán do mesmo tema de *Doentes.*En calquera caso, unha obra diferente.

Doentes (1997):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Trinta e dúas secuencias, sinaladas no texto con numeración romana, sen ningunha clase de denominación, e corenta e sete escenas, sen ningunha marca.

Compostela, "*unha cidade posuída pola loucura e pola brétema", "un mar de tellas encrespadas cruzado só por gatos e morcegos",* que coma o Madrid de *Luces de bohemia, "un Madrid absurdo, brillante y hambriento",* representa o espazo escénico debuxado polo percorrido de dous heroes na loita por defenderen unha dignidade "improbable". Percorrido, que Xesús Portas (2013: 81) evoca así: "Peregrinación nocturna de dous vellos 'esperpentos' –calco intencionado de *Luces de bohemia*– por unha ducia de ambientes representativos da Compostela dos anos 50 do século XX, entre eles o tellado da catedral". Un paralelo ao dos dous heroes valleinclanescos, Max Estrella e Don Latino, co que os galegos, Don Valeriano e Cañete derbuxan o máis acabado retrato da Compostela do seu tempo: "As portas do vello Hospital", "a da Rosa, taberna de luz mortecina e aforradora", "o gonzo dun soportal", "o taller de Lisardo, o santeiro", "a casa de Don Aurelio, o trapeiro", "a redacción de El Correo Gallego", "unha fonte", "a cociña de Casa Pitita", "a plataforma modernista dunha parada de coches de liña", "os arcos duns soportais", "o Casino", "o vestíbulo dunha calexa torta e cega", "o escenario apesarado e silandeiro dun teatro", "a cantina da estación do tren", "o pórtico fachendoso dunha xoia do Barroco", "un banco esquecido entre álamos","a da Toñita", "unha praza recollida que prolongan catro rúas en penumbra", "un forno de cocer pan", "as cruces presuntuosas dun cemiterio", "o trasteiro da casa do Borrallas", "o tellado en escaleira da nave central da Catedral", "a Comisaría Municipal", "o interior da igrexa conventual de San Paio de Antealtares"...

A comparación das estruturas respectivas aforra calquera outro debate. Véxanse se non o esquema de ámbalas dúas:

REQUIEM:

Escena I.- *A las puertas del viejo Hospital Real, en una Compostela harta de silencios. Corren los años cincuenta. Un viejo cano y bien encarado, de verbo y maneras pintorescas y aspecto respetable, razona con una monja resabiada sobre las grandezas y miserias de la afamada clase médica. Un can media en la controversia, ladrando y dándole la razón a la del hábito. Y un paisano enjuto y enfermizo, envuelto en una manta cuartelera lo observa todo con atención mientras aguarda el desenlace del lance. Se presiente al fondo, en la negrura, el bulto inmóvil dunhombre recogido sobre si mismo y como ausente.*

1.- Don Valeriano, Sor Angélica y el Can.

2.- *La monja entra en el hospital dejando una estela de viento tras ella y cierra el portón con gran estrépito. El de la manta* [Cañete] *se acerca al viejo caído y le ayuda a recomponerse.*

Don Valeriano *le da una patada al can y lo deja quejándose.* Don Valeriano y Cañete *salen juntos hacia quien sabe donde. Aquel bulto presentido que permanecía asusente al fondo, comienza a moverse. Es otro anciano. Lleva con él un extraño instrumento, como un violín ridículo hecho de caña de escoba y de la vejiga duncerdo. Cubre la desnudez de su cabeza con una chistera deforme y se guarnece del frío bajo la añeja elegancia dunchaqué arrugado y descolorido, plagado de sietes. Observa como Don Valeriano y el de la manta, se alejan, con los ojos teñidos de una inquietante tristeza.*

(Oscurece)

Escena II.- *La ciudad es un río de sombras apenas si entevistas sobre el gris musgoso de la piedra. Los dos viejos caminan despacio calle adelante. Don Valeriano cojea con evidente exageración y carga con su mentira al de la manta cuartelera, que se deja ir con más paciencia de la habitual entre descreídos. Anochece.*

Don Valeriano *carga su mentira* [sobre su amistad con el Genralísimo] *sobre el de la amnta cuartelera y salen hacia la taberna de la Roja.*

Oscurece.

Escena III.- *En la de La Roja. Taberna de luz mortecina y ahorradora, llena de bancos corridos y mesas generosas, que atiende una cuarentona sonrosada y tetuda. Don Lorenzo, un habitual leído y parlanchín, le predica al viento desde su rincón mientras varios enfermos ojerosos, embozados en mantas del ejército, dormitan al calor dunbrasero. Huele a lejía, de limpio que está todo.*

1.- *Entran Don Valeriano y Cañete.*

2.- *El de la chistera, con el violín bajo el brazo, asoma su inquietante figura por el quicio de la puerta. Anoitece.*

Escurece.

Escena IV.- *En el taller de Lisardo, el santero. Es un sótano oscuro, envuelto en misterio y salpidado de imágenes mutiladas o a medio tallar. Afuera ha ido anocheciendo.*

1.- *Lisardo, enfundado en su guardapolvos de mahón azul y el lápiz de dibujar santos en equilibrio sobre la oreja, anda a tirarle los tejos a una criada mofletuda y culona, apodada Gordecha.*

2.- *Llaman a la puerta y se escucha a Don Valeriano, desde fuera,gritando.*

3.- Lisardo *abre y entran Don Valeriano y Cañete.*

4.- *La Gordecha le hace caso* [a Lisardo] *y se marcha protestando entredientes.*

(*Salen los tres y oscurece)*

Escena V.- *En casa de Don Aurelio, el trapero. Un salón noble con humos de palacio principal, repleto de antigüedades espantosas dispuestas sin orden ni concierto. Don Aurelio, en zapatillas y bata de casa, tira dunfarias humeante y tozudo, sin dejar de pasear dunlado a otro con inquietud evidente.*

1.- *Lisardo lo pone al corriente, mientras Don Valeriano y Cañete esperan fuera.*

2.- *Entran ambos* [Don Valeriano y Cañete]. *Como siempre, el uno cojeando y el otro haciéndole de muleta.*

Salen y oscurece.

Escena VI.- *Calle adelante. La noche se ha ido cerrando en niebla. Se escxucha a lo lejos la voz dun sereno y el tañer de una campana, pero no se ve un alma.*

1.- *Cañete, con Don Valeriano y el santo a cuestas, se detiene a tomar aire y a ajustar cuentas.*

2.- *El Vinchas, oculto hasta entonces en un recoveco, se deja ver entre la niebla.*

Don Valeriano y Cañete, se van. Oscurece.

Escena VII.- *En la redacción de El Correo Gallego. Cuatro mesas desoladas, a las que la luz rasante dunflexo envuelve en un halo de mediocridad. En el suelo se apilan los papeles arrugados y a medio prostituir. Un anciano de anteojos gruesos, dormita recostado sobre las pilas de ejemplares sin vender que se agolpan ante las paredes. Entra el de la manta y Don Valeriano.*

Oscurece

Escena VIII.- *De nuevo en la calle, en procesión, dejando que la luz de una farola maldibuje sus sombras encorvadas sobre las paredes de piedra. El*

agua, al caer, salpica la noche de gotas de plata, bajo la mirada atenta de una luna entristecida que asomma el ojo entre dos nubes.

1.- Don Valeriano y Cañete.

2.- *Hiere el silencio un revolotear de voces, tensas y acaloradas. Y llega de lejos el ruido duntropel de gentes acercándose. Don Valeriano va a refrescarse a la fuente.*

3.- *Irrumpen dos "grises", arrastrando a un camisa vieja sudoroso y desengominado. Un porrazo mal dado le ha quebrado en sangre el hocico y el trazo recto y ridículo que un bigotillo incipiente le dibujara en el perfil.*

4.- *Los grises y Florentino, el facha, se alejan calle abajo.*

5.- *Le sale al paso* [a Don Valeriano],*el de la chistera.*

Don Valeriano y Cañete se van. Oscurece sobre el Vinchas en trágica mueca.

Escena IX.- *En la cocina de Casa Pitita, una fonda de estudiantes venida a menos en la que ya sólo se alojan viajantes de tres al cuarto y clientes de fijo a los que ya no fía nadie. Pitita es una viuda embalsamada en talcos, salerosa y aún de buen ver. Vive rodeada de los retazos de su memoria que sobrevivieron a los embites de las casas de empeño. Don Valeriano y Cañete, aprovechando la coyuntura, al tiempo que arreglan lo de la ropa, acallan el hanbre picando algo de fiambre casero.*

Oscurece

Escena X.- *En el andén modernista de una parada de coches de línea. Carretillas apiladas. Mozos de cuerda afilando el diente con el palillo entre los labios. Gentes que no van ni vienen de ninguna parte. Enfermos buscando acomodo en los rincones abrigados. Limpiabotas. Un guadia civil, mostachudo y mal educado, interroga a los enfermos sobre algún asunto de trámite y a varios acaba por retirarales las mantas. El que hace pareja vigila desde una de las puertas con el Mauser en la mano.*

1.- Don Valeriano y Cañete.

2.- *Cañete se acerca a un limpiabotas y Don Valeriano, a voz en grito, llama por un tal Peitiños, que aparece raudo. Es un enano un tanto chuletas uniformado de legionario.*

Oscurece

Escena XI.- *Bajo los arcos de unos soportales. Don Valeriano, San Serapio al hombro y olvidada la cojera, va delante con paso airoso y la rabia estallándole en el entrecejo. Cañete consigue darle alcance y echa mano de él para detenerlo.*

Oscurece

Escena XII.- *En el Casino; un salón lúgubre enjaezado de oros rancios y terciopelos deshilachados, en el que un humo sin oropeles dibuja en el aire la sonrisa de la muerte.*

1.- *Al pie de un inmenso retrato de su Excelencia, rodeando unna mesa con tapete, cuatro hombres de aspecto y maneras honorables juegan una partida de cartas mientras filosofean pretenciosamente sobre los misterios de la existencia. Apuestan con granos de maíz en lugar de dinero.*

2.- *Entran Don Valeriano y Cañete con el Santo a cuestas.*

3.- *El Juez, El Notario y El Coronel, salen hacia el bar.*

4.- *Don Valeriano no se lo piensa dos veces. Se hace con el santo y salen los dos corriendo. Los del bar, al escuchar el follón, vuelven a la sala de juego.*

Oscurece

Escena XIII.- *San Serapio, Don Valeriano y Cañete, como fantasmas a la búsqueda de consuelo, surgen de entre la espesa bruma y encuentran amparo en el zaguán duncallejón tortuoso y sin salida, santuario de ratas indiferentes y desván de objetos abandonados e inservibles. Hablan susurrando, para no descubrise.*

Oscurece

Escena XIV.- *En el escenario, dolorido y callado, dunteatro al que la codicia arrojó en manos del cinematógrafo. Al otro lado de la pantalla. Cuelgan aún de las varas, derramándose en jirones como lágrimas, antiguos decorados de tela pintada. Y la utilería en abandono dunsainte del que ya nadie se acuerda, confunde su artificio con la verdad escueta, gris e implacable, de docenas de cajas de sifones, de gaseosas y de orages, a las que hoy da cobijo aquel antiguo y venerable templo del gesto y de la palabra.*

1.- *Entran sofocados y clandestinos, Don Valeriano y Cañete, apenas si iluminados por las luces escurridizas que se cuelan por la pantalla. Viene con ellos el portero, de uniforme. Un tal Contreras, acostumbrado a auxiliar a huídos.*

2.- *Al otro lado de la pantalla, las luces se apagan y tras un momento de oscuridad y de silencio, comienza el NO-DO.*

3.- *Llega Contreras, muy excitado.*

4.- *Vuelve a salir.*

5.- *Entra Contreras, otra vez.*

Oscurece

Escena XV.- *En la cantina de la estación de ferrocarril. Cuatro paredes desnudas mal iluminadas por un par de bujías eléctricas que se deslizan desde el techo. Muebles austeros, humo de Peninsulares y de picadura, hedor de vómitos secos. Unos soldados, con el mirar envilecido por la cazalla, cantan aires militares sentados alrrededor de una mesa, mientras allá al fondo, arrumbados en el suelo, en la penumbra, como fardos, se distinguen los bultos de algunos hombres de rostro dolorido en los que la derrota y el cautiverio han trazado para siempre el rictus inconfundible de*

la tragedia. Don Valeriano y Cañete, entran con el San Serapio a cuestas, y lo dejan sobre una mesa a modo de peana.

El preso [que le comunica a Don Valeriano el asesinato de su hijo en el Valle de los Caídos] *baja la cabeza y no dice nada. El chiflo del mixto que resopla en el andén, resuena en toda la cantina anunciando su inminente salida, y oscurece.*

Escena XVI.- *Bajo el pórtico grandilocuente de una joya del Barroco. Don Valeriano golpea la puerta de la iglesia con más vigor del que nadie le supondría nunca, mientras alza su voz desesperada, rasgando el silencio de la noche con la furia incontenible de las tormentas o de los vendavales.*

1.- *El Vinchas, sentado a la puerta, esboza las primeras notas dunextraño y patético requiem.*

2.- *La puerta se abre y asoma el hocico un cura relamido y mal encarado.*

3.- *Se recorta entre la negrura la sombra dunhombre pequeño, bien trajeado, insignificante en aparencia.*

4.- *Don Valeriano y Cañete se van. Los otros dos entran en la iglesia y cierran el portón tras ellos. Queda el Vinchas, sólo.*

Oscurece

Escena XVII.- *En un banco, perdido entre la fronda dunbosque de Álamos. La luna, aún entre nubes, dibuja al fondo, sobre el gris del cielo, la sombra de una catedral silente y orgullosa enseñoreando sobre los tejados de la ciudad toda. Don Valeriano busca consuelo para su dolor en la soledad y el silencio. Cañete se acerca a él, respetuoso.*

Se escucha a lo lejos el sonido del violín del Vinchas, mal interpretando un pasaje del Requiem de Mozart. Oscurece.

Escena XVIII.- *En la Toñita. Un tapadillo miserable y cotroso, de los de puerta entornada, santo y seña y no cerrar hasta la aurora. Están en la cocina, al calor del fuego que arde en una lareira, bañados por la luz dunquinqué al que tiñe de rojo carmesí el manto dunpañuelo de seda.*

1.- *Una fulana canta coplas encendidas, mientras otra tontea con la imagen de San Serapio, y un cura, habitual dela casa incluso en cuaresma,no sale de su asombro al verse compartiendo golferío con un Santo de cuerpo presente.*

2.- *La Rizos, exprime con avidez lo que resta de botella. Entra el médico, un cincuentón raro con los tirantes por abotonar y el lazo deshecho. Trae con él a la Toñita, que se horquilla el pelo y recompone inútilmente las arrugas delatoras dunpicardías ribeteado de puntilla calada y pleno de transparencias.*

Oscurece

Escena XIX.- *Cruzando una plaza recoleta que prolongan cuatro callejuelas en penumbra. Finalmente la niebla se ha adueñado de la noche y ni sus sombras se vislumbran sobre el gris húmedo de las piedras.*

1.- Cañete y Don Valeriano.

2.- *Por una de las calles que desembocan en la plaza, imposible saber cual de ellas, se acercan atropellados los pasos inquietantes duntropel de gentes. Don Valeriano y Cañete, escudriñan las tinieblas intentando averiguar infructuosamente de que lado del laberinto está la esperanza y por cual se acerca la muerte.*

3.- *Surge de entre la niebla la pintoresca e inquietante figura del Vinchas.*

4.- Don Valeriano y Cañete *se esconden y aguardan allí. La panda de rapazotes uniformados de azul, entran en la plaza pisando fuerte.*

5.- Los rapazotes *salen, cada grupo por su calle en penumbra. El Vinchas sigue también su camino, salmodiando por lo bajo su letanía agorera.*

6.- *Don Valeriano y Cañete los ven irse a todos y cuando se han alejado lo suficiente, salen de su escondrijo.*

Oscurece

Escena XX.- *En un horno de cocer pan. La luz trémola que brota de la portilla, al abrirse, deja intuir las escaseces. Poco es el pan hecho y poco el grano molido que aguarda en los sacos que, uno aquí y otro allá, salpican enlosado del suelo. Lorenzo, el panadero, blanco de harina hasta las cejas, palea la última hornada de la noche entreevrada de pan blanco, mollete de centeno y cornechos.*

Oscurece

Escena XXI.- *Entre las cruces presuntuosas duncementerio. Don Valeriano habla con alguien que se esconde detrás del tronco dunciprés y a quien no puede ver. A lo lejos, donde el horizonte de cruces se pierde, resuena impertinednte y faltón un cincelar de piedra.*

Mientras oscurece, se siguen escuchando, como lamentos, los cincelazos con que la vileza turbó el sueño del maestro [Valle-inclán].

Escena XXII.- *De vuelta del cementerio, por un camino de tierra que jalonan los cipreses.*

Oscurece

Escena XXIII.- *En el trastero de la casa del terco Borrallas. Presiden un retrato de José Antonio y otro de Franco. Los más diversos objetos se agolpan en desorden a su redor. Baúles desvencijados, juguetes rotos, ropa vieja. El Borrallas, enjuto, casi ciego y con el rostro demudado por el aislamiento, lo revuelve todo buscando algo infructuosamednte bajo la atenta mirada de su mujer, Xuventina, y de Don Valeriano y Cañete.*

El Borrallas *le escupe una vez más a los retratos* [de José antonio y de Franco] *y oscurece.*

Escena XXIV.- *Sobre el tejado en escalera de la nave central de la Catedral. La ciuda, vista desde allí, es un mar de tejas encrespadas sólo surcado por gatos, murciélagos y cornejas. Y las torres, antes esbeltas como los mástiles de una corbeta que hubiese anclado en el horizonte, son aquí muros espesos y magníficos, ante cuya inmensidad se sabe muy bien lo poco que es un hombre. Don Valeriano acaba de buscarle una peana apropiada al santo, que se adivina al fondo, entre la niebla.*

1.- Don Valeriano y Cañete.

2.- *Llegan voces desde la plaza contigua, desde la Quintana de Muertos. Son los rapazotes de Falange que siguen buscándolos sin éxito.*

Don Valeriano y Cañete *esconden la pistola, echan el San Serapio al hombro y se van. Oscurece.*

Escena XXV.- *En el depósito de la Comisaría Municipal. Gruñir de cerrojos y rechinar de dientes. Y un ¡Viva la República! salido del alma, que brota desde el fondal duncalabozo y que alguien silencia a golpes. La gente se apiña en los corredores o dormita en el suelo. Dos guardias juegan a las cartas con otros tantos presos.*

1.- *A Don Valeriano, Cañete y el santo los entra un municipal risueño, a quien, por lo que se ve, el pater conoce de viejo.*

2.- *Al pasar ven al Lorenzo.*

3.- *Suena el teléfono y contesta uno de los presos.*

4.- *Los ponen en la calle a empujones,* a Don Valeriano y a Cañete.

Oscurece

Escena XXVI.- *En el interior de la iglesia conventual de San Pelayo de Antealtares. Como cada mañana, las monjas de la comunidad llenan de gozo la nave con sus maitines.*

1.- *Entra corriendo Cañete, seguido de cerca por las botas de pisar razones de los rapazotes. Mientras las hermanas van dejando de cantar y la iglesia se tiñe de cuero y azul, una paloma asustada aletea contra la bóveda. Cañete intenta encontrar refugio tras las rejas que guardan el coro, donde las monjas, pero están cerradas a cal y canto y ninguna ellas se atreve a franquearle la entrada.*

2.- *Cuando más arrecian las patadas* [de los mozotes contra Cañete], *se abre la puerta como empujada por un vendaval y entra Don Valeriano con el San Serapio al hombro y la pistola al frente.*

3.- Los mozotes *salen. Don Valeriano se acerca a Cañete, que se retuerce en el suelo. Deja caer la pistola y se arrodilla a su lado.*

4.- *En el exterior, poco apoco, el silencio se ha ido quebrando bajo el peso ensordecedor de los motores de una docena de motos, que se acercan implacables.*

5.- Don Valeriano *cruza el umbral de la puerta pistola en mano y se pierde entre la bruma. Dunrincón oscuro y tenebroso surge una vez más la figura inquietante del Vinchas con su chistera deforme. Recoge la paloma del suelo y la acaricia contra su pecho.*

6.- *Las monjas vuelven a sus cánticos, mientras el estruendo de las motos se va haciendo ensordecedor. Y no cesa, hasta que restalla en el aire,como un trueno, el rugir de una descarga cerrada, tras la que brusca y dolorosamente, se hace de nuevo el silencio. El de la chistera echa al hombro su extraño instrumento y se dispone a interpretar el Requiem que ha venido ensayando con tanto empeño.*

Arranca del violín un lamento prolongado y misterioso con pretensiones de requiem y con él, lentamente, cae el telón o se hace el oscuro.

Doentes:

I.- *Ás portas do vello Hospital Real. Mentres na Catedral van dar as sete de calquera tarde gris de inverno. Un vello cano e mal encarado, de evrbo e maneiras pintorescas, razoa cunha monxa resabida sobre as granduras e as miserias da afamada clase médica. Un can media na controversia, ladrando e dándolle a razón á do hábito, mentres un paisano enxoito e enfermizo, envolto nunha manta cuarteleira, obsérvao todo con atención e agarda o desenlace do suceso. Preséntese ao fondo, na negrura, o vulto inmóbil dunoutro home recollido sobre si mesmo etal que ausente.*

1.- Don Valeriano, Sor Anxélica e unha cadela.

2.- *A monxa entra no hospital deixando unha estela de vento tras dela e fecha o portón con grande estrépito. O da manta* [Cañete] *achégase ao vello caído e axúdao a recompoñerse.*

Don Valeriano *dálle unha patada ao can e déixao queixándose.* Don Valeriano e Cañete *"saen xuntos cara a quen sabe onde. Aquel vulto presentido, que permanecía ausente ao fondo, comeza a moverse. É outro ancián. Leva con el un estraño instrumento, coma un violín ridículo feito coa cana dunha vasoira e a vexiga seca dun porco. Cobre a súa cabeza cunha chsitera deforme e gárdase da friaxe tras dun chaqué engurrado e sen cor, cheo de setes. Observa como* Don Valeriano *e o da manta se alonxan cos ollos tinxidos dunha inquietante tristeza.*

Escurece.

II.- *A cidade é un rego de sombras apenas se* entreviscadas *sobre o gris mofento das pedras. Os dous vellos camiñan paseniñamente rúa adiante.* Don Valeriano *coxea con evidente esaxeración e canga coa súa mentira ao da manta cuarteleira, que se deixa ir con máis paciencias da que é común entre descridos. Anoitece.*

Escurece.

III. *Na da* Roxa. *Taberna de luz* mortecina *e aforradora, chea de bancos corridos e mesas xenerosas, que atende unha corentona rosada e tetuda.* Don Lorenzo, *un habitual da casa, lido e unha corentona rosada e tetuda.* Don Lorenzo, *un habitual da casa, lido e linguateiro, predícalle ao vento dende o seu recuncho... mentres varios enfermos olleirosos, embozados en mantas do exército, adurmiñan á calor dun braseiro. Arrecende a lexivia e a sosa, de limpio que está todo.*

Entran Don Valeriano *e* Cañete.

Escurece.

IV.- *Baixo o gonzo dun soportal.* O Vinchas *tenta arrincarlle unha melodía ao seu estraño instrumento.*

V.- *Rúa adiante. Entre as sombras doutros enfermos.*

Escurece.

VI.- *No taller de* Lisardo*, o santeiro. É un soto escuro, envolto en misterio e salpicado de imaxes mutiladas ou a medio tallar. Fóra foi anoitecendo.*

1.- Lisardo*, enfundado nun gardapó de* mahón *azule co lapis de de debuxar santos en equilibrio improbable sobre a orella anda a ensarillar unha criada fazuleira e cuona, a quen alcuman* A Gordecha.

2.- *Chaman á porta e escóitase a* Don Valeriano, *dende fóra, berrando.*

3.- Lisardo *abre e entran* Don Valeriano *e* Cañete.

4.- A Gordecha *faille caso* [a Lisardo] *e sae rosmando entre dentes.*

Saen os tres e escurece.

VII.- *Na casa de* Don Aurelio, *o trapeiro. Un salón nobre con fumes de pazo principal, sobrecargado de antigüidades espantosas dispostas sen orde nin concerto.* Don Aurelio, *en zapatillas e bata de andar pola casa, tira dun* farias *sen deixar de pasear dun lado a outro con inquietude evidente.*

1.- Lisardo *pono ao corrente, mentres* Don Valeriano *e* Cañete *agardan á porta.*

2.- *Entran os dous* [Don Valeriano e Cañete]. *Como sempre, un coxeaando e o outro facéndolle de muleta.*

Saen e escurece.

VIII. *Rúa adiante outra vez. A noite foise fechando en néboa. Escóitase ao lonxe a voz dun sereno e o tanxer dunha campá, pero non se ve unha alma.* Cañete, *con* Don Valeriano *cangándoselle dun brazo e o santo do outro, detense a tomar aire e a axustar contas.*

Saen e escurece

IX.- *Noutro lado da cidade.* O Vinchas *fai ornear o seu instrumento, tentando inutilmente articular algunha melodía. Ao escoitar que se achega alguén, agóchase na negriza. Os que chegan son* Don Valeriano *e* Cañete.

Don Valeriano *e* Cañete *vanse. Escurece.*

X.- *Na redacción de* El Correo Gallego. *Catro mesas desoladas, ás que a luz rasante dun flexo envolve nun halo de mediocridade e de misterio. No chan apíñanse os papeis engurrados e a medio prostituír. Un ancián de antollos grosos, adurmiña recostado sobre as pías de exemplares sen vender que se amorean cabo das paredes. Entran, o da manta e* Don Valeriano.

Escurece

XI.- *De novo na rúa, en procesión, deixando que a luz dun farol mal debuxe as súas sombras eslombadas sobre as paredes de pedra. Chegan a unha fonte, da que mana un chorro de auga clara. A auga, ao caer, salpica a noite de pingas de prata, baixo a mirada atenta dunha lúa entristecida que asoma o ollo entre os nubeiros.*

1.- Don Valeriano e Cañete.

2.- *Fere o silencio un revoar de voces e chega de lonxe o ruído dun tropel de xentes que se achegan.*

Escurece

XII.- *Dous* grises *arrastran un camisa vella suoroso e* desengominado. *Un trancazo mal dado creboulle en sangue o peteiro e tinxiu de vermello o trazo recto e ridículo que un bigotiño incipiente comezara a lle debuxar no perfil.*

Os grises e o camisa vella afástanse rúa abaixo.

Escurece

XIII.- *Nas estreituras dunha calella en costa. Cañete non pode máis e pousa co San Serapio no chan.*

1.- Cañete e Don Valeriano.

2.- *Sáelles ao paso o da chistera, xurdindo da noite coma unha aparición.*

Escurece sobre o Vinchas *en tráxico aceno.*

XIV.- *Na cociña de Casa Pitita. Unha fonda de estudantes vida a menos na que xa só se aloxan viaxantes de medio pelo e catro clientes de fixo aos que non fía ninguén.* Pitita *é unha viúva embalsamada en talcos, donairosa e de aínda bo ver. Vive rodeada dos anacos da súa memoria que sobreviviron aos envites das casas de empeños.* Don Valeriano *e* Cañete, *aproveitando a conxuntura, ao tempo que arranxan o da roupa, acalan a fame picando algo de embutido caseiro.*

Escurece

XV.- *Na plataforma modernista dunha parada de coches de liña. Carretiñas amoreadas. Mozos de corda afiando o dente co pauciño entre os beizos. Xentes que nin veñen nin van de parte ningunha. Doentes buscando acomodo nos recunchos abrigados do vento. Limpabotas co cepillo na man. E, destacando de entre todos eles, unha parella da Garda Civil. O cabo, mostachudo e de mal encaro, interroga os enfermos sobre algún asunto de trámite. A algún deles acaba por retirarlle a manta con que se gardan da friaxe. O que fai parella vixía dende unha das portas co Mauser en posición de "*prevengan".

1.- Don Valeriano e Cañete.

2.- *Cañete achégase a un limpa e* Don Valeriano, *a berros, chama por un tal* Peitiños, *que aparece raudo. É un anano un tanto* chuletas, *uniformado de lexionario do* tercio *Don Juan de Austria. Leva unhas botas campeiras con tacóns de zinc e bodoques de axóuxeres.*

Escurece

XVI.- *Baixo os arcos duns soportais.* Don Valeriano, *San Serapio ao lombo e esquecida a coxeira, vai diante co paso airoso e a rabia estourándolle no cello.* Cañete *consigue darlle alcance e bota man del para ver de o deter.*

Escurece

XVII.- *No casino. Un salón lúgubre* enxaezado *de ouros rancios e esfiachados veludos. Un fumo sen ouropeis debuxa no aire o sorriso dunha morte ao asexo.*

1.- *Mentres, ao pé dun inmenso retrato da súa Excelencia, rodeando unha mesa con tapete, catro homes de aspecto e maneiras honorables botan unha partida de cartas e filosofan pretenciosamente sobre os misterios da existencia. Apostan con grans de millo en vez de con cartos, para manter as aparencias.*

2.- *Entran* Don Valeriano *e* Cañete *co San Serapio ao lombo.*

3.- O Xuíz, O Notario *e* O Coronel *saen cara ao bar.*

4.- Don Valeriano *non o pensa dúas veces. Faise co santo e saen os dous correndo. Os do bar, ao escoitar o follón, volven entrar.·*

Escurece

XVIII.- *San Serapio,* Don Valeriano *e* Cañete, *como pantasmas á busca de consolo, xorden de entre a mesta brétema e atopan amparo no vestíbulo dunha calexa torta e cega, santuaraio de ratas indiferentes e faiado de obxectos abandonados e inútiles. Falan polo baixo, para non se descubrir.*

Escurece

XIX.- *No escenario apesarado e silandeiro dun teatro, ao que a cobiza botou en mans do cinematógrafo. Do outro lado da pantalla. Colgan aínda das varas, derramándose en retallos coma bágoas, antigos decorados de tela pintada. A* utilería *en abandono dun sainete que xa ninguén lembra, confunde*

o seu artificio coa verdade concisa, gris e implacable, de ducias de caixas de sifóns, de gasosas e de oranges, *ás que hoxe dá acubillo aquel antigo e venerable templo do xesto e da palabra.*

1.- *Entran sofocados e clandestinos,* Don Valeriano *e* Cañete*, apenas se alumeados polas luces fuxidías que se coan pola pantalla. Vén con eles o porteiro, de uniforme. Un tal Contreras, de uniforme*, *afeito a auxiliar fuxidos.*

2.- *Ao outro lado da pantalla as luces apáganse e, tras un momento de escuridade e de silencio, comeza o NODO coma sempre.*

3.- *Chega* Contreras *moi excitado.*

4.- Contreras *volve saír.*

5.- *Entra* Contreras, *outra vez.*

Escurece

XX.- *Na cantina da estación do tren. Catro paredes núas mal alumadas por un par de buxías eléctricas que se descolgan dende o teito. Mobles austeros, fume de Peninsulares e de picadura, fedor de vómito seco. Uns soldados, co mirar envilecido pola augardente, cantan aires militares sentados arredor dunha mesa, mentres alá ao fondo, arrombados no chan, na penumbra, tal que fosen fardeis, distínguense os vultos dalgúns homes de rostro dorido nos que a derrota e o cativerio trazaron para sempre o ricto inconfundible da traxedia.* Don Valeriano *e* Cañete *entran co San Serapio ás costas e déixano sobre unha mesa.*

O preso [que lle comunica a Don Valeriano o asasinato do seu fillo no Val dos Caídos] *baixa a cabeza e non di nada. O chifre do mixto que refunga na plataforma, resoa en toda a cantina anunciando a súa inminente partida e escurece.*

XXI.- *Ao pé do pórtico fachendoso dunha xoia do Barroco.* Don Valeriano *peta na porta da igrexa coa furia irrefreable das treboadas ou os vendavais".*

1.- *A súa voz chea de desespero, racha con rabia o silencio daquela noite de espectros. Mentres,* O Vinchas, *pousado nun curruncho escuro, esboza as primeiras notas dun estraño e patético réquiem.*

2.- *Ábrese a porta e asoma o fuciño un cura relambido e fondón.*

3.- *Recórtase entre a negrura a sombra dun home pequeno, ben traxado, insisgnificante en aparencia.*

4.- Don Valeriano *e* Cañete *vanse. Os outros dous entran na igrexa e fechan o portón tras eles. Queda* O Vinchas, *só. Escurece*

XXII.- *Nun banco esquecido entre álamos. A lúa, envolta en nubes, debuxa ao lonxe, sobre o resplandor cincento do ceo, a sombra dunha Catedral calada e fachendosa, aseñorando sobre os tellados da cidade toda.* Don Valeriano *busca consolo na soidade e no silencio.* Cañete *achñégase a el, respectuoso.*

Escóitase ao lonxe o violín do Vinchas, *malinterpretando unha pasaxe do* Requiem *de Mozart. Escurece.*

XXIII.- *A sombra do* Vinchas *debúxase esvaída sobre o enlousado de pedra.*

Escurece

XXIV.- *Na da Toñita. Un* tapadillo *miserento e cotroso, dos de porta entornada, santo e sinal, e non fechar ata a aurora. Están na cociña, á calor do lume que arde nunha lareira, bañados pola luz dun quinqué que tinxe de ouro o manto dun pano de seda.*

1.- *Unha fulana canta coplas acendidas, mentres outra parvea co San Serapio,e un crego, habitual da casa mesmo pola Coresma, non sae do seu asombro ao se ver compartindo troula cun santo de corpo presente.*

2.- A Vilagarciá *espreme con avidez o que resta da botella. Entra o médico, un cincuentón raro cos tirantes por abotoar e o lazo escorado a babor. Trae con el á Toñita, que fai por recompoñerse o pelo e acomodar un picardías emperiquitado de transparencias.*

Escurece

XXV.- *Cruzando unha praza recollida que prolongan catro rúas en penumbra. Finalmente a néboa apropiouse da noite toda e nin as súas sombras se albiscan xa sobre o gris húmido das pedras.*

1.- Don Valeriano e Cañete.

2.- *Por unha das rúas que desembocan na praza, imposible saber por cal delas, achéganse atropelados os pasos inquietantes dun tropel de xentes.* Don Valeriano *e* Cañete *escudriñan nas tebras tentando adiviñar de cal lado do labirinto cae a esperanza e de cal é a morte quen chega.*

3.- *A pintoresca e inquietante figura do* Vinchas *xorde outra volta de entre a brétema.*

4.- Don Valeriano e Cañete *agóchanse e agardan alí. A banda de rapazotes uniformados de azul entra na praza pisando forte.*

5.- Os rapazotes *saen. Cada grupo pola súa rúa en penumbra.* O Vinchas *segue tamén o seu camiño, samodiando polo baixo a súa ledaíña agoireira.*

6.- Don Valeriano *e* Cañete *ven irse a todos e só cando se afastaron o suficiente, saen do seu agocho.*

Escurece

XXVI.- *Nun forno de cocer pan. A luz trémula que xorde da* portilla*, ao abrirse, deixa intuír as escasezas. Pouco é o pan feito e puco o grao moído que agarda nos sacos que, un aquí e outro acolá, salpican o enlousado do chan.* Lorenzo, *o panadeiro, branco de fariña ata o cello, padea a derradeira fornada da noite, unha mestura de pan branco, moletes de centeo e cornechos.*

Escurece

XXVII.- *Entre as cruces presuntuosas dun cemiterio,* Don Valeriano *fala con alguén que se agocha tras do tronco dun ciprés e a quen non se pode ver. Ao lonxe, onde o horizonte de cruces se perde, resoa impertinente e faltón un cicelar de pedra.*

Mentres escurece, séguense escoitando, como laios, os cicelazos con que a vileza turbou o sono do mestre [Valle-Inclán].

XXVIII.- *De volta do cemiterio, por un camiño de terra que balizan os cipreses.*

Escurece

XXIX.- *No trasteiro da casa do* Borrallas. *Presiden un retrato de José antonio e outro de Franco. Os máis diversos obxectos amoreados en desorde ao seu redor. Baúis escangallados, xoguetes rotos, roupa vella.* O Borrallas*, enxoito, case cego e co rostro demudado polo illamento, reméxeo todo buscando algo infructuosamente baixo a atenta mirada da súa muller,* Xuventina, *e de* Don Valeriano *e* Cañete.

O Borrallas *cóspelle unha vez máis aos retratos* [de José antonio e de Franco] *e escurece.*

XXX.- *Sobre o tellado en escaleira da nave central da Catedral. A cidade, vista dende alí, é un mar de tellas encrespadas cruzado só por gatos e morcegos. E as torres, antes esveltas coma os mastros dunha corveta que tivese ancorado no horizonte, son aquí muros magníficos e espesos.* Don Valeriano *acaba de lle buscar unha peaña apropiada ao santo, que se adiviña ao fondo entre a néboa.*

1.- Don Valeriano e Cañete.

2.- *Chegan voces dende a praza contigua, a da Quintana de Mortos. Son os rapazotes da Falange que seguen buscándoos sen éxito.*

Don Valeriano e Cañete *esconden a pistola, botan o San Serapio ao lombo e vanse de alí. Escurece.*

XXXI.- *No depósito da Comisaría Municipal. Gruñir de ferrollos e rinchar de dentes. E un "¡Viva la República!" saído da alma, que brota dende o fondal dun calabozo e que alguén silencia a golpes. A xente apíñase nos corredores ou adurmiña no chan. Dous gardas xogan ás cartas con outros tantos presos.*

1.- A Don Valeriano, Cañete *e o Santo, éntraos un* munícipe *riseiro, a quen, polo que se ve, o* páter *coñece de vello.*

2.- *Ao pasar ven a* Lorenzo.

3.- *Soa o teléfono e contesta un dos presos.*

4.- A Don Valeriano e a Cañete *póñenos na rúa a empuxóns.*

Escurece

XXXII.- *No interior da igrexa conventual de San Paio de Antealtares. Como cada mañá, as monxas da comunidade enchen de gozo a nave cos seus matíns.*

1.- *Entra correndo* Cañete, *seguido de cerca polas botas de pisar razóns dos rapazotes. Mentres as irmás van deixando de cantar e a igrexa se tinxe de coiro e azul, unha pomba asustada bate as ás contra a bóveda.* Cañete *tenta atopar refuxio tras as reixas que gardan o coro, onde as monxas, pero están fechadas a cal e canto e nungunha delas se atreve a lle franquear a porta.*

2.- *Cando máis forza cobran as patadas ábrese a porta como empuxada por un vendaval e entra* Don Valeriano *co San Serapio ao lombo e apuntando coa pistola.*

3.- *Saen* [os rapazotes]. Don Valeriano *achégase a* Cañete, *que se retorce no chan. Deixa caer a pistola e axeónllase cabo del.*

4.- *No exterior, aos poucos, o silencio vaise crebando baixo o peso enxordecedor dos motores dunha ducia de motos, que se achegan.*

5.- Don Valeriano *cruza o limiar da porta pistola en man e pérdese entre a néboa. Dun currruncho escuro e tebroso da igrexa, xorde* unha *vez máis a figura inquietante do* Vinchas *coa súa chistera deforme. Recolle a pomba do chan e agarímaa contra o peito.*

6.- *As moxas volven aos seus cánticos,mentres o estrondo das motos vaise facendo enxordecedor. E non cesa ata que restala no ar, coma un trebón, o ruxir dunha descarga fechada, tras a que brusca e dolorosamente faise de novo o silencio. Logo bota ao lombo o seu estraño instrumento e disponse a interpretar o* Requiem *que viña ensaiando con tanto empeño.*

Arrinca do violín un laio prolongado e tristeiro, con pretensión de requiem. E con el, lentamente, cae o pano ou faise o escuro.

Anxeliños! Comedia satánica (1997):

Xénero: Comedia satánica. (Desgraza)

Estrutura: Cincuenta e dúas secuencias, numeradas e rotuladas, e trinta e tres escenas, sen ningunha marca.

A diversidade de escenarios consinte, con todo, a existencia dun espazo único, probablemente Compostela, no que, nun tempo e nunhas circuntancias moi concretas, se desenvolve un tema tan universal coma a simple historia na que catro traballadores da Axencia "Morosos asociados" e o seu xefe teñen que explicar nunha comisaría, en dous tempos, o real e o da memoria, unha morte. A desgraza é case unha desgraza de risa, unha traxicomedia, ou, como preferiu o propio autor, unha "comedia satánica".

A) Tempo real:

1.- *Cinco personaxes improbables prestan declaración diante duns interrogadores imaxinarios. Son apenas vultos, sombras, tras das que, noustante, se presenten xa certas peculiaridades extravagantes.* Charli *é un cincuentón rancio, de aires chulescos e palabra acharnatalada, tal que saído do fotograma dunha película de detectives das de antes.* Tigre, *un vello enxoito e calvo, algo escaso, escondido tras do disfrace dun Cigarrón do Antroido de Verín.* Chema*, a reprodución fotocopiada dun executivo agresivo caído en desgraza.* Sor Anxélica, *unha monxa repoluda e malencarada e* Leti, *un* burdo *simulacro de secretaria eficiente con pinta de puta cara.*

2.- *Xorden da escuridade, como en avalancha, as voces atropeladas de todos eles. A luz vai subindo a medida que falan ata case cegalos, permitíndonos descubrir que se atopan apiñados arredor dunha mesa de despacho, no que semella ser a oficina de atestados ou a sala de interrogatorios dunha comisaría de vila ou de barrio.*

Escurece.

B) Tempo da memoria:

3.- *Un antollo da memoria trasládanos fugazmente ao curruncho máis sórdido dunha esterqueira de arrabalde tomada polas gaivotas.* Tigre *escoita con atención. O que fala é un tollido enfundado nun longo gabán de pel cara, que se arrastra* lastimeiramente *tras dun tacataca de rodas articuladas. Baixo a ala do seu* Borsalino *negro, adivíñanse os trozos imprecisos dunha máscara metalizada. Fala ao traverso dun* artiluxio *caseiro, mestura de* sonotone *rudimentario e de megáfono de sindicato, do que destaca sobremaneira o altofalante, un prodixio do deseño industrial co que carga sobre o ombreiro dereito e que non cesa de pitar dunha maneira irritante.*

Escurece.

A) Tempo real:

4.- *Na comisaría de novo.* Tigre, Charli, Leti, Chema, Sor Anxélica *e os mesmos interrogadores imaxinarios de sempre.*

Escurece.

B) Tempo da memoria:

5.- *Na oficina da axencia.* Leti, Sor Anxélica e Chema.

5.1. *Entra* Sor Anxélica *coma un vendaval.*

5.2.- Sor Anxélica *vaise dando un* portazo.

5.3.- *A porta volve abrirse o tempo xusto para que* Sor Anxélica *asome a cabeza e replique airada.*

5.4.- Sor Anxélica *volve dar un* portazo *e vaise definitivamente. Entra* Chema *co* inalámbrico *pegado á orella.*

Escurece.

6.- *Na rúa. Ás portas da comisaría.* Tigre e Charli.

Escurece.

7.- *Casa de* Chema *e de* Leti.

7.1.- *Ela pasea dun lado a outro cun calzón na man.*

7.2.- *Escóitase unha voz na escuridade con sabor a lata. Recórtase sobre o limiar da porta a silueta de Damián armado de megáfono e de* tacataca.

7.3.- *Sae* Damián.

Escurece.

8.- De novo *na oficina, ao día seguinte.* Chema *e* Charli.

Escurece.

A) Tempo real:

9.- *Na comisaría de novo. Todos.*

Escurece.

B) Tempo da memoria:

10.- *Nun café.* Charli *e* Tigre*, sentados á mesa.*

Escurece.

11.- *Escenario dun teatro. Dous* anxelotes*, un bo e outro malo cantan un dueto do* Fausto *de Berlioz.*

O duelo remata e estalan os aplausos. Escurece.

12.- *Ás portas do teatro.* Tigre *e* Charli*, charlando entre eles.* Tigre *sae do teatro e leva posto un traxe de cigarrón do Entroido de Verín.*

Escurece.

13.- Outra vez *na oficina.*

Escurece.

14.- Charli *e* Tigre, *continúan agardando ás portas do teatro. Soa o teléfono móbil e volven a asustarse.*

Escurece.

15.- *De novo na oficina da axencia.*

Escurece.

16.- *Na oficina. Escóitanse unhas voces aqueloutradas que chegan de fóra.*

16.1.- *Entra* Tigre *con* Charli *virtualmente ao lombo. Trae un brazo en* cabestrillo *e un parche nun ollo.*

16.2.- Tigre *vaise poñendo o gabán por enriba do traxe de cigarrón.*

Escurece.

17.- *No mesmo café de antes. Na tele están botando un partido.* Tigre *comenta as xogadas, sentado nunha mesa. Entra* Chema.

Escurece.

18.- *Na UCI dun hospital. Na cama xace o corpo entubado dunha muller en coma.* Leti *e* Damián *obsérvana.*

Escurece.

19.- *Ao día seguinte. na oficina.* Tigre *e* Leti.

Escurece.

20.- *Na igrexa.* Sor Anxélica *está rezando. Entra* Charli *e ponse ao seu lado.*

Escurece.

A) Tempo real:

21.- *Na comisaría de novo.* Charli, Leti, Sor Anxélica, Tigre *e* Chema.

Escurece.

B) Tempo da memoria:

22.- *Oficina da axencia.*Leti *está tranballando.*

22.1.- *Entra* Charli, *borracho como unha cuba. Vén* Tigre *con el.*

22.2.- *Entra* Chema*, carteira en man.*

22.3.- *Aparece* Sor Anxélica.

22.4.- *Entra* Damián, *arrastrándose tras o seu* tacataca.

Escurece.

23.- *No bar outra vez.* Charli *está na mesa de sempre. Entra* Tigre.

Escurece.

C) Tempo soñado:

24.- *Nun lugar indeterminado da memoria.* Charli *adormece. En medio dunha bruma espesa, cre ver unha muller apenas cuberta cunha saba, desdebuxándose ao lonxe. É a nai de* Leti, *anos antes.*

24.1.- A Muller e Charli.

24.2.- *Entra* Leti, *desfacendo o ensoño e esperta a* Charli *dándolle unhas palmadas na cara.*

Escurece.

A) Tempo real:

25.- *Na comisaría outra vez.*

Escurece.

26.- *Na oficina.* Charli, Leti, Tigre *e* Chema.

26.1.- *Entra* Sor Anxélica.

26.2.- Sor Anxélica *vaise.*

Escurece.

27.- Chema *e* Leti, *na casa.* Leti *está pranchando ou facendo calquera outro labor.*

Escurece.

28.- Chema *e* Tigre, *na rúa ou no bar.*

Escurece.

29.- *Na oficina.* Charli *e* Tigre.

Escurece.

C) Tempo de soño:

30.- *De noite. Na oficina.*

30.1.- *Entra* Charli *cunha pea criminal.*

30.2.- Charli *déixase caer sobre unha cadeira e dorme. De entre unha mesta néboa van xurdindo os* anxelotes *da ópera. Aqueles que lle cantaban a Fausto.*

30.3.- *Charli esperta bruscamente, eruptando e devolvendo no chan.*

Os anxelotes *desaparecen como viñeron, entre a mesta bruma que o segue a envolver todo. Escurece.*

B) Tempo da memoria:

31.- *Oficina da Axencia.*

31.1.- Chema, Tigre *e* Leti, *agardando.*

31.2.- *Entra* Leti.

Escurece.

32.- *Na esterqueira.* Damián *e* Tigre.

Escurece.

33.- *Na oficina.* Chema, Leti, Tigre *e* Charli.

Escurece.

34.- *Na oficina.Máis tarde.*

Escurece.

A) Tempo real:

35.- *Na comisaría outra vez. Todos.*

Escurece.

36.- *Na oficina.* Chema, Tigre *e* Leti.

Escurece.

37. *Na igrexa.* Sor Anxélica *está rezando. Entra* Chema *e axeónllase á súa beira.*

Escurece.

38.- *Na oficina.* Leti, Sor Anxélica, Charli *e* Tigre.

38.1.- *Entra* Sor Anxélica *como un vendaval.*

38.2.- *Entran* Charli *e* Tigre.

Escurece.

39.- *Rúa adiante. Á noitiña.* Charli *e* Tigre.

Escurece.

40.- *No café de sempre.* Charli *e* Leti.

Escurece.

A) Tempo real:

41.- *Na comisaría, de novo.*

Escurece.

42.- *Cuarto de hospital. Carme segue no mesmo estado de sempre, envolta en tubos e respirando artificialmente. Entra* Charli *e achégase a ela.*

A) Tempo real:

43.- *Na comisaría, outra volta. Todos.*

Escurece.

B) Tempo da memoria:

44.- *Na esterqueira. Todos menos* Charli *e* Damián. Chema *co copo coas cinzas de Carme nas mans.*

Escurece.

45.- *Na oficina.* Chema, Tigre *e* Leti. *Entra* Damián.

Escurece.

46.- *Na oficina. Días despois.*

46.1.- Chema, Leti *e* Tigre.

46.2.- *Entra* Sor Anxélica *cun ramo de flores na man.*

46.3.- Sor Anxélica *vai saír pero chega* Damián *e cúrtalle o paso.*

Escurece.

47.- *Rúa adiante.* Tigre *e* Sor Anxélica.

Escurece.

48.- *No bar:* Charli, Tigre *e* Sor Anxélica.

Escurece.

49.- *Na oficina.*

49.1.- Chema, Tigre, Leti.

49.2.- *Chega* Sor Anxélica.

Escurece.

50.- *Na esterqueira.* Tigre, Damián *e milleiros de gaivotas.*

Escurece.

51.- *Na oficina.*

51.1.- Chema, Charli, Leti, Tigre *e* Sor Anxélica.

51.2.- *Aparece* Damián *pola porta salmodiando con ironía.*

Escurece.

52.- *Na comisaría outra vez.*

Escurece definitivamente.

Rastros. Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos (1998):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Catro tempos, sinalados no texto con numeración romana, o tempo real, o tempo da memoria ou dos "*relembros",* o tempo evocado e o tempo soñado, e dezasete escenas, sen ningunha marca no texto. As didascalias e acoutacións, como acontece sempre nos textos deste autor, son con todo suficientemente ilustradoras.

O modelo estrutural, esencialmente cinematográfico, alcanza nesta obra unha gran simplicidade formal. Fronte, por exemplo, á estrutura de *Días sen gloria,* a de *Rastros* semella, á primeira vista, case unha improvisación ou, se se prefire, o resultado do seu mesmo nacemento enriba do escenario, tal como sucedeu na realidade.

I.- Tempo 1:

A.- Tempo da memoria:

Dende o máis profundo do escuro chega o relembro das voces duns nenos.

Un leve fiíño de luz fai xurdir da nada o rostro olleirado dunha muller a quen un desleixo de anos fai aparentar máis idade da que de certo ten.

II.-Tempo 2:

A.- Tempo da memoria:

1.- *É* Esther. *Viste con descoido, trae o mirar desacougado, vén descalza e acariña un zapato negro entre as mans.*

Malia a escaseza de luz pode verse o cuarto todo. É un sobrado pequeno, habilitado como vivenda. As cousas amoréanse na máis completa desorde. Papeis engurrados chan adiante, cintas de vídeo, discos, libros, un farrapo portugués, plantas de interior secas, roupa, un prato en que podrece unha hamburguesa. O teléfono está descolgado. Hai botellas baleiras polo chan e riba do televisor en color e do compacto estéreo.

2.- *Mentres escurece, vai medrando un rebumbio de voces e de sirenas mesturadas e anárquicas. Entre as voces, hainas que proveñen dos walki-talkies da policía, outras de informativos da tele ou da radio. Non se entende nada fóra da obviedade de que vén de acontecer unha desgraza.*

III.- Tempo 3:

B.- Tempo real:

Volve a luz. E, con ela, o escintileo da pantalla do televisor. Adivíñanse as sombras apenas entreviscadas de tres personaxes imprecisos. Son tres homes. Un deles está sentado e a piques de poñerse a xantar: É Moncho. *Os outros dous apenas cruzan o limiar da porta. Aínda que tan só son unhas sombras, vese que un deles leva postos uns cascos de escoitar música e o outro trae na man unha bolsa de viaxe e unha maleta ríxida de plástico. O primeiro é* Iago *e o outro* Xan. *Cando a luz medra de todo, as voces e as sirenas van afastándose ata desaparecer. Tan só queda o son e as imaxes no televisor dun telexornal ou dun anuncio* promocional *do euro ou da Unión Europea. Hai sangue por todas partes. No chan, nos mobles, na colcha da cama, no farrapo.*

C.- Tempo evocado:

1.-*Unha* Esther *nova, chea de vida aínda, entra toda disposta e ponse a buscar algo cuarto adiante, mentres fala sen parar con* Iago. *Faino entre eles. Como se, fóra del, ningún dos demais estivese presente.*

2.- Esther *prende o vídeo. É* Dos hombres contra el Oeste. *William Holdem vén de descubrir que a súa égua está ferida de morte e disponse a rematala. Colle o winchester, mete a bala na recámara e olla cara ao animal, que agoniza debruzado sobre a herba.*

Esther *saca a cinta do vídeo e sae con ela.*

Déixana ir. E o relembro esvaece.

B.- Tempo real:

Moncho, Iago e Xan.

A.- Tempo da memoria:

Chega de fóra a voz dunha muller.

Logo *recórtase baixo o gonzo da porta a sombra de* Esther. *Leva un camisón hospitalario e arrastra penosamente unha percha con rodas da que pendura un goteiro mediado de sangue. Ten esparadrapos e tubos de plástico por todas as partes e os pulsos envoltos en vendas.*

Sae Esther. Xan *intenta ir tras dela.*

B.- Tempo real:

Xan, Moncho e Iago.

A.- Tempo da memoria:

Chega de lonxe o estrondo dun rock fulero e machacón e vénselles a noite enriba. Esther *está resplandecente.* Moncho *e* Xan *apuran as derradeiras copas, mentres* Iago*, alleo á festa, le nun currunchо. Todos está algo bébedos.*

Esther *recomponse como boamente pode e sae. O engado do bolero vaise con ela.*

A.- Tempo da memoria:

1.- *Chega un trebellar de ferrollos e o renxer inquietante de pesadas portas de aceiro que se abren e se fechan. Unha voz de muller, fría e metálica, amplificada por buguinas interiores, aseñórase do cuarto todo.*

2.- E *aparece* Esther. *Leva unhas sabas brancas nas mans. Está como acovardada. A luz cae sobre ela coma unha lousa e é tan intensa que lle queima as cores das roupas e da cara.*

Esther *vaise de alí chea de rabia, entre o resoar dos ferrollos e o bater das portas fechándose tras dela.*

3.- *Noutro lugar da escena agarda* Iago *por ela, sentado cabe dunha pequena mesa, apenas iluminado por unha lampadiña que pendura do teito.* Esther *achégase a el coas sabas brancas aínda nas mans.*

Esther e Iago *abrázanse longamente e o relembro esvaécese.*

B.- Tempo real:

No cuarto todo segue coma antes.

A.- Tempo da memoria:

O cuarto énchese dun rosmar de xentes rezando o rosario. Volve Esther. *Agora enloitada e cunha candeíña prendida na man. Só está* Iago *con ela.*

Esther *apaga a candea e vaise. O rosmar dos rezos vaise con ela.*

B.- Tempo real:

IAGO *achégase ao televisor e pon a andar o vídeo. William Holdem carga o seu winchester e dispara contra a egua ferida. Miran todos e veno afastarse cara a inmensidade do horizonte.*

A.- Tempo da memoria:

1.- *Séntese o estoupido do tapón dunha botella de champaña ao se abrir.* Esther*, riseira e cuns anos menos, botella en man, vai enchendo os vasos de cada un deles.*

2.- *Dispárase o flash da cámara e para cando a luz volve ao seu* Esther *xa non está entre eles.* Moncho *cre ver algo no chan, entremedias da roupa e dos papeis, e vaino buscar. É o retrato* que fixera o grupo na secuencia anterior.

B.- Tempo real:

Moncho, Xan e Iago.

A.- Tempo da memoria:

1.- *Escóitase unha* chafallada *discotequeira, tirada de calquera* mix *de música de baile*. Esther *baila convulsivamente ao outro lado da porta. Está completamente bébeda.* Moncho *intenta razoar con ela, pero a música impide que se escoiten.*

2.- Esther *volve ao outro lado da porta e segue bailando. Obsérvana ata que a música se afasta e o relembro esvaece.*

B.- Tempo real:

Iago, *con moito coidado, recolle do chan o farrapo,* que el lle trouxera a Esther de Portugal, *ensanguentado e pono a un lado.*

A.- Tempo da memoria:

1.- *Medra un boureo de bar. Voces pedindo* comandas *ou discutindo de fútbol e o televisor permanentemente prendido.* Moncho *está sentado á mesa, lendo o xornal e agardando a que o sirvan.*

2.- *Entra* Esther*, moi axitada. O seu aspecto comeza a ser xa descoidado. Vai sen peitear e* jala *con precipitación. Séntase a carón del.*

Ela cólleo [o talón] *e gárdao. Fai o aquel de lle ir dar un bico en agradecemento, pero el non se deixa. Sae.* Moncho *vea irse coa mirada perdida, como tentando reter aquela derradeira e patética imaxe.*

B.- Tempo real:

Moncho, Iago e Xan.

A.- Tempo da memoria:

Recórtase na negrura a sombra dunha Esther *máis descoidada e lixosa aínda do que antes. Cústalle manter o equilibrio. Leva posto un sombreiro portugués de aba ancha que non deixa que lle vexamos os ollos. Fala con voz augardentosa e patínanlle ostensiblemente as consoantes.*

Esther *nin tan sequera se volve a miralo*, a Xan. *Vaise como viñera, esforzándose por manterse en pé.*

B.- Tempo real:

Fóra comeza a atardecer. Iago *prende a luz do cuarto.*

Iago, Moncho e Xan.

A.- Tempo da memoria:

A memoria devólvelles o enfeitizo dos acordes dunha marcha nupcial. Aparece Esther *traxada de noiva. É un traxe branco, con velo de organdí e coroa de flores.* Xan *cóllea do brazo e avanzan xuntos ao son da marcha.*

Van a máis os vivas aos noivos e choven flores e arroz. Saen collidiños do brazo aos acordes da mesma marcha nupcial, ata que ela se perde na negrura.

B.- Tempo real:

Moncho, Xan e Iago.

A.- Tempo da memoria:

1.- *Soa o* Bye, Bye, Baby *na voz de Marilyn Monroe.* Xan*, fóra de si, bótase ao televisor, érgueo con desespero sobre a cabeza e vai con el cara a ventá. Están poñendo* Los caballeros las prefieren rubias*.* Esther*, dende a porta, tenta impedirllo a berros.*

2.- *Escurece de súpeto. Para cando a luz volve, o televisor está no chan, apagado.* Esther *pasea dun lado ao outro en viso e cunhas tesoiras nas mans, fala que te falarás con* Iago.

Esther *deixa caer as tesoiras e vaise.*

B.-Tempo real:

Iago, Moncho e Xan.

A.- Tempo da memoria:

Esther *volve xurdir da negrura e do recordo. Agora en bata de andar pola casa. Está a rifar con* Moncho.

Esther *sae e fecha a porta tras dela.*

B.- Tempo real:

Iago, Moncho, Xan e Esther. (Este personaxe, Esther, pode non aparecer nesta secuencia, probablemente se trata dun descoido do autor. *Aliquando bonus dormitat Homerus.*)

A.- Tempo da memoria:

Un lóstrego fuxidío inunda o cuarto e recorta a sombra de Esther *baixo o gonzo da porta. Fóra chove a mares e vén completamente empapada.*

Esther *vaise. Fóra segue chovendo a mares. En canto ela desaparece, escampa.*

B.- Tempo real:

Moncho, Xan e Iago.

A.- Tempo da memoria:

Medra ao lonxe o algareo dunha manifestación. Esther *enarbora unha bandeira tras da pancarta de cabeza.* Moncho *e* Xan *póñense ao seu lado, puño en alto. Na pancarta pode lerse: "Liberdade independentistas. Corean as consignas ao unísono, coma se fosen un só.*

Xan *desfaise da pancarta e sae liscando de alí. O algareo vai afastándose e con el a manifestación e* Esther.

B.- Tempo real:

Xan, Moncho e Iago.

A.- Tempo da memoria:

Volve o trebellar de ferrollos e o bater das portas de aceiro. Iago *pon a camisa, ao pé da mesa, alumeado tan só pola lampadiña que pendura do teito. Ao pouco sae* Esther *pola portela que leva ao cuarto da cama. Vén rematando de abotoar o vestido.* Esther *sae sen se despedir sequera e volve perderse na negrura.*

B.- Termpo real:

Xan, Moncho e Iago.

A.- Tempo da memoria:

1.- *Chega de fóra unha voz de muller*. É Esther, *que volve da* UVI, *co mesmo camisón hospitalario do primeiro e enchufada aínda ao goteiro.*

2.- *Míranse uns os outros e van saíndo do cuarto. Ela vai paseniño ata a cama, déitase nela e colle o mando a distancia da tele.*

William Holdem *leva o winchester ao ombreiro, dispara e escurece sobre ela definitivamente.*

IV.-Tempo 4:

A.- Tempo da memoria:

Dende a negrura volve chegar o relembro das voces daqueles nenos.

Cae o pano.

Criaturas (1999):

Xénero: Traxicomedia.

Estrutura: Quince/dezaseis secuencias, numeradas.

O autor, sen renunciar conquistas propias da estrutura cinematográfica, volve aquí a un esquema estrutural da súa primeira época, o propio da maltrana. Estreada no 2000 pola súa compañía Teatro do Aquí, *Criaturas* representou, naquel momento, unha das achegas máis orixinais do autor á solución dos problemas formais que presenta a multiplicidade de escenarios e tempos que utiliza no seu teatro. O emprego de diapositivas, técnica ensaiada en obras anteriores, coma *Percival* ou *Caprice,* permítelle, nunhas circunstancias económicas pouco favorables da súa compañía, levar ata o seu público a impresión, tan próxima ao cinematógrafo, de estar vivindo un amplo cambio real de escenarios nun tempo real de todo reducido. A luz, a música e, sobre todo, a proxección destas diapositivas ou transparencias, debuxadas naquela ocasión polo propio autor, ían contribuír moi eficazmente á verosimilitude das quince/dezaseis transicións e cambios escenográficos esixidos pola súa posta en escena.

> A estrutura, moi sinxela, consta de quince/dezaseis espazos escénicos diferentes que o público, coma a Criatura, percorre, entre sorprendido e desconfiado, incapaz, diante de cada un deles, de frear un sorriso irresponsable. "Unha chaira devastada, sumida na soidade e na néboa", "a terraza dun café", "unha bancada esquecida entre álamos", "a barra dun bar", "as portas dunha igrexa", "unha terminal de viaxeiros", "unha sala de espera, fría e distante, chea de cadeiras de PVC", a sala dun xulgado, "a esquina dunha rúa concorrida", "un edificio de cinco plantas", "un vertedoiro", unha rúa pola noite, unha beirarrúa, outra vez a "mesma chaira desolada" de antes. A Criatura, incapaz de comprender o que ve, o que escoita e o que lle din..., "tira co corazón [da nena, que leva na man] nunha papeleira e vaise só, cara ao infinito".

A burla do galo. Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal (2000):

Xénero: Traxicomedia.

Estrutura: Cincuenta e cinco secuencias, numeradas, e trinta e sete escenas, sen ningunha marca.

O dramaturgo compostelán regresa ao modelo estrutural das súas grandes obras. Representan o espazo escénico dous lugares perfectamente diferenciados, un real, a cidade de Braga, e outro soñado ou evocado, Santiago de Compostela, e dous tempos, igualmente distintos, nos que se desenvolven os feitos que acontecen nestes dous lugares, tamén, respectivamente, reais e soñados. O esquema xeral é moi sinxelo:

A) Lugar soñado:

Porfirio: Advertinllo, meu amo. Nunca debemos vir a España.

Aquí non queren nada ben aos lusitanos.

Tres Lavercas *desdentadas e guedelludas cacarexando coma galiñas, saúdan a chegada dunha cuarta que entra con moito donaire. Leva na man unha fonte presidida por un polo acabado de asar. Vén con ela un mozo torpón, con maneiras e dicires de criado. Ao entrar, traen con eles unha labarada de lume infernal.*

Muda a luz e esvaecen todas.

B) Lugar real:

1.- *O criado esperta a* Don Esmeraldino*, que dorme na súa cama* [na cidade de Braga] *entre espasmos e convulsións.*

1.1.- Porfirio, o seu criado, intenta espertalo.

1.2.- Chegan de fóra vivas a súa persoa.

Don Esmeraldino *vólvese deitar e dorme. Muda a luz.*

A) Lugar soñado:

2.- *Ás portas dun mosteiro.*

2.1.- Catro frades con aspecto de atolados, levando fachos acendidos, saen correndo á busca de alguén.

2.2.- Sae cada un polo seu lado. Aparece Porfirio, levando unha gaiola na man dentro da que vai un galo.

2.3.- Escóitanse voces ao lonxe e escóndense tras dunha ramallada. O criado mete a man na gaiola e terma do cacarexo do galo. Volven os frades cos fachos aínda prendidos, buscando campo adiante.

Saen e muda a luz.

3.- *Ás portas de Compostela.*Don Esmeraldino e Porfirio.

Muda a luz.

4.- *Dormitorio dunha dama principal.* Dona Catalina *e o* Capitán.

Tira con ela e fica case que en coiro. Muda a luz.

5.- *As portas dunha pousada. Un* Pousadeiro *tira coa gaiola e co galo á rúa con desaire.*

Muda a luz.

6.- *No casino. Algúns principais da cidade. Entre eles o* Rexedor, *o* Maragato e o Poeta.

Muda a luz.

7.- *Nunha pensión da Compostela de portas a dentro*. A Patroa *escoita coa boca aberta as explicacións do criado, mentres mantén a porta entornada.*

Muda a luz.

8.- *Na casa do* Rexedor. *El xanta nunha caveira mentres escoita a súa muller,* Dona Purificación.

Muda a luz.

9.- *Ao almorzo, no comedor da pousada. Semella un galiñeiro cheo de pendangas.*

Rin todas coma lavercas que son e muda a luz.

10.- *Na Catedral, aos acordes do órgano. Un* Cóengo, Porfirio *e* Don Esmeraldino *na gaiola.*

Muda a luz.

11.- *Á saída da misa. Acochadas tras de mantillas españolas, un grupo de damas latrican sobre o acontecido. Unha delas é* Dona Catalina.

Muda a luz.

12.- *No casino. O* Rexedor, *o* Capitán, *o* Poeta *e o* Maragato. *Escóitase un forte trebón afora.*

Muda a luz.

13.- *Na Catedral aínda. O* Cóengo, Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

14.- *Rúa adiante.* Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

15.- *Na pensión de volta da Catedral.* A Patroa, Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

16.- *No cuarto da pensión. Antes de que volva a luz escóitase cantar o galo.* Don Esmeraldino *e* Porfirio.

Muda a luz.

17.- *Na cociña da pousada. Unha das* Lavercas *chama polas outras.*

Muda a luz.

18.- *Ás portas da pousada.*

18.1.- Porfirio está pendurando a táboa, axudado pola Patroa, *no alto dunha escada.* Don Esmeraldino *observa a operación, entre a xente que se foi amoreando. Mulleres todas. Os homes miran dende lonxe.*

18.2.- *Irrompen as* Lavercas *na praza.*

Muda a luz.

19.- *Na casa de* Dona Catalina. *Salón principal*. Dona Catalina *e o* Poeta.

Muda a luz.

20.- *Na casa do* Rexedor. *El e* Dona Purificación.

Muda a luz.

21.- *Rúa adiante.* Don Esmeraldino *e* Porfirio.

Muda a luz.

22.- *Nunha casa de mala nota. Os principais da cidade e entre eles o* Capitán, *o* Maragato, *o* Rexedor *e o* Poeta.

Muda a luz.

23.- *Casa de* Dona Catalina. *Ela e o* Poeta.

Pónselle sedutora e lévao á cámara. Muda a luz.

24.- *No cuarto da pensión.* Don Esmeraldino *e* Porfirio.

Muda a luz.

25.- *No casino.* Don Esmeraldino, Porfirio *e os principais da cidade.*

Muda a luz.

26.- *Rúa adiante*. Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

27.- *No cemiterio, ao pé da tumba dunha muller.*

27.1.-Un Mozo *e aunha* Moza.

27.2.- Saen. Sobre unha outra sepultura, apenas se enxergada entre as tebras, recórtase a sombra dunha muller sen cabeza.

Muda a luz.

28.- *Na casa de* Dona Catalina. *Ela e o* Poeta.

Muda a luz.

29.- *Na casa do* Rexedor. *El e* Dona Purificación.

Muda a luz.

30.- *No casino. O* Capitán, *o* Poeta, *o* Rexedor *e o* Maragato.

Muda a luz.

31.- *Nunha rúa chea de soportais.*

31.1.- Don Esmeraldino, Porfirio *e unha* Moza.

31.2.- *Escóitase unha voz na escuridade.*

31.3.-*Ela* [a moza] *déixase ver. Non ten máis de dezaseis anos e é moi belida.*

Muda a luz.

32.- *Na praza.* Don Esmeraldino *traza unha nova aspa na súa táboa.*

32.1.- *Están todos mirando. Ao fondo, ocultos tras a negrura, os homes,* Dona Catalina *e algunha que outra dama.*

32.2.- *Entra o* Capitán *e o* Maragato *coa rapaza. Empurran dela ata o medio da praza.*

A moza ri a escachar. Muda a luz.

33.- *Na pousada ceando. O criado, as* Lavercas *e* A Patroa.

Muda a luz.

34.- Don Esmeraldino *e* Porfirio, *no seu cuarto, lendo a nota.*

Muda a luz.

35.- *No lugar da cita. Un suburbio da cidade.* Don Esmeraldino, Porfirio *e o* Poeta.

Muda a luz.

36.- *Rúa adiante.*

36.1.- Don Esmeraldino, Porfirio *e a voz do* Rexedor.

36.2.-*Chega unha voz dende a escuridade.*

Muda a luz.

37.- *No cuarto da fonda.* Porfirio *e o vizconde.*

Muda a luz.

38.- *Á mañá seguinte. Na igrexa.*

38.1.- Don Esmeraldino *agáchase nun confesionario, disfrazado de crego.* Porfirio, *axeonllado como se confesase, fala con el.*

38.2.- *Chega* Dona Purificación *chea de veos*. Porfirio *deixa o confesionario e é ela quen se axeonlla nel.*

Muda a luz.

39.- *Pola rúa*. Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

40.- *Na pousada.* As Lavercas *e* A Patroa.

Muda a luz.

41.- *Na casa do* Poeta. Dona Catalina *e* Esmeraldino.

Muda a luz.

42.- *Na pensión.* A Patroa *e a sinorina* Carla.

Muda a luz.

43.- *Na casa do* Poeta *aínda.*

43.1.- Esmeraldino *e* Dona Catalina, *logo das suores e do encontro de carnes.*

43.2.- Prende a luz e vemos que está rodeado do Poeta, *do* Capitán *e doutros principais da cidade. Rin a cachón.*

43.3.- Aparece un outro Don Esmeraldino *de entre as sombras da alcoba.*

43.4.- Saen Don Esmeraldino e Porfirio. *O* Capitán *e o* Poeta *destácanse do escuro.*

Muda a luz.

44.- *Rúa adiante.*

44.1.- Porfirio *e* Don Esmeraldino.

44.2.- Aparece a prima donna italiana.

A prima donna fuxe espavorida e muda a luz.

45.- *No cuarto da pousada.* Porfirio *e* Don Esmeraldino.

Muda a luz.

46.- *Na igrexa.*

46.1.- Purificación *e* Esmeraldino.

46.2.- Chegan correndo os frades.

46.3.- Saen todos. Xorde das sombras o Rexedor*, coa caveira da súa amada na man.*

Muda a luz.

47.- *Na rúa.* Don Esmeraldino, *a piques de se volver completamente galo, agardando. Chega* Porfirio, *traxado coma el, correndo.*

Muda a luz.

48.- *No cemiterio.*

48.1.- A Moza *e o seu amado. Ao pé dunha tumba.*

48.2.- Chegan Don Esmeraldino *e* Porfirio *correndo.*

48.3.- Sae o Rexedor *de entre a negrura coa caveira na man.*

Saen todos menos o vizconde e muda a luz.

49.- *Rúa adiante. Os frades buscando por eles.*

Muda a luz.

50.- *No cemiterio.* Don Esmeraldino *e unha sombra.*

Muda a luz.

51.- *Na pousada. As* Lavercas *e* A Patroa.

Muda a luz.

52.- *Na praza.*

52.1.- Os homes e mulleres todas.

52.2.- Chegan A Patroa *e as* Lavercas.

52.3.- Saen todos menos o Poeta.

53.- *No cemiterio. A sombra está empoleirada riba dunha tumba. Chegan todos.*

B) Lugar real:

54.- *Na súa cama delirando.*

54.1.- Don Esmeraldino *e* Porfirio.

54.2.- Entra un alguacil.

54.3.- O alguacil *dálle o sobre e vaise.* Don Esmeraldino *ábreo e ponse a ler.*

Muda a luz.

55.- *Todos os estamentos nobres de Braga, presididos polo* Marqués de Évora, *saen ao balcón da Cámara Municipal, entre os aplausos e os vivas do pobo.* Don Esmeraldino, *pálido coa emoción, saúdado por todos, respectuoso e emocionado.O* Marqués de Évora *adiántase, quita a chistera de tres fibelas e berra cara a praza".*

Coróano [a Don Esmeraldino] *e, mentres se fai o escuro, logo de que se desaten os vivas na praza,faise un profundo silencio que só racha o quiquiriquí dun galo.*

MAR REVOLTO (2001):

Xénero: Desgraza.

Estrutura: Corenta e sete secuencias, numeradas, e nove escenas, sen ningunha marca.

Un espazo único, coma na maioría das súas obras, definido polos pequenos espazos que o conforman. Os persoanxes cóntanlle "a alguén que non vemos" —lémbrese a comisaría de *Anxeliños*— as experiencias vividas durante o tempo que durou o seu secuestro: dende "un lugar indefinido", se cadra, o mesmo que na secuencia 16 se especifica como "fóra do barco"; dende o mesmo "camarote" no que viven esa experiencia; ou dende outros espazos non definidos, "nalgún lugar do barco" ou "nun aparte", nos que teñen lugar escenas nas que estes comparten os seus momentos de maior intimidade. Son mesmo estes lugares, e as súas sucesivas aparicións e desaparicións, os que, organizados en corenta e sete secuencias definen a estrutura da obra. O tempo enfatiza, coas súas constantes rupturas da cronoloxía lineal do acontecemento representado, o seu carácter narrativo.

Secuencia 1:

1.1.- *Logo de que todo rematou, nun lugar indefinido. Un corentón de dicires e maneiras* chulescas, *razoa con alguén a quen non vemos.*

1.2.- *Esvaece a luz nese punto da escena e medra noutro no que é unha muller a que fala con alguén a quen non vemos.*

1.3.- *Volve esvaecer a luz. Agora é un rapazote enxumiado o que lle dá voltas ao acontecido no* Santa María.

Escurece.

Secuencia 2: *Escóitanse uns disparos na lonxanía e voces de xente chamándose a berros. Prende unha tímida luz no que semella ser o camarote máis esquecido dun gran transporte marítimo de viaxeiros. A luz deixa entrevistar uns colchóns deitados no chan en desorde, nos que fan por descansar catro homes. O* Mans de Prata *e o* Freitas. *Un tal* Nelson, *un cincuentón roñón e desconfiado a piques de mudar de camarote sempre. E o* Marqués*, un engominado de falar seco, con aires, máis que de humano, de besta.O corentón, ao conxuro dos disparos e dos berros, acorda sobresaltado e fai acordar os outros".*

Escurece.

Secuencia 3: *Nun lugar tan indefinido como o do primeiro.* Nelson *e* Regina*, a súa esposa, falando con alguén a quen non vemos.* Regina *é unha muller madura de aínda bastante bo ver, preñada de catro ou cinco meses.*

Escurece.

Secuencia 4: *No camarote.*

4.1.- *Mentres desfán as camas e abren espazo para ben estar.*

4.2.- *Entra* María.

Escurece.

Secuencia 5: Marqués, *falando con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 6: *Están todos no camarote escoitando atentamente a megafonía.*

Escurece.

Secuencia 7: *É agora* Marqués*, o que fala con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 8: *No camarote. Todos escoitando o que se di polos altofalantes.*

Escurece.

Secuencia 9: *Ao volver a luz mudaron de posicións,pero seguen na mesma actitude: en silencio e receando todos de todos.*

Escurece.

Secuencia 10: *Nalgún lugar do barco.* Mans de Prata e Freitas.

Escurece.

Secuencia 11:

11.1.- Mans de Prata *segue a falar con alguén a quen non vemos.*

11.2.- María, *facendo outro tanto do mesmo.*

Escurece.

Secuencia 12: Freitas *e* Mans de Prata *botando un cigarro. A voz de Xunqueira de Ambía resoa polos altofalantes.*

Escurece.

Secuencia 13: *No camarote.*

13.1.- Nelson, Marqués *e* Regina.

13.2.- *Chegan* Freitas, Mans de Prata *e* María.

Escurece.

Secuencia 14: Mans de Prata *e* Regina, *nun aparte.*

Escurece.

Secuencia 15: María *e* Freitas, *noutro lugar do barco.*

Escurece.

Secuencia 16: Freitas *fóra do barco tamén. Falando co mesmo ou con outro descoñecido a quen seguimos sen ver, nin veremos nunca.*

Tose e escurece.

Secuencia 17: *No camarote. Chegan* Mans de Prata *e* María.

Escurece.

Secuencia 18: *Escoitando a radio*. Freitas, María, Nelson, Marqués e Mans de Prata.

Escurece.

Secuencia 19: Mans de Prata *e* Freitas.

Escurece.

Secuencia 20: Regina *volvendo falar con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 21: *No camarote. Están todos.*

Escurece.

Secuencia 22: Mans de Prata *e* Regina*, noutro lado do barco.*

Escurece.

Secuencia 23: Freitas *e* María, *a soas.*

Escurece.

Secuencia 24: *Volven de cuberta* Mans de Prata *e* Regina*. No camarote están todos os demais.*

Escurece.

Secuencia 25: Mans de Prata *falando de novo con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 26: Mans de Prata *e* Freitas. *A soas.*

Escurece.

Secuencia 27: *No camarote. Todos escoitando aradio.*

Escurece.

Secuencia 28: María *e* Freitas.

Escurece.

Secuencia 29: Marqués *e* Nelson, *apenas entreviscados nas sombras.*

Escurece.

Secuencia 30: Mans de Prata *e* Regina. *El dálle un traxe.*

Escurece.

Secuencia 31: *Para cando volve a luz a orquestra xa se arrincou e están bailando o bolero "Dos gardenias para ti". Cando a peza remate faise o escuro.*

Escurece.

Secuencia 32: Nelson *e* Marqués, *oíndo a radio.*

Escurece.

Secuencia 33: María, Freitas *e* Mans de Prata, *á noitiña.*

Escurece.

Secuencia 34: María *e* Freitas, *nalgún lugar recollido.*

Escurece.

Secuencia 35: Mans de Prata *e* Regina. *Ela ten a cara chea de cardeais.*

Escurtece.

Secuencia 36: Freitas *falando con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 37: *Escóitase o himno galego ao lonxe, en cuberta. Entra* María *correndo.*

Escurece.

Secuencia 38: Regina e María *falando con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 39: *No camarote. Todos.*

Escurece.

Secuencia 40: Regina *e* Mans de Prata.

Escurece.

Secuencia 41: Freitas *e* María.

Escurece.

Secuencia 42: Nelson *falando con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 43: *Logo do motín. No camarote. Están todos.*

Escurece.

Secuencia 44: Marqués *e* Mans de Prata, *falando con alguén a quen non vemos.*

Escurece.

Secuencia 45: Mans de Prata *e* Regina *despedídose.*

Escurece.

Secuencia 46: María *e* Freitas, *dicíndose adeus.*

Escurece.

Secuencia 47: Regina, Freitas e Mans de Prata*, coma sempre, falando con alegría a quen non vemos.*

Escurece.

Resoa aínda ao lonxe a Obertura 1812 *e faise o escuro ou cae o pano.*

ANIMALIÑOS (2002):

Xénero: Traxicomedia.

Estrutura: Un prólogo, trinta e dúas variacións, numeradas e rotuladas, e un apéndice.

A "variación", estampa que lembra os debuxos da maltrana, é a unidade estrutural base utilizada polo autor nesta obra. O público atópase aquí diante dun teatro total, esa fórmula final de Vidal Bolaño na que o teatro é á vez representación, relato e expresión lírica. O xardín e o lugar onde actúan os personaxes son só puntos de luz. Un modelo, en calquera caso, no que alenta o espírito das ladaíñas, co seu ton monocorde e a súa forma colectiva, o mesmo rito de contar contos, encadeados, á beira da lareira, e, naturalmente, os relatos que coa axuda dunha maltrana cantaban os cegos polas feiras e romarías.

Nunha introdución ou prólogo, O Tipo Raro e O Tipo e A Tipa Normais "din recitando ou cantando" unha ladaíña que se vai repetir ao longo da representación coma un estribillo no que, cun claro sentido irónico, se resume a idea principal da mensaxe que se quere transmitir. Fórmula que lembra rituais relixiosos coma o ritornelo dun Pai Noso e unha Ave María, no reosario, despois de cada misterio. O Tipo Raro, que, xeralmente aparece só, pero, incluso cando o fai acompañado —Variacións I, V, XII e XVIII—, actúa coma un guieiro do público, sempre nunha actitude captadora da súa atención. É, sen dúbida, un verdadeiro trasunto do rapaz ou muller que, en obras coma "Morte xusta e morte certa dun Meco que houbo no Grove" —*Ruada*

das papas e o unto—, "cunha variña longa, vai sinalando" as escenas da historia "que o cego canta", que, naturalmente, coma estampas, aparecen debuxadas na maltrana.

As XXXII unidades, nas que se estrutura a obra, denomínaas o autor "variacións improbables", é dicir, distintas situacións que non teñen necesariamente que seren verosímiles, nin sequera porque aconteceren na realidade. Cada unha destas variacións consta, en xeral, de tres unidades, o parlamento de O Tipo Raro, a variación propiamente dita, e o ritornelo a que se fixo antes referencia. Sinálanse no texto con numeración romana e un rótulo, coma os do cine mudo, no que se adianta o contido da mesma.

A estrutura, coma a das historias que conta o cego coa axuda dunha maltrana, é moi sinxela:

A.- Especie de prólogo, non sinalado no texto:

O escenario está baleiro. Acéndese unha luz e tres personaxes aparecen na escena. Son O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos,* [o estribillo que se repite ao longo da obra en diferentes momentos da mesma], *recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación I: A Breve

1.- *O escenario está baleiro. Entra nel un tipo raro, vaise cara ao atril e instálase nel. O silencio é inmenso. Busca coa mirada a complicidade dos presentes.*

2.- *Entra* O Tipo ou Tipa Normal

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

O Tipo Raro: ¿Que somos?

O Tipo e a Tipa Normais: ¡Propietarios!

O Tipo Raro: ¿Para que estamos aquí?

O Tipo e a Tipa Normais: ¡Para adestrarnos!

O Tipo Raro: ¿Con que sagrada misión?

O Tipo e a Tipa Normais: ¡Para mellor gardar do noso xardín!

Escurece.

4.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación II: Hai un paraíso ao fondo

A escena volve estar baleira. Acéndese a luz.

1.- O Tipo Raro.

2.- *Un home e unha muller.*

Ela ceiba un berro espantoso e bota as mans á cabeza abraiada polo que semella ver nunha das moitas plantas do xardín.

Escurece.

Variación III:

A escena volve estar baleira. Acéndese a luz.

1.- Un, Dous, Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando".*

Escurece.

Variación IV: A Ditosa Praga

1.- *Un deles está observando unha planta.*

1.1.- O Tipo Raro.

1.2.- O Presidente e A de Ventas.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación V: A Contemporánea

1.- O Tipo Raro.

2.- O Tipo ou Tipa Normal e O Tipo Raro.

Faise o escuro.

Variación VI:

1.- Un, Dous, Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación VII: Un veado na herba

Un tipo predicando verbo da herba.

1.- O Tipo Raro.

2.- Un e Outro.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación VIII: A Chamada

1.- A Tipa Rara[7]

Escóitase o timbre dun teléfono.

2.- A Filla e O Seu Home.

Escurece.

3.-*Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Variación IX: A Dor e Nós

1.- O Tipo Raro.

2.- *Un home e unha muller ao pé dunha planta.*

Escurece.

Variación X:

1.- Un, Dous e Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XI: A Memoria (Dous borrachos)

1.- O Tipo Raro.

2.- El e Outro.

7. Limitacións da Compañía obrigaron a substituír nesta "variación" O Tipo Raro por unha Tipa Rara.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XII: A Íntima

1.- *O escenario volve estar baleiros. O tipo raro ocupa, como sempre, o seu lugar.*

O Tipo Raro.

2.- O Tipo ou Tipa Normal e O Tipo Raro.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XIII: O sen tempo

1.-O Tipo Raro.

2.- O Sen tempo.

Escurece.

Variación XIV:

1.- Un, Dous, Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XV: Unha de caracois

1.- O Tipo raro.

2.- El e Ela.

Escurece.

Variación XVIa: A Didáctica

1.- *O escenario está baleiro.*

O Tipo Raro.

2.- *Entra un tipo e unha tipa normais. Van ao centro do escenario.*

O Tipo Raro *fica alí, sen dar creto ao que veñen de ver os seus ollos e de oír os seus oídos, ata que a luz esmorece e se fai o escuro ou cae o pano.*

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XVI: Continúa a xuntanza de propietarios

1.- O Tipo Raro.

2.- *Entra unha muller e diríxese ao público.*

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XVII: Outra vez os militares (De prácticas)

1.- O Tipo Raro.

2.- Continúa a xuntanza de veciños.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XVIII: A Talentosa

1.- O Tipo Raro.

2.- *Entran un actor e unha actriz.*

A tipa sae e queda el.

3.- *O actor fai todas as monadas que se reseñan.*

O Actor *sae de escena como entrara, ou sexa, andando coma un tipo ou tipa rara. O natural sería que o fixese cun aquel de satisfacción ou de fachenda, convencido de que vén de facwer un bo traballo.*

Variación XIX: Memoria

1.- Un, Dous, Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XX: O que se foi co vento

1.- O Tipo Raro.

A Dona, O Secretario e O do Cabalo.

Escurece.

XXI: (Os nenos)

1.- Un, Dous, Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXII: A Chamada

1.- O Tipo Raro.

2.- A Filla e O seu Home.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Variación XXIII: Os rezos

1.- O Tipo Raro.

2.- Ela, El e o Páter.

Escurece.

Variación XXIV:

No xardín dun adosado. *A penas ten alborexado, tralo mesto nuboeiro da mañá vai xurdindo a figura inquietante e témera dun home con aspecto de astronauta. Cruza dun lado ao outro do xardín fumigadora ao lombo, acabando con toda canta vexetación atopa ao seu paso. Algo entre a follaxe dun camelio semlla arrepoñérselle". Fumiga unha e outra vez con insistencia, pero vese que non consegue o seu obxectivo. Leva a man ao cinto pousadamente, tira de automática e sen pestanexar sequera, cúspelle a aquel camelio o cargador enteiro. Co derradeiro tiro, medra a néboa e a figura desaparece.*

1.- Ela e O Perito

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXV: Prácticas (Outra vez os militares)

1.- O Tipo Raro.

2.- O Perito, Eles, Ela e O Propietario Xefe.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXVI: Unha voz ao lonxe (Danos colaterais)

1.- O Tipo Raro.

2.- A Voz ao lonxe, El, Ela e O Propietario Xefe.

Escurece.

Varaición XXVII:

1.- Un, Dous e Tres.

Escurece.

2.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXVIII: Morreu Mamá (A chamada-3)

1.- O Tipo Raro.

2.- Ela e El.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXIX: Polos nosos fillos

1.- O Tipo Raro.

2.- O Perito, El, Ela e Todos.

Escurece.

3.- *Un punto de luz ilumina un grupo de tres tipos. Son* O Tipo Raro *e* O Tipo *e* A Tipa Normais. *Din os seus textos recitando ou cantando.*

Escurece.

Variación XXX: ¿E quedan, non?

1.- O Tipo Raro.

2.- O Especialista, El, Ela e Todos.

Escurece.

Variación XXXI: Punto e á parte (Aquí todo medra demasiado)

1.- O Tipo Raro.

2.- El e Ela.

Escurece ou cae o pano.

Fin.

Apéndice

Variación XXXII: Todo comeza de novo

1.- O Tipo Raro.

2.- Eles e O Propietario Xefe.

Saen correndo e cae o pano ou a luz.

Fin.

INTEGRAL (2002):

Xénero: Traxicomedia. (Desgraza de risa)

Estrutura: Cincuenta e cinco escenas.

Vidal Bolaño ía, con esta obra, poder amosar, definitivamente, o modelo máis acabado do seu xénero dramático, a traxicomedia ou desgraza de risa. Unha obra que un estudoso coma Fernández Castro (2011: 273) non dubida en cualificala coma "un testamento didáctico co que Vidal Bolaño respondía ao encargo do Padroado de Cultura de Narón que demandaba un texto para adultos que puidesen representar os afeccionados da súa Escola de Teatro".

A súa estrutura repite o modelo das súas grandes obras. Como lembra o mesmo Roberto Pascual (2013: 157):

> Mediante as didascalias, o dramaturgo deseña un local abandonado entre as sombras e as figuras que un día atenderon o trafego do cabaré. A escuridade, o fume do tabaco, os silencios, as silandeiras entradas e saídas, coma se fosen pantasmas ou imaxes proxectadas no espazo a través da mente dos visitantes, Amaro e o seu cuñado Furelos.

O resultado final é a estrutura do guión técnico, cinematográfico, debuxado pola escrita escénica dunha obra nacida para cobrar vida

enriba dun escenario. Unha estrutura, se se quere, tamén testamentaria, en canto o modelo utilizado polo dramaturgo compostelán até entón, nas súas obras de maior alento, se amosa aquí, na súa obra dramática derradeira, *Integral,* no seu maior grao de sinxeleza, virtude non pequena de toda gran conquista.

Espazo e tempo: Un local no que hai un pequeno escenario. É a hora na que, posiblemente noutro tempo, tiñan lugar os espectáculos que se ofrecían alí.

1.- *Salón principal dun antigo cabaré ateigado de mesas e cadeiras soidosas. Intúense ao fondo os límites dun modesto escenario en aprente desuso. Cinco sombras misteriosas, sentadas local adiante, agardan pacentemente.*

2.- A Pendanga *érguese e vai ollar cara á rúa.*

3.- *Volve sobre os seus pasos e séntase.*

4.- *Logo dun silencio premonitorio.*

5.- *Escóitase un barullo ao lonxe e entran no salón dous individuos buliciosos armando escándalo. As sombras evapóranse.*

Amaro *olla para un local baleiro.*

O salón volve abrirse, agora diante dos ollos do Furelo.

6.- *Faise presente ao fondo a rotunda silueta da* Tabaqueira.

Prendendo uni nmenso habano.

7.- *A* Tabaqueira *volve pousar onde estaba e case a perderiamos de vista se non fose pola brasa viva do cigarro.*

8.- *Xorde de entre a sombriza unha tipa estraña, oculta tras dun traxe de camareira e cunha bandexa de servir na man. Está metidiña en anos, aparentemente.*

O silencio faise interminable.

9.- A Camereira *sae como viñera, misteriosamente, e pérdese de novo entre os mobles.*

O silencio fai acrecentar a exceitación do puro ao arder.

10.- *Entra un grandullón coma traído por un vendaval, cun gran pistolón na man.*

O langrán garda o pistolón.

A Tabaqueira *manda silencio.*

11.- *Tal como o anunciara a* Tabaqueira, *entra de novo a serventa.*

12.- A Camareira *sae tal e como viñera.*

13.- *Todo volve ao seu, aparentemente.* É dicir, o Amaro e o Furelos incorpóranse á conversa do Garda e a Tabaqueira.

Faise un longo e profundo silencio.

14.- *Irrompe na escena a* Pendanga, *unha muller bandeira con pinta de putona.*

A Tabaqueira *móvese inqueda e fainos calar.*

15.- *Escóitase chegar, ao lonxe, alguén.*

16.- *Quen chega é a* Tolleita. *É unha corentona ancorada nunha cadeira de rodas.*

17.- *A* Tabaqueira *semella escoitar algo de novo.*

18.- *Volve a* Camareira.

A Camareira *fai o amago de irse, pero detéñena.*

19.- *A* Camareira *sae de novo.*

20.- *O* Garda *achégase á* Pendanga.

21.- *A* Tolleita *achégase ao* Furelos *e a* Amaro.

22.- *Sorprendentemente, entra unha lercha como asustada.*

A muller observa o local e vaise cara a unha das mesas baleiras. Séntase.

23.- Furelos *achégase á súa mesa,* á da lercha.

24.- *O* Garda *e a* Tabaqueira, *co ánimo de distraer, volven chamar a atención dos nosos amigos*[8].

25.- *Agora é a* Tolleita *a que cobra protagonismo.*

A Pendanga *mira o reloxo.*

26.- Amaro *vai onde a* Lercha *e conversa con ela.*

27.- *Os outros escoitárono todo e non lles falta resposta.*

Rin todos con ansia.

28.- *A* Tolleita *ponse a facer exercicios de quentamento.*

29.- *As demais sombras escóitano todo airosas.*

30.- A Tolleita *continúa adestrando.*

31.- *Merntres a* Tolleita *segue envolta nos seus exercicios,* Amaro *e* Furelos, *nun aparte, sincéranse.*

32.- *Entra a* Camareira *unha vez máis.*

8. Obsérvese o carácter narrativo, propio da novela e, en xeral, do relato, desta expresión, "nosos amigos".

33.- A Camareira *vaise como viñera.* Amaro *mosquéase.*

34.- *As sombras interveñen sempre oportunamente.*

35.- *A* Tolleita *conseguiu subir ao escenario e pasea por alí.*

36.- *As sombras, fóra da* Lercha, *rin todas ao unísono.*

37.- Amaro *semella fartarse.*

38.- *A* Lercha *está moi excitada. Encárase con todos.*

39.- *A* Lercha *agarda alí, de pé, aguantando chea de valñor o acoso das outras sombras.*

40.- *Volve entrar a* Camareira.

41.- A Camareira *tal como chegou, vaise.*

42.- *A* Tabaqueira *tira dun par de puros e ofrécelle ao* Furelos.

43.- *A* Lercha *vai onda* Amaro *e* Furelos.

44.- *As demais sombras fóronse achegando.*

45.- *O* Furelos *sae detrás da camareira. Deteno a* Lercha.

46.- *O* Furelos *desfiase da* Lercha *e vai á cociña. As outras acurralan a* Lercha.

47.- *As sombras, menos a* Lercha, *repóñense todas e ofrécense como axuda* para lograr que a Camareira se "poña en bólas".

48.- *Achéganse as outras presenzas.*

49.- *Arréanlle unha labazada e a* Lercha *cae a un lado.*

50.- *Alguén pon a música. Os demais achéganse á* Camareira, *cóllena entre todos e comezan a espila.*

51.- A Camareira *está completamente espida. É vella, moi vella. As sombras afástanse dela.* Furelos *e* Amaro *recollen as súas cousas e saen.*

52.- *A* Camareira *segue a contar a súa historia.*

53.- Furelos *e* Amaro *desapareceron. As sombras achéganse á saída, observan o que sucede e logo aplauden contentas.*

54.- *A* Tolleita *ponse de pé tranquilamente.*

55.- *A* Camareira *vaise vestir e os outros vanse sentar, cada un onde estaba ao primeiro. Escurece ou cae o pano.*

EPÍLOGO

Os cegos que contaban historias coa axuda dunha maltrana, tan admirados polo compostelán, non tiñan no fondo unha motivación diferente da del na súa preferencia por aquelas historias que sorprendían polo sentido humorístico que nace sobre todo, da ridiculez da truculencia excesiva ou das bágoas inxustificadas. Coma aqueles mestres da palabra e do aceno, sabía moi ben que o camiño máis doado para chegar a un público determinado é, indistintamente, calquera destes dous, o da risa ou o das bágoas, que non son dous, senón un mesmo. Sendo importante a súa achega á renovación temática do novo Teatro, sobre todo, coa incorporación daquelas cuestións, políticas, relixiosas e sociais, sobre as que pesaba unha rigorosa e autoritaria censura, vistas por el máis coma témeras aldraxes (desgrazas) contra a dignidade dun pobo sumiso e prostrado, ca coma tráxicas interpretacións sarcásticas (traxicomedias) dun acontecer absurdo, ía ser non obstante a súa profunda revolución estética e formal, a que, apoiándose naqueles temas que mellor podían definir a identidade do seu pobo, remataría definindo unha nova poética capaz, como quería el mesmo (Vidal Bolaño 1998: 194) "de traducir en termos de universalidade o particular e de lles restituír aos cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que sentirse identificados e ao que ter como propio".

Unha poética, en fin, capaz de facer realidade ese soño dun novo Teatro Galego, igualmente aplicable, como amosou el mesmo, a obras de autores non sempre pensadas e, menos concebidas, coa filosofía desta técnica dramática. *O desengano do prioiro* de Otero Pedrayo e *Oé, oé, oé* de Maxi Rodríguez foran as súas primeiras experiencias na técnica de aplicación dos seus propios modelos dramatúrxicos a textos teatrais alleos. Labor da que, se cadra, nin el mesmo chegou a ser de todo consciente do que a mesma significou, non só para el e o seu teatro, senón para o Teatro galego e para o teatro en xeral. A

realización, en 1999, da dramaturxia e dirección de *Xelmírez ou A gloria de Compostela* (1974) de Daniel Cortezón Álvarez, e, en 2001, de *Rosalía* (1985), de Don Ramón Otero Pedrayo constituirían, neste sentido, os dous exemplos máis significativos desta importancia.

As dúas figuras máximas do galeguismo histórico, Xelmírez e Rosalía, non podían, de certo, atopar un presentador de máis valía ca o dramaturgo compostelán nun dos momentos máis relevantes da historia do país, ano 1999, final do século XX, e o 2001, comezo mesmo do XXI. *Xelmírez* e *Rosalía* contaron, non obstante as reticencias do dramaturgo compostelán, cuns orzamentos máis ca dignos. Só, de certo, a comprensión do CDG e do seu Director, Manuel Guede Oliva, fixo posible naquelas circunstancias a utilización de 26 actores, amén do esplédido vestiario que puideron utilizar. O certo é que, en calquera caso, cando Vidal Bolaño aceptou o encargo de levar á escena o *Xelmírez* de Cortezón, sentiu que se lle estaba a ofrecer unha insospeitada oportunidade para definitivamente poder amosar tódalas posibilidades do que de verdade el entendía por un "teatro total" Vidal Bolaño (1999):

> Aínda que certas formas dramáticas do pasado presentan un esbozo do que podería se-lo teatro total: o drama e a traxedia gregas, os misterios medievais, as obras barrocas de grande aparello, é máis un ideal estético, un obxectivo nos lindeiros do utópico ca unha realización concreta da historia teatral. As súas raiceiras aséntanse en vellas aspiracións das xentes do teatro ó longo dos tempos: dunha parte, a superación da dramaturxia aristótelica e da progresión dramatúrxica liñal. E doutra, a construcción dunha representación vertical, con ponlas a un lado e a outro, capaz de acumular artes anexas, con profusión de signos e riqueza de linguaxes diversas na precura dun teatro capaz de empregar tódolos medios artísticos dispoñibles para producir un feito escénico que apele a tódolos sentidos e produza a impresión dunha totalidade e unha riqueza de significacións que sexan quen de engaiola-lo espectador.

Algo que, dende o seu propio punto de vista, só se podía alcanzar poñendo en funcionamento as técnicas que esixía un teatro moderno e que el viña intentado dende os seus primeiros contactos con ese mundo (Vidal Bolaño 1999):

> Se toda obra dramática —escribía, referíndose ao mestre Otero Pedrayo— encerra en si mesma a descripción dun feito escénico posible, é nesa descripción, presente de xeito fundamental nas anotacións, onde con maior rotundidade se perciben os seus vínculos coas correntes teatrais que apostan polo distanciamento épico ou por un teatro integrador de tódalas demais artes: mestura de técnicas tanxenciais ó teatro mesmo, voces gravadas,

> proxeccións, a pintura como elemento distanciador, a engranaxe das escenas por medio de superposicións de planos e de espacios, a suxerencia de músicas concretas, da mecánica dos cambios de escena, etc.

O *Xelmírez* de Cortezón agasalláballe mesmo a oportunidade de facer realidade tales presupostos. Sen dúbida un reto pouco doado; pero que el asumiu coa alegría propia do que vai colaborar no nacemento de algo grande: Poder poñer de relevo diante do seu público e da crítica que ese teatro que el remataba de inventar non funcionaba só coas súas obras, en canto era perfectamente adecuado para calquera tipo de teatro con vocación de universalidade. O *Xelmírez,* ademais de contar con nada menos ca 43 personaxes —Xograres, Soldados, Frades, Cóengos, Cabaleiros, Chambeláns, Legados do Rei de Aragón, Mulleres, Burgueses, Conselleiros, etc.—, presentaba tales dificultades para súa posta en escena que o propio autor, Daniel Cortezón (1999: 30), aconsellaba:

> Tocante a este *Xelmírez ou a gloria de Compostela,* a esgrevia personalidade do protagonista, "a colosal figura de Xelmírez" (Castelao) acada tal magnitude, abranguendo a súa época (que é tamén a de o Cid: el león y la vulpeja", no dicir de Sánchez Albornoz, sempre mordaz e reiticente coa gloria galega) que o autor é consciente de ter, soamente, acadado unha parte da súa tarefa e unicamente ha de sinalar que o texto completo constitúe, nembargantes, unha oferta teatral de grande amplitude, cunhas posibilidades de síntese e montaxe escénica entre as súas diversas opcións, como a que levou a cabo María Luisa Oliveda na estrea da peza hai vintecinco anos no Teatro Grec de Montjuich e agora da man de Roberto Vidal Bolaño na cidade que tanto debe á memoria de Xelmírez, o seu primeiro Arcebispo e sen dúbida un dos máis grandes homes que deu Galicia.

O compostelán, que contou en todo momento coa opinión do propio autor, intentou con todo ser o máis fiel posible ao seu propio texto, tanto na interpretación do tema, coma na mesma forma dramática da obra. Atendendo, especialmente, a este segundo aspecto, é necesario ter en conta que Daniel Cortezón, tal como anuncia no mesmo subtítulo, estrutura esta obra "en catro aitos", deixando que só as didascalias e acoutacións consintan calquera clase de achegamento á definición das escenas nas que se estrutura cada un deles. O compostelán, que en aparencia, só en aparencia, respecta esta estrutura, organiza tamén o texto de Cortezón en catro actos, ende ben, con relevantes variantes tal como se pode observar no esquema das dúas versións:

Cortezón, Daniel (1974):

Xelmírez ou a gloria de Compostela

Peza dramática en catro aitos

Aito I

O esceario representa unha estanza co alguns detalles siñificativos do seu estilo románico. Con lixeiras modificacións dende bambolinas, pódese transformar na sala do refeutorio do pazo de Xelmírez, claustra dunha eirexa ou ban na saa dun pazo indefinido. Dous ou tres estrados asimétricos situa o prano escénico en tres perspeitivas distintas de profundidade.

Aito II

O mesmo esceario do Aito I. No mesmo logar e na mesma posición. Xiraldo. Moi obrigado, catarrento. Ten agora uns cincoenta anos. Ao redor seu, movéndose dun lado pra outro co gran aitividade i solicitude, Pedro Daniéliz, capelán; Pedro Gundesíndez, primicerio e ás vegdas redautor da Compostelán. Pedro Anáyaz, cóengo, e Rodrigo Oduáriz, maordomo. Un avivece o braseiro, outro corre co unha cunca na man, etc.

Aito III

Xelmíre e o cóengo Miguel González, disfrazados. Un co un brosmo manto de xarellán, esfrangallado; o outro co unha eszalamendrada escravina. Camiñan coma mohinantes, mesturados antre a moitedume que no desorde berra atolada e corre dun logar pra outro. Nave central da Eirexa de San Pelaio. Noite. Fora "brila unha lúa esprendorosa".

Aito IV

Xelmírez, sentado. Ten agora uns sesenta anos. Acarón seu, Miguel González, Gundesíndez, Bernardo e Daniéliz. Arredado no seu sito, aínda no escuro, Xiraldo.

Vidal Bolaño, Roberto (1999):

DRAMATURXIA

Acto I

Apousento románico. Sala do refectorio do Pazo de Xelmírez en Compostela. Dous ou tres estrados sitúan o plano escénico en varias perspectivas e profundidades.

[vinte secuencias]

Acto II

(Arroupado, recostado nun almadraque, Xelmírez. Ten agora uns cincuenta anos. Están con el Xiraldo, o francesiño, e Rodrigo Oduáriz, mordomo, que vai e vén adoután abaneando o balandrán.)

[dezanove secuencias]

Acto III

(XELMÍREZ e o cóengo MIGUEL GONZÁLEZ, disfrazados, amaroufados. O Bispo cun brosmo manto de zarelón, esfrangallado. O cóengo cunha eszalamendrada esclavina sobre o balandrán. Camiñan ás atoutiñadas, encotomiñados, coma moinantes cegaratos, mesturados entre a vociferante multitude que berra entolecida e desordenada, correndo ás toas, dun para o outro lado, a doután. Nave central da igrexa de San Paio. Noite. Fóra, "brilla unha lúa esplendente"

[dez secuencias]

Acto IV

(Xiraldiño correndo cabo do Arcebispo. Vén con el Pedro Elías. Axeonllándose cabo del.)

[once secuencias]

A mesma indefinición do propio Cortezón á hora de precisar outras unidades diferentes dos actos —só as didacalias e acoutacións consinten un achegamento á clase e número das mesmas— e a mesma necesidade dunha estrutura que, cando menos, permitise a necesaria redución do texto a uns límites adecuados para unha posible posta en escena foron as principais razóns que moveron a Vidal Bolaño á utilización na súa dramaturxia dunha técnica propia. O seu modelo estrutural, neste caso en nada menos ca sesenta secuencias cinematográficas, lembra moi pouco a vella teoría da división en escenas que, con toda seguranza, orientara o labor de Daniel Cortezón, sinalando con números arábigos o seu número e orde tal como o viña facendo en obras coma *Días sen gloria* (1992)*, As actas escuras* (1994), *Doentes* (1997) e *Criaturas* (1999). Evita, coma en estas tres últimas, a rotulación con que na primeira, *Días sen gloria,* acompañaba a numeración destas unidades, incorporando neste caso, no *Xelmírez,* unha especie de didascalia introdutoria que describe puntualmente o escenario correspondente. O paralelo do Acto I, de ámbolos dous modelos estruturais, o do autor e o do dramaturgo compostelán, consinte unha visión abondo completa das principais coincidencias e diferencias, que, en calquera acso, poñen

de relevo tanto a singularidade de cada un deles coma a importancia creativa que Vidal Bolaño lle recoñeceu sempre ao Director de escena:

CORTEZÓN ÁLVAREZ, Daniel (1974)

AUTOR:

Xelmírez ou a gloria de Compostela Peza dramática en catro aitos

AITO I

O esceario representa unha estanza co alguns detalles siñificativos do seu estilo románico. Con lixeiras modificacións dende bambolinas, pódese transformar na sala do refeutorio do pazo de Xelmírez, claustra dunha eirexa ou ban na saa dun pazo indefinido. Dous ou tres estrados asimétricos situa o prano escénico en tres perspeitivas distintas de profundidade.

(A escea aberta, no escuro. Múseca uns intres, de laúde, Unha cántiga do século X. Faise lus cenital sober do estrado mais outo e alonxado. Nil, maxestosamente sentados, loiros, garnidos e traxados á moda borgoñoa, o conde Raimundo de Borgoña e doña Urraca de Castela. Ista leva de chapeu un outo capirote de cuia ponta pendiran cintas sedans roxas e azures. Aos seus pes, un Xograr tanxe o laúde, perlongando a múseca uns intres. Chega Xelmírez, que neste intre ten uns coarenta anos. Viste de crego. Fai unha sobria manscopia.)

Falan: *Raimundo de Borgoña* e *Xelmírez:*

Raimundo de Borgoña: (Despois dunha pausa.)

(En tanto fala a Voce en off que sigue, erguense os condes Raimundo e Urraca, il colléndoa da man e levándoa cortesanamente. Xelmírez descende a outro estrado e séntase nunha cadeira de outa banza. Da dereita, procesionalmente, tres Cóengos e un Bispo cada un leva un atributo bispal que lle pon: a mitra, a casula, o anel. Xelmírez sentándose mentres se acaroan a il os condes, respeitosamente.)

Voz en off: (Solene.)

(Chegan fronte a Xelmírez neste intre os condes. Permanescen uns instantes de pe perante dil. Hai perto unha especie de ara bautismal, que pode servir de cadaleito dimpois.)

Xelmírez:

(Axiónllanse os condes aos pes de Xelmírez, bicándolle o anel. Arrédase Urraca. Ledo badalar de campanas. Doña Maior Guntroda aparece i entrega un neno recén nado a Raimundo. Escea de cristianar. Os Cóengos achegan a pila. Xelmírez bótalle as augas.)

Voce en off: (Leda.)

(Atebrécese a escea. Raimundo de Borgoña téndese na ara. Aos seus pes, chora URRACA. Lonxanas badaladas a morto. Sigue a Voz en off, atristada.)

Xelmírez: (Solene.)

Voz en off: (Solene.)

(Escuro total. Ao voltar a lus, no meio da escea, alutada, Urraca sostendo ao neno Alfonso VI, traxado de gran cerimonia. Guido de Borgoña, Arcebispo de Vienne —dimpois Papa Calixto II—; Xelmírez, naititude de tomar xuramento sober dos Evanxelios postos sober dun facistol que no sucesivo servirá aos redautores da Compostelán. O Conde de Traba, Cabaleiros, Bispos, Soldados, Cregos, Etc. Ficamos en Lión e o escenario pode representar a Eirexa de San Isidoro. As verbas do Rei ecoan.)

Fala: *Alfonso VI*

Todos: (Mentras faise o escuro.)

(Ao voltar a lus tense cambeado o decorado. Duas cadeiras. Unha fiestra mozárabe. Ficamos en Segovia. Xelmírez e o Rei Alfonso. Séntanse. O Rei paresce esgotado. Xelmírez sostén nas mans unha cruz pectoral.)

Falan: *Xelmírez (Pacente), (Ameazante), (Ofendido, moi dino), (Raiboso) (Cambea de tono, supricante), (Con falsa humildade), (Sen vacilar), (Soave, triunfante),* e *O Rei (A sentindo co nutos), (Mosqueado), (Alarmado), (A defensiva), (Resistindo), (Xornento), (Ademirado), (Apacibel, canso), (Sospirando)*

Xelmírez: (Pausa. Óllanse un intre fite a fite, ademirado o REI, tenso e disposto a teimar o Bispo.)

Xelmírez: (Pausa. Esgotado o Rei asinte. Ergue a man nunha sinal. Aparesce o Reposteiro Real co un pergamedo enrolado que entrega ao Rei. Iste cai de xionllos perante Xelmírez e bícalle os pes chorando mentres o Bispo o abenzoa solene.)

(Sober da escea inmobre váise faguendo o escuro. Ao voltar a lus, pazo de Xelmírez. Este axionllado, pregando. Chega Rodrigo Oduáriz, maordomo do Bispo, correndo, oufegado.)

Falan: *Oduáriz (Acorado), (Vai sair, pro vólvese, (Dubidando), (Escandalizado)* e *Xelmírez (Manseliño), (Tranquilo), (No seu.)*

(Vaise Oduáriz, sosmeiro. Fica soio e cabidoso Xelmírez. Séntase. Pola dereita, Munio Alfonso, tesoreiro de Santiago, e Hugo, arcediano. Amos a duas redautores da Compostelán. Séntanse perante do facistol, sober do que hai un groso volume de pergameo. Munio ponse a esquirbir meticulosamente nil.)

Falan: *Xelmírez (Sen voltarse), (Sen ollarlo)*e *Hugo (Achegándose.)*

Xelmírez: (Axiónllase aos seus pes Hugo, agradecido. Munio Alfonso ergue súpeto a testa. Xelmírez sigue falando: é unha caraiterística sua, falar sen ollar a quen fala e chamar imperativa ou soavemente ao que ten ao seu pe.)

Munio Alfonso: (Correndo a axionllarse tamén aos pes de Xelmírez, acarón de Hugo.)

Falan: *Xelmírez (Maino), Munio Alfonso* e *Hugo (Surprendido.)*

Xelmírez: (Súpeto, fosco.)

(Érguese Xelmírez e sae seguido dos Cóengos. Cámbeo de luces. Lixeiras modificacións no decorado. Baixando polo meio dos estrados, solta a longa e belida cabeleira loira, meio nua, doña Urraca. Após dila, perseguíndoa, alritadísimo, bruante, Alfonso I O Batallador, compretamente traxado e co algunha peza de armadura posta.)

Falan: *Alfonso I (Carraxento), (Alanzándolle un couce, que non chega), (Mosqueado), (Desconcertado)* e *Urraca (Fuxindo, pro traitando de aparescer co algunha dinidade), (Despeutiva), (Crudelmente xornenta), (Co axe e noxo.)*

(Estoura, fremita Alfonso I ao decatarse do axe da Raíña e sae correndo após dila que fuxe empavorida, doando grandes gargalladas madrías. Cambeo de luces. No luscofusco descendundecorado que nos sitúa nunha estanza románica de calquer castelo da data. Ficamos nun lugar "perto de Castrovite". Ao faguerse máis lus, uns criados cáseque correndo colocan unha táboa e cadeiras. Chegan e sitúanse ao redor dila os cabaleiros Pedro Airas, seu fillo, Airas Pérez, Xoán Díaz e Pelaio Gundesíndez, Todos fortemente armados.)

Falan: *Airas Pérez (Ao pai), Pedro Airas (Cínico)* e *Pelaio.*

(Entra Xelmírez, seguido do seu irmán Munio, de Pedro Gutiérrez e de Pedro Anáyaz, cóengos. Xelmírez diríxese a unha cadeira e séntase. Os demais permanescen de pe, ao redor.)

Falan: *Pedro Airas (Téndelle un papel. Cólleos Xelmírez sin leerlos. Pausa)e Xelmírez (Co un sorriso), (Pacente), (Irtigo), (Pausa. Refreusioa, decidíndose)* e *Pelaio.*

Xelmírez: (Teimando, fosco.) (Pausa. Dimpois dun cámbeo de olladas entre sí, os Cabaleiros saen silandeiros.

Xelmírez fica ausorto uns intres. Chama, soave.) (Presta atención Anáyaz, que fica acarón seu.)

Falan: *Pedro Gutiérrez, Xelmírez (Xornendo)* e *Anáyaz.*

Xelmírez: (Na conversa vanse desplazando á dereita. Baixa un pano-decorado. Ficamos novamente en Compostela. Hugo esquirbe, incrinado sober do facistol. Xelmírez aproisímaselle falando co Anáyaz.)

Falan: *Hugo (Rematando), Xelmírez (Séntase canso), (Cínico)* e *Pedro Gutiérrez.*

(Boureo de voces fora, alporizadas. Fican atentes todos. Entra Oduáriz, nervoso, abritado. Após dil, dous Soldados que pechan a entrada ao Mensaxeiro, gardando a porta.)

Falan: *Oduáriz (Oufegándose)* e *Xelmírez (Sen entender)*

(Caletra o Mensaxeiro, poerento, canso. Axiónllase aos pes do Bispo.)

Falan: *Mensaxeiro (Aceno de surprisa e asoro do Bispo)* e *Xelmírez (Estalando), (Cauto.)*

(Cala Xelmírez. Paseia uns intres, cabidando, desafiauzado. Detense as vegadas perante o axionllado Mensaxeiro, axexándoo). (Detense, chama),(Achegándoselle Munio Xelmírez.) (Vai sair Munio, apresa.)

(Saen Munio Xelmírez e Pedro Gutiérrez. Faise o escuro sober da escea, paseniño.

Ao voltar a lus, Xelmírez diante dunha tenda de campaña, ribeira do Miño. Coíl Soldados e Cabaleiros da Curia bispal. Pedro Gutiérrez e Anáyaz.)

Falan: *Anáyaz, Xelmírez* e *Gutiérrez.*

(Chegan dous mednsaxeiros: Sancho Ramírez, de parte da condesa de Traba, e pouco dimpois Rodrigo Sánchez, dos sitiadores.)

Falan: *Xelmírez* e *Sancho Ramírez:*

(Dendunpouco lonxe, fala Rodrigo Sáchez.)

Falan: *Rodrigo Sánchez, Anáyaz* e *Xelmírez (Decidido.)*

(Desprázase ao proscenio esquerda, seguido de Anáyaz e Pedro Gutiérrez. Descende un cortinado que representa a porta e torre de homaxe do castelo de Castromiño, e tamén algún anaco de lenzo da muralla. Un prauticábel é a porta. Ábrese. Adiántase Xelmírez soio e rube uns pasos as parellas que ao seu encontro baixa doña Maior Guntroda, levando nos brazos ao neno Alfonso Raimúndez, que ten uns cinco anos. Vai seguida dalgúns Cabaleiros, antre iles Ordoño, nutricio do Príncipe. De súpeto atacan os Cabaleiros da Irmandade faguéndoos preoos a todos, desdoirándooos e despoxándoos, bulrándose incruso do Bispo, autramentras tratan de arrincar ao neno Alfonso dos brazos de doña Maior, que fortemente resiste no meio do xeral axe.)

Pedro Airas: (Berrando.)

(Arrepiado, intervén Xelmírez arrincando ao neno dos brazos dila e doándollo a Ordoño, autramentras a condesa "rañábase violentamente as fazulas e desfaguíase en bágoas coma impetoso rio". Váise Airas Pérez có neno e Ordoño. Organízase unha escea de latrocinio persoales dos cabaleiros, as parellas que os aldraxan e colpean. Levan cáseque as arrastras outra vegada á Torre á condesa e os demáis, deixando soios a Xelmírez, Pedro Gutiérrez e Anáyaz, tamén desfeitos, esmacelados e tristentos. Xelmírez séntase no chan, na

compaña diles, silandeiro, magoante. Pausa. Escuro. Lus de mencer. Claustra do Mosteiro de San Esteban de Ribas de Sil. Xelmírez, os dous cóengos e Airas Pérez. Visíbilmente, Xelmírez vai preso.)

Falan: *Airas Pérez, Xelmírez, Anáyaz (Alritado)*

(Alónxase Airas Pérez uns intres, cabidoso.)

Falan: *Airas Pérez* e *Anáyaz.*

Airas Pérez (Sen faguerlle caso, a Xelmírez.) (Acaróase a Xelmírez, cólleo do brazo e lévao escontra do proscenio. A conversa faise segreda antre os dous.)

Falan: *Xelmírez* e *Airas Pérez (Ousérvao), (Sospira), (Surprendido), (Asorado), (Súpeto), (Pausa. Contempra adamirado e ausorto ao Bispo). Xelmírez (Faguendo aceno de irse) (Doa uns pasos hacia os cóengos), (Deténdose). Airas Pérez (Calmo.)*

(Rise as gargalladas Airas Pérez ao contrallado aceno de Xelmírez, autramentras se fai o escuro. Ao voltar a lus, perto do proscenio, Xelmírez e o Conde de Traba. Escuro ao fondo.)

Falan: *Xelmírez (Vingativo), (Berrando), (Calmo, dominando a sistoación), (Súpetamente raiboso), (Atrícao, cambea de conversa, conciliador)* e o *Conde de Traba (Alritado), (Desourentado), (Impacente), (Asorado), (Salaiante.)*

Xelmírez. (Ollapándoo malino), (Vai ripostar desconcertado o Conde, deténlo co un aceno, rotundo), (Pausa. Cala o de Traba asentindo, aprastado). (Pausa.)

Falan: *Conde de Traba: (Asoradísimo), (Que non logra entender), (Desconcertado), (Dubidoso, confuso), (Desconfiado), (Óllase que lle gosta a idea, pro que ten medo que o Bispo desconfie), (Apres)* e *Xelmírez (Súpeto, decidido, tallante), (Seguindo), (Ollapándoo bulrento), (Pausa. Axexa sornento, gorentando a surprisa. De sócato), (Ouserva ao Conde, que traita de ordear suas ideas), (Sinxelo). (Dubidoso, confuso), (Desconfiado), (Óllase que lle gosta a idea, pro que ten medo que o Bispo desconfie), (Apresa).*

(Sorrise Xelmírez, satisfeito. Recóstase máis, sospirando. Vaise retirar o Conde e detenlo a voce do Bispo.)

Falan: *Xelmírez: (Soave, chamando), (Beatífico, tenro)* e o *Conde de Traba (Deténdose), (Desconcertado.)*

Xelmírez (Súpeto, concruínte, sen apelación). (Vaise rápido sen ripostar o de Traba. Xelmírez fica uns intres ollando xornento pra ondia saíu. Sospira docemente naititude de pregar. Pola esquerda Munio Alfonso, que trae nas mans unha fermosa casula broslada de ouro.)

(Óllao estaniado Munio Alfonso, sen entender. Cámbeo de luces autramentras o axuda a vestirse, axudado a súa vegada por outros cregos que chegan portando estola, mitra demáis garnimentos bispales de gran pontifical. Xurden catro Cóengos levando o palio. Múseca procesional do hino "Regis perennis glorie".

O decorado sistúanos na Basílica de Santiago. Os estrados cheos de Cóengos, Cabaleiros e Donas. Tamén Soldados. Desprázase procesionalmente Xelmírez ao piermeiro estrado, asó do palio. Da dereita, outro cortexo após do Príncipe Alfonso, que vai seguido dos Condes de Traba. O Príncipe ten uns cinco anos. Tamén perto dil, o conde Fernán García, legado de doña Urraca. Chega ao piermeiro estrado, fronte a Xelmírez e o aktar de Santiago. Cesa a múseca relixiosa. Changor de anafiles. Comeza a cirimonia de coroación do Príncipe, unxíndoo Rei de Galiza según os sagros cánones: "Entrgóulle a espada e o celdro, e coroado co bandilo de ouro, fixo sentar ao xa constituído Rei na sela pontifical". Descenden panos que deixan somentes no escenario os primeiros estrados. Xurden criados que colocan táboaas e selas. Múseca profana do século XI, de citola e zanfona. Xurden xograres, danzadeiras, cantadeiras, volatineiros e titiriteiros traxados de bueso, que poden aitoar según o direutor de escea considere. Un Xograr, trova o román de Don Berso. Sigue tocando no meio da esmorga xeral. Adiántanse Xelmírez, o Conde de Traba e o conde Fernán García. Descendunpano arredándooos da saa da esmorga.)

Falan: *Xelmírez (Ao Conde Fernán), (Colle ao de Traba polo brazo), (Chíscalle o ollo), (Irtigo), (Tallante), (Súpetamente ledo.)*

(Cámbeo de luces. Escuro ao fundo. Arrédanse e saen o Conde de Traba e Fernán García. Chega, da dereita, Xiraldo, que se encamiña ao facistol.)

Falan: *Xelmírez (Apacíbel), (Sospira), (Boquexa)* e *Xiraldo (Co forte acento francés), (Colle a penna, esquirbe mentras fala.)*

Xelmírez de bo humor, moi ledo. Xiraldo entrégase á tarefa de esquirbir. Xelmírez paseia uns intres. Detense. Despeutivo, esfregándose as mans, soavemente.

Vidal Bolaño, Roberto (1999):

Dramaturxia

Xelmírez ou a gloria de Compostela

Acto I

Apousento románico. Sala do refectorio do Pazo de Xelmírez en Compostela. Dous ou tres estrados sitúan o plano escénico en varias perspectivas e profundidades.

1

(Golpes fóra, contra as portas. Carreiras e ruído de armas. Berros e deostos contra Xelmírez. "Fóra o tirano", "Abaixo Xelmírez", "Morra", etc. Os frémitos soan cada vez máis preto.)

Falan: Pedro Elías, Guillermo Seguín, Todos, Burgués 1º, Burgués 2º.

(Chega un cóengo.)

Falan: Cóengo e Xelmírez.

(Van aparecendo todos como fantasmas do pasado.)

Falan: Oduáriz e Xelmírez.

(Medra algareo fóra, mentres se fai o escuro e transición a un forte trebón que relembra a onomatopeia do "fillo do trono" en tanto que resoa en off o arcaico berro ¡BE ATROM A ATROM, SAN GIAME, A ATROM DE LABRO!)

2

(As campás repenican ledas. Desce Xelmírez a outro estrado e senta. Avantan tres cóengos e un Bispo. Cada quen leva nas mans un atributo de prelatura que lle van poñendo mitra, casula, anel. Xelmírez permanece hierático. Os dous redactores da Compostelá sitúanse diante do facistol, sobre do que hai un groso volume de pergameo. Munio ponse a escribir.)

Falan: Xelmírez, Munio Alfonso e Hugo.

(Escurece.)

3

(Escuro. Ó volve-la luz, Dona Urraca, enloitada. Sostén no colo ó seu fillo Afonso Raimúndez, que ten uns dous anos. Preto dela, de gran cerimonial, o Rei Afonso VI, avó do neno; Guido de Borgoña, Arcebispo de Vienne (despois Papa Calixto II), e Xelmírez, en actitude de tomar xuramento sobre os Evanxeos abertos encol dun atril ou facistol que no sucesivo ha ser utilizado polos redactores da Historia Compostelá. Asisten, asemade, Don Pedro Fróilaz, aio do Príncipe, Cabaleiros, Bispos, Soldados, Cregos, etc. A cerimonia na igrexa de San Isidoro, en León.)

Falan: Pregoeiro, O Rei e Todos *(Mentres se fai o escuro.)*

(Escurece.)

4

(Ó volve-la luz, o pazo do Rei Afonso VI, en Segovia. Fiestra mozárabe ó fondo.O Rei Afonso e Xelmírez. O Rei semella esgotado. Xelmírez, irto, ten nas mans a cruz peotoral.)

Falan: Xelmírez *(Suasivo, terne), (Admonitorio), (Remoente), (Mosqueado), (Conciliador), (Teima ameazador o Bispo, brandindo a cruz peitoral), (Bremante), (Imperturbable)* e O Rei *(Alarmado), (Xornamorna), (Admirado.)*

(Faise o escuro.)

5

(Munio Afonso, tesoureiro de Santiago, e Hugo, arcediago. Ámbolos dous redactores da Compostelá. Sitúanse diante do facistol, encol do que hai un groso volume de pergameo. Se voltar.)

Falan: Xelmírez (*Sen ergue-los ollos), (Ri, xornamorna), (Tallante)* e Hugo.

(Axeónllase e bícalle as mans Hugo, agradecido. Munio Afonso axexa inquedo. Xelmírez segue a falar. É unha característica súa: falar sen ollar a quen chamou, mesmo de lombos a el, e chamar imperativa ou dondamente a quen ten mesmo acarón.)

Falan: Xelmírez *(Maino), (Moumea)* e Munio Afonso *(Corre a se poñer de xeonllos a carón de Hugo.)*

(Escurece.)

6

(Ó volve-la luz, o pazo de Xelmírez en Compostela. Este axeonllado, prega. Chega Rodrio Oduáriz, Mordomo do Bispo, correndo, ofegado.)

Falan: Oduáriz *(Azorado), (Escandalizado)* e Xelmírez *(Áspero), (Maino, admonitorio), (Cínico, (Ó desgairo), (Reflexivo), (Sotela.)*

(Escurece.)

7

(Munio Afonso, Xelmírez e Hugo.)

Falan: Munio Afonso, Xelmírez *(Xornento), (Ríspido), (Fosco), (Xornamorna)* e Hugo *(Perplexo.)*

(Escurece.)

8

(Baixando a pulos polos estrados, solta a longa e belida cabeleira loira, case núa, Dona Urraca. Tras dela, perseguíndoa, bruante, o Rei Afonso I, o Batallador, vestido e con algunha peza da armadura posta.)

Falan: Urraca *(Ri xornenta), (Fuxindo, pero mantendo algunha dignidade), (Sarcástica)* e Afonso I *(Nun berro), (Lánzalle un couce, que non chega. Carraxento.)*

(Escurece.)

9

(Apousento románico. Trátase dun lugar "cerca de Castrovite". Uns serventes poñen unha táboa e cadeiras. Sitúanse ó redor dela os cabaleiros Pedro Airas, seu fillo Airas Pérez, Xoán Díaz e Paio Gundesíndez, todos fortemente armados.)

Falan: Airas Pérez, Pedro Airas *(Cínico),* (*Encantado),* Xoán Díaz e Paio Gundesíndez:

(Escurece.)

10

(Chega Xelmírez, seguido polo seu irmán Munio, Pedro Gutiérrez e Pedro Anáyaz, cóengos, e con eles Pedro Airas, seu fillo Airas Pérez, Xoán Díaz e Paio Gundesíndez, todos fortemente armados. A el, a fío.)

Falan: Pedro Airas *(Téndelle un pergameo que colle Anáiaz),* Xelmírez *(Cismeiro), (Réspice),* (*Terne, fosco), (Tallante), (Óllaos fite a fite),* Airas Pérez, Xoán Díaz e Paio Gundesíndez.

(Os Cabaleiros saúdan e fan mutis silandeiros. Xelmírez fica absorto uns intres. Soto voce, por Pedro Airas, que é o derradeiro en saír. Escurece.)

11

(Xelmírez e Anáiaz.)

Falan: Xelmírez e Anáiaz *(Confuso.)*

(Escurece.)

12

(De novo no pazo de Compostela. Hugo escribe case debruzado sobre o facistol.)

Falan: Xelmírez: *(A Hugo) (Dicta),* Hugo *(Rematando)* e Pedro Gutiérrez.

(Xelmírez *Cínico. Vai cara ó mutis, seguido dos cóengos.)*

13

(Algareo de voces fóra, en off, alporizadas. Todos atentos. Entra Oduáriz, nervioso, abritado. Atrás dle dous Soldados pechan a entrada ó Mensaxeiro, que agarda na porta.)

Falan: Oduáriz *(Ofegándose)* e Xelmírez.

(Entra o Mensaxeiro, poeirento, esgotado. Axeónllase ós pés do Bispo.)

Falan: Mensaxeiro, Xelmírez *(Avesporado), (Bremante), (Acedo), (Solerte.)*

(Xelmírez esculca receosos ó Mensaxeiro. Súpeto, resolutivo. Achégase Munio Falan: Xelmírez e Munio.

(Escuro.)

14

(Ó Volve-la luz, Xelmírez diante dunha tenda de campaña, ribeira do Miño. Soldados e Cabaleiros da Curia. Tamén Pedro Gutiérrez e Anáiaz.)

Falan: Anáiaz, Xelmírez, Gutiérrez.

(Chegan dous mensaxeiros, a cabalo. Primeiro, Sancho Ramírez, mandado pola Condesa de Traba. Despois, Rodrigo Sánchez, de parte dos sitiadores.)

Falan: Sancho Ramírez e Xelmírez.

(Dendunpouco máis lonxe fala Rodrigo Sánchez.)

Falan: Rodrigo Sánchez, Anáiaz, Pedro Gutiérrez e Xelmírez *(Terne.)*

(Escurece.)

15

(Torre da Homenaxe do castelo de Castromiño. Ábrese a porta e sae ó encontro de Xelmírez a Condesa Dona Maior Guntroda. Leva da man ó neno Afonso Raimúndez, que ten uns cinco anos. Acompáñana algúns cabaleiros, entre eles Ordoño, nutricio do Príncipe. De sócato xorden de todas partes os cabaleiros da Irmandade e arrodéanos.)

Pedro Airas *(Nun frémito.)*

(Tenta ir collelo, pero entremétese Xelmírez e protexe ó neno.Os cabaleiros da Irmandade cérranse sobre eles e tralo enfrontamento armado, faise o escuro.)

16

(Un soldado ensanguentado, mal ferido de espadón, entra no refectorio do pazo de Xelmírez e cae debruzado ós pés de Hugo ou de Munio Afonso.)

(Escurece.)

17

(No luscofusco, senta Xelmírez no chan, magoado. Luz de amencer. Claustro do Mosteriro de San Estebo de Ribas de Sil. Xelmírez, os dous cóengos e Airas Pérez. O Bispo encadeado.)

Falan: Airas Pérez *(Estalando), (Murcho), (Amusgado), (Ameazador), (Receoso), (Conciliador), (Espera a resposta de Xelmírez que o fita atento. Prosegue),* Xelmírez *(Esmacelado, canso)* e Anáiaz *(Réspice.)*

(Afástase Airas Pérez, cismando.)

Falan: Airas Pérez *(De sócato, voltándose), (Perplexo.) (Escudríñao), (Erxilándose),* Anáiaz *(Encrenchado)* e Xelmírez *(Xarnamorna), (Ó desgairo), (Solerte), (Xornento), (Decisorio), (Fai aceno de se ir.)*

(Ri ás gargalladas Airas Pérez diante do empecido aceno de Xelmírez, amusgado,mentres se fai o escuro.)

18

(Ó volve-la luz, preto do proscenio, Xelmírez e o Conde de Traba.)

Falan: Xelmírez *(Vindicatorio), (Berrando), (Calmo), (Suasorio), (Non o deixa responder), (Apoltroándose, satisfeito), (Encantado), (Impávido, a fío)* e o Conde de Traba *(Xornamorna), (Alporizado). (Receado), (Desconcertado),* (*Irado.)*

(Sae o Conde e muda a luz.)

19

(Chega Munio Afonso portando unha fermosa casula broslada en ouro, coadxuvado por outrso Cregos que traen asemade a estola, a mitra e demais garnimentos prelaciais de grande pontifical. Mentres o axudan a vestirse.)

Xelmírez:

(Muda a luz.)

20

(Catro Cóengos ou Cardeais da Igrexa de Santiago levan o palio. Música procesional do himno "Regis Perennis Gloria". Os estrados acugúlanse de Cabaleiros, Donas, Burgueses. Tamén Soldados. Desprázase procesionalmente Xelmírez baixo do palio. Chega outrpo cortexo tralo Príncipe Afonso, que vai seguido dos Condes de Traba. O príncipe ten uns cinco anos. Asemade, preto del, o Conde Fernán García, legado de Dona Urraca. Atópanse os dous cortexos. Cesa a música. Changor de anafís.Comeza a cerimonia da coroación do Príncipe unxíndoo Rei de Galicia segundo os santos canons: "Entregoulle a espada e o cetro, e coroado co bandilo de ouro fixo sentar ó xa constituído Rei na cadeira pontifical". Chega un distante badalar de campás.)

Escuro

A mostra máis salientable do labor creativo de Vidal Bolaño fronte ao texto de Daniel Cortezón constitúeo, non obstante, o desenvolvemento das secuencia 1 e 2 do texto da representación. Non substitúen, en absoluto, as dúas escenas do bautismo do funturo Afonso VII e a morte do seu pai o conde Raimundo de Borgoña, que ofrece o texto de Cortezón. Estas simplemente desaparecen na versión do compostelán. As escenas 1 e 2 da versión de Vidal Bolaño son só a mostra da singularidade da súa interpretación da obra do ribadense, secuencias que adiantan ao comezo da representación —*in extremis*— a mesma secuencia do desenlace, recurso propio do seu teatro que lle permite trasladar o interese do seu público da curiosidade que representa o retrato de Xelmírez, principal obxectivo da obra de Cortezón, á análise demorada e reflexiva, na dramaturxia de Vidal Bolaño, dos motivos que o levaron a rematar coma o personaxe máis odiado de Compostela. Unha técnica que non contradice en absoluto a teoría do profesor Anxo Abuín (1999: 105), para quen:

> A dramaturxia, como busca dos medios máis axeitados para expresar o significado dun texto dramático con signos teatrais, condúcenos á idea de que calquera montaxe debe estar baseada sobre o principio da comprensión do texto en todas as súas vertentes, comprensión da que logo derivarán todas as imaxes dunha posta en escena.

Punto de vista dende o que observado traballo concreto do compostelán lle permite afirmar (Anxo Abuín (1999: 105):

> O esbozo do proxecto escénico elaborado para *Xelmírez* por Roberto Vidal Bolaño (que consulto nunha versión de seguro provisional) é moi ilustrativo na súa dimensión crítica e hermenéutica, por canto nos permite confirmar que un traballo de dramaturxia consiste na profundización hermenéutica no tema e na selección dos materiais que se van empregar en escena.

Técnica que acentúa ainda a súa importancia cando ten, coma neste caso, de enfrontar un tema histórico (Abuín González 1999: 105):

> Como apuntaba o machadiano Juan de Mairena, o pasado nunca é inmodificable, o pasado é sempre apócrifo, porque varía segundo sexan as nosas esperanzas e temores: o pasado está por escribir, como o futuro, e se configura como obxecto de profecía, isto é, de constante interpretación, reconstrucción, adiviñación ou, sen máis, invención. Os pasados que alteramos, manipulamos e inventamos son tan fortes e numerosos como aqueles que, a xeito de herdanza, tentamos de conservar. Valla o drama histórico de Cortezón para demostralo.

Véxase, por exemplo, a diferente matización dos dous autores dun momento tan relevante na obra coma o seu desenlace (escena 60 da dramaturxia de Vidal Bolaño, escenas do desenlace de Cortezón, e as dúas escenas anteriores, 1 e 2):

DESENLACE:

(Versión de Cortezón)

Xelmírez: *(Marmurando.) (Canso, diríxese ao fundo. Vai facéndose a lus total. Desaparece* Xiraldo). (*Rosmando), (Rise), (Decátase que está soio, olla ao redor un pouco asorado), (Rosma), (Teimudo), (Escoita as lonxanas badaladas.)*

(Cada vegada máis cangado e vedraño —ten agora uns 74 anos— diríxese renquexando á esquerda. Un prauticábel amóstranos a cama. Xelmírez téndese nila, refolguexando. Paresce durmir. De súpeto, un Cóengo. Chega correndo, arrepiado, diríxese ao leito de Xelmírez, abanéao despertándoo.)

Falan: Cóengo 1º e Xelmírez.

(Chega outro Cóengo, ofegante. Xelmírez de pe, acarón do leito. Corre a il o Cóengo e axiónllase chorando).

Cóengo 2º: *(Váise correndo, empavorido).*

Xelmírez: *(Sorrindo, livorento.)*

(Colpes fora, contra das portas. Carreiras, roído de armas. Berros e deostos contra Xelmírez: "Fora o tirano" - "Abaixo Xelmírez" - "Morra", etc. Os frémitos son cada vegada máis perto. Súpetamente aparesce sable na man,

espelufado, o crego Guillermo Seguín. Avanta soio contra do Arcebispo, que cai de xionllos. Seguín cólleo polos cabelos e dóalle un sablazo na testa. Xelmírez encóllese nun estrencho de door. Sigue colpeándoo o crego. Entran de fora máis asuados. No boureo Xelmírez fuxe hacia o foro, ondia de bambolinas xurde a Basílica e o altar de Santiago. A il corre Xelmírez, ferido, e a moitedume após dil, perseguíndoo. Refúxiase no altar e comenzan a apelourarlo. Dóanlle unha pedrada no lombo. Cae. Volve a erguerse i rescibe outra nunha orella. Agárrase ao altar, as pedras choven sober dil e o sangue escóalle pola faciana, escórrelle polas mans. Érguese a meias, aoiado no altar do Apóstolo. Cámbeo de luces. Saen fuxindo tódolos armados.)

Xelmírez: *(Delirando), (Lonxanas badaladas), (Berrando), (Pausa. oufégase, tuse cáseque estertoroso. Ponse a chorar co salaios de vello), (Rise, xornento), (Nun berro, ás apalpadelas, cegado polo sangue), (Pausa, co ira), (Sospira, resiñado), (Pausa, delira, trasleado), (Traita de erguerse, nun esforzo), (Olla atristado o altar coberto de pedras), (Eisaltado, ledo visioario), (Nun frémito, tendendo as mans.)*

(*Váise faguendo o escuro. Sober Xelmírez un nimbeiro de lus. Ao fundo, sober do altar, pantasmalmente flotando no áer, proieución do Pórtico da Gloria. Múseca do hino Ad honore regis summe, mentras desce paseniñamente o pano sober da figura visoaria de Xelmírez. Perante uns intres, no pano fica proieutado o Pórtico hastra desaparescer cos derradeiros compasos do hino.)*

Fin

Desenlace:

(Dramaturxia de R. Vidal Bolaño)

60

(Desprázase o Arcebispo a repousar uns intres e fica tresvariado. Badalar das campás, esta vez a rebato. Chega correndo un Cóengo, arrepiado. Diríxese ó leito, zarandéao para espertalo e berra a un Xelmírez cangado e vedraño que cando se ergue ten uns oienta anos, entre Xullo de 1139 a Xullo de 1140.

Cóengo:

(Dende este intre ata o remate da obra, as campás tanguen a folgas, lenes, distantes, in crescendo.)

Xelmírez: *(Senta no leito, inda atordoado, pero calmo), (Pausa), (Reflexivo), (Á escoita), (Érguese ofegante, tuse gorleando en tanto foxe estarrecido o cóengo, ségueo de esguello, atristado, xornamorna) (Irado.)*

(Fortes petadas fóra, contra as portas que ceden. Carreiras, ruído de armas, berros e deostos contra Xelmírez. De sócato xorde espelufado o crego Guillermo

Seguín. Avanta só contra o Arcebispo que caeu de xeonllos. Seguín cólleo polos cabelos e dálle un sabrazo. Xelmírez encóllese, tremecido de dor. No medio dunha gran apupada e boureo entran os rebeldes. Xelmírez foxe cara ó foro, refuxiándose ó pé do altar. Vai ferido e a multitude perséguеo apelourándoo. Cae de novo polas pedradas que choven sobre el. Escóalle o sangue pola faciana e polas mans. Cambio de luces mentres saen fuxindo tódolos revoltosos, polo arrepío de sacrilexio perante do mesmo altar do Apóstolo.)

Xelmírez: *(Con voz murcha a se axeonllar.)*

(Vaise facendo o escuro. Sobre a figura de Xelmírez, un nimbo de luz. Ó fondo do altar, fantasmalmente flortando no aire, proxección do Pórtico da Gloria de Compostela. Música do himno "Ad honorem regis summe" mentres desce paseniñamente o pano sobre a figura visionaria de Xelmírez. Durante uns intres no pano fica proxectado o Pórtico ata desaparecer cos derradeiros compases do himno. O badalar das campás a folgas estoura agora no cume do crescendo, abranguéndoo todo, ecoando polos altofalantes ata un resoar enxordecedor.)

FIN

Sería, non obstante, a dramaturxia e posta en escena da *Rosalía,* de Don Ramón Otero Pedrayo (1985), a obra, que non sendo súa, mellor representou no seu momento o estado de madurez do Teatro de Roberto Vidal Bolaño. Corre o ano 2001 cando o dramaturgo compostelán disfruta da espléndida oportunidade de facer realidade un dos seus grandes soños: levar ao escenario mesmo esta obra do Mestre de Trasalba. O compostelán sabía, moito mellor ca ninguén, o reto que representaba tal empresa. Trátase dunha obra sobre a que os estudosos nunca chegaron a poñerse de acordo sobre o seu xénero e, moito menos, sobre a súa discutible teatralidade. Nin tan sequera autores coma Xosé María do Barro e Luciano Rodríguez (2001), especialmente interesados en atopar unha vía de entendemento entre a posición de Vidal Bolaño e a literaria da crítica, pasaron desta afirmación (Fernández Roca ANT 1987: nº8):

> Na súa forma textual máis externa a obra [*Rosalía* de Otero] presenta elementos que definen a peza dramática, como son os diálogos e acoutacións, pero esta forma externa cremos que non responde ao que é o texto dramático: diálogos que responden a unha forma de sentir, pensar e comportarse dos personaxes co fin de ficcionalizar unha realidade crible. [...] É un texto enteiramente lírico con tres voces básicas: autor-narrador, Rosalía e coro; sen actuantes; as personaxes son "falantes", voces poemáticas. O discurso vai fluíndo sen que se modifiquen a función inicial: o sofrimento dunha muller. As datas, o paso do tempo suxerido, non anulan a impresión externa, de mensaxe non progresiva, de longo poema en prosa sen clímax.

Nin tan sequera se quixo ver nesta creación oteriana un exemplo de teatro poético, neste caso en prosa, sobre o que escribe Francisco Ruíz Ramón (1975: 63):

> Antes de terminar la primera década del siglo XX vuelve a surgir en la escena española el teatro poético en verso, de signo antirrrealista, como reacción, de una parte, al teatro realista naturalista triunfante, y en conexión, de otra parte, con la nueva estética modernista, con la cual sólo superficialmente y sólo en sus comienzos estará entroncado el teatro poético.

Un teatro —como precisa o mesmo Ruíz Ramón (1975: 63)— que:

> Vendría a ser, en cierto modo, el resultado de una vocación de salvación o, al menos, de rescate de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional, propuestos como modelos de un estilo, de una conducta y de unos modos de ser valiosos. La función de este teatro fue en su origen la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos, aunque con el riesgo anejo de la idealización, del ademán retórico, de la abstracción y de la evasión, peligros que acabaron señoreándolo y convirtiéndolo en un teatro brillante, pero vacío, puro ejerciccio de virtuosismo dramático, herido de muerte por su falta de visión totalizadora de la historia, por su desconexión con la realidad nacional y por su apologetismo a ultranza.

Nin tampouco a súa proximidade a un teatro "histórico-poético", tal como o vían autores coma Torrente Ballester (1969: 380-381):

> En el mejor de los casos, el teatro histórico español contemporáneo es una nostalgia; en los casos peores, engaño y *evasión.* Y aquí sí que puede hablarse de evasión con entera propiedad ética, porque se brinda al espectador la ocasión de hurtarse a la dura realidad de cada día —a la realidad económica, histórica y política, me refiero—, para hundirse en el sueño adormecedor de un pasado *que no fue así* y que a la sensibilidad actual apenas si interesa en su aspecto heroico. El error de los cultivadores del teatro *histórico-poético* consistió en no advertir que lo *heroico* empezaba a no interesar realmente.

Vidal Bolaño (2001: 29) tiña, pola súa banda, abondo claro que:

> Como practicamente sobre todo o teatro de Don Ramón, sobre a *Rosalía,* pesaba o estigma prexuizoso da súa máis ca dubidosa abscripción ao xénero teatral, ou o da súa irrepresentabilidade [...]prexuízo acrecentado, se cadra, neste caso pola súa descomunal extensión (a posta en escena do texto íntegro podería alcanzar as cinco, seis horas) polo desbordante barroquismo das numerosas e extensísimas acoutacións, polo seu carácter de soliloquio ou de monólogo interior, ou pola presunción, seguramente certa, de que foi escrita máis pensando no cinematógrafo que na escena.

Mais é mesmo este Don Ramón e este seu teatro os que impresionan e atraen o interese e a devoción do dramaturgo compostelán. Un teatro

no que desempeñan un papel predominante a defensa da lingua propia, o logro dunha forma capaz de identificar con el ao pobo para quen se crea, e unha calidade estética e literaria que o sitúa ao nivel do máis recoñecido teatro universal. Vidal Bolaño era, xunto sobre todo a Manuel Lourenzo, o autor galego que mellor podía facer realidade o soño do entón Director do CDG Manuel Guede (1999) de que:

> Algún día o noso país *abrise* as portas dun Teatro Posible no que sexa posible que Daniel Cortezón vexa comprido o seu soño e naquel Teatro habiten Prisciliano, Pedro Madruga, Roi Xordo, os mártires de Carral, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, o animador de ilusións... os fantasmas do patio da casa, os demos particualares do país, sempre desde unha ollada nada compracente, decote desde esa estilográfica cortezoniana empeñada en revisar interpretacións históricas aceptadas tradicionalmente como incontrovertibles, sancionadas polos sabios como mitos restauradores e por tanto, politicamente correctas e *correctamente* aplicables; ou sexa, materia de fe.

Un "Teatro Posible" do que o compostelán estaba empeñado en facer dono e señor outro dos grandes mitos galegos, a Musa do galeguismo, Rosalía, levando ao escenario a fermosa versión teatral que de tal heroína fixera o mestre Don Ramón Otero Pedrayo.

Manuel Lourenzo, ademais dos seus estudos en colaboración con Francisco Pillado —*O Teatro Galego* (1979), *Diccionario do Teatro Galego* (1987)— e traballos coma "O teatro de Otero Pedrayo" (1990), era xa autor de dramaturxias sobre textos do ourensán coma os espectáculos *Muller de mulleres. Concerto romántico* (1978), *A casa das tres lúas* (1981), *Como camisas de liño. Temas de Otero Pedrayo (Teatro de Máscaras)* (1988), *Espectros* (1988), mesmo para o CDG. Pola súa parte, Roberto Vidal Bolaño, que colaborara coma actor en *Espectros* e se convertira en defensor sen concesións, non só das virtudes que Manuel Lourenzo (1988) descubrira na lectura do *Teatro de Máscaras* de Otero —a participación de todas as artes "na construcción dun edificio gozosamente inusual e atrabiliario, onde todas as cousas son posíbeis, onde os espectros e sombras teñen o valor de seres vivos"—, senón de todo aquilo que conformaba o revolucionario teatro do ourensán, peregrinara pola súa conta ao encontro co Mestre a través de traballos coma "Teatro con T maiúsculo" e de obras coma *Agasallo de sombras* (1984) ou *O desengano do Prioiro* (1995).

Para a posta en escena de *Rosalía,* Manuel Guede decidiuse polo dramaturgo compostelán e este, perfectamente consciente do desafío

que tal decisión significaba, non dubidou un intre en aceptar o reto. Sabía con toda seguranza que se atopaba diante dunha obra dramática e polo mesmo coa obriga de facela realidade no escenario. Así o confesou el mesmo (Vidal Bolaño 2001: 29):

> Pero tampouco tiven nunca a menor dúbida verbo de que, malia as dificultades, era representable, de que o fora sempre, sen máis acomodación dramatúrxica da que, de común, son necesarias para representar hoxe gran parte da obra de Shakespeare, Valle ou Calderón. A maioría das imaxes, os mundos, ou as personaxes por el propostos serían perfectamente executables dende a contribución das novas tecnoloxías con aplicación certa xa nas artes escénicas, ou mesmo dende o aparello e a maquinaria escénica dos teatros renacentistas ou barrocos. E por suposto dende un teatro desprovisto de outros artiluxios que non foran os da imaxinación, a suxestión e a sinxeleza.

E isto último, non só por razóns puramente económicas, senón tamén para poñer de manifesto que non sempre foran estas a única explicación dos silencios con que circulaba o teatro do Mestre. Ben que el mesmo precisou (Vidal Bolaño 2001: 29):

> Tanto na montaxe de *O desengano do Prioiro,* como agora no de *Rosalía,* foi esta última a opción escollida. No primeiro caso por imposición da realidade productiva na que o espectáculo houbo de facerse. E no que agora nos ocupa, polo convencemento de que había ser dende a austeridade, dende o despoxamento, dende onde mellor chegarían aflorar as solucións aos infindos problemas que a posta en escena de *Rosalía* plantexa.

Vidal Bolaño non dubidou nunca de que Otero, cando escribía esta e outras obras teatrais, era de todo consciente de que o seu destinatario non era en absoluto o público do seu tempo, o público que asiste a presenciar un espectáculo teatral. O que non ía impedir, como pensaba o compostelán, que o seu teatro, caracterizado esencialmente pola libre mestura de xéneros, a presencia de tódalas artes, a influenza da literatura, do cine e, sobre todo, do espírito de liberdade representado especialmente polo menosprezo da norma tradicional, remataría merecendo un posto de honra no teatro moderno. Liberdade creativa que, por outra banda, tampouco era tan nova como pensaban algúns. Como escribe a profesora María del Carmen Boves Naves (1997):

> En España, *El arte nuevo de hacer comedias,* de Lope, y toda la práctica de creación dramática se aparta de la actitud normativa y de las imposiciones que la poética intenta proyectar sobre el autor dramático y sus obras, y lo mismo pasará en Inglaterra con el teatro isabelino, cuya potente originalidad desborda cualquier planteamiento normartivo.

O que, se cadra, non se quixo ou simplemente non se soubo ver é que, neste teatro, o texto e incluso a súa forma —diálogos, parlamentos, monólogos, apartes— non son, na perpectiva da moderna teatroloxía, os elementos que mellor definen esta arte. É, pola contra, a escrita escénica —as acoutacións e didascalias—, como elemento fundamental da súa edición teatral —representación— a que definitivamante determina o seu verdadeiro carácter. E é mesmo neste recoñecemento do valor da escrita escénica no que Vidal Bolaño basea a súa defensa dunha teatralidade, "certa", no teatro de Otero Pedrayo.

A estrutura, tanto a utilizada por Otero coma a interpretación que fai Vidal Bolaño da mesma, construída sobre secuencias, simples ou complexas, de clara inspiración cinematográfica, non consinte en ningún caso falar con propiedade de actos, cadros ou escenas. Só a necesidade de xustificar a empresa do compostelán de levala ao escenario explica, por exemplo, descricións como esta (Xosé María Dobarro Paz e Luciano Rodríguez Gómes 2001: 51-124 103) da obra do ourensán:

> Na súa estructura externa ou deseño editorial achamos en *Rosalía* seis grandes bloques, cadros ou actos que figuran representados por letras maiúsculas do A ao F., subdivididos en escenas numeradas con números romanos e que nun total suman vinteseis.

Otero doulle forma nesta obra, sen dúbida dramática, a vida de Rosalía de Castro, facendo posible, a través dun recurso tipicamente cinematográfico, a súa materialización, en presente, se cadra algún día enriba dun escenario, dun pasado que a personificación da protagonista, a mesma Rosalía, nunha lembranza, nunha sombra, lle consinte reconstruír nese mesmo universo no que reinan con dereito propio todos estes personaxes feitos de soños. Este foi, con toda seguranza, o soño de Otero Pedrayo, un milagre que Roberto Vidal Bolaño, o meigo capaz de lle dar vida a personaxes, desgrazas, pouquidades e variacións "improbables", o fixo simplemente realidade. A diferencia esencial entre a obra orixinal do señor de Trasalba e a versión do dramaturgo compostelán é só a que hai entre o soño e o soñado, entre o desexo e a súa satisfación.

A *Rosalía* conta o nacemento da Cantora do Sar, a súa madurez e a a súa morte. As referencias históricas —o seu bautizo na inclusa; a súa mocidade e a súa presencia no Liceo de Santo Agostiño; a súa estancia

en Madrid: a publicación de *La Flor,* os paseos polo Prado, o casamento; a morte do seu primeiro fillo; Compostela, Padrón, Muxía, a publicación de *Cantares gallegos,* a estancia n´A Coruña— non son máis ca fitos nese desenvolvemento. Pero, como acertadamente pensaba Vidal Bolaño, *Rosalía,* a obra de Otero Pedrayo, non era máis ca un "soliloquio", ou un "monólogo interior", no que o símbolo mítico dun pobo que se rabuña con saña nun doloroso intento de espertar dun soño de séculos, de renucias e silencios cara un mundo de liberdades "improbables", se fai vida nas palabras de mil lembranzas e nas suxestións de poéticas didascalias. Un universo de emocións e sentimentos que alenta nas cores das plantas, na música da chuvia, nos acenos dos amenceres e anoiteceres... Un universo no que a realidade se traduce en sombras e os soños en ríos que choran, pedras que falan, campos que agardan... O tempo, coma o espazo no que teñen lugar non son máis ca o marco, evocado, soñado, no que a protagonista lle vai dando forma e facendo realidade o seu propio mundo. Un universo conformado polos seus sentimentos, emocións e estados de ánimo. Ela, Rosalía, non é só a única protagonista, senón o único personaxe real, que, en calquera caso, non é máis ca un soño, unha sombra, que sofre unha vida evocada en mil lembranzas que non son outra cousa que soños soñados. Rosalía convoca, en cada momento e en cada lugar, as sombras que poboan e definen o seu mundo, procedentes unhas da súa propia imaxinación, coma Don Álvaro Anido, e outras das súas lembranzas ou historias escoitadas, coma as que levan a cabo o rito do seu propio bautizo na inclusa de Santiago, o seu encontro co poeta Gustavo Adolfo Bécquer, a súa relación co seu propio marido, Manuel Murguía, os agarimos da súa nai, o amor cara aos seus fillos...

Este é o universo dramático que Vidal Bolaño, con moito máis respecto ao texto de Otero do que el mesmo confesa, fixo realidade no escenario do Salón Teatro de Santiago, o espazo teatral que berra dende sempre o seu nome. O seu obxectivo prioritario era poñer de relevo as propias calidades dramáticas da obra do mestre respectando mesmo ao máximo o seu texto. Os cambios, engadidos e supresións, respondendo, polo menos nalgún caso, ás condicións derivadas das do mesmo local onde ía ter lugar a representación ou dos medios de que entón puido dispoñer, teñen, en xeral, a súa explicación na necesidade do compostelán de facer realidade teatral, non só o texto dramático, senón tamén aquelas suxestións con que o Mestre enriqueceu as súas literaris didascalias, é dicir, o seu texto escénico.

O seu labor con *Rosalía* non se reduce, de certo, a realizar cambios que faciliten unha representación "posible" dunha determinada obra literaria. Nin tan sequera a un esforzo de descubrimento na mesma daqueles elementos que poidan facer posible a súa posta en escena. A técnica dramatúrxica de Vidal Bolaño é moito máis complexa, sobre todo neste caso. O que el pretende é poñer de relevo as condicións teatrais dunha obra que contén tódolos elementos para facerse realidade nun escenario, sen dúbida novas e diferentes, pero en ningún caso necesitadas dunha versión dramática especial que facilite a súa posta en escena. Unha obra filla dunha "poética teatral xenuinamente galega".

Unha breve lectura dalgunhas das secuencias nas que se desenvolve a acción permite penetrar tanto o sentido dalgúns dos misterios teatrais postos en marcha polo ourensán nesta obra coma, na comparación destes coas solucións que lle aportou o compostelán. Calquera intento de traducir en termos do teatro tradicional —acto, cadro, escena...— representaría un falseamento da realidade das técnicas teatrais empregadas por ambos dramaturgos. Os dous tipos de unidades nas que o autor estrura a súa obra, as maiores, sinaladas simplemente coas letras maiúsculas A), B), C), D), E) e F), e as menores, é dicir, aquelas nas que se se subdividen as anteriores, sinaladas con números romanos, non se corresponden nin con cambios de lugar nin de tempo, nin tan sequera con ningunha modificación física da escena como, por exemplo, as que produce a entrada ou saída dun personaxe. A protagonista, Rosalía, simplemente nos derradeiros días da súa vida ou se cadra só nese témero intre da súa despedida definitiva do que foi en vida o seu mundo, condensa, nunha dolorosa evocación, tódolos momentos que definiron a súa existencia. Non ten sentido, nunha recreación desta clase, falar da función de lugares e tempos na súa estrutura. As imaxes que poboan neste momento as dolorosas lembranzas da protagonista só, de certo, cobran forma situadas en lugares e tempos concretos. Pero Vidal Bolaño, responsable de facelas visibles nun escenario, interpretounas mesmo coma sombras incorpóreas ás que só o derradeiro alento de Rosalía lles daba vida. Naturalmente en espazos e tempos que só o soño os consiste descubriir na súa realudade física, espazos e tempos nos que personaxes e feitos, coma verdadeiras sombras que eran, se materializaban e desmaterializaban coma soños que estaba a soñar Rosalía.

A primeira secuencia, a sinalada por Otero coa letra A), resulta, pola súa mesma complexidade, non só, especialmente ilustrativa, senón suficiente

para nun paralelo coa versión de Vidal Bolaño, poder comprobar o verdadeiro carácter teatral dalgún dos compoñentes máis relevantes da súa obra. E tamén, naturalmente, a técnica empregada polo compostelán para poñelos de relevo. Véxase, se non, na seguinte reprodución:

OTERO PEDRAYO:

Rosalía, 1985

"A)

I

O chover resoa, medra, par, lembra nos patios do Hospital; resoa, alóngase, nas praias, nos piñeirais, nas cinzas, nos sonos. Toda a Galiza no devalar do chover. Un intre de dor nos patios do Hospital; as pingadelas das tellas axordadas polo estrondar das gárgolas queren fiar, como as mociñas, unha alba tea... Endexamais atinan co xeito; non poderán casar, e chora.

A Vella: *"A vella, a ramo de morte, pendurada cada intre como folla mucha sobre o decorrer".* Nun chisco hei morrer. Dimo a Sannta Compaña... Ben rexas e ben capeadas son as paredes deste Santiño Hospital; mais o alento das almiñas amolece os seixos.. ¡Ben as sinto! Cimo de neniña na chousa de forras... ¡Non foces, cocho da dor, co teu vello fuciño no pobre pallugueiro do meu corpo! Agora voan rente ós cumios do San Martiño... e van trazando botar unha ponte pontiña sobre a rúa... Outro medo neste pazo dos medos...

O neboeiro da Compaña, feito e refeito no bater da choiva, vai compóndolle ó Hospital unha coroa, con medo e escándalo das górgolas. Unha maquía os marmelos, mais non pode berrar. Chora unha soa bágoa. Escáchase nas lousas como se fora de vidro... Co gallo do medo, un medio hominicaco quérese ceibar da pedra, e non pode; bótalle a culpa ó reuma... Algúns bechos lámbense para se librar do lixo dos mortos. A coroa e grinalda vaise trocando en rolda de homes, mulleres e nenos collidos da man conforme vai espallando a noite. Só dentro, nos claustros e nos corazóns, as graves pingadelas. Fío da cadea de pedra a rolda das almas en pena, xira a modiño. Un mozo gaiteiro, de acarranchapernas nun pescozo escamento, fai como se tocar no fol do vento novo que chegou do Tambre, e coa gasalleira lembranza dun son os mortos roldan docemente...

Foi meu amor... o Fortunato de Acolá... Ben novo esbaratou na presa..., na presa do muiño traidor... Dende entón salaia a presa de cotío... Eu soa collíalle o ton ó seu salaiar... ¡Sinto o consolo aquela gaitiña! O seu tocar espertaba nos penedos e nas fontelas os pulos de bailar... Vou chegar leda á miña pontiña, ápontiña do pasamento... Coitada de min... Non terei a quen dicir o meu contento...

Un Interno: *Fai a súa ronda: mociño de peiteada barba loira, chaqueta de boa pana debaixo da bata.* ¿Quere algunha cousa? Sentina chamar ó queixarse baixiño.. ¿Ten dores? Halle vir ben unha miguiña de opium... ¡Venturoso nephentes! Para a queimadela da dor e... para os amores... ¿Xa! ¡Xa! Os namoros... ¡Habían patuxar os poetas nesta esterqueira! Pero... o cinasco da vella atura ben... ¡De que xeito a forza vital engarra deste cangado pelexo case baleiro...! Despois de pexada case un século ¿como ten de disfrutar de volta á... evolución...? *Achega o farol.*¡Está case fermosa! alcuñábana de bruxa... ¡Que fidalguía nese perfil de fouce usada deica o límite no seixo do tempo!

A Vella: *Ten apreixada, como verde e rexo vimio, a man do interno.* Axiña morrerei... Xa nin folgos teño para esa angueira... ¡Ídevos rir do meu pobre corpo de guizos muchos, mollo de bacelo vedraio, pelexos de tisgados peitos, mantenza de triste verme no prorrateo do foral da fame... ¡Pillabáns estudiantes!... Rides da podremia da vellez, e dediante do corpo branco e rexo, de cabeleira de flores de toxeira, inda ulente a montaña, do cadáver dunha moza, facedes versiños, e non coutades aas bágoas... Gardádelas nos panos finos e broslados, regalo da irmanciña ou da noiva.. Mais eu quérovos ben, mociños... Só vos rogo que, esnaquizada ou non, non vos demoredes en me manbdar á foxa... ¡Cantas cousas lle hei dicir á terra! Morro leda nesta noite... Xira a Compaña polos cumios... Están as serras alagadas... Patuxan na lama os pensamentos, os fumes, os camiñantes... Todo son figuranzas... ¡Hoxe é unha nova noite de Nadal...! Esta noite baixounos para todos unha neniña do Ceo... Como tantas rosas de neniñas... ¡Pero ela é unha cousa nova! Dente esta hora van ser outras a dor e a alegría... Nas pingadelas do chover láiase a súa primeira bágoa... ¡Miña coroa!

O Interno: *Ó morrer, afrouxa o vencello dos dedos da vella.* Debía chamar a don Xosé... Interesábase pola maneira do tránsito desta velliña... Sempre anda don Xosé cavilando no xuntoiro do espírito e o corpo... ¡Parvadas!. Non hai máis que o movemento da molécula... Quizabes teimaba descubrir esa "luz fosfórica" derradeiras... Como o raio verde do poente... Pero... xa vai aló... Voulle pechar os ollos... As pálpebras semellan as flores muchas gardadas nos libros... ¡Que se non decaten as máis!... Dormen como santiñas...

Con tino, despois de cubrir a faciana da defuntiña, fai pasear un consolo de amantiña luz por outras velliñas durmidas como nenas.

II

Tres badeladas decen espaventando os medos.Na devaladoira noite faise unha fonda e vixiante arelanza. Foxe a Compaña para o acougo dos adrais e foxas. Pola gándara mollada da praza do Hospital adiantan dúas persoas: diante, unha trabe danzal de home embrullado na coroza, co farol de óleo na man, franqueando vieiro na marea húmida das tebras que mergullan o Obradoiro; atrás, un cabaleiro feble, envolveito no tabardo de colo dos señores do XIX, levando acariñado coas mans contra o peito o mellor tesouro que polo amor e a desventuranza se puidera confiar ó

corazón dun home...Quizabes do Doutor Varela de Montes albisque na hora e na noite algo novo.Non lle collería de sutaque unha alborada nas torres... Parece medrar a praza collendo e abranguendo toda a xenerosa redondeza da Galiza. Fuxira a néboa da Compaña. Só o gaiteiriño quixo ensaiar unha tonada nas ramalladas do San Lourenzo, riba do Sarela. Pero na noite espallada, chea de alento de chuvia, con acios de estrelas, os ensoares dos acollidos ó navío do Hospital van ordenando sobor dos altos treitos unha nube lembradoira e arelante. As gárgolas docemente calan. Poida que durman. O chamadoiro da grande porta ecoa longamente na noite...

O Dr. Varela de Montes: *Vai gravemente emocionado.*Queda naquela casa unha grande dor. Mais, esta esperanza que levo aquí... Ela abondará para espallar os neboeiros de odio e desprecio... E máis a nai, a doce nai... Non rirá a aldea. A aldea e a noite saben máis do que Lucrecio da natureza, saben máis do que os románticos da paixón. O medo remanece do latricar baixo e teimudo das beatas, da pezoña envolveita en palabras sucradas, das señoras de foros e escuidos broslados en seda, laborados en pedra. ¡Non ha ser para moitas das Rúas, e da Mahía, e do Padrón, cativa gloria o saberen aldraxadas, roxas de vergonza as lumieiras dun pazo... e ben altas... como se os alicerces dos seus con iso se fortaleceran...! Pobriña nai a chorar... e esta naipeliña nin chora. ¡Que divino quentor de creación se espalla dos corpiños dos nenos! Pobriña... mellor asulagarte no silencio da aldea... Costureiriña, rostro enfariñado... Mais a túa estrela roxa ha ir contigo sempre... Perdín a noite cando teimaba procurar un fío no no decorrer das doutrinas da escola de Montpellier... Pobre neniña... mais pobre do que as nadas aquí....

Namentres na capela laborada en puro conceptismo gótico e occamista, en riola case de tempos musicais de argumentos en chama e esquema de chama, se cumpre o rito e Sacramento do Bautismo, don de liberdade, tollemento dos ciclos fatais dos antigos, lei nova mollada de augas orixinarias, e o peito e aba de terra nai dunha muller do pobo infindo acolle o primeiro salouco da nova cristiá, e van xirando xa saudosas de sono as estrelas, e latexa a orballeira xa trasposta no ollar de pedra nova e triste da mañá, os ensoares do Hospital compoñen a versión conxunta do intenso vivir da tripulación galega, flor, síntese e raíz arrincada e dorosa, do grande navío do Hospital bogante na hora da tornavolta da marea do alén.

O mociño labrego; A panadeira; O orfo dos largos camiños; o muiñeiro por portas; O crego sen licencias; o fidalgo a pan pedir. Só esta media ducia de raiolas de vidas sen comenzo nin remate, alumeando cada unha o tempo e a historia, poderíanse un intre illar e pescudar, como figuranzas humanas no neboeiro, ou lembranzas e conversas do vento na carballeira, no Obradoiro de neboeira e frouxo latexar de sul, remanecido dos ensoares, antes de soar unha risa de neno de mañá na acugulada noite do Hospital...

O Mociño Labrego: *Hai unha esgrevia encosta... Ós lonxes adivíñase, máis do que se descobre, o verdecer lenturento dun val. Unha casoupa de forras, acaroada cunhas remendadelas e tombas de labramios, acouga na*

esporente encosta. O mozo destouza o ermo: de cando en cando, ó se erguer para enxoitarse, albisca novas agras de ourilecente centeo; el arrincounas do escuro e do pedregullo; figuran unha cruz no ermo; no recanto abrigoso, coa fonte endexamais calada, na horta de guapìños arboredos, a moza arranxa e asoella roupas novas e canta...

Segue o traballo. A peta acende ás veces faíscas nas pizarras; elas, olladas lostrigueiras dunha dema, descobren os seos fondos do monte: na ola de branca louza hai un sol pechado; faiscan ouros sen tempo, novos como o sol. Abondaría meter a man para cegar o monte coas coroas das raíñas que habitaron nas torres, cos colares das fadas, cos peitorís e os elmos dos reis antergos de barbas brancas, sacrificadores ó sol da mañá... Non fagas caso dos rires roufeños, cava duro, non caviles na mierenta paga de centeo. Pero un tremor ou vento xiado da serra tóllelle os pulos. Os torróns arrincados do ermo figuran homiños e cozofellos facéndolle carantoñadas. Cruza na súa besta un patrón de ollar atravesado e boca de cigarro frío. Di: "Ben sabes que para a feira do 3 entéorase o primeiro prazo; arrodeei para dicircho... ¡Non, se vas a agardar para ateigar a arca polos mollos desta carpaceira!" O mozo, alapeada a testa por unha labereda, peta máis rexo, ergue oután o ferro, máncase na perna. Deitado, case non sofre. Decorre o sangue e leva ós beizos da terra os espíritos malos... Adormece. A súa moza chega xunto del coa xeitosa merenda; ó enxergalo, desfai a magnífica trenza, tecea coas mans, fabrica en dous ollares un veo, e todo o ermo e o sono e o mundo se cobren de ouro...

O Muiñeiro por portas: *Chegou a xusticia. Polo día. Pero fixose noite de lobos. A auga doncela e cantareira tivo vergoña da súa nudeza diante daqueles furadores ollos onceneiros, e embrullouse na néboa. Expretaban as pedras como mancando os dentes nelas. Fuxiron os tres sacos de fariña. Ulido de seo para o vello muiñeiro. Doente de tristura, despois do embargo, o home acollido máis en pendello e corte do que en sobrado, debulla cun guizo ben feitiño, para non gastar culler, o caldiño de nabizas, ás veces baixa para a fonda valgada onde noutrora o seu muíño foi cántiga, reloxio, corazón... Ás veces pon o home a man no peito e pousa: el está aquí. Descóbrese para el no fondo de todas as corredoiras e o seu cantar fai o contrapunto dos acentos belidos, enneboirados, das mociñas ouvidas ó pasar, aves na ramallada...*

Ás veces baixa. Vaise amparando no seu caxatiño de avelaneira. Coñéceno todas as pedras da calzada. Son máis vellos, de latexar máis tristeiro as árbores con gromos de abril que semellaban verdecer das escumas do río. Agora só nas silvas fican entrambilicados os cabelos cañosos das fadas vellas... O río. Debera medrar coas bágoas do muiñeiro. Deixaron nos pasais e na soleira a súa forma. Petroglifos da dor. O río. O seu Xordán. Para el os fíos de auga nas mans cóntanlle medos e valentías dos ermos... O teu labio de moza... Unha noitiña foi a recompensa da fe... ¡O muíño sen pedras, moía! ¿Quen puidera maxinar semellante muiñada!... As penedas, as horas, as laiantes ou as caladas sombras, as vidas, as alboradas... todo se resolvía

en branca fariñada, e erguendo os ollos ó ceo estrelecido, era todo branca fariñada, e a lúa dispuña os albos da fariña, e envolto nela, cantigando, o vello voltaba a ser mozo...

A Vella panadeira: *Decátase hidrópica, enorme, orgullosa, no cerne do mercado; arredor os corbes acugulados de moletes: o seu imperio; é rica, é podente: pode acantazar a moletes os vidros das fidalgas. Ri e o bandullo maquíase como un saco que levara dentro para a feira un porquiño vivo... "Bos días, señora Paifoca ¿E logo hoxe está rifada co cónego da cruz vermella? Cale, cale... Non llo direi a ninguén, se me dá un bo curruncho" Foxe o estudiante. Plantifícase unha muller da aldea, moi da súa casa: "Ollo, mañá "ela" mesma estará no Inferniño. As onzas virán dentro da saqueta da fariña. Neste garabullo van contadas. Gárdeas ben... no pazo dos medos mellor" A panadeira di que si: "Abofellas, se non é ela mesma. Unha diaña... Dan moitas copeladas de prata pola súa cabeza... É capaz de papar un desaúno bo na cociña dun cónego" Chega un señorón vello, esguío, ollos, bigotes, falas griseiras: "O santo e seña da praza é "Isabel"... Dígallo antes dunha hora á ama do abade... Sairá gallopando o sancristán... Se collemos Lugo, Galiza é nosa"...*

"Adianta moi panforreante un miliciano, morrión e pendurados bigotes: "É preciso saber hoxe onde está o toco dos señoróns servís... ¡E ti sábelo! Ti sabelo todo en Santiago, miña xoia. Fai por te coar polas tullas de Amarante... ¡Que me coma o demo se alí non hai moreas de armas! Faimo e... has ser miña noiva... Sempre tiven mentes de falarche, pero non me atrevía... Faremos unha voda soada"... Xa non pensa no bandullo nin nos cestos de moletes. Rolda a festa. O casorio faise no mercado. Enche o músico a gaita do gaiteiro da Ponte Sigüeiro... mais as súas tocatas fan que os pans se volten espigas e fuxan para formar as agras. Uns rin, outros berran... O noivo, vestido de coronel, xura... O crego vello de San Fiz fai desconxuros... Xa as novas agras de pan resucitado chegan deica o Viso, deica Belvís... Algúns bailan ó son da gaita... ¡Que dor, cando unha gran dona (se non sabía ben se a Pepa Loba ou a duquesa de Altamira, ou as dúas nunha) chegaba de madriña e facía os primeiros pasos do baile!

O Orfo dos largos camiños: *Fondos bosques outonizos chegan se non sabe onde deica a praia loira, onde reventan e estoupan os seus tempos as foulas dun esteso mar ata onde se non sabe... O home vai só. Ten a barba cañosa, o enxergar nobremente aqueloutrado....* Logo hei morrer... Pero antes teño de atopar no medio do bosque o máxico altar... Son merecente. ¿Onde foi a antiga xente?

Pasa diante dunha eira: mallan 24 homes: ducia de esquerdos, duca de dereitos: o seu trono fai tremar os ramos como se neles se poxaran grandes paxaros. Fálalles:

Vinde comigo ¡Imos libertar a Terra!

Eles sen mollar a boca, sen pensar no pan, botan os mallos ó lombo e camiñan após del.

Pasa por diante dun lameiro onde segan seis gadañeiros. Dilles o home:

Vinde após de min. A Patria agardou moito.

Os gadañeiros mollan as palletas nas cabazas do viño, e rin. Vai chegando a unha feitiña igrexa. A xente sae da Misa: homes, mulleres, nenos. O camiñante detenos abrindo os brazos:

Vinde logo. ¡Os tempos son chegados!

A xente agora non ri... Pero os ollos e as mans sinalan para as terras sementadas, para os treitos fumegantes, para as tampas do adral.

Só o silencio. Só o silencio... e estes barudos homes da montaña.

Van após del e case non fan os seus pisares un bruído de saltóns na follateira estrada.

Levo días manténdome con raíces bravas e mel da frolesta... Sei onde está o dolmen.

Axiónllase, logo bícao e con tenro amor vaino limpando de follas; os mofos e liquens teñen sensibilidade de pel. Chouta unha loba enorme: párase a cinco pasos: ten rostro de muller, de moitos rostros de muller que van demudando, ata que comeza a deitar sangue sobre a pedra; o rostro é de belida e tristeira doncela. Ela fala: "Miro na túa frente o selo dos electos"... Deita riba del a fermosa cabeza de ouros de flor de toxeira ó luar... Pero aquel bico endexamais xermola... Case pedra de cova é o leito do home do longa sombra após de si nos poentes dos camiños...

O Crego sen licencias: No leito do Hospital son un labrego máis. Podía pola miña coroa estar en mellor aloxamento. Dignaríanse virme facer compaña algún cónego de cruz vermella co que de rapaces á s póutegas, ou un capelán de honor de borla verde... Pero non quixera. Son un crego, creguiño, de carreira breve, e estou agora ledo sendo un paisano. ¿Por que meu tío fixo patrimonio con dúas touzas, tres nabeiras e un pardiñeiro asoellado para me ordenar? "Non sum dignus". O bispo tolleume as licencias. Cando saín do pazo tremábanme as pernas, pero acendeuse nos meus ollos lume de mozo para soster o enxergar de volpe do provisor... Estiven na tasca, gulapei bos viños, rin con curiais, merquei aparello novo para a besta, collín o vieiro da casa e nin me lembrei dos fregueses que me alpurraron uns , e outros doéronse por min... Pero me non atrevía a considerar as miñas mans labregas, que souberon do rabo da aixada e das quirotecas de la da roza, e agora penduran tristeiras como corres muchas. ¡Xa non poden erguer o Señor!... As mesmas mans apreixadoras dos seos da Mariña, no pardiñeiro; por eles fun desvencellado da Igrexa, por eles voltartei a agarrar o rabo da aixada, e non erguerei o Señor, no mencer, franqueando as portas do día... E as miñas mans, nesta hora e sono de Matutinos no Hospital dos pobres, érguense soas e soñan erguer o Señor alumiando a néboa de pesadelos dos doentes.

O Fidalgo a pan pedir: ¡Se puidera saír de aquí! Eu sei onde se encova o tesouro... Por priguiza e orgoleza nin o esculquei... ¿Néboa ou realidade? ¡Si aquel é o meu pazo! Feitiño e gracioso no seu vagantío e poder. Están en flor os castañeiros. Recende a tilo... Pero "ela"... fuxiu... tivo medo da noite e dos espíritos do meu viño... ¡Amigos, a beber! Non só os cregos e os vinculeiros... ¡Vén ti, vello Paio, bimbastrón mordomo! Brillan os ouros como soles no lameiro no pano verde da xogueta... ¿Quen son eses?... Señoritos da vila... Boeno... Eu son un fidalgo. "Ela", ¿onde parará? ¡se chego a mañá ou vou á súa procura para me axeonllar ós seus pés ou lle meto unha bala no corazón! ¡Inda sei atinar!, mais... xa non ruben as xerras; está baleira a bolsa... ¿Fala ti, vello volpe de mordomo? ¿E as xugadas, e as carballeiras?... ¿Que nada teño?. Só o vento quere entrar bo amigo... Todos fuxían. Algúns moi finamente... fica o can... Sairemos ó mundo.. ¡Ouh! Meu pazo... Un papel na porta, cravuñado por unha porca man di que non é meu. E debe ser certo, pois as hedras medran, ruben como unha verde marea silandeira ocultando a vergonza e dor da pedra de armas, e ós lonxes e dentro do meu peito resoan os machadazos que van tallando as carballas de séculos... Vou só, polo camiñode pedras que me mancan os pés ¿para onde? No cruceiro dos Gaios séntome. ¿A noite non ha ser abondo longa e piedosa para ¡alonxar o día? O puñal de luz do primeiro rasio do día vaise cravar e espertar no meu corazón. ¡Xa loce! Non, son os ollos do meu can, afitan para min como unha conciencia. ¡Xa non tes caldo nin osos!... Teño un tiro na pistola. ¡Pun! Entre os ollos... Nin lateu... Mais ¡que fixen!. Meu só a migo... A bala derradeira debedu ser para o meu corazón... El lambería con amor o meu sangue... ¡Se puidera saír... ¡Chegareime ó cruceiro dos Gaios a pedirlle perdón!

"Outros ensoares devalan cos ditos e na néboa e fume da noite derradeira, só os xunta un medo: O grimo da actualidade, o medo do "hoxe", do tempo presente e único, e terrible, significado polas badeladas da alba: cando nacen, fonte no ermo, conciencia histórica no mito, todos volven ás covas das conciencias no grande xuntoiro de dores e esperanzas do Hospital, ás beiras da mañá".

A Campá da Alba:

Da Catedral campana
grave, triste e sonora,
cando ó raiar do día
o toque da alba tocas
no espazo silencioso
soando melancólica
as túas badeladas
non sei que despertares me recordan...

Veu de moi lonxe e de moi fondo a miña voz: di o latexar do corazón do mundo e quere achegarse ó impeitizo de todas as almas... A moitas non chega. Por iso meu son figura de antemán desengano... Nazo no berce do

bronce consagrado polos óleos santos. Eles danme o acento da verdade. Sábeno os anxos e as súas tubas gloriosas son tamén tristeiras. Decátanse eles máis sabios da ingratitude dos homes. Con medo e orgoleza crebo o silencio dos claustros e dos montes, os sonos e a confianza ou a pena das almas... Para elas nacín, por elas teño medo e amor... Son pobre ruliña mañanceira ¿por que non calo? Mellor sería non crebar os silencios... Pero o amor me guía... Fago nena a miña voz para lembrarlle a quen está a ramo de morte ou a piques de pecado como lle foxe das mans a auga do intre bulidora. Se algúns me tratatan de cruel porteira das dores dun novo e duro día, cavilen na rosa gris de alborada de Compostela e de toda a redondeza doi mundo, pois aínda sen badeladas de altos bronces a voz miña nace e soa. É fermoso e nobre o día: para uns branco cabalo da aventura á porta, para outros eira onde mallar a desgracia e domear a tentación do medo... Cada mañá a flor do miragre... Pero 'hoxe, mañá cincenta, dubidoso mencer do febreiriño! ¿por que hai nos meus acentos, axiña perdidos nas pedras e nos arboredos, unha alegría mesturada de dor?. Vou coas miñas ás ventureiras resbando torres, sonos, medos, mortos mausoleos de conciencias, niños de amor... Pero hoxe non quixer deitar tan axiña a miña derradeira nota.. É doce para a aza da ave, prisioneira na torre e no tempo, acariñar unha neniña... O meu bico fuxidío ten a ilusión de fortecer con gracia de mencer o seu bater na noite... Ha ter un nome fermoso e puro, mais o meu non finda... adeus...

Así mo pediron
na beira do mar
ó pé das ondiñas
que veñen e van.

O mundo, a paisaxe, van devalando, devalando sen conformidade á lei no maxinar da rapaza.

Rosalía: *12 ou 13 aniños: unha fonda sombra, reflexada nos ollos:* Non sei... ¿Para que o sabes?... Non sei... ¿Quen é o rallante que o pregunta?

Ri; pero de seguida o rir seu sóalle como unha cántiga de agros verdes ou de lavadeiros en fondos claustros calados da súa alma, denantes descoñecidos.

¿Onde remata o mundo, e eu onde chego e os versos? ¿Que doces arrolos? ¡Nas magnolias teño mirado camiñar vermes! ¿Por que os versos, as ringleiras negras mos fan lembrar?

Os versos son italianos: deitan o celmoso recendo; o ulido da magnolia é semellante:

Melanconía,
Ninfa gentile,
La vita mía
Consegno a te...
.....

O sotto un faggio
Io ti ritrovi.
Al caldo raggio
Di bianco ciel
.....

Pobriños versos, son unha nena, perdoade, trátovos mal e sen vos... Non bulo e miro as árbores, están cheas de flores, chegan deica min as ponlas, quen fora paxariño... Só erguéndome enxergaría os renques de arboredos ó correr do río... Teño medo de os mirar verdecidos. Por eles e por min... ¡Sempre eu! E decatándome de ser bonita. Dixérono, sen el se decatar, os ollos dun home, dun home maior... Asómbranse, e din a verdade... Os mociños e os rapaces, pobres ignorantes. Prefiro os nenos... ¿E se eu fora fea? Cacarañada de vexigas, derreada... ¿E se eu fora mala? Non, non, non... ¡Ande señor poeta, vén en axuda desta pobriña.

O che ti piaccia
Di dolce Luna
L'argenta faccia
Amoreggiar
.....

Pois onte pulaban, e batía nelas a choiva xiada por agromar as ramas... E se verdegan, van sufrir co vento do mar, de beizo salgado... E se verdegan..., unha primavera máis que vén... ¡Pobre naiciña! Semella estar moi lonxe e tendéndome os brazos dende outra beira. Enxérgame sempre con tristura. Eu achégome ó seu rostro afastando cos ollos pechados a cortina de dor do seu ollar. Despois, co meu corpiño, que ela chama de rula, pegado ó seu xa é ditosa...

O libro esvara para ochan.

Nubra o sol... Agora... Pero só teño azos para escoitar se chega polo camiño... Pode chegar e pasar... ¿Que se ouza? ¿In carro... lonxe...? Vou alagar a fronte e as mans nas lilas. ¡Quen fora coma elas! Ou... como aquelas pombas...

"Chega un gallopar; un intre todos os camiños alentan no trasfondo dos ollos e case na sede dos labios da nena como unha néboa mollada, con sorpresa dela mesma: entra polo xardín o mociño: rexo, vai vestido como señorito cazador; pouca lonxanía nos ollos; un pouco turbado".

Álvaro Anido: Señorita... Non quixer pasar outra volta..., pois fun vixiar uns nosos lugares, abaixo, sen saúdar casa... tan... de señorío... Quixera falar coa... súa señora nai... sobre duns forais da parte de Rois... non *teño* tempo para voltar por estas corredoiras...

Hai un reflexo malo de máscara burleira que pasa diante vidros lixados no enxergar do mozo. ¿Decátase ou non Rosalía? O pular da vida lle non deixa quizais descubrir a cruz de pao para sempre chantada no duro penedo.

Non podería coutra as augas do seu gozo. Por vieiro de verdes salgueiros decorreu para o mociño.

Álvaro Anido: *Decátase de ser admirado; está afeito: demasiado túzaro, non albisca a beleza de abrente daquel ollar; quizais quere dicir unhas palabras finas; só farei renxer groos e ben graxados zapatóns de fidalgo.* Teño presa... As cousas... A xente non ten respeto... Inda hai pouco, nun pinal da casa, unhas porcas nennas enlarafuzadas andaban roubando a frouma.

Ri devolto ó seu clima facendo restalar a fusta no ar.

¡Levaron o seu ás súas nais!

Rosalía: Miña nai está na sala... vai pola solaina...

O seu acento, despois dunha dúbida anguriosa, faise de afiado callau: ela mesmo se sorprende: as roseiras vanse desfollar; ergueuse un airiño; a nena considera o cabalo que trema impaciente e ten o ollar triste; debrúzase na tristura.

¡Estas belezas do mundo! Abonda a nube dun pensamento para espaventalas... Álvaro, Álvaro... Non es o mesmo... Bruto, desaconfiado... ¡Que noxo! ¿Ou non hei ser eu merecente desta beleza do xardín?

Quere bicar unha rosa: de seguida se arrepinte. Sobe ó seu pequeno cuarto: botaríase no leito, envolveito na saba branca; a camiña de doncela, feitiña, parécelle unha promesa de albo cadaleito.

¡Bruto... Pegar de a cabalo a unha nenas... pobriñas... famentas... ¡Eu non o cría...! Hai fame no val....

Séntase preto da fiestra: a paisaxe parécelle unha tenra pupila verde: ren bágoas inda non formadas; sente o bruído da porta do salón e un consolo do acento trsite da súa nai dicíndolle adeus ó vistante; enxerga como o mozo, co ar unha miga desconfiado, cruza o xardín e vai montar a cabalo, pero detense. Rosalía só albisca polo muro un pano de moza ou de muller: Álvaro Anido agarda e bótase a ela; loitan ó amparo do muro no vieiro só; Rosalía decátase de pórse branca; puidera coas mans arrincar aquela máscara de cal branco; ten noxo:. olla para o xardín.

Parece decorrer polas cousas unha risada... de vello... Óuvense así o pasar diante a taberna... Os abexouros fan unha risada... Pero ¿que é aquilo?

Quéixase ou ri o eixe dun carro; a voz de Álvaro Anido fala a cabalo.

¡Unha cobra verde ciguíndose a outra! ¡Que noxo...! Xa non me achegarei ó recanto da parede... E tampouco podo confiar a ninguén os meus sentimentos. A mesma pobriña miña nai mandaríame calar... Mais... ¿quen vai pasar? ¡A señora María! ¡Que ben me faría un parrafeo con ela!

"Baixa moi á presa e sae á porta do xardín, como agardando por algo ou alguén".

A Señora María: *Vella, inda rufa, composta e peiteada, de boa coida antiga, espallando aire de fartura, prudencia e desconfianza.* ¡As rapazas de hoxe! ¡Sempre nos fuciños de quen pasa! ¿Non estarías mellor labrando uns encaixes ou adeprendendo un poco de cociña? Mais... ben te vexo... ¿Coidas que vai voltar o cabaleiro? ¡Xa! ¡Xa! É moi guapiño o señorito... ¡Non te fagas ilusións, miña xoia! Non é bocado para ti... Nin el.. nin outro...

Rosalía: *Decórrelle pola alma unha auga de tristura, pero de seguida, quizais maxinando na vella unha intención de rir, ou de panforrear de vella, ri, bótaselle ó colo para bicala:* Pero, señora María, por que me trata mal... Eu son unha pobre nena e quéroa ben... Estou leda. ¿Non é pecado, verdade, señora María? Olle que lindo o xardín... Dá xenio... Voullle apañar unhas flores para a súa santiña do pe do leito...

A Señora María: *Conselleira ofendida, vella egua irritada do pousar levián dunha andoriña no seu lombo:* Non, nena... aparta... Non me biques... Xa vai sendo tempo de saber... se non o sabes...

Rosalía experimenta no corazón o erguerse dunha chama; vaille xurdir nos ollos, xa está, abóuralle as mans; á vella esmáltaselle un medo esmagado nos sollos: pero soa e chega a voz da nai.

A Voz da Nai: *Rexa, cun latexar de cordas dorosas:* Rosalía, filla, miña filla, vén... vén logo... que preciso de ti...

Rosalía voa cabo da súa nai: séntese bicos e saloucos; bicos que como ás de aves baten no xardín e fan deter emocionado o mallado camiño campesío, polo que a señora María vai rosmando sentencias, como unha vella ponla de casqueiro deixa caer os bolercos podres.

III

Ando buscando meles e frescura
para os meus labios secos,
e eu non sei como atopo nin por onde
queimores e amarguezos.

As veigas do Sar no primeiro decrebar do outono. ¿Onde vai Rosalía? Máis levián, mais afiada descontra a dor, tamén vixiante. ¿Onde vai, e onde vén o vieiro? De ningures a ningures, quizais se atrevera a pensar Rosalía. As xentes pasaxeiras fan máis longo e doroso o vieiro. E con todo loce no ollar, espalla da mociña un acedo contentamento orgulloso; quere dicir: ós meus anos ninguén chegou a este privilexio de dor; mais quédalle no acordar preguizoso de pensamento: as mans de muller tristeira; o cabelo revolto do pesadelo... As xentes van cruzando pola Vía Dolorosa da mullerinha fraca.

Un fato de nenas e nenos: *Carregan herba verde: tanguen gando; locen orgollezas case inda vexetais de beizos e peitos elas; nos rapaces a mirada callan alterna coa tristura do pescozo fraco e o cabelo de toxeiras mal apañadas:* Alí vén a chuchada, a enmeigada.

Rosalía: ¿Vindes do río? ¡Han estar doces as beiras! Novamente estradas de floriñas...

A rapazada foxe, ri, olla brava ou fai burla. Só unha nena, longa, enlarafuzada, ulente a resina e a fame, as tristes froumas alapeadas da fame, dá unha apreta enteira, case desesperada a Rosalía.

A rapaza dos cabelos froumentos: ¡Xa ves! Non me deixan.

Hai apoupeos e bolen axiña como se un medo os tanguese. Rosalía non vai triste pola aldraxe dos rapaces; ten de por si tristura de sobexo. Sorrí. Quixera sorrir con maldade e non pode. Polos montes van devalando unhas doces nubes de orballeira. Rosalía, un intre levián esquencida de si, atópase ditosa. Hai fatos de xente laborando pola veiga. Naceu lonxe unha cántiga e non sabe onde pousar.

Rosalía: Vén a min, amante ruliña... Pousa en min... Non terei para ti tristuras... Ti non tes faciana outaneira nin cuspe para min...

Latexa a cántiga: lévaa Rosalía como un paxariño sobre o corazón:

Adiós ríos, adiós fontes,
adiós regatos pequenos,
adiós vista dos meus ollos
.....

Só a enorme tristura e pesadume do mundo. Esta cántiga desgraciada coma min... Chegarei a muller... Vixío a encosta pedregullenta, os nenos esfameados, os silvos e as risadas cando eu pasar... Mellor sería preguntar por que... Pero teño medo... ¿Por que non son como as outras?

Mais a dor vai nela devalando, conforme adianta polo camiño, nun sentimento de grandeza dorosa e soa; unha foula de longo derrubarse para remanecer en podentes risadas; as cousas belidas figuraban decorre para un infindo: dorosas; unha dor no piñeiro avergoñado por so, un baixo canto de medo no enteiro piñeiral, unha tristura pequena e demarcada no verde lagarto... podía ser a auga, a das claras, latexantes e boas canles do val, quen cantigara o adeus. ¿Por que todas as cousas din adeus?

A nena tiña unha compasión para todas as cousas e ía sufrindo e camiñando, esquencida da pregunta sobre si, se non habería voz humana capaz de falar polas cousas: de xeito que non puido enxergar como de frente, en burriña xeitosa e presumida, en xamugas, levando ó lado o cachicán das herdades da montaña, un cachopo basto e decotado en mala lúa, viña moi acesa de fazulas a señora das fanegas de Fruime.

A Señora: ¿Quen é esta? Soa polos camiños, vergonza da boa xente. E inda panforrea outaneiro o pazo. Debían ser os nosos rendeiros quen o puxeran rente ó chan e o sementaran de salmoira... ¿Onde irá? Tirando ó pecado, fixo a calquera cova de xitanos?

A ollada da serpe, de ollo redondo de moeda de muller satisfeita, irritada como dun cantazo de burla en vidros de moito precio e vaidade, pola presencia da rapaza, demudouse en medo e pasmo desacougante ó atopar o lume ergueito, valente, do ollar de Rosalía.

Tivo que se suxeitar as xamugas e berrar polo home e cacarexando como galiña con medo..., pero Rosalía non riu: decatouse do lazo do ollar: fíxose auga na chama da mociña, quizais lle naceu unha miga de compasión por ela...

A nena dos ollos verdes de mar: Correndo e choutando: *Chega desembocando por un fondo vieiro entre sebes no camiño real: detrás a tía escanabouzada de salseados loitos, estaca vella para o lume daquela roseira:*

¡Rosalía...! ¿Vas a Iria? HaI festa na casa do vinculeiro... ¡e así, soíña...!

Dálle bicos gulosos de paxaro en froita, dechover noviño en meixelas de fonte.

Rosalía:¡Ouh que linda Carmeliña! Xa me daba o corazón... Unha ledicia me gardaba Deus para esta hora...

A Voz da Tía: *A voz, só a voz: o bulto non atura a dozura do sol, que abría moi ledo e acougouse na sombra dun valado, como un remordemento; a voz, aire de inverno en caveira, pingadelas de alcuza de veneno:*

O golpe debullou os pitiños, os vermes manxaron a roseira... Tiña de ser... Anda, Carmela do diacho, déixaa que siga a súa vía...

A nena, avalada por unha man de angazo, chanta os ollos, de súpeto enneboirados, en Rosalía... Rosalía xa vai lonxe: os pés levárona nun voo para non sentir a voz zoñuda.

Rosalía: *No seu pensamento.*

¿Onde me hei de acoubar? Todos contra min... Ben... Serei fea e rara... Botarei a perder as cousas, dará a miña soa presencia axe e acedume ó mundo... Procurarei o niño do bufo e o burato abrigoso no pardiñeiro dos mendiños... Non lles falla lume e farra... por min... Mais o noxo e o desprecio caeu na mamaciña na mesma casa, pasa con medo dunha cambra a outra. Non bota a man, se ten sede, a unha froita na ponla. Debía voltar a carón dela... A dor dela... Fuxir as dúas... Hai barcos para as Américas. Entrambas sabemos coser...

Dece a unha sebe de salgueiros, envolve o rostro na follateira: salaia forte: a auga da canle escoita o seu saloucar.

Un cabalo... ou máis... se for Álvaro Anido... Gustaríame qie me ameazara co látigo... para chamarlle o que é.. peor que un ladrón, máis sanguiñento que o lobo...

Adiantan dous cregos en mula: un arcipreste e máis un mociño ecónomo; vai falando o primeiro da fartura das liñaxes e xineas daquelas doces e fondas terras: semella un cronista do XVIII afeito ás cazatas de Deza

e ós lumes en cheminea con pedra de armas, da Ulla. O creguiño novo sofre sen o descubrir; figúraselle pecadenta a gabanza dos altos treitos e sedáns gabinetes cando os fumes labregos ensaian e desfán cada día a estatua da fame. Brillan os pobos nas encostas raiosas; o arcipreste afita, como quen atina cunha perdiz ferida, a rapaza que se facía a un lado para se disimular nas sebes.

O Arcipreste: Cala... Se é... a nova fidalguiña da Retén... ¡E non caio no nome!

Baixa da mula tamén o creguiño, que fica un pouco recuando tendo conta das cabalgaduras.

Nena ou... señorita, bos días. ¿Que miragre soa nestora e lonxe da casa pola estrada? Supoño que non será por ningunha novidade... Xa que nos atopamos, imos falar un anaquiño. Hai cousas proveitosas que só sabemos os vellos impostos en autoridade por permisión divina.

Procura unha boa pedra, mol de mofo, para se sentar, fai co dedo sinal á nena que se poña diante del e fala escoitándose unhas prosas xa mallaads e matizadas. O creguiño novo, máis de lonxe, semellando non perder chisco da latricada, considera con ollos tristes de mozo labrego e sufrimento do sorrir de abrulas dos beizos da nena, xa case muller, que se vai facendo triste muller na chuvia xiada das palabras.

Xa non es unha nena e debes agradecerlle a Deus e á santiña do teu nome, e ós teus bos parentes, o non andar á esmola polas portas, acoubando en moreas de cinascos ou debullando nun asilo a caldoubada dos pobres... E case teño que me coutar o xenio, ó atoparte dese xeito, na luz do día, que tiña de te envergoñar, porque a lixas, como tes enlarafuzado a limpa historia dunha casa relixiosa.. iso é... para servir as máis nas angueiras humildes e algún día chegar a...

Ó arcipreste varríaselle a vista coa fermosura e gravidade do seu coloquio e nin sequera se decatou como a pobre mociña, fraca e tristeira, dos beizos de abrulas esmagadas polas pedras, tiña fuxido como un paxariño, nun bater de pálpebras aburridas, coa aprobación calada do creguiño novo, que apenas atopaba palabras confirmadoiras da irritación do abade vello".

O Arcipreste: ¡Gandaina! 'Corrida! ¡Mala pécora! Ben se coñece de onde vés por tortos camiños... ¡Gandaina só merecente dunha boa malla de paos e de aunar a pan e auga de poza podre nuncabozo...

Runfando, monta flamexando enxergares irritados baixo o sobrecello, apendellado sobre o seu compañeiro...

Rosalía: *Xa lonxe.* Fixen mal... un señor vello... Non me decatei... Tiven medo... Atrás daquelas plabras habían vir outras... Ía saír o nome... de miña nai... E non quero chorar por ela diante de ninguén... só diante da Nosa Señora... diante de ninguén nado... E eu deixeina soa... Quizaia acenaba a morte por min... ou me chamou unha illa ventureirta de esquecemento...

Pero teño o meu deber, o meu amor... A pobriña hame procurar polo xardín... Ata poida...que saia a preguntar ás veciñas... ¡Ela, desamparada, fóra do portón...! ¡Ela formando con medo, dediante da ollada das feras, o meu nome... o nome da filla amada! Non, correndo vou alá, á casa... Por aqueles eidos atallando... Hai boas xentes laborando... ¡Elas me endereitarán... lonxe da Vía Dolorosa da estrada!

Bota fóra da estrada e sente unha risada, baixa e gulosa como o agurgullar dunha fonte: ó amparo das hedras e silveiras duns pardiñeiros escanastrados, o tolo, aínda case un neno, dorosa e escura testa ensilveirada, albo e fermoso peito descuberto, pousa nun leito de follas, leva coroa e colar feitos das flores das sebes. Ó rir pecha os ollos, está ledo de mirar a Rosalía...

¡Téñenche medo! ¡Meu inocente, meu anxo!

Dálle un abrazo, ó apreixalo encheuna unha foula de pobreza e de sinxeleza, decátase naquela miseria confortada: bícao na fronte, xiada como un seixo, afástalle dos illos os cabelos... Os ollos de tolo deixan traslucir ensoares de paz e alegría, fuxidíos... Déixalle Rosalía unhas poucas moedas que levaba.

Ti só me non desprecias... Xa o mundo é outro para min.

O serán de outono faise belido, docemente afondado e laborado, nas costas e nas terras, cos namorados tons da cor... A nena ten de levárse a man ó corazón... Pensa: como é tan fermoso... E eu... que quixen fuxir... e quixen quizais morrer... Vai andando máis a modiño... Nunha revolta hai un rego calado e unhas pedras para o cruzar... Xorde un vello alto, de albas barbas, luminoso e calmo ollar, envolveito en vella capa ou manto... Ó mirar a mociña, despóxase do manto e bótao riba das pedras para que Rosalía pase.

O Peleriño: ¡Meu Señor! ¡Que ditoso día concedes ó ditoso servo teu! Pasa mociña, princesa, fada..., consagra cos peus peíños doridos e mimosos a vella capa, meu acougo, chea dos ventos do mundo, afeita ó ppo dos camiños...Dende esta hora ditosa, miña capa vella, has ser manto de filósofo bicada pola Psique, capa máxica, do meu corpo amparo nos camiños, na doenza, na cova... ¡Gracias, miña Raíña!

"Rosalía pasa a auga: os seus pés acariñan o vello e nobre manto: fai ó vello unha xentil salutación: está fermosa: beleza de arboriña nova, maquiada por xiados nordes, acantazado polos pedrazos mancadores, rabuñado de lobeiras farpas e devolto ó seu pular pola dozura do serán nas veigas padroesas".

Rosalía: *Ó vello, que garda a testa espida.* Meu señor, tremo ó lle facer preguntas, mais penso e matinop nas invernías longas, nas noites d eneve e as súas lúas. Gánden ós camiñantes inda que sabían moito de estrelas e do consellodas sombras e a rosa rosiña dos ventos. Meu señor, ou deixa atrá ou procura lonxe...

Sorrí vergoñosa, non atina coa palabra, teme acordar no vello doridas memorias.

O Peleriño: .... Si, unha pousa... Non hei ter outra que a derradeira.

Vai collendo o seu acento o ar de cinzas ilustres de carballeira valentes feitas cinza esparexida por unhas grandes ás ventureiras...

Rosalía: ... E ben degoiro o ser merecente dela neste chan.

Apañando lixeira un mollo de flores no muro e choutando as pedras para llas pór ó vello no peito.

Onde queira que sexa non atopará unha terra máis fermosa... nin unha mociña máis triste ca min...

Como repentida, foxe sorrindo con bágoas do vello, que se axionlla diante ela.

Sorprendida de se atopar dediante do pazo.

¿Por onde collín? E quizais adormecín na aba gasalleira dalgunha sebe. O vello... Un peleriño de Santiago... Refaría o camiño... por me decatar das súas pegadas. Un vieiro de enxoita area... Pero é tardeiro.

Pasa un rapazote, cara brava, túzara.

Se el quixera ir aló...

Brillan dun xeito inimigo os vidros; a pedra de armas parece sobrecelluda e irritada: O portón dá medo á mañanciña como un vinculeiro xemendo a unha nena de pan pedir...

... Mellor non entrar... ¡Maldizoada sexas, cárcere, cadea con panforreo de señorío! Non quixera sufrir as friaxes das túas escaleiras, as nocas dos retratos do salón, o cheiro de morto do arquivo... Fuxir segundo as augas do río, ou o repelo das augas... De moza de servicio, disfrazada de home, levando da man a un cego... Pero nesa cadea ¡esta prisoeira miña! E no xardín a uaga e as rosas están prisoeiras. ¡Eu hei de liberdalas!

Toca no chamadoir, espertando ecos e rabias de cans, criadas e familiares; para chegar á cambra da nai case creba as portas: aprétase a ela saloucando e berrando.

¡Ímonos de aquí! A noite non se pechará sobre ti nestes muros...

Co solpor, no pasmo e aldraxado zoño das xentes e os espíritos da casa, érguese varil a voz da fonte, medra o recender das rosas.

IV

O cimeterio de Adina
no hai duda que é encantador
cos seus olivos escuros
de vella recordazón;
co seu chan de herbas e froles
lindas cal ni outras diu Dios:

cos seu canónegos vellos
que nin se sentan ó sol.
Cos meniños que alí xogan
contentos e rebuldós;
coas lousas brancas que ocruben
e cos húmedos montós
de terra, onde algunha probe
ó amañecer se enterrou...

F.N.

Mañá dubidosa de abril temperán. Rosalía vai camiñar. Lévana ou vaise. Ten pena. As pobres raiciñas, como cabelos do seu ser, van sufrir moito da dor da arrincadela. Pousa baixo as oliveiras do adro. Unha ondeada de doncel orballeira chega embazando as cousas de lonxe; locen albas e frías a neve en flor e conceito das camelias dun xardín: ó lonxe, por vieiro sen dúbida chuposo e afondado, láiase un carro. Rosalía cínguese con degoiro de doroso amor de adeus ó latexar solermiño e fuxidío do chover, a fermosura pronto a se esvaecer das camelias, ó salouco devalando en risa e o rir calando para se erguer en cántico do eixe. Un vento, o mesmo que leva da man nos malos pasos dos montes á orballeira para que se non manque, lévalle a Rosalía un ulido de lume de froumas e muchas follas quizais aceso por pastores no pinal, por algunha velliña no quintairo do seu abandono".

Rosalía: ¿Por que camiñar? Espreito como decen as velas. Baixan polo río. O río tamén quixera voltar. Non pode. Por iso apaña lembranzas e follas. Coma min. ¿Haberá mellor terra, máis garrida?

Sabe que vén logo... Non lle ten amor á terra alta: moitas veces unha nube sombriza pousa no rumo de Compostela. O val no comén maino do serán, sorprendido dunha beleza inda nova, méteselle na alma como un amor; trema un levián velo de cor: poderíase afastar docemente a pèl da paisaxe, unha tona... Vai chover... O chover, un ventureiro salaiar baixiño e ledicioso.

¿Como deixar esta chuvia? Fálame, é miña irmá... miña amiga.*Téndelle as mans.* Ti non me desprecias... Non tes noxo de min... *Orbállanselle os ollos.* Contigo non me doe a soedade... Quixera ter un meu pazo pata acollerte 'pobriña! Ó mellor, co meu amor, ó entrar no pazo desfaríaste nun chorar...

I o palacio, serio egrave
¡Canto en pura luz se baña!
Tal parés pesada nave
que volver ó mar non sabe.
.....

Nun lampo de sol espreita Rosalía o espallarse das camelias. Foi un acorde. Rosalía fica un demorado intre suspensa dun albo arco de luar vexetal. O chover aleda o seu brío.

A Raíña Camelia: *Docemente chega.* Os xardín tiñan brillantes flores. Para cada un amor, tempo e dor. Quen no xardín entraba ben lle dicía o corazón onde tiña a súa amizade. Fallaba a lúa primeira, inda montaña, de pedra mancadora das mans, de piñeiro e a súa verde cabeleira, de millo aínda amoroso do sol, de esterco escuro, pai da fartura... Canto gregoriano das horas da aldea... Canto deran os defuntiños dos adrais, eixes rompidos, por chorar e laiar comigo, pois son o canto do pobo en camiño, a fórmula do tempo galego...

O Alalá dos Eixes: Vaia, hom, que prosas tan finas, canto de prioiro e sermón colexial... Balume levo, pero ben o sei levar. E pulos de abondo teño, pois fun mantido por augas celmosas en raiosa crebada montesía e teño no cerne moita graciosa tonada... ouzando... O vieiro fala en min. Dime baixiño: "Conta o meu traballo, vou vello, dóenme as costas, están desartelladas e máncanme as pedras ben trabadas polos romanos, e xa non me acariñan peíños de mozas albelas, e si me esmagan zocos disformes de bábaros destouzadores... E eu canto a tristura petrucia dos camiños... Pero tamén... Pero tamén vou ledo os meus tempos polas doces chairas de levián area, entre as sebes rechouchiantes de paxarada, e o meu longo tema é como un longo berro baril de xefe e petrucio de tribu cos xogos dos nenos, o amor das mociñas, a impaciencia e anceio de camiñar dos rapaces... Todo o val apaña o canto da aldea en camiño: compasado verso, lei de orde e a rubra obediencia, na cárrega vai o ramo e flor do traballo e da esperanza, e o meu canto embázase de bagullas ó expresar a alma fuxidía da enxoita, dos piñeiros tallados, do millo das nabeiras, do escuro pai esterco.

A Herba Recendente: Humildosiñas, case sen nome, só agasallas polo tenro bico das empregas de doce ollar, as herbas son as nobres e tebras mociñas das alleas. Cangadas a todos os ventos, castigadas e aterecidas das xiadas abonda un calmo sol de serán longoe pousado, para que elas disfruten, caladiñas, o serán da paisaxe e sexan para os ollos e para a alma o verdecer máis achegado e saudoso.

O Escuro Esterco... ¡Alá vou eu! Xa durmín de máis... Quentor de vaca, lembranza do monte. Somos de toxal. ¡O vello esterco! O Deus antigo! ¿Que sodes sen min, sol galancete, traballo e peito e aixada, e ti auga-muller gandideira cantareira... Sen o vello esterco patrón, escuro e fedehondo, que se raña o peito de toxeira con farpas e ri fateado de boa bosta de vaca... ¡Ergueron a colleita, teño pular para todo, corafio... Ei... chamarme o mellor luar. ¿Non sí, lúa, lumiña das colleitas?

As Froumas Derrubadas: Foi o medo e a irmandade... Daquela fomos máis irmáns... Os nosos petrucios, onde aniña o vento, deitaron a voz antiga, ben logo volta ladaíña e adiutrináronnos no morrer... Souperon caer e ata o fío que lle mordeu ó fío do cerno brillou de admiración cando caeron de vagar e responden ó chan cun longo trono... Nós, piños novos, froumas albelas coas que xoga o sol das alboradas, adeprendemos a morrer e agora, como os mozos desartellados das aldeas para o servicio do Rei, imos novos e

rapados, e para onde nos leve, tebra de mina, ou oficio de carpinteiro, hemos ser ledos co noso cheiro e claridade d emonte, e como táboas de tactop. Ó tempo doce e esgrevio, hemos ser fieis ó fogar.

Os Millos das Nabeiras: ¿Como foi? ¿Como foi? Ninguén o sabe, e era doce morrer onde verdeciamos, xa transpostos ou leviáns ouros, peteirados polos paxaros. Irnos desfacendo pouquiño a pouco, entre parolas e consolos de vento e solpor gardando o granciño enxoito, empamicado coas sáus carreiriñas pechas e riseiras como as bocas dos nenos... Imos quizaia para sermos mancados. Mans duras, entre risadas han desartellar a nosa xeometría e confianza. Mellor durmir, unha contra as outras aínda empanadas no cosco... dirmir ó arrolo dese cantar.

Rosalía: Cerradass de pensamentos, de espigas poucas e outáns piñeiros de dor, van no meu carro e o meu laio... tamén río abaixo polo meu val cara á morte...

Un bico da orballeira na fronte, faina coller outro rumbo e ton.

¡Ai, perdoa, chorar irmán... ¿Por que, meu Deus, teño de afcer sufrir ós que máis amo? Dispensa... 'Fálame baixiño! Agora si que vexo ben fondamente canto amei e canto deixo! ¡Ha ser así o meu rir! Mellor o esquencemento da pobre mociña envolveita como as fabas pintadas, e as espigas de ouro anso, e os pimentiños de Herbón na aba de boa mai, de doce e amparadora muller, da Morte... Nese doce eido, pe das oliveiras, fantasía e pesadelo de luar....

O Chover Ventureiro:

Rosalía:

Apreixando algunha cousa contra o corazón e gustando nos beizos orballeira de bágoas.

Vidal Bolaño:

Dramaturxia, 2001

Versión ("libre e non moi respectuosa")

"1

(Mentres ergue o pano ou medra a luz, chega o ecoar dunha cantiga saudosa.)

Nasín cando as prantas nasen,
no mes das froles nasín,
nunha alborada mainiña,
nunha alborada de abril.
Por eso me chaman Rosa,
mais a do triste sorrir,
con espiñas para todos,
sin ningunha para min.

(Compostela. Un momento de dor nos patios do Hospital Real. O chover resoa nas pedras e trae relembros que se alongan nas cinzas e nos soños. Toda Galicia no devalar daquel chover.Unha vella, a ramo de morte, adiántase soidosa. Vén un interno con ela.)

A Vella: *(Ceiba un berro de dor.)* Deixa de fozar co teu fociño, cocho da dor, neste meu pobre corpo de vella.

O Interno: ¿Quere algunha cousa? Habíalle vir ben unha miguiña de opium.

A Vella: O que quero é que non demoredes en me mandar afoxa... ¡Teño tantas cousas que lle dicir á terra!

O Interno: *(Achega o faro)* ¡A vida aínda agarra con forza nese pelello case baleiro...!

A Vella: Non... Xa nin folgos teño... morrerei axiña, seino. Dinmo os que se achegan... Aínda que as paredes deste hospital son rexas, ben sinto seu alento de morte.

(O neboeiro da Santa Compaña, feito e refeito no bater de choiva, vai compóndolle ó Hospital unha coroa. Xorde do profundo da noite unha rolda de homes e mulleres, sen máis rostro que o da mesma.)

A Vella: ¿Non cho dixen? Aí chegan. Veñen a por min.

O Interno: ¿De quen fala? Non vexo ninguén.

A Vella: Todo son figuranzas. Pero morro leda. Voume eu e chega ela. O que sinto é non ter a quen lle dicir do meu contento...

Unha Voz: ¡Has ter, miñaxoia!

(Un mozo gaiteiro, de acarranchapernas nun pescozo escamento, apreta no fol e coa lembranza daquel son, os mortos roldan docemente.)

A Vella: Pobre meu amor. Ben novo esbarataches na presa daquel muíño traidor... Dende entón as augas e eu choramos día e noite.

O Gaiteiro: Non hai por qué, eu estou ben. ¿Cal é a razón do teu contento nunha noite coma esta?

A Vella: Que non é unha noite calquera, nin para min, nin para ninguén. ¡É unha nova noite de Nadal!... Baixa para todos do Ceo unha meniña feita de rosas.

O Gaiteiro: ¿Non é de rosas do que están feitas as meniñas todas?

A Vella: ¡Pero ela é unha cousa nova! Dende esta hora van ser outras a dor e a alegría... ¡Escoita! Ese chover é a súa primeira bágoa...

O Gaiteiro: Ese chover é outro medo neste pazo dos medos.

(O chamadoiro da grande porta ecoa longamente na noite. Ninguén se move.)

A Vella: ¡Aí vén, miña coroa! ¡Franqueádelle a porta! Vén traernos a redención e a gloria.

(A vella afrouxa o vencello dos dedos do interno, e morre. O gaiteiro bícaa por derradeira vez e pérdese entre as outras sombras.)

O Interno: E alcuñábana de bruxa... ¡Está case fermosa!

(O chamadoiro da grande porta volve ecoar, agora con máis insistencia. Van abrir un remuíño de enfermos e de enfermas.)

2

(Os que chaman son dúas persoas: un home embrullado na coroza, co farol de óleo na man, e un cabaleiro feble, envolveito nun tabardo, levando acariñado contra o peito o mellor tesouro que polo amor e a desventuranza se puidese confiar ó corazón dun home... O cabaleiro é o doutor Varela de Montes.)

Enferma 2: ¿Quen vai?

Doutor Varela de Montes: ¡O doutor Varela de Montes! Traio un recén para a inclusa.

Enferma 1: Agardabámolo.

Doutor Varela de Montes: ¿E iso? Ata hai ben pouco nin eu sabía se habería vir ou non.

Enferma 1: Non pregunte. Nin ela é un recén calquera nin esta unha noite como as outras.

Enferma 2: ¡Déixema coller, doutor!

Enferma 3: ¡A modo! Non a despertes.

Enferma 2. ¡Que divino quentor desprenden os corpiños dos recéns!

Enferma 3: Miña pobre...

Enferma 1: Ben máis pobre do que moitas das nadas aquí...

Doutor Varela de Montes: Mal que vos pese. Queda naquela casa unha grande dor.

Enferma 2: Non ha rir aldea, non señor.

Enferma 3: Nin ha ser para as xentes da Mahía, e do Padrón, cativa gloria o saberen aldraxadas así as lumieiras dun semellante pazo...

Enferma 1: O medo pode moito.

Enferma 2: E o latricar teimudo das beatas, moito máis.

Enferma 3: Pobriña nai a chorar...

Enferma 1: E ela, a citada, nin pía.

Enferma 2: Chamade a ese crego sen licencias, e que a veña bautizar.

Enferma 3: Non hai que o chamar, xa está aquí.

(Como figuranzas humanas, ou lembranzas, vanse illando do neboeiro media ducia de raiolas de vidas sen comezo nin remate, alumeando cada unha o seu tempo e a súa historia. O primeiro é o Crego sen licencias.)

Crego sen licencias: ¡Non tedes por que me empurrar! Saberei chegar eu só. (*Ás enfermas*) Desque me privaron das licencias e resido neste hospital, só son un labrego máis. E ben contento que estou.

Enferma 1: Fuches un crego de carreira breve.

Crego sen licencias: Pero ben aproveitadiña. (*Botándose a elas*) As mesmas mans que apreixaron os peitos de tanta muller lixeira, non podían erguer a Sagrada Forma de El Señor.

Enferma 2: Pola largueza desas mans desvencelláronte da Igrexa e ha ser por elas que te devolvan a ela. Fainos cristián a este anxiño.

Crego sen licencias: ¿Quen son os padriños?

Todos: ¡Nós!

Crego sen licencias: ¿E cal o nome que queredes darlle?

O Fidalgo a pan pedir: ¿E cal ha ser? ¡Rosalía!

(Cúmprese o rito e Sacramento do Bautismo. O peito dunha muller do pobo acolle o primeiro salouco da nova cristiá.)

A Señora María: *(Dándolle de mamar á nena)* ¡Miña pobre! E para máis amolar seica vas ser poeta. ¿Pero ti sabes a onde vés?

Enferma 1: ¿E que ha saber?

A Señora María: Nin queiras, miña nena, nin queiras.

(Bota unha cantiga)

Has de cantar
que che hei de dar zonchos;
has de cantar
que che hei de dar moitos.

(A tripulación do grande navío do Hospital vai xirando como en rolda, e cruzan por diante dos ollos da nena, muiñeiros, fidalgos, labregos... Un mociño destouza o ermo de cando en cando, cun sacho ou cunha ligoña.

Cruza un patrón de ollar atravesado e boca de cigarro frío. É Álvaro Anido.)

Don Álvaro Anido: Cava duro, rapaz. Ben sabes que para a feira do tres vence o primeiro prazo: arrodeei só para cho dicir... e dito queda.

(O mozo, nin mira para el, e peta máis rexo. Cando o patrón se perde ó lonxe, achégaselle ó rapaz o Muiñeiro por portas.)

O Mozo: ¡Nai que o botou!

Muiñeiro por portas: Malia esta noite de lobos, un día ha chegarche a xustiza, como me chegou a min. Era muíñeiro por portas e embargáronme as pedras de moer, e vin como medraba o río coas miñas bágoas de muiñeiro sen muíño. Pero unha noitiña foi a recompensa... ¡O muíño sen pedra, moía! ¡E que muiñada, rapaz, que muiñada!

(Volve don Álvaro, coa mesma cara de poucos amigos.)

Don Álvaro Anido: Non fagas caso dos rires, rapaz, e cava duro, cava duro. O tres está aí á volta.

É agora a Vella Panadeira, acugulada de moletes, a que se destaca de entre as demais sombras.)

A Vella Panadeira: O muiñeiro non che mente. Con aquela fariña amasei eu a miña fartura.

Un Estudiante: Que non é pouca. Podiades acantazar a moletes os vidros dun cento de casas fidalgas.

A Vella Panadeira: O pan non se fixo para iso.

Un Estudiante: Tampouco para o pasar por diante dos ollos dos famentos. Oín que rifara con ese sóengo co que se ve en segredo.

A Vella Panadeira: Cala e vaite de aquí, lingua de cobra.

Un Estudiante: Non lle direi a ninguén o que sei, se me dá un cornechiño. *(A panadeira dállo e o estudiante foxe de alí ás presas*) Verémonso no inferno, alí o pan non ten dono.

A Vella Panadeira: Alí o que non hai é quen o coza.

Chega un señorón vello, de falas griseiras. Vén con el un miliciano morrión, de pendurados bigotes.)

Señorón Vello: O santo e seña é "Isabel"... Dígallo antes dunha hora a todos, e que saian galopando cara onde saben. Se cae Lugo, Galicia é nosa...

Miliciano: Pero antes é preciso saber onde está o toco dos señores servís... ¡E ela sábeo! Esas vellas roñas, sábeno todo de Compostela.

A Vella Panadeira: Eu nada sei que vós non saibades.

Miliciano: ¡Mentes! Fai por te coar polas tullas de Amarante... ¡Que me coma o demo se alí non hai armas a moreas!

A Vella Panadeira: Haberá, pero sabelo ten o seu prezo.

Miliciano: ¿Cal?

A Vella Panadeira: *(Sinalando ó señorón)* ¡Eh!

Señorón Vello: Fai o que che pedimos e... has ser a miña noiva... Faremos unha voda soada. Terás de madriña a Pepa Loba ou a duquesa de Altamira, ou as dúas xuntas.

(Alguén pon un veo de noiva na cabeza da vella panadeira e outros visten de coronel ó vello señorón. Oficia o crego sen licencias. Volve soar a gaita e algúns bailan. O orfo dos longos camiños, sobrancea sobre todos. Ten a barba canosa, e o enxergar nobremente aqueloutrado...)

O Orfo dos longos camiños: Logo hei morrer... Pero antes teño de atopar no medio do bosque o máxico altar... ¿Onde foi a antiga xente?

Miliciano: ¡Marchou, vello tolo!

A Vella Panadeira: ¡Foise!

O Orfo dos longos camiños: Algunha ha quedar aínda. Teño que dar con ela.

(Chouta unha loba enorme párase a cinco pasos; ten rostro de muller, de belida e tristeira doncela.)

A Doncela Loba: Algunha queda. Son muller e loba a un tempo, e miro na túa fronte o selo dos electos...

O Orfo dos longos camiños: Non penses. Pasei diante dunha eira na que mallaban vintecatro homes, ducia de esquerdos, ducia de dereitos. Faleilles e díxenlles: Vinde comigo. ¡Imos liberar a Terra!

A Doncela Loba: ¡E foron!

O Orfo dos longos camiños: Sen o pensar dúas veces. Botaron os mallos ó lombo e camiñaron após de min ata chegar diante dun lameiro onde segaban seis gadañeiros. E díxenlles: vinde comigo. A Patria leva agardando moito.

A Doncela Loba: E os gadañeiros mollaron as palletas nas cabazas do viño, riron e foron tras de ti.

O Orfo dos longos camiños: Non; riron e seguiron alí. E foi así como chegamos a unha igrexa. A xente saía da misa: homes, mulleres, nenos. Abrín os brazos cara a eles e díxenlles: Vinde logo. ¡Os tempos son chegados!

A Doncela Loba: ¿E...?

O Orfo dos longos camiños: Pois non riron... pero tampouco dixeron nada. Ollaron para as terras sementadas, para os treitos de camiño, para as tampas do adral, e calaron. Calaron. Levo días manténdome con raíces bravas e mel da floresta... pero sei onde está o dolmen.

(Axeonlla no chan, logo bícao e con tenro amor vaino limpando de follas. A loba achégase a el e deita riba do seu corpo a fermosa cabeza de ouros de flor de toxeira, pero aquel bico endexamais xermola...

É agora un fidalgo a pan pedir o que se destaca do grupo.)

O Fidalgo a pan pedir: *(Destácase de entre as sombras, unha muller moi fermosa.)*

Ela: Tiven medo da noite e dos espíritos do teu viño.

O Fidalgo a pan pedir: Ela tivo medo da noite e dos espíritos do meu viño, e el, o meu can, fitaba para min como unha conciencia.

Ela: Tiñas un tiro na pistola.

O Fidalgo a pan pedir: Tiña un tiro na pistola e d´xenlle: ¡Xa nin tes caldo nin óosos! ¿Como te atreves a me espreitar así?

Ela: ¡E pum! Entre os ollos.

O Fidalgo a pan pedir: Non latexou... Aquela bala derradeira debeu ter sido para o meu canso corazón.

Ela: Ou para o meu.

O Fidalgo a pan pedir: Ou para o teu. ¡Se tivese aínda aquela derradeira bala, iría a túa procura; ou para me axonllar ós teus pés , ou para che meter un tiro no peito! El lambería con amor o teu sangue...

(Estouran as badaladas da alba. Cando as escopitan, volven todos ás covas das conciencias no grande xuntoiro de dores e esperanzas do Hospital. Pódeos o medo, o grimo da actualidade, do "hoxe", do tempo presente e terrible, significado polo abrir do día que as badaladas anuncian. O doutor Varela de Montes volve a coller á recén no colo.)

Doutor Varela de Montes: ¿Oíches esas campás? Anuncian a alba. A súa voz vén de moi lonxe e de moi fondo. É fermoso e nobre o día. Cada mañá a flor do milagre. Para uns branco cabalo da aventura á porta, para outros eira onde mallar a desgracia e domear o medo... ¿Por que será que este mencer de febreiro trae nos seus acentos, unha alegría mesturada de dor?

(Chega unha cantiga, non se sabe de ónde.)

O mundo, a paisaxe van devalando, sen conformidade á lei, no maxinar da meniña.)

3

(Rosalía, xa moza, sae de entre as sombras lendo nun libro.)

Unha sombra: Velaí vén Aínda unha moza e xa esa fonda sombra reflectida nos ollos.

Outra: ¡É polo da súa nai!

Outra Máis: ¡Pobre muller!

Unha sombra: ¡E pobre filla!

Outra: ¿Que lerá?

Outra Máis: Calquera sabe.

Unha sombra: ¿Que les, Rosalía?

Rosalía: ¿A quen lle importa?

Unha sombra: A quen cho pregunta.

Rosalía: Son uns versos italianos: de aí que deiten este recendo a magnolia *(Lendo en voz alta)*

Rosalía: Pobres versos, pedoade, trátovos tan mal...

(Senta e segue a ler para si.)

Unha sombra: ¿Decataríase xa de que é bonita?

Outra: Dixéronllo, sen el o saber, os ollos dun home maior... Os ollos dos homes maiores asómbranse e din a verdade.

Outra Máis: ¿E se fora fea? Cacarañada de vexigas,derreada...

Unha sombra: ¡Ai non!

Outra Máis: ¿E se fora mala?

Outra: ¡Miña pobre! Abondo ten co que ten.

(Chega un gaopar; un intre todos os camiños alentan no trasfondo dos ollos e case na sede dos labios da nena como unha néboa mollada, con sorpresa dela mesma. O libro esvara para o chan.)

Unha sombra: Nubra o sol...

Outra: ¡Gárdate na casa, miña nena, chega alguén polo camiño...

Rosalía: Pode chegar e pasar...

Outra Máis: Ou pode chegar e quedar.

Rosalía: ¡Pois que quede! Irei alagara fronte e as mans nas lilas, por se é así.

(Entra polo xardín Álvaro Anido. Vai vestido como señorito cazador. Decátase de ser admirado: está afeito. Quizais quere dicir unhas plabras finas, pero só fai renxer os seus grosos e ben graxados zapatóns de fidalgo.)

Álvaro Anido: Señorita, sinto chegar tan á deshora... pero fun vixiar uns nosos lugares, abaixo, no val... e pillei a unhas nenas enlarafuzadas roubando a frouma dun piñeira. A xente xa non ten respecto... *(Ri facendo restalar a fusta no ar.)* ¡Pero levaron o seu as condenadas!

Rosalía: Pobriñas... Estarían famentas.. Hai fame no val...

(O seu acento, despois dunha dúbida angustiosa, faise de afiado callau.)

Álvaro Anido: Teño présa... E quixera falar coa súa señora nai... sobre dus forais da parte de Rois.

Rosalía: Miña nai está na sala... vaia pola solaina. *(El vai. Cando se perde ó lonxe)* Álvaro, Álvaro... ¿Nunca has cambiar?... ¡Que noxo! Pegar dacabalo a unhas nenas famentas...

(Senta: a paisaxe parécelle unha tenra pupila verde. Sente o bruído da porta do salón e o acento triste da súa nai despedindo o vsitante.)

A Nai: Vaite, Álvaro, vaite.

Álvaro Anido: Se nin a ti podo confiar os meus sentimentos, que me queda...

(O mozo cruza o xardín e cando vai saír, deténse e volve sobre os seus pasos. Bótase a Rosalía e róuballe un bico. Quéixase ou ri ó lonxe o eixe dun carro.)

Álvaro Anido: ¡Unha cobra cinguíndose a outra! ¡Que noxo...! Xa non me volverei achegar nin ó recanto destas paredes.

(Sae moi á presa.)

4

(Naceu lonxe unha cántiga que non sabe onde pousar.)

Adiós rios, adiós fontes,
adiós regatos pequenos,
adiós vista dos meus ollos

Rosalía: Esa cántiga é tan desgraciada coma min... Vai nela toda a tristura e pesadume do mundo.

(Quen a canta é a Sra. María, que chega, composta e peiteada, de boa codia antiga, espallando aire de fartura, prudencia e desconfianza. Pensa que o cabaleiro vén de estar con Rosalía.)

Señora María: ¡As rapazas de hoxe! ¡Sempre facendo por estar na boca da xente! ¿Non estarías mellor labrando uns encaixes ou aprendendo un pouco de cociña?

Rosalía: Pero, Señora María ¿por que me fala así?

Señora María: ¡Porque non quero que tefagas ilusións, miña xoia! Don Álvaro non é bocado para ti...

Rosalía: Nin eu quero que o sexa.

Señora María: Nin el... nin outro... Xa vai sendo tempo de saber... se non o sabes...

(Rosalía experimenta no corazón o erguerse dunha chama, pero chegan xentes. Un grupo de mozas cargan herba verde.)

A Moza Burleira: Aí queda a chuchada, a enmeigada.

A Moza Brava: A vergoña da voa xente.

A Moza dos Cabelos Froumentos: Non vos metades con ela.

Señora María: ¡Ei, veña! Seguide o voso camiño.

(O mocerío foxe, rindo. Só a moza dos cabelos froumentos, chairando a resina e a fame, vai darlle unha apreta enteira, case desesperada a Rosalía.)

A Moza dos Cabelos Froumentos: ¡Xa ves! Non me deixan. ¿Vas ir a Iria? Hai festa...

(Resoa a voz da nai en todo o xardín, rexa, cun latexar de cordas dorosas.)

A Nai: ¡Non vai a ningures! Rosalía, filla, ... vén logo... que preciso de ti...

(Rosalía voa cabo da súa nai. A señora María entra na casa rosmando sentencias.)

Rosalía: ¿Por que non son como as outras? ¿Por que ó pasar, rin todos de min? ¿Son fea ou rara? ¿Boto a perder as cousas?

A Nai: É mellor que non preguntes...

Rosalía: Pregunto porque teño medo...

A Nai: Non tes por que.

Rosalía: Todos están contra min, e contra ti... Debiamos fuxir as dúas. Hai barcos para as Américas. Sabemos coser...

A Nai: Entra na casa, ameaza chuvia.

Rosalía: Non, irei dar un paseo.

A Nai: ¡Rosalía!

(Escóitase o tanxer dun cabalo ó galope.)

Rosalía: Un cabalo... ou máis... se for Álvaro Anido... Gustaríame que me ameazara co látego... para poder chmarlle o que é... ou que me levara con el.

A Nai: ¡Rosalía!

(Rosalía bota a andar polo xardín, e pérdese entre as sombras.)

5

(Chegan dous cregos en mula: un arcipreste e máis un mociño ecónomo; van falando da fartura das linaxes e xineas daquelas doces terras.)

O Arcipreste: Non hai chemineas con pedras de armas, que dean uns lumes como os da Ulla.

O Ecónomo: ¿E non será pecadenta esa gabanza, cando só os fumes labregos desfán cada día a estatua da fame?

O Arcipreste: ¿Que ha ser? ¡Cala, e mira...!

(O arcipreste fita, como quen atina cunha perdida ferida, á rapaza que se facía a un lado para se dismular nas sebes.)

O Arcipreste: ¿Onde irá esta? Soa polos camiños.

O Ecónomo: Tirando ó pecado, de seguro a calquera cocva de xitanos.

O Arcipreste: É... a nova fidalguiña do Pazo de Arretén... ¡Non caio no nome!

O Ecónomo: E aínda fachendea altaneiro o pazo. Habería que o botar ó chan e que o sementasen de salmoira.

O Arcipreste: Nena ou... señorita, bos días.

O Ecónomo: Bos días, padre.

O Arcipreste: ¿Que milagre soa nestaora e tan lonxe da casa? Supoño que non será por ningunha novidade...

Rosalía: Non é, non.

O Arcipreste: Xa que nos atopamos, imos falar un anaquiño. Hai cousas proveitosas que só sabemos os vellos impostos en autoridade por permisión divina.

(Procura unha boa pedra para sentar e fai co dedo sinal a Rosalía de que sente de par del. O creguiño novo, máis de lonxe, non perde chisco da latricada.)

O Arcipreste: Xa non es unha nena e debes agradecerlle a Deus, á santiña do teu nome, e ós teus bos parentes, o non andar á esmola polas portas... Pero teño que coutar o xenio, ó atoparte nesta hora e soa... Tiñas que te envergoñar. Abondo lixastes xa túa nai e ti a limpa historia dunha casa das máis fidalgas...

Rosalía: Non siga, padre... Atrás dunhas palabras veñen outras... e mesmo poida que saian nomes.

O Arcipreste: Ben se coñece de ondes vés e polos tortos camiños por onde andas.

O Ecónomo: ¡Gandaina! ¡Mala pécora! ¡Só es merecente dunha boa malla de paos e de andar ao pan e auga dos pobres!

(*Séntese unha risada. O tolo, aínda case un neno, coa testa ensilveirada, albo e fermoso peito descuberto, espaventa aos cregos a berros e logo pousa nun leito de follas. Leva coroa e colar feitos das flores das sebes e ao rir pecha os ollos.)*

Rosalía: ¡Téñenche medo! ¡Meu inocente, meu anxo!

(Dálle un abrazo, e bícao na fronte. Os ollos de tolo deixan traslucir ensoares de paz e alegría fuxidíos...)

Rosalía: Dábame o corazón que algunha ledicia me había gardar Deus para esta hora... Ti es o único que non me desprezas...

Unha Voz: ¡O único, non!!

(Xorde un vello alto, de albas barbas, envolveito en vella capa ou manto. Ó mirar á mociña, despóxase do manto e bótao riba das pedras para que Rosalía pase.)

O Peleriño: ¡Ai, meu Señor! ¡Que ditoso día concedes a este pobre servo! Pasa, mociña, princesa, fada... consagra cos teus peíños doridos esta miña vella capa chea dos ventos do mundo e afeita ó pó de todos os camiños.

(Da man do tolo, Rosalía acariña cos seus pés o nobre manto. O vello fai unha xentil salutación.)

O Peleriño: Dende esta hora ditosa, miña capa vella, has ser manto de filósofo bicado pola Psique, capa máxica, do meu corpo amparo nos camiños, na doenza e na cova... *(A Rosalía)* ¡Gracias, miña Señora!

Rosalía: Meu señor, tremo ó ir facer isto, mais penso e matino nas invernías longas, nas noites de neve, nas encostas... e non podo deixar de preguntarme... Os que tanto camiño andan, ou moito deixan atrás ou moito procuran lonxe....

O Peleriño: Unha cousa e maila outra.

Rosalía: De onde queira que sexa, bo home, saiba que non atopará unha terra máis fermosa...

O Peleriño: Nin unha mociña máis triste...

Rosalía: Nin unha que leve máis présa... Estou moi lonxe da casa, e teño medo por miña nai... A pobriña hame andar procurando polo xardín... Ata poida que saia a preguntar ás veciñas...

(Rosalía fai o aquel de saír, pero cóllena das mans o Tolo e o Peleriño e fan que volva.)

O Peleriño: Non, non é ese o mellor camiño. Volvede... *(Fan que volva pasar por riba da capa Rosalía)* ¿Viñades aquí? ¿A este cárcerer con panforreo de señorío?

(Rosalía sorpréndese de se atopar xa dediante do pazo de Arretén.)

Rosalía: ¡Veña! ¿Por onde collemos?

O Peleriño: Os peleriños de Santiago refacemos moito nos camiños... Eu non entraría... Non quixera sufrir as friaxes das súas escaleiras, nin as miradas dos retratos do salón ou o cheiro a morto do arquivo... Fuxiría seguindo as augas do rio, disfrazada de home ou de moza de servicio...

Rosalía: Nesa cadea está prisioneira miña nai.

O Peleriño: Ben sei... E no xardín a auga e as rosas están prisioneiras tamén. ¡Vai e libéraas!

Rosalía: ¿E serei quen?

O Peleriño: Non o sei.

(O Tolo achégase a ela, e con grande esforzo, con tanto ou máis do que habería facer quen non tivese falado nunca, dille aos ollos...)

O Tolo: ¡Tes que o ser!

(Rosalía toca no chamadoiro espertando ecos e rabias de cans, criadas e familiares, chega á cambra da nai, case creba as portas, aprétase a ela saloucando e berra.)

Rosalía: ¡Ímonos de aquí, miña nai! A noite non se pechará sobre nós nestes muros...

A Nai: ¡Sobre min, si!

(Sae soa de alí. Co solpor, no pasmo e aldraxado sono das xentes e os espíritos da casa todos, ergue baril a voz da fonte e medra o recender das rosas.)

6

(Un vento, o mesmo que leva da man nos malos pasos á orballeira, lévalle a Rosalía un ulido de lume de froumas e murchas follas, ou quizais as sombras disformes dunhas outras figuranzas e resóns.)

O Alalá dos Eixes: ¡Non te vaias!

A Raíña Camelia: ¡Déixaa ir!

O Alalá dos Eixes: Non hai para ela mellor terra.

A Herba Recendente: Nin máis garrida.

O Chover Ventureiro: ¡Atende! ¡Chove! *(O chover, un ventureiro salaiar baixiño e ledicioso)* ¿A onde has ir sen esta chuvia?

Rosalía: Bótome ó camiño, voume, e quixéraa levar comigo.

A Raíña Camelia: ¡Hai si! Tamén o rio querería volver, e non pode. Por iso contenta con lembrar por onde é que foi pasando.

Rosalía: Vós non me desprezades. Non tedes noxo de min...

A Herba Recendente: ¿E por que cho habiamos ter? Contigo non nos doe a soidade...

O Chover Ventureiro: ¡Pobriña! Quixera ter un meu pazo para acollerte nel.

A Herba Recendente: Mira que, con tanto amor, ó entrar no pazo non se desfixera nun chorar...

A Raíña Camelia: *(Recitando)*

I o palacio, serio e grave
¡Canto en pura luz se baña!
Tal parés pesada nave
que volver ó mar non sabe.

Rosalía: ¿Quen sodes?

A Raíña Camelia: ¿E quen habemos ser? Os que á vista están. Eu son a única camelia do teu xardín. Antes había unha para cada amor, e quen entraba no xardín, ben sabía onde tiña o corazón. Pero agora...

O Alalá dos Eixes: Eu son o alalá dos eixes do voso carro. O gregoriano das horas de aldea... O canto do pobo en camiño... ¡Canto non darían estes defuntiños por chorar e laiar aínda comigo...!

A Herba Recendente: Vaia, que prosas tan finas... ¡Nin que fosen tiradas do sermón colexial dun prior na misa de domingo! E mentres eu, case sen nome, e só agasallada polo tenro bico do vento... cando sopra.

Rosalía: ¿Quen vés sendo?

A Herba Recendente: ¡Ben se ve! ¡Cheira! ¿A que arrecende?

Rosalía: A herba.

A Herba Recendente: ¡Ves! Porque iso son. Agora estou algo aterecida polas xeaads, pero en canto me dea un pouco o sol, serei para os teus ollos o verdecer máis saudoso. Non te vaias.

A Raíña Camelia: ¡Déixaa ir! Os mesmos camiños que levan, traen de volta.

O Escuro Pai Esterco: *(Arroutando)* ¿Quie balbordo é ese? ¡Vaia, vese que durmín de máis! ¿Escoitei mal ou quéreste ir?

Rosalía: Voume ir.

O Escuro Pai Esterco: ¿É de supoñer que por pouco tempo?

A Raíña Camelia: ¡Ai si!

A Herba Recendente: Poida que non volva máis.

O Alalá dos Eixes: Ha volver.

O Escuro Pai Esterco: ¡Non te vaias! ¡Non o agas! Así como todos estes nada serían sen min... sen o vello estwerco... o Deus antigo, o pazo nada sería sen ti... E se o pazo morre, morreremos todos con el.

A Raíña Camelia: Pasou outras veces.

A Herba Recendente: E pasará sempre.

Rosalía: Ai Xesús, pero... ¿por que teño de facer sufrir ós que máis quero? ¿Tanto deixo?

O Chover Ventureiro: ¡Que has deixar! Non sufras. Por moi lonxe que vaias, gracias a min, os teus sifrimentos han ter consolo. Cada vez que un chover ventureiro, como este meu de hoxe, humedeza a túa cara e os teus cabelos, lembrarás de onde es, e por qué vellos camiños chegaches a esoutras terras.

O Alalá dos Eixes: E por onde un vai, volve.

(Escóitase ao lonxe unjha voz chamando por ela.)

Voz: ¡Rosalía! ¡Rosalía!

Rosalía: Chaman...

A Chuvia Venturosa: E has de ir.

A Raíña Camelia: Leva un meu rebento e inxértame en calquera parte.

A Raíña das Camelias: ¡Ti soa!

Rosalía: ¡Levareivos na alma, alí onde eu vaia!

(Apreixando algunha cousa contra o corazón e gustando nos beizos a orballeira de bágoas.)

Poderíase estar a falar do capítulo primeiro da *Rosalía* de Ramón Otero Pedrayo, unha *secuencia* cinematográfica composta na versión do autor de catro escenas: I: recreación das novas dun extraordinario nacemento: ”Esta noite baixounos para todos unha neniña do Ceo”...; II: a celebración do “rito e Sacramento do Bautismo” —“e o peito e aba de terra nai dunha muller do pobo infindo acolle o primeiro salouco da nova cristiá”— nun mundo no que só “unha media ducia de raiolas de vidas sen comenzo nin remate... poderíanse un intre illar e pescudar... antes de soar unha risa de neno de mañá na acugulada noite do Hospital”; “a campá da alba” que se doe de non saber “¿Por que hai nos meus acentos, axiña perdidos nas pedras e nos arboredos, unha alegría misturada de dor?”; e cando Rosalía, con doce ou trece anos, soña os soños de tódalas rapazas da súa idade, e soña un conquistador Álvaro Anido, e as historias do “mociño labrego”, da “vella panadeira”, do “orfo dos longos cabelos”, do “muiñeiro por portas”, que soñaba a velliña que protagoniza a escena I —“O mundo, a paisaxe, van devalando, devalando sen conformidade á lei no maxinar da rapaza”, facéndolle exclamar: “eu non sei como atopo nin por onde / queimores e amarguezos”—; III: as primeiras conversa de mociña coa súa ama, coa súa nai, coas xentes da súa bisbarra, co Arcipreste e co ecónomo, co tolo e o peregrino...; IV: a Rosalía moza pasea a súa soidade por escenarios coma o “cimeterio de Adina” e os xardín do pazo de súa nai —“Rosalía cínguese con degoiro de doroso amor de adeus ó latexar solermiño e fuxidío do chover, a fermosura pronto a se esvaecer das camelias, ó salouco devalando en risa e o rir calando para se erguer en cántico de eixe”...

A acción desenvólvese, na secuencia I, nos patios do Hospital, durante a noite; na secuencia II, no mesmo escenario anterior, na “capela laborada en puro conceptismo gótico e occamista” e no xardín da casa

de Rosalía; na secuencia III, cando Rosalía ten xa doce ou trece anos, as súas conversas coa súa ama, a súa nai, as xentes da comarca e as historias do "arcipreste e o ecónomo", "o tolo" e "o peregrino", teñen coma escenario as "veigas do Sar"; o descubrimento por Rosalía da poesía da propia natureza desenvólvese na escena IV, ademais de no escenario anterior, no "cimeterio de Adina".

Vidal Bolaño, que respecta, moito máis do que el confesa, o texto e, polo mesmo, a estrutura da obra de Otero, divide, non obstante, tal como se pode ver no esquerma anterior, as catro secuencias da obra do Mestre en seis, outorgándolle, por exemplo, un protagonismo diferente aos soños da Rosalía moza dos propios doutras idades. Así, mentres a súa secuencia 1 se corresponde plenamente coa I de Otero, a secuencia 2 remata mesmo cando naquela, a secuencia II, se sinala: "ROSALÍA: *12 ou 13 aniños: unha fonda sombra, reflexada nos ollos".* A secuencia 3 da versión do compostelán pon de relevo os primeiros soños da mociña de doce ou trece anos, mentres a 4 se inícia mesmo coa presencia de Rosalía nas veigas do Sar, outorgándolle. na secuencia 5, un especial protagonismo ás historias do "arcipreste" e do "ecónomo", do "tolo" e do "peregrino". Na escena 6, o diálogo de Rosalía coa natureza, descobre o seu presentido sentido poético.

Otero marca as súas catro secuencias con números romanos, mentres Vidal Bolaño marca as súas seis con numeración arábiga.

A secuencia 1 da Versión de Vidal Bolaño ten lugar, coma no texto de Otero, nos "patios do Hospital Real", nunha noite de choiva. Os mesmos dous personaxes de Otero, unha Vella, alcuñada de "bruxa", asistida na hora da súa morte por un Interno. O texto do compostelán abrevia en curtas e concisas intervencións os longos parlamentos con que o ourensán os fai falar. Técnica que Vidal Bolaño utiliza ao longo de toda a obra. Pero non é, en absoluto, a única. Sempre atento ás suxestións con que o autor, a través das súas amplas e minuciosas didascalias, intenta achegarse ao seu receptor, non dubida en facer entrar en escena o "neboeiro da Compaña", composto por "unha rolda de homes e mulleres, sen máis rostro que o da morte mesma", e incluso ao mesmo Gaiteiro, unha lembranza amorosa da Vella, que, aínda que en Otero non é máis ca un "mozo gaiteiro, de acarranchapernas nun pescozo escamento, que fai como se tocar no fol do vento novo que chega do Tambre, e coa gasalleira lembranza dun son os mortos roldan docemente"..., no compostelán chega xunto a ela para acompañala naquela hora dolorosa.

Entradas que, en calquera caso, tanto na interpretación do ourensán coma na do compostelán, non són máis ca ilusións da pobre Vella, tal como, respectivamente, o poñen de manifesto as palabras do Interno cando no texto do primeiro se achega á Vella para preguntarlle: "¿Quere algunha cousa? Sentina chamar ó queixarse baixiño"...; mentres no do segundo se pode escoitar que lle dí: "¿De que fala? Non vexo ninguén". Pero tamén, porque non son as entradas e saídas de peronaxes as que a definen a *secuencia cinematográfica,*, senón as modificacións que se operan no espazo e no tempo ou en ámbalas dúas unidades.

Na escena II, Otero non respecta a condición de mantemento da mesma dentro dun mesmo tempo. Probablemente porque para el o tempo que importa, é dicir, o que teatralmente se denomina tempo real, non é, nin aquel no que a Vella da primeira escena anuncia un novo Nadal, nin tampouco aquel outro no que ten lugar o bautizo de Rosalía ou, cando xa con doce ou trece anos, lembra soños da súa adolescencia. Todos son en realidade tempos evocados, dentro dos cales se lembran incluso outros tempos. E isto tanto para Otero coma para Vida Bolaño. Parece, neste sentido, abondo normal pensar que, por outra banda, o autor sinta coma único tempo real o que vive Rosalía durante ese soño ou evocación no que recrea toda a súa vida, utilizando para facelo realidade, coma noutros momentos da obra, unidades estruturais compostas, nas que unha secuencia coma esta incluiría dúas secuencias.

A lectura que fai Vidal Bolaño non debeu estar moi arredada desta idea, ben que, non obstante, a súa clara e confesada intención de, diante de nada, poñer de relevo a teatraliadade do texto do Mestre*,* preferise sinalar textualmente as dúas secuencias, 2 e 3, definidas mesmo polo cambio de tempo que significa o paso do nacemento á condición de moza da protagonista. Cambio do compostelán que non é máis ca unha modificación técnica coa que simplemente pretende poñer máis de relevo o carácter teatral do texto do ourensán.

Así a secuencia 2 da versión de Vidal Bolaño recolle o mesmo contido da primeira parte da secuencia II de Otero Pedrayo. Dous momentos especiais nas dúas versións: o primeiro o cumprimento "do rito e Sacramento do Bautismo" e "o peito dunha muller do pobo" acollendo "o primeiro salouco da nova cristiá"; o segundo, no que Otero recrea, nas historias que son parte das lembranzas da Vella da escena I, o mundo ao que acaba de chegar aquela "neniña do Ceo" —"O mociño labrego; A panadeira; O orfo dos largos camiños;

O muiñeiro por portas"—, incorporando as escenas do Crego sen licencias, do Fidalgo a pan pedir e da "Campá da alba", mentres "a tripulación do grande navío do Hospital vai xirando como en rolda, e cruzan por diante dos ollos da nena, muiñeiros, fidalgos, labregos...". A secuencia 3 recolle a continuación da secuencia II do texto do ourensán, cando, con doce ou trece aniños, "media ducia de raiolas de vida sen comezo nin remate", "Rosalía xa moza sae de entre as sombras lendo nun libro" para vivir as súas primeiras experiencias entre as "sombras" que a ían acompañar sempre, e os seus primeiros soños de muller coa visita da súa creación, Álvao Anido.

Na secuencia III, Otero amosa a Rosalía paseando "as veigas do Sar no primeiro decrebar do outono" por diante das "xentes que van cruzando pola súa Vía Dolorosa da mullerinha fraca", atopándose máis adiante con "dous cregos en mula: un arcipreste e máis un mociño ecónomo", un Tolo e un Peleriño. Vidal Bolaño, tamén neste caso coma no anterior, aproveita a oportunidade para salientar o carácter teatral desta obra, dividíndoa en dúas secuencias, a 4 e a 5. O protagonismo outorgado así ás conversasa de Rosalía co Tolo e o Peleriño, na súa versión, a número 5, non é máis ca unha técnica do compostelán para facer realidade este propósito. Variante á que é necesario engadir, como o fai ao longo de toda a obra, a adaptación dos diálogos de Otero, sempre, polas razóns xa apuntadas, en exceso lentos, outorgándolle a palabra a personaxes que no texto do ourensán gardan silencio, como aquí lle acontece ao "mociño ecónomo" e ao mesmo Tolo, abreviando sempre os longos parlamentos nos que, en Otero, soen discorrer os que disfrutan do uso da palabra.

Ao longo do texto da representación de *Rosalía* e, naturalmente, da súa posta en escena, son numerosas as intervencións técnicas de Vidal Bolaño. O papel, por exemplo, do Tolo, na escena 5 da súa dramaturxia, pode ilustrar moi ben unha destas técnicas aparentemente, aínda que só aparentemente, tan pouco relevantes. O ourensán, que lle outorga a este personaxe un papel importante, só salienta, o que non é pouco, a súa función como definidor da sensibiliade de Rosalía, deixando, pola contra, que sexa só esta quen fala. Vidal Bolaño, que non descoida en absoluto este papel do Tolo, diante do retrato que ofrece del o propio autor —"o tolo, aínda case un neno, dorosa e escura testa ensilveirada, albo e fermoso peito descuberto"— e da reacción de Rosalía —"Dálle un abrazo, ó apreixalo encheuna unha foula de pobreza e de sinxeleza,

decátase naquela miseria confortada: bícao na fronte, xiada como un seixo, afástalle dos ollos os cabelos”...—, engádelle aínda o protagonismo de ser el, o Tolo, o que asuma a responsabilidade de arrincar a Rosalía das súas dúbidas de se sería quen de poder fuxir da cadea na que vivía aferrollada súa nai, e incluso, como lle lembraba o Peleriño, das “friaxes das escaleiras” do seu pazo, das “miradas dos retratos do salón ou do cheiro a morto do arquivo”, facéndolle case berrar: “¡Tes que o ser!” Pero é, sobre todo, a súa utilización como enlace entre as dúas escenas, a 4 e a 5, a técnica que mellor define o modo de salientar a teatralidade da obra. Case, de certo, sen que un se decate do feito, é mesmo este personaxe o que, no texto do compostelán “espaventa aos cregos a berros”.

Na secuencia IV, Rosalía no “cimiterio de Adina”, nunha “mañá dubidosa de abril temperán”, “vai camiñar”. E nesta paisaxe de doncel orballeira, deixándose levar polo mesmo “vento que leva da man nos malos pasos dos montes á orballeira para que se non manque”, “Rosalía cínguese con degoiro de doroso amor de adeus ó latexar solermiño e fuxidío do chover, a fermosura pronto a se esvaecer das camelias, ó salouco devalando en risa e o rir calando para se erguer en cántico do eixe”.

Secuencia que Vidal Bolaño, con aquelas variantes mínimas que esixe un diálogo máis áxil entre Rosalía e os elementos definidores daquela paisaxe -Raíña Camelia, A Herba recendente, O escuro Pai Esterco, O alalá dos eixes, O chover ventureiro- reproduce na secuencia 6.

Técnicas que o compostelán repite nas quince escenas restantes da súa lectura das outras cinco secuencias desta obra de Otero Pedrayo. Procedemento, en definitiva, propio do seu labor como autor e como director, que resume e explica, non só a poética teatral do ourensán, senón a súa propia.

Coa estrea desta obra no Salón Teatro de Santiago de Compostela o 19 de outubro de 2001, o dramaturgo Roberto Vidal Bolaño, mesmo cando estaba xa a facerlle carantoñas a da gadaña, celebraba con grande éxito non só o triunfo do teatro do Mestre de Trasalba senón tamén do seu, que é tanto como dicir o do xenuino Teatro Galego.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZALEZ, Anxo (1999): "A traxectoria teatral de Daniel Cortezón: cara a unha poética do drama histórico galego", en CORTEZÓN, Daniel: *Xelmírez ou a gloria de Compostela*. Xunta de Galicia. IGAEM.
- 2004: "Teatro y cine. Del Formalismo Ruso a los Estudios Culturales", en VEGA, María José (dir.): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Mirabel Editorial. Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2013: "*Doentes,* o filme. Notas sobre unha adaptación", en TARRÍO, Anxo (ed.) (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Día das letras Galegas 2013*. Universidade Santiago de Compostela.
- ALONSO GIRGADO, Luis (trad.) (1996): *Saxo Tenor. (Desgracia arrabalera — improbable — entre locos, chorizos, gánsters, chulos, currantes y putas),* de Roberto Vidal Bolaño. "Sociedad General de Autores y Editores". Madrid.
- 1998: *Actas das I Xornads das Letras Galegas en Lisboa*. Centro Ramón Piñeiro. Xunta de Galicia.
- 2003: *Roberto Vidal Bolaño. Animaliños.* Follas Novas. Santiago de Compostela.
- ALONSO GIRGADO, L. e MONTEAGUDO, T. (eds.) (1999): VV.AA.: *Homenaxe ó profesor Manuel Quintáns*. Follas Novas. Santiago de Compostela.
- ALVARELLOS, Quique (1997): *Territorio auroral*. Consorcio de Santiago.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2004): "Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro", en VEGA, María José (dir.): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Mirabel Editorial. Universidade Autónoma de Barcelona.
- ÁLVAREZ, Rosario e VILAVEDRA, Dolores, (eds.) (1999), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Universidade de Santiago de Compostela.
- ARTAUD, Antoine (1938): *Le théâtre et son double.* Gallimard. París. Tradución española de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Edhasa. Barcelona.
- AXEITOS AGRELO, Xosé Luis (2006): *Do escénico e o fílmico. Notas sobre a linguaxe teatral no cinema contemporáneo. Discurso lido o 24 de Marzo de 2006 no acto da súa recensión, polo Ilustrísimo Señor Don Euloxio Rodríguez Ruibal, e resposta do Excelentísimo Señor Don Xosé Luís Axeitos Agrelo*. Real Academia Galega. A Coruña.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen, e VILARIÑO PICOS, Mª Teresa (eds.) (2002): *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Tris-Tram. Lugo.
- BISCAÍNDO FERNANDES, C. C. (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral.* Laiovento. Compostela.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1993): *Catro pezas inéditas do teatro de Eduardo Blanco Amor*. Ediciós do Castro. Sada.

- BOBES NAVES, María del Carmen (1981): "Posibilidades de una semiología del teatro", en BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Teoría del teatro*. Arco/Libros. Madrid.
- 1997: *Teoría del teatro*. Arco/Libros. Madrid.
- BOULLÓN AGRELO, Isabel, e TATO PLAZA, Fernando R. (ed. e nots.) (1989): *Teatro de Máscaras. Otero Pedrayo*. "Introducción". Galaxia. Vigo.
- BRECHT, Bertolt (1957): *La ópera de dos centavos.* Ediciones Losange. Buenos Aires.
- 1967: *La ópera de cuatro cuartos.*Versión de Miguel Sáenz. Teatro completo 3. Alianza Editorial.Madrid.
- CAMPBELL, Joseph (1991): *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*. Alianza Editorial. Madrid.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (ed.) (2002): *Teatro NÓS: O bufón d'el rei / A Lagarada /Os vellos non deben de namorarse.* Ed. Follas Novas. Zamora.
- CARRÉ ALVARELLOS, Leandro (1931): "Apontamentos para unha historia do teatro galego". *Boletín da Real Academia Galega*, T. XX. A Coruña.
- CASTELAO [RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel] (1921): *Diario. Viaxe a Francia, Bélxica e Alemaña*. Edición facsímile. Deputación de Pontevedra, 1986.
- CERVANTES, Miguel de (1993): *O enxeñoso fidalgo Don Quixote da Mancha*. Xuntanza – Boreal.
- COCHÓN, Luis (edit.) (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro*. Cadernos Ramón Piñeiro (XXV). Xunta de Galicia.
- 2013: "De como Vidal Bolaño non puido ser director do Centro Dramático Gallego", *El Correo Gallego,* 16-05-13. Santiago de Compostela.
- COROMINAS, Joan (2000): *Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*, 3ª ed. Gredos. Madrid.
- CORTEZÓN, Daniel (1999): *Xelmírez ou a gloria de Compostela. Dirección e dramaturxia: Roberto Vidal Bolaño.* IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 1999: "Un proxecto teatral inconcluso", en CORTEZÓN, Daniel: *Xelmírez ou a gloria de Compostela. Dirección e dramaturxia: Roberto Vidal Bolaño.* IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- CORVIN, Michel (1976): "Contribución al análisis de espacio escénico en el teatro contemporáneo", en BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Teoría del teatro*. Arco/Libros. Madrid.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española.* Ed. de Ignacio Arellano e Rafael Zafra. Iberoamericana. Madrid, 2006.
- DOBAO, Antón (2005): "Fóra de lugar". *Revista das Letras,* 01/12/05. *Galicia Hoxe*. Santiago de Compostela.
- 2013: "Roberto Vidal Bolaño. Biografía". RAG. A Coruña.
- DOBARRO PAZ, Xosé María, e RODRÍGUEZ GÓMES, Luciano (2001): "Ramón Otero Pedrayo e Roberto Vidal Bolaño arredor de Rosalía", en OTERO PEDRAYO, Ramón: *Rosalía*. IGAEM. Xunta de Galicia.

- EISENSTEIN, S. M. (1971): "Del teatro al cine", en BILBATÚA, M. (sel., trad. e prol.): *Cine soviético de vanguardia*. Comunicación, serie B. Madrid.
- FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (2011), *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Xunta de Galicia, Edicións Laiovento. Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (dir. e cord.), e MACÍAS, Francisco (edt.) (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Obras completas,* Vs. I-IV. Edicións Positivas. Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ REI, Francisco (2013): "A procura dunha lingua literaria urbana e popular no teatro de Roberto Vidal Bolaño, BRAG 2013, nº 374: 187-206.
- FERNÁNDEZ ROCA, X. A. (1987): "Arredor do teatro", en VV. AA.: *A sombra inmensa de Otero Pedrayo*. *A Nosa Terra*, extra 8. Vigo.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1975): "Limiar", en OTERO PEDRAYO, Ramón: *Teatro de máscaras*. Galaxia. Vigo.
- FRANCO, Camilo (1998): "*Doentes* de Vidal Bolaño". *La Voz de Galicia*. Suplemento Cultural, 10/13/98. A Coruña.
- 2013: "Todo é transición", en VIDAL BOLAÑO, Roberto: *Ruada das papas e o unto*. Homenaxe do Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela.
- G. L. T. (1984): "Los gozos y las sombras de Roberto Vidal Bolaño", en *El Público*, nº 13. Octubre.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981): "Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro", en BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Teoría del teatro*. Arco/ Libros. Madrid.
- GARCÍA VIDAL, David (2009): *Teatro galego e construcción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*. Universidade de Birmingham.
- GARCÍA-SABELL, Domingo (1971): "Prólogo de la cuarta edición", en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jesús: *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*. Ediciones "Celta". Lugo.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio (Ed.) (2001): *Meco-Moro-Agudo: Epítetos del impostor Mahoma. Por qué los Gallegos no pueden ni deben perdonar á Meco. Su autor El R. P. M. Fr. Martín Sarmiento, benedictino,* P. [11]. Ed. Toxosoutos. Noia.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. Manuel, e MARIÑO FERRO, X. R. (1987): *Entroido en Galicia.* Excma. Diputación Provincial de La Coruña – Publicaciones Instituto de Estudios Gallegos "P. Sarmiento". La Coruña.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. Manuel, QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel (2005): *Galicia de conto.* Hércules de Ediciones. A Coruña.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (2004): "Teatro y teoría crítica contemporánea. La mirada interdisciplinar", en VEGA, María José (dir.): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad.* Mirabel Editorial. Universidade Autónoma de Barcelona.
- GUEDE OLIVA, Manuel (1980): "Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)", *Pipirijaina 15*. Madrid.

- 1999: “Nun espacio que foi sagrado”, en CORTEZÓN, Daniel: *Xelmírez ou a gloria de Compostela. Dirección e dramaturxia: Roberto Vidal Bolaño.* IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 2000: “Imposible outro alento”, en VIDAL BOLAÑO, Roberto: *A burla do galo*. IGAEM. Santiago de Compostela.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1947): *Poética*. Espasa Calpe. Argentina.
- HERRERO INGELMO, María Cruz (1987): *La novela griega antigua*. Ed. Akal. Madrid.
- HUGO, Víctor (2009): *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Ediciones Península. Madrid.
- JANSEN, Steen (1968): “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, en BOBES NAVES, María del carmen (1997): *Teoría del teatro,*. Arco/Libros. Madrid.
- KULESHOV, Lev Vladímirovich (1970): “Entrevista recollida en magnetófono, en 1962, por André S. Labarthe”. Cahiers du cinéma: russie années vingt. numéro spécial 220-221 mai-juin.
- LOMBERA, César (2003) : “Roberto Vidal Bolaño”. *Revista galega de teatro,* N. 33/34. Cangas-Pontevedra.
- LOPE DE VEGA, Félix (2002): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* Edición de Juan Manuel Rozas. Biblioteca virtual Cervantes.
- LÓPEZ BERNÁRDEZ, Carlos (1998): “As Irmandades da Fala, o soño dun teatro galego”, en ALONSO GIRGADO, Luis (dir.): *Actas das I Xornads das Letras Galegas en Lisboa*. Centro Ramón Piñeiro. Xunta de Galicia.
- LÓPEZ SILVA, Inma (2001): “Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*”, en VIDAL BOLAÑO, Roberto: *Mar revolto*. IGAEM. Santiago de Compostela.
- 2013: “O espectáculo total que nutre a literatura. Unha lectura da *Ruada das papas e o unto*, en VIDAL BOLAÑO, Roberto (2013): *Ruada das papas e o unto*. Homenaxe do Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela.
- 2015: *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego.* Xunta de Galicia. Universidade de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ SILVA, Inma, e VILAVEDRA, Dolores (2002): *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Rivadavia*. Galaxia. Vigo.
- LOURENZO, Manuel (1985): “Oito reflexións sobre o teatro galego actual”, en VV. AA.: *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe, (II).* Xerais. Santiago de Compostela.
- 1990: “O teatro de Otero Pedrayo”, en TARRÍO, Anxo (coord.): *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*. Consello da Cultura Galega. A Coruña.
- LOURENZO, Manuel, e PILLADO MAYOR, Francisco (1979): *O Teatro Galego*. Ediciós do Castro. Sada-A Coruña.

- 1987: *Dicionario do Teatro Galego* (1671-1985). Ed. Sotelo Blanco.
- LUCA DE TENA, Gustavo (1984): "Travesía de aparencias hacia Rosalía Castro", en *El Público*. Outubro, 5-6-84. Centro de Documentación Teatral. Madrid.
- 1984: "Los gozos y las sombras de Roberto Vidal Bolaño", en *El Público*. Outubro, 7-8-84. Centrto de Documentación Teatral. Madrid.
- 1990: "Seis directores en cinco años", en *El Público,* nº 78, pp. 98-100. Centro de Documentaión Teatral. Madrid.
- LUZÁN, Ignacio de (1974): *Poética*.Ed. Cátedra. Madrid.
- 1977: *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Labor. Barcelona.
- MACÍAS, Francisco (1993):"Roberto Vidal Bolaño: "Sempre fun de perder nas asembleas". *La Voz de Galicia,* 11/05/2013. A Coruña.
- MACÍAS, Francisco (ed.) (2013): en FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel, e MACÍAS, Francisco (edts.): *Roberto Vidal Bolaño. Obras completas,* Ts. I-IV. Ed. Positivas. Santiago de Compostela.
- MARIÑAS DEL VALLE, Xenaro (1979): *Importancia do público na revelación teatral.* Ed. do Castro. Sada. A Coruña.
- MÁRQUEZ MONTES, Carmen (2005): "Teatro y ritualidad", en VV. AA.: *Artes de la Escena y de la Acción España, 1978-2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- MAZZUCATO, Tiziana (2004): "Teoría de la puesta en escena y de la representación teatral (entre 1545 y 1630)", en VEGA, María José (dir.): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Mirabel Editorial. Universidade Autónoma de Barcelona.
- MEYERHOLD, Vsévolod (1975): *Teoría teatral.* Fundamentos. Madrid.
- MONTEAGUDO ROMERO, Henrique, e GARCÍA CANCELA, Xermán (1988): *Diccionario Normativo* galego-castelán. Galaxia. Vigo.
- MURGUÍA, Manuel (1881): "El Folk-lore gallego", en *La ilustración gallega y asturiana,* núm. 30. Madrid.
- NOGUEIRA, Xosé (2004): "As temáticas", en VV. AA.: *Libro branco da cinematografía e artes visuais en Galicia"*. Consello da Cultura Galega.
- OGANDO, Iolanda (2013): "Galiza *on the move:* mobilidade e estatismo no teatro de Roberto Vidal Bolaño", en TARRÍO, Anxo (edit.): *Roberto Vidal Bolaño*. *Día das Letras Galegas 2013*. Universidade de Santiago de Compostela.
- ONETTI, Antonio (traduct.) (2009): *Madre caballo.* Ñaque Editorial. Ciudad Real.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1976): *O desengano do prioiro ou O pasamento da alegría, co grande Auto epilogal e xusticieiro dos féretros de Floravia. Teatro de máscaras.* Edicións Castrelos. O Moucho 50. Vigo.
- 1985: *Rosalía.* Galaxia. Vigo.
- 1989: *Teatro de máscaras*, *Esquemas e proxectos*, Galaxia, Vigo.

- PASCUAL, Roberto (2013): "Análise da obra última de Roberto Vidal Bolaño. Metateatro e existencialismo en *Integral",* en TARRÍO, Anxo (edit.): *Roberto Vidal Bolaño: Día das Letras galegas 2013*. Servicio de Publicacións e Intecambio Científico Campus Vida da Universidade de Santiago de Compostela.
- PAZ GAGO, José María (1999): "Teatro da subversión. As tradicións do Antroido no teatro galego contemporáneo", en ÁLVAREZ, Rosario e VILAVEDRA, Dolores, eds. (1999): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero,* Tom. II. Universidade de Santiago de Compostela.
- PAZÓ, Cándido (1998): "O oficio de actor", en VIEITES, Manuel F.: *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Xerais. Vigo.
- PENA PRESAS, Montse (Realizadora) (2013): *Caderrno pedagóxico. Días sen gloria*. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1978): "Con la Generación Abrente". *Pipirijaina* 8-9. Madrid.
- PÉREZ HERVADA, Eduardo (1984): *Curandeirismo.* Ed. Alvarellos. Lugo.
- PINO, Concha (2013): "A representación de Percival obedece á búsqueda dunha poética teatral galega". *La voz de Galicia*, 26/05/1983.
- PORTAS FERRO, Xesús (2013): "De sombras e pouquidade na dramaturxia de Vidal Bolaño". *Encrucillada,* nº 182, marzo-abril de 2013. A Coruña.
- PROPP, Vladimir (1971): *Morfología del cuento.* Editorial Fundamentos. Madrid. QUINTANA, Manuel José (1791): "Las reglas del drama", en Biblioteca Virtual Universal 2003: *Las reglas del drama. Ensayo didáctico.* Editorial del cardo.
- QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel (1992), "Camiños do teatro galego actual", en VIDAL BOLAÑO, Roberto (1992): *Agasallo de sombras (Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas).* Editorial Compostela. *El Correo Gallego*. Santiago de Compostela.
- 1993: "Los secretos de un teatro gallego universal. Un neoesperpentismo épico-cinematográfico". ADE, nº 31/32. Madrid.
- 1994: *Anuario de tradicións galegas*. Ed. Tambre. Consellería de Educación Universitaria.
- 2000: *Cancioneiro popular do Fisterra galego* Ts. I-II. Toxosoutos. Noia (A Coruña).
- 2003: "Tradición e modernidade na dramaturxia de Vidal Bolaño: *Animaliños*", en ALONSO GIRGADO e outros (edts.) (2003): *Roberto Vidal Bolaño. Animaliños.* Follas Novas. Santiago de Compostela.
- 2006: *O Outro Mundo na cultura popular galega.* Ed. 3C3. Santa Comba.
- 2007: *A escola da lareira*, Ts. I-II. Toxosoutos. Noia.
- 2009: *O noso refraneiro,* Ts. I e II. Sotelo Blanco. Santiago de Compostela.
- QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel (2005): "O conto galego de tradición oral nunha perspectiva literaria", en GONZÁLEZ REBOREDO, X. Manuel , e QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: *Galicia de conto.* Hércules Ediciones. A Coruña.
- RABIGER, Michael (2002): *Dirección de cine y vídeo, técnica y estética.* R. T. V. Madrid.

- RAMOS, Alberto (2013): "O sistema literario nunca aceptou a Vidal Bolaño como escritor e agora vai ter que admitilo pola forza da súa obra". *Praza Pública*, 15/05/2013. Universidade da Coruña.
- 2013: "Do equipo Lupa a *Doentes*. O percorrido audiovisual de Vidal Bolaño". *Praza Pública*, 17/05/2013. Universidade da Coruña.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1994): *Diccionario de la lengua española,* Ts. I-II. Espasa Calpe. Madrid.
- RENEY, Annie, e LOVERO, Onofre (trads.) (1957): *La ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht. Ediciones Losange. Buenos Aires.
- RISCO, Vicente (1979): "Etnografía. Cultura espiritual", en OTERO PEDRAYO, Ramón: *Historia de Galiza*. Akal. Madrid.
- RIZO GARCÍA, Marta (2011): "De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal", en DÍAZ, Félix (ed.): *Sociologías de la situación*. Ed. Piqueta. Venezuela.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio (1958-1962): *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Ts. I-III. Galaxia. Vigo.
- RODRÍGUEZ RUIBAL, Euloxio (1999): "Diálogo de máscaras. Sobre as orixes dialóxicas do teatro", en ÁLVAREZ, Rosario e VILAVEDRA, Dolores, (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Ts. I-II. Universidade de Santiago de Compostela.
- 2006: *Do escénico e o fílmico. Notas sobre a linguaxe teatral no cinema contemporáneo.* Real Academia Galega. A Coruña.
- ROZADOS, Lara (2013): "Euloxio R. Ruibal". *Sermos Galiza. Boletín Diario*, 18/05/2013. Santiago de Compostela.
- RUIBAL, Rubén (2005): "Desgrazas". *Revista das Letras. Galicia Hoxe,* 1/12/05. Santiago de Compostela.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco (1975): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Ed. Cátedra. Madrid.
- 1979: *Historia del teatro español (dende sus orígenes hasta 1900*.) Alianza Editorial. Madrid.
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999): *Dramaturgia de la imagen.* Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
- SARMIENTO, Frei Martín (1975): *Viaxe a Galicia (1745)*. Edición e estudios de J. L. Pensado. Toxosoutos. Noia.
- SEOANE, Luís (1973): *Comunicacións mesturadas*. Galaxia. Vigo.
- TARRÍO, Anxo (coord.) (1990): *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*. Consello da Cultura Galega. A Coruña.
- 1998: VV.AA.: *Diccionario de termos literarios*, Ts. I-II. Equipo GLIFO (Grupo Compostelán de Investigacións Semióticas e Literarias). Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

- 2013: VV. AA.: *Roberto Vidal Bolaño. Día das letras Galegas 2013. Contén facsímile do mecanoscrito inédito Percival. Celebración chocleira, ceibe e maiormente irrespeitosa, arredor de: xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de... X.L. Méndez Ferrín, acomodada pra teatro por* Roberto Vidal Bolaño (1982). Universidade Santiago de Compostela.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1996): "O teatro actual". Cuaderno nº 45, en *Historia da Literatura Galega*. A Nosa Terra. Vigo.
- 2013: "*Percival* na obra de Roberto Vidal Bolaño", en TARRÍO, Anxo (ed.): *Roberto Vidal Bolaño: Día das Letras galegas 2013*. Servicio de Publicacións e Intecambio Científico Campus Vida da Universidade Santiago de Compostela.
- 2013: *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*. Toxosoutos. Noia.
- TENREIRO, Antón (2014): "Os trapeiros, apalpadores, reis".... *Praza pública*, 26/12/2014. Universidade da Coruña.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1968): *Teatro español contemporáneo,* 2ª ed. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- TRANCÓN PÉREZ, Santiago (2004): *Tesis doctoral. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Universidad Nacional a Distancia. Madrid.
- TRISTÁN, Pancho (2000): "Vidal Bolaño estrena "A burla do galo". *El Cultural,* 05/04/2000. Prensa Europea, S. L. Madrid.
- VEGA, María José (2004): "El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento", en VEGA, María José (dir): *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Mirabel Editorial. Universidad Autónoma de Barcelona.
- VELTRUSKÝ, Jirí (1997): "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", en BOBES NAVES, María del Carmen (compil.): *Teoría del teatro*. Arco/ Libros. Madrid.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (1965): *O xogadeiro*. Obra perdida.
- 1976: *Laudamuco, señor de ningures. (Pandigada traxicómica do servo e o señor).* Editorial Pico Sacro. Santiago de Compostela, 1977.
- 1977: *Ladaíñas pola morte do Meco*, Pico Sacro. Santiago de Compostela.
- 1978: *Memoria de mortos e de ausentes*, en FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel, e MACÍAS, Francisco (edts.): *Roberto Vidal Bolaño. Obras completas,* Vol. III. Ed. Positivas. Santiago de Compostela, 2013.
- 1978-1979: *Antroido na rúa,* en FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel, e MACÍAS, F. (edts.): FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (edt.): *Roberto vidal Bolaño. Obras completas,* Vol. IV. Ed. Positivas. Santiago de Compostela, 2013.
- 1980: *Bailadela da morte ditosa (Sete baileretadas de amor e unha de morte).* Sotelo Blanco. Santiago de Compostela, 1992.
- 1981: *Ruada das papas e o unto,* en TATO FONTAÍÑA, Laura (ed.): Homenaxe do Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 2013.

- 1982. *Xubileu*. Un proxecto que ía estrear Troula baixo a dirección de Antonio F. Simón, pero que non se levou a cabo. (Inédito).
- 1982: *Touporroutou da Lúa e do Sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa*. AS-PG. Vigo, 1992.
- 1982: *Percival. Celebración chocleira, ceibe e maiormente irrespeitosa, arredor de: xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de... X. L. Méndez Ferrín, acomodada pra teatro por* Roberto Vidal Bolaño, en TARRÍO, Anxo (ed.): *Roberto Vidal Bolaño: Día das Letras galegas 2013*. Servicio de Publicacións e Intecambio Científico Campus Vida da Universidade Santiago de Compostela, 2013.
- 1983: *O romance dos figos de ouro (Auto para monicreques)*, en FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (ed.): *Roberto Vidal Bolaño*. *Obras completas,* volume IV. Ed. Positivas. Santiago de Compostela, 2013.
- 1984: *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas.* Biblioteca 114 de *El Correo Gallego*. Santiago de Compostela, 1992.
- 1984: "Programa de *Agasallo de sombras*". Centro Dramático Galego. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 1985: *Caprice des Dieux. Discurso cívico para actor e bonecos ou fixoa boa, señor conselleiro,* en FERNÁNDEZ CASTRO, X. M., e MACÍAS, Francisco (edts.): *Roberto Vidal Bolaño*. *Obras completas*, Vol. III. Ed. Positivas. Santiago de Compostela, 2013.
- 1986: *Cochos. Relatorio valeroso en dous tempos, un prólogo e un epílogo, para porca e actor en cativerio*. Ed. Sotelo Blanco. Santiago de Compostela, 1992.
- 1991: *Saxo Tenor. Desgraza arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gángsters,* chulos*, currantes e putas.* "Libros do Centro Dramático Galego", Galaxia. Vigo, 1993.
- 1992: *"2132" (Exercicio para debuxantes intrépidos),* en VV. AA.: *Información teatral, Revista galega de teatro,*Segunda Época, nº 8. Vigo.Pontevedra.
- 1992: *Días sen gloria.* Deputación Provincial. A Coruña.
- 1993: *Días sen gloria*. Edición promovida pola Compañía Teatro do Aquí.
- 1993: *O espacio teatral. Unha viaxe arredor do círculo.* Concello de Santiago de Compostela.
- 1993: *O espacio teatral. Unha viaxe arredor do círculo*, en COCHÓN, Luis (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro*. Cadernos Ramón Piñeiro (XXV). Xunta de Galicia.
- 1993: "*Proyecto de dirección* de *Saxo tenor* en castelán", Comisión de Valoración do IGAEN. (Inédito).
- 1994: *As actas escuras.* Edición conxunta con obras de Manuel Lourenzo e Euloxio R. Ruibal da AS-PG. Vigo, 1997.
- 1994: *As actas escuras,* 2ª ed., con ilustracións de Pepe Carreiro. Concello de Santiago e *A Nosa Terra,* 2005.

- 1994: *A ópera de a patacón. Versión libre para charanga e comediantes pouco ou nada subsidiados, arredor de textos de John Gay e de Bertolt Brecht*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 1998).
- 1994: *Proposta de asistencia para a producción e distribución do espectáculo teatral "A ópera de a patacón".* Inédita.
- 1995: *Requiem.* Inédita.
- 1995: Dramaturxia de *O desengano do prioiro ou O pasamento da alegría, co grande Auto epilogal e xusticieiro dos féretros de Floravia. Teatro de máscaras,* de Otero Pedrayo. Inédita.
- 1996: *Saxo Tenor. (Desgracia arrabalera — improbable — entre locos, chorizos, gánsters, chulos, currantes y putas).*Versión castelá de Luis Alonso Girgado. "Sociedad General de Autores y Editores". Madrid.
- 1997: "O teatro (1900-1990)", en VV. AA.: *Galicia (1900-1990)*. Xunta de Galicia.
- 1997: "O teatro (1900-1990)", en COCHÓN, Luis (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro*. Cadernos Ramón Piñeiro (XXV). Xunta de Galicia.
- 1997: *Doentes.* Deputación d'A Coruña, 1998.
- 1998: "Perspectivas do teatro galego actual", en ALONSO GIRGADO, Luis (dir.): *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidadades. Xunta de Galicia.
- 1998: "Situación e circunstancias do teatro galego actual", en ALONSO GIRGADO, Luis (dir.): *Actas I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa.* Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidadades. Xunta de Galicia.
- 1998: *Rastros. Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos.* Edicións Positivas, Santiago de Compostela.
- 1998: *¡Anxeliños! Comedia satánica.* Ed. Tris-Tram. Lugo, 2002.
- 1999: *Sen ir máis lonxe (Monólogo),* en *A Trabe de Ouro,* 25-06-2012. Ed. Sotelo Blanco.
- 1999: "Teatro con T maiúsculo. (Acerca do teatro de Don Ramón Otero Pedrayo)", en ALONSO GIRGADO, L., e MONTEAGUDO, T. (coords.): *Homenaxe ó profesor Manuel Quintáns*. Follas Novas. Santiago de Compostela.
- 1999: *Criaturas*. Eixo Atlántico. Pontevedra, 2000.
- 1999: "Xelmírez, Cortezón, o teatro histórico, o teatro total e outras cousas propias", en CORTEZÓN, Daniel: *Xelmírez ou a gloria de Compostela. Dirección e dramaturxia: Roberto Vidal Bolaño.* IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 2000: *A burla do galo. Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal.* Edición "Libros do CDG". IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 2000: "O galo de Barcelos", en VIDAL BOLAÑO, Roberto: *A burla do galo ou Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal.* IGAEM. Xunta de Galicia.

- 2001: “Se ademais creo algo de beleza, mellor”. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*. Alicante.
- 2001: *Mar Revolto*. CDG-IGAEM. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 2001: *Os papalagui.* Sobre un texto anónimo publicado por Ed. Positivas.
- 2002: “Ribadavia era un crisol”, en LÓPEZ SILVA, Inma, e VILAVEDRA, Dolores: *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de teatro de Ribadavia.* Galaxia. Vigo.
- 2002: “Ribadavia era un crisol”, en COCHÓN, Luis (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro*. Cadernos Ramón Piñeiro (XXV). Xunta de Galicia.
- 2002: *Animaliños.* Follas Novas. Santiago de Compostela.
- 2002: *Integral*. Edicións Embora. Ferrol, 2003.
- 2002: “A propio intento. (Texto testamentario do autor a prol da promoción da escrita e a posta en escena de novos textos dramáticos en galego)”, en COCHÓN, Luis (ed.): *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro.* Cadernos Ramón Piñeiro (XXV). Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2013.
- VIDAL PONTE, Roi (2013): “Dez chaves para unha aproximación á estética de Teatro Antroido”, en TARRÍO, Anxo (ed.): *Roberto Vidal Bolaño. Contén facsímile do mecanoscrito inédito Percival. Celebración chocleira, ceibe e maiormente irrespeitosa, arredor de: xestos, contos, ditos, poemas, panfletos e pintadas de... X.L. Méndez Ferrín, acomodada pra teatro por Roberto Vidal Bolaño* (1982). Día das Letras Galegas 2013. Universidade de Santiago de Compostela.
- 2013: *Fóra de Portas*. Edicións Positivas. Santiago de Compostela.
- VIEITES, Manuel F.(1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995).* Xerais. Vigo.
- 1988: “Estudio literario”, en OTERO PEDRAYO, Ramón: *A lagarada. O desengano do prioiro.* Galaxia. Vigo.
- 1998: “O grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal”, en VIEITES, Manuel F.(1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Xerais. Vigo.
- VILAVEDRA, Dolores (1998) : “As novas promocións”, en VIEITES, Manuel F.: *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995).* Xerais. Vigo.
- VILLALAÍN, Damián (1998): “O Grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal”, en VIEITES, Manuel F.: *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia.* Xerais. Vigo.
- VILLAR PONTE, Antón (1971): *Pensamento e sementeira, leiciós de patriotismo galego*. Ed. Galicia. Buenos Aires.
- VV. AA. (1995): *Libro branco do audiovisual galego.* Presidencia da Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Comunicación e Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

• Abuín González, Anxo 120, 191, 211, 212, 317, 331, 343, 496
• Adrián Honorato Alexandre 197
• Afonso I 492
• Afonso VI 491
• Afonso VII 145, 495
• Aguirre, Aurelio 178, 223, 268, 285, 286, 401, 403-407
• Allan Poe, Edgar 268, 286, 405
• Almanzor 211, 300, 349, 377
• Alonso del Real, Carlos 119
• Alonso, Eduardo 34, 35, 37, 42
• Alonso Girgado, Luis 269
• Alvarellos, Quique 18, 19, 118, 194, 354
• Álvarez Pousa, Luís 120
• Álvarez, Rosa 26, 156, 254, 255
• Anaya Santos, Gonzalo 72, 73
• Antón, Ana 20
• Aristóteles 130, 134, 153, 254-256, 259, 301, 302, 316
• Armstrong Custer, George 193
• Artaud, Antoine Marie Joseph 134
• Avellaneda 188
• Axeitos Agrelo, Xosé Luis 161, 240
• Balief, Nikita 44, 51
• Bará, Milagros 26
• Bárcenas, Dorotea 26
• Becket 80, 82, 84, 109, 138, 141, 305
• Bécquer, Gustavo Adolfo 503
• Bella Otero 288, 399
• Bernhardt, Sarah 406
• Besada, Xosé 203
• Blanco Amor, Eduardo 23, 27, 110, 113, 284
• Boal, Augusto 30, 31, 43
• Bobes Naves, María del Carmen 73, 133, 232, 242, 301, 305
• Bolaño, Carme 17
• Borgnine, Ernest 193
• Borgoña, Raimundo de 485, 486, 495
• Brandon De Wilde, Andre 176
• Braxe, Lino 42
• Brecht, Eugen Bertolt Friedrich 72
• Brook, Peter 43, 232
• Büchner, Gerg 35
• Buero Vallejo, Antonio 74
• Buñuel, Luis 27
• Cabalo Andante 194
• Cabalo Loco 193
• Cabanas Cao, Xosé 25

• Cabanillas, Ramón 42, 50
• Cadaval, Quico 42, 148
• Calvo, Evaristo 39
• Camões, Luis de 199
• Campbell, Joseph 166
• Carballo Calero, Ricardo 42
• Casado, Félix 20, 119
• Caspar Neher, Rudolf 80
• Castelao, Alfonso Daniel 20, 42, 73, 112, 122, 131, 161, 255, 482, 500
• Castelao, Manolo 22, 119
• Castro Quintáns, Gonzalo 10, 13
• Castro, Rosalía de 37, 178, 267, 409, 502
• Cejudo, Xan 40
• Cervantes, Miguel de 158, 192, 208
• Charlot 125
• Chirbes, Rafael 163
• Chopin, Fryderyk 151
• Cicatriz 194
• Cide Hamete Benengeli 208
• Cochise 194
• Cochón, Luis 38
• Comesaña, Cruz 38
• Conde, Alfredo 27
• Cores Trasmonte, Ventura 37
• Cortezón, Daniel 39, 159, 320, 331, 481-485, 495, 496, 450
• Corvin, Michel 305, 306
• Cotarelo Valledor, Armando 42
• Crespo, Clemente 20
• Crista de San Foxa 205
• Cuerda, José Luis 27
• Cunqueiro, Álvaro 20, 37, 38, 42, 159, 190, 199, 277, 323, 334, 349
• Curros Enríquez, Manuel 323
• Dans, Raúl 42
• Dashiell Hammett, Samuel 189
• Díaz Pardo, Isaac 21
• Díaz, Xoán 487, 492, 493
• Dobao, Antón 25, 27, 38, 119, 122, 323, 415
• Dona Maior Guntroda 494
• Duras, M. 139
• Enrique IV 308
• Fernán Vello, Miguel Anxo 37
• Fernández Albor, Gerardo 37
• Fernández Castro, Xosé Manuel 23, 34, 120, 132, 257, 281, 309, 334, 372, 476
• Fernández Ferreiro, Xosé 21
• Fernández Rei, Francisco 204, 324
• Fernández, Xoán 203
• Filgueira Valverde, José 51
• Flaubert, Gustave 48, 286, 405
• Fole, Ánxel 27
• Ford, John 118, 194

• Franco Calvete, Francisco 203
• Franco, Camilo 41, 111, 162, 215, 234, 325, 241, 312, 341
• Franco, Francisco 273
• Franhovery Júnior, George 80
• Gago, Anabell 80
• Gago, Ursía 80
• Galvâo, Henrique 159, 278, 339
• García Barrientos, José Luis 134, 150, 152, 318
• García Blanco, Isabel 18
• García Lorca, Federico 163, 242
• García Marcos, Xaquín 354, 355
• García Sabell, Domingo 166
• García Vidal, David 29, 31, 32, 132
• Garre, Sol 74
• Gay, John 39, 80, 159
• George Sand 286, 405
• Gey, Carlos 25
• Ghoete, Joham Wolfgan von 48
• Godard, Jean-Luc 118, 348
• Godwin, William 134
• Goffman, Erving 113
• Go-Hhla-Ye 194
• González Reboredo, Xosé Manuel 200
• González, Clodio 203
• Gordon Graig, Edward 125
• Grande Rosales, María Ángeles 124, 134, 137, 139, 141, 150, 163, 255
• Grant, Ulysses S. 418
• Grotowski, Jerzy 43
• Guede Oliva, Manuel 37, 38, 39, 138, 261, 481, 500
• Handke, Peter 139, 141
• Hauptmann, Elisabeth 80
• Hayworth, Rita 271
• Heine, Heinrich 286, 405
• Hernández, Eduardo 43
• Hernández, Emilio 74
• Herrero, Cruz 156
• Holden, William 193
• Homero 158
• Horacio, Quinto 130
• Hugo, Víctor 301, 308, 316, 336
• Ibsen, Henrik 48
• Ingardem, Roman 141
• Ionesco, Eugène 43
• Jaber Ibrahim, Ghaleb 24, 25
• Joice, James 49
• Ladd, Alan 176
• Lago, Xulio 35, 39, 42
• Lama, Xavier 42
• Lendoira, Bereguel de 144
• Lira, Miguel de 26

• Liste, Luís 27
• Liszt, Franz 151
• Lombera, César 23
• López Ferreiro, Antonio 429
• López Silva, Inma 28, 138, 204, 332, 402
• López Veiga, Rodolfo 42
• Lourenzo, Manuel 28, 110, 226, 325, 500
• Luca de Tena, Gustavo 37, 110, 111, 268
• Luis XVI 308
• Luzán, Ignacio de 130, 302
• Macías, Francisco 19-24, 30, 35, 36, 118, 119, 140, 266, 354, 356
• Magán, Agustín 19, 42, 206
• Maiakovski, Vladimir 125
• Mamet, David 139
• Manuel María 50, 131, 258
• Mariñas del Valle, Xenaro 42, 233
• Mariño Ferro, Xosé Ramón 200
• Mariño, Luis 119
• Marlon Brando, Jr. 419, 420
• Márquez Montes, Carmen 114
• Masó, Pedro 26
• Mazzucato, Tiziana 307
• Mejuto, Xoán Carlos 80
• Méndez Ferrín, Xosé Luís 37, 39, 159, 197, 256, 266, 390
• Meyerhold, Vsevolod 20, 43, 44, 73, 124, 125, 151
• Mourelos, Antonio 26
• Mozart, Amadeus 60, 435, 443
• Mukarovski, Jan 232
• Müller, Heiner 139
• Murado, Miguel Anxo 42
• Murguía, Manuel 178, 401-407, 503
• Nieva, Francisco 138
• Nogueira, Xosé 20
• Oates, Warren 193
• Ogando, Iolanda 125, 312, 356
• Otero Pedrayo, Ramón 46
• Pardo Bazán, Emilia 268, 407
• Pascual, Roberto 43, 164, 236, 279, 476
• Payá e Rico, Miguel 182-184, 271, 429
• Paz Gago, José María 131, 133
• Pazó, Cándido 42, 153, 154
• Peckinpah, Sam 193
• Pedro Madruga 58, 65, 206, 500
• Pena Presas, Montse 204, 212
• Pérez Coterillo, Moisés 245
• Pérez Hervada, Eduardo 207
• Pillado Mayor, Francisco 34, 47, 281, 283
• Piñeiro, Chano 26
• Pinter, Harold 138
• Piscator, Erwin 43, 122

• Pondal, Eduardo 323, 403
• Ponte, Laura 38, 356
• Portas, Xesús 124, 203, 214, 217, 272, 335, 342, 430
• Pousa, Xosé Ramón 20
• Quintana, Manuel José 305
• Quintáns Suárez, Manuel 215, 223
• Quintáns, Belén 33, 38
• Ragué Arias, María José 33
• Raimúndez, Afonso 488, 491, 494
• Raíña de Saba 406
• Ramos, Alberto 21-23, 25, 118, 120, 132, 140, 355
• Reixa, Antón 27
• Risco, Vicente 42, 47, 161, 226
• Rizo García, Marta 113
• Rodríguez Ruibal, Euloxio 20, 120, 232, 241
• Rodríguez, Maxi 39, 480
• Romero Esteo, Miguel 138
• Rozados, Lara 21, 241, 354
• Ruibal, Rubén 19, 42, 80, 156, 261, 347
• Ruíz Ramón, Francisco 301, 307, 316, 499
• RVB 30, 122, 206, 214, 341
• Ryan, Robert 193
• Sáenz, Miguel 80, 85
• Salgueiro, Roberto 42
• Salvat, Ricard 44
• Sánchez Trigueros, Antonio 138
• Sánchez Valdés, Julio 27
• Sánchez, Jaime 193
• Sancho, El Rei Don 58, 66
• Santiña 167, 177, 178, 267, 400
• Sarmiento, Padre 203
• Sastre, Alfonso 153, 154
• Seoane, Luis 21
• Serlio, Sebastiano 307
• Shakespeare, Willian 112, 164, 501
• Shelley, Mary 198, 276, 342
• Shi-Ka-She 194
• Simón, Antonio Francisco 27, 34, 42
• Steen Jansen, Michael 133, 302
• Strimberg, August 43
• Stuardo, María 308
• Tarrío, Anxo 67
• Tasunka Witkko 194
• Tatanka Yolanka 193
• Tenreiro, Antón 205
• Tirso de Molina 39, 273
• Tolstoi, León 162
• Toro Sentado 193
• Torrente Ballester, Gonzalo 78, 242, 336, 499
• Trancón Pérez, Santiago 124, 169, 239, 302, 315

• Trapeiro dos Vilares 205
• Truffaut, François 118
• Tyler, Mary 80, 81, 84, 103
• Unamuno, Miguel de 188
• Uriarte, Gonzalo 26
• Urraca de Castela 485-487, 490-492, 495
• Valle-Inclán, Ramón María del 20, 43, 141, 242, 436, 444
• Varela de Montes, José 507, 525, 529
• Vázquez, Benjamín 20, 21
• Vega, Lope de 302, 316
• Velasco, Jesús 20
• Veltruský, Jirí 137
• Vicetto, Benito 405
• Vidal Ponte, Roi 30, 43, 192
• Vidal Ríos, Ovidio 17
• Vidal Ríos, Roberto 17
• Vieites, Manuel F. 31, 112, 130, 238, 323, 416
• Vilar Ponte, Antón 50
• Vilavedra, Dolores 28, 30, 130, 138, 150, 189, 190, 257
• Wagner, Richard 202, 230, 409, 410, 411
• Wayne, John 24, 193-195
• Weill, Kurt 80
• Xelmírez, Diego 39, 320, 482-498
• Xerónimo 194
• Xesús de Nazaret 203
• Xoana de Arco 308

ÍNDICE TEMÁTICO

• *Ab ovo* 320, 333, 345
• Abades 58, 66
• *ABC* 21
• Abrente 28
• Academia Galega do Audiovisual 26
• Academia Ríos 17
• Acción Católica Masculina Universitaria 119
• Acoutación 80, 85, 140, 246, 333, 358, 482, 502
• Actus 51, 53, 54, 57, 67, 69, 70
• Adivertido, O 282, 346, 362
• Adiviñadora 207, 367, 374
• Aforcada, A 367, 369
• Agulla, Dr. 52
• Airas Pérez 487-489, 492-494
• Alalá dos eixes 522, 535, 536, 541
• Alcalá 203
• Alcalde 284, 292, 346, 360, 394
• Alemania Central 76
• Aleuterio 205, 282, 362
• Alguacil 362, 463
• Alguén (personaxe) 366, 412, 440, 464, 528
• Alianza Editorial 74, 80
• Alto, O 80, 81, 96-99, 103, 109
• Álvaro Anido 503, 513, 514, 517, 526, 527, 530-532, 537
• Amadeo 367, 369
• Amaro 192, 476-479
• A Mota 219
• Anano 228, 287, 288, 388, 418, 419, 421, 441
• Ánimas 216, 285, 296, 369, 370, 371
• AN-PG 19
• Antigos Alumnos do Colexio "La Salle" 119
• Antonio, Santo 286, 288, 397, 406
• Anxelote, Un 288
• Anxelina de Alem, Dª 54
• Aparte 349
• Appia 125
• Arcipreste 517, 518, 532, 533, 537, 538, 540
• Ariel 33
• Armería Ríos 17
• Arxentinita 207, 216, 285, 367, 371
• Asociación Cultural Abrente 29
• Asociación Fotográfica Compostelana 119
• Augusto 188
• Auto Sacramental 265

• Avia 55
• Axencia de Morosos Asociados 185, 272
• Axudante de Arxentinita 216, 285, 371
• Baio 18, 23, 117, 126, 346, 361
• Baixa Navarra 182, 321
• Baixa, A 80, 81, 96-99, 104, 109
• Balbanera da Costeira 57-59, 65, 69
• Ballet 52
• Barbas de bruxa 117, 126, 346, 361
• Barcelona 188
• Bartolomeu, San 219
• Beade 53, 60, 61, 68
• Beata 112, 225, 286, 297, 346, 507, 525
• Belcebú 288, 386
• Benita Borralleira 57
• Berenguela 144
• Berlín 80
• Bernardo 255, 483
• Bernhard 139, 234
• Betty 91
• Bispo 58, 112, 225, 375, 485-494, 510
• Blake, Srta. 80, 83, 84, 97, 102, 108, 109
• Boneco 280, 288
• Borralleiro, O 116, 117, 237, 344, 346, 360-362
• Botadora de cartas 207
• Braga 199, 200, 226, 276, 277, 314, 458, 463
• Bululú 285
• Cabaleiro 181, 346, 486-495
• Cabalo 193, 194, 288, 399, 474
• Cabo 98, 195, 371, 424
• Cachamón, O 117, 204, 207, 209, 263, 289, 310, 363, 365
• Cacharro 36
• Cacheiro 369
• Cachicán, O 53, 516
• Calderón 501
• Cámara Municipal de Braga 314
• Camariñas 223, 293
• Camila 212
• Camiño de Santiago 168, 212, 271, 311, 349
• Campo Santo 60, 68
• Cañete 120, 213, 273, 312, 337, 430
• Cangas 207, 208, 309
• Canón de Pau 288, 398
• Capellán, *El* 75-79
• Capitol 118
• Caracois 222, 224, 327
• Caralampio, San 191, 288, 399
• Carballo 17, 231, 288, 289, 389
• Carla 199, 462

• Carlos I 308
• Casiano 182-184, 192, 213, 218, 271, 321
• Casino 314
• Castro 231, 288, 289, 389
• Castromil 18, 194
• Catalina 75-79, 226, 314, 458-462
• Catarina 226, 227, 231, 287-290, 384-390
• Catarina de Siena 191, 209, 227, 265, 287, 349, 384
• Catedral de Santiago 144, 182, 211, 300, 314, 349, 429
• Catedrático 190, 288, 399
• Caveira Mitrada 288
• CDG 35-40, 44, 49, 400, 481, 500
• Cee 215, 222, 223
• Cega, Unha 62, 69
• Cego, Un 212, 265, 288, 295, 520
• Cego das Coplas 209, 211
• Cego Tiresias 206
• Celia Peachum 80
• Centro Dramático Galego 20, 32, 35, 49, 80, 269
• Centro Dramático Nacional 34, 74
• Ceuta 23
• Chaira 205
• Chao 56, 64
• Charli 257, 446-451
• Chema 186, 446-451
• Chofer, Un 61
• Chonchoniña 418-420
• Choqueira, A 116, 117, 237, 344, 361, 362
• Chover ventureiro 536, 541
• Chuvia venturosa 537
• Cigarrón 111, 201, 202, 266, 296, 395, 446
• Cine 20, 120
• Cine-Club Fonseca 119
• Cine-Club Santiago 119
• Cine-Club Universitario 119
• Cineclube Padre Feijoo 120
• Cinema 20, 341
• Cinema Nacional 323
• Cinematografía 20, 24, 120, 121, 124
• Circe 206
• Clov 305, 306
• Club de Amigos del Teatro 232
• Cocinero 77
• Cóengo 459, 482-497
• Colexio La Inmaculada 18
• Colexio La Salle de Abaixo 18
• Colexio M. Peleteiro 119
• Colexio Minerva 119
• Comedia 39, 254, 259, 355, 445

• Compañía de Teatro de Braga 40
• Conainas 288, 399
• Concha 205, 282, 284, 362, 371
• Conciencia 80, 101
• Concurso Abrente de Textos Teatrais 29
• Conferenciante 288, 399
• Conflito 196, 253
• Conselleiro 36, 190, 268, 407, 410, 482
• Cónsul 221, 412-414
• Conteiro 208, 211, 383
• Contiñeiro 350
• Conto 115, 136, 174, 199, 282, 341
• Contreras 434, 442
• Cooperativa Estaribel 226
• Cooperativa Teatro do Estaribel 34
• Coplas 209, 364, 366, 396, 398, 435, 443
• Copleiro 265, 288, 396, 397, 398
• Coral matutina de Peachum 86
• Corcubión 222, 223
• Cornes 183, 212, 321, 429
• Cornos de diaño vermello 117, 126, 346, 361
• Coronel 79, 434, 441, 509, 528
• Coronel, Un 79
• Corregalos, O 116, 117, 237, 289, 344, 346, 360-362
• Corruvedo 223
• Corva 222, 223, 288, 327, 397
• Corvo 222, 223, 288, 327, 397, 399
• Cosellería de Educación, Cultura
e Ordenación Universitaria 23
• Costume 42, 210, 281, 287
• Cox, Sr. 80, 83, 84, 97, 98, 100, 101, 108, 109
• Coxo 225
• Crego 195, 285, 346, 370, 389, 403, 413
• Crego sen licencias 507, 510, 525-528, 540
• Criada 54, 62, 176, 432, 439, 520, 535
• Criatura 191, 192, 198, 276, 304, 457
• Cristoba 62
• Cristobo 53, 70
• Cristobo de Regodeigón 53, 57, 65
• Curto 51, 168
• Damián 161, 185, 186, 272, 447-451
• Daviña 20, 21, 354
• Debbie 194
• Dedos de Gancho 90
• Demo 81, 111, 191, 284, 375, 398
• Demo Novo 387
• Demo Vello 387
• Demódoco 158
• Deputación Provincial da Coruña 39

• Desdémona 410
• Deus 81, 206, 328, 387, 517, 536
• Deus Pai 288, 386
• Deuses 165, 253, 334, 407
• Diálogo 135, 137, 239, 248, 303, 347, 498
• Didascalia 74, 80, 85, 135, 148, 246, 302
• Diluvio 223
• Distanciamento 81, 141, 224, 270, 272, 277, 481
• Ditea 19
• Dolly 91
• Dolores 369
• Don Xoán 44, 159, 167, 199, 277
• Dona 62, 225, 346, 474
• Dona Hortensia 419
• Doncela Loba 528
• Doña Cristoba de Regodeirón 61
• Dramaturxia 238, 490, 497, 523
• Ecónomo 517, 532, 533, 537, 538, 540
• Edicións Positivas 39, 265, 281, 309, 372
• Edicións Xerais 39, 80
• Editorial Follas Novas 47
• El (personaxe) 172, 212, 327, 328, 340
• El de la venda 78
• Ela (personaxe) 172, 181, 212, 327, 328, 340, 529
• Electricista 149
• Electrodomésticos Daviña 18
• Empresario 23, 235, 236
• Encargado 221, 413
• Enferma 525, 526
• Enfermo 274, 275, 426, 431, 433, 439, 441, 525
• Enloitada 99, 454, 491
• Enquerenchado, O 369
• Enredo 155, 229
• Erudito, O 54, 55, 62, 63, 69, 70
• Escasulante, O 53, 54, 60-63
• Escuro pai esterco 522
• Esmeraldino, Don 40, 168, 200, 215, 276, 312, 457
• Esmoleiro 204, 322, 423, 426
• Espazo escénico 68, 124, 284, 306, 372, 416, 430, 458
• Espazo físico 309
• Espazo único 67, 70, 79, 305, 308, 311-314, 322, 445, 464
• Esperpento 45, 110, 260, 262, 430
• Estadea 52, 144, 216, 367-371
• Estaribel 34, 81, 209, 226, 261, 286
• Esther 192, 215, 272, 314, 322, 345, 452-456
• Estudante 55, 204, 272, 288, 398, 403, 404, 440
• Ethan Edwards 194
• Facho 32, 263, 282
• Fada 215, 287, 288, 349, 384, 388, 398, 508, 519, 534

• Fármaco witch 52
• Farsada dramática 50, 53
• Fato de nenas e nenos 515
• Fendecús 196, 204, 264, 289, 365
• Ferreiro 423
• Ferronerie 308
• Festeixo 40
• Festival de Teatro do Eixo Atlántico 40
• Festival Internacional de
Teatro de expresión ibérica 40
• Fidalgo 54, 199, 276, 314, 367, 399, 526, 540
• Fidalgo a pan pedir 507, 511, 526, 528, 529, 540
• Filch 86, 87, 92, 93
• Filla 471, 474, 504, 515, 519, 529, 532
• Fillo 412, 426
• Filme 21, 22, 194
• Fitei-Oporto 40
• Floravia 49, 51, 53-56, 59-71
• Florentino 433
• Fogueteiro 220, 382, 383, 410
• Fortunato dos Vimieiros 53
• Fraca, A 80-84, 96-99, 102, 106, 109
• Frade 55, 60, 182, 183, 458, 462, 463
• Fragmentarismo 124, 332, 396
• Freitas 221, 278, 339, 464-468
• Frena, Don 52
• Froumas derrubadas 522
• Furelos 192, 476-479
• Gaiteiro 116, 164, 362, 410, 505, 509, 524, 525, 538
• Galaxia CTV 23
• Galiña negra, Unha 58, 65
• Gallofo 168, 180, 192, 271, 321, 337, 422
• Galo 40, 167, 217, 276, 312, 326, 457
• Galo Negro 288
• Garda Civil 195, 292, 441
• Gato, Un 58, 65, 365, 366, 430, 437, 444
• Goliat 418
• Gordecha, A 387, 432, 439
• Gordo, O 80, 81, 84, 96-98, 102, 104, 108, 109
• Grande Fraga 176, 198, 210
• Grove 157, 203, 204, 209, 210, 265, 289, 294, 360, 396, 398, 468
• Grupo de Ribadavia 156
• Guerra Civil 31, 158, 167
• Guerrilleiro 144, 145, 367, 369
• Guido de Borgoña 486, 491
• Guillermo Seguín 490, 497, 498
• Guindo, Don 56
• Hamlet 37, 44, 57, 64, 296, 323, 348
• Hamm 305, 306

• Harambels 182, 422, 423
• Herba recendente 541
• Hilario 370, 371
• Home da Gabardina 190, 260, 417-421
• Home Serio 179, 180, 195, 196, 338, 419-421
• Hospital de San Nicolás 182
• Hospital Real 144, 145, 273, 274, 431, 438, 524, 538
• Hostal 145, 273
• Hugo 486, 487, 491-494
• Iago 272, 452-456
• IGAEM 38
• II República 42
• Iluminador 132, 149, 158, 238, 345
• *In extremis* 186, 320, 333, 345, 402, 495
• *In medias res* 320, 333, 345
• Instituto da Lingua Galega 146
• Intendente 77
• Interno, O 140, 274, 303, 306, 315, 506, 524, 525, 538, 539
• Inzura 182
• Irmandades da Fala 42, 160
• Ivette Pottier 79
• Jakob 87, 88, 90, 91, 94, 95
• Jarry 43
• Jenny 80, 88, 90-93, 95, 102, 103, 106, 107
• Jimmy 87, 88
• Joey 176, 192
• John Jeremias Peachum 80, 98
• Jonathan Jeremíah Peachum 86
• JUMAC 119
• Kimball 87, 88
• Lansquenetes 79
• Lanzao 418-421
• Larceveau 182
• Laudanum 56, 64
• Laudemio 59
• Laverca 458-463
• Lázaro de Fría, Don 57, 64
• Lercha 190, 478, 479
• Leti 186, 446-451
• Limpabotas 441
• Linguaxe poética 142
• Lisardo 270, 430, 432, 439
• Little Big Horn 193
• Lobo 186, 198, 228, 230, 286, 292, 392, 427, 508
• Lola 420, 421
• Londres 81, 82, 84, 100, 103, 107, 108
• Lorenzo, Don 274, 431, 436, 437, 439, 443, 444
• Loureiro 205
• Lucy 91, 92, 94

• Lugar de Meco 203
• Luns de Entroido 200
• Lupanares 80, 102, 106
• Mac 87-95
• Macheath 87-95
• Madamita, A 116, 117, 237, 344, 360, 362
• Madrid 414, 429, 430, 503
• Madruga 58, 59, 65, 66, 206, 500
• Maleteiro 212
• Malferido, O 191, 425
• Mandón 286, 377, 379
• Mans de Prata 278, 339, 465-468
• Maragato 459-461
• Marido 17, 190, 217, 350, 503
• Maripepa de Xan 116
• Mariscal 50, 225, 288, 355
• Marques 378, 339
• Marqués de Cienfuegos 204, 366
• Marqués de Évora 199, 200, 276, 277, 463
• Martes de Entroido 200
• Martiño 191, 194, 288, 397, 398
• Martiño, San 191, 288, 397, 398, 505
• Mateo, San 219
• Matthias Monedas 87
• Mauro 182-185, 192, 212, 213, 271, 321
• Mauro, Pai 182
• Max 2000 39
• Médoc 89
• Mefistófeles 217
• Meiga 191, 205-207, 215, 263, 364, 365
• Melide 199
• Mendigo 80, 86-89, 92, 93, 106
• Mercado Vello 308
• Mestra 165, 216, 367, 370
• Mestre en comedias choqueiras 191, 208, 210, 211, 295
• Metropol 118
• Miliciano 509, 527, 528
• Mingos 367, 370
• Minia 358, 359
• Miño 159, 199, 209, 366, 384, 488, 493
• Mociña 288, 387
• Mociño labrego 507, 537, 539
• Modalidade teatral 130, 252, 282, 299, 359, 363, 396
• Moinante 205, 212, 262, 299, 360, 484
• Molina 420, 421
• Moncho 272, 452-456
• Monicreque 265, 280, 286-291, 300, 384, 396, 405, 407
• Monólogo 39, 137, 303
• Monstro 167, 198, 199, 204, 276, 288, 310, 392, 398, 399

• Montaxe 331
• Morta 180, 197, 271, 277, 411
• Morte ditosa 220, 222, 226, 264, 326
• Morte engadañada 220
• Morte, Unha 61, 182, 321, 381, 409, 441, 445
• Moscú 51
• Mostras de Teatro Abrente 29
• Moucho 55, 58, 63, 65, 69, 291
• Moura 288, 398
• Movemento Dramático Nacional 323
• Moza Brava 531
• Moza Burleira 531
• Moza dos cabelos froumentos 532
• Moza, Unha 56, 64, 271, 299, 337, 345, 529
• Muiñeiro por portas 507, 508, 526, 527, 537, 540
• Muller núa 328
• Munio Afonso 491, 492, 494, 495
• Munio Xelmírez 488
• Músico 251, 285, 307, 403, 405, 509
• Nai 370, 515, 527, 531, 532, 535
• Narón 40, 275, 278, 476
• Nathan Brittles 194
• Navalla, O (Macki) 80-84, 97, 98, 109
• Neil 80, 83, 97, 101
• Nelson 278, 339, 464-467
• Neno 112, 225, 238, 292, 297, 322, 373-379, 394, 396, 418
• Noé 223
• Nosa Señora da Saúde 219
• Notario 434, 441
• Novo Teatro 29, 33, 41, 111, 114, 160, 163, 238, 258, 323, 357
• Numancia 158
• O do Cabalo 474
• Obradoiro de Aprendizaxe
Teatro Antroido 309
• Oficinista 60
• Oglaia 194
• Old Bailey 91, 94
• Olveira 223, 282
• Olympus Comunicación 25
• Orfo dos longos camiños 528
• Os frades da qüesta 55
• Ouropeso 54, 55, 57, 62-65
• Outro Mundo 111, 144, 168, 191, 214, 218, 220
• Ovidio 17, 23
• Padroado de Cultura de Narón 476
• Pai 182, 386, 426, 468, 536, 541
• Paisano 144, 273, 431, 438, 510
• Panadeira 507, 509, 527, 528, 537, 539
• Paniogas 117, 204, 207, 263, 289, 310, 363

• Paradela 208, 309
• Parente, Unha 190
• París 44, 51, 307, 384
• Parva 220, 222, 378, 381
• Parvo 225, 285, 290, 349, 377, 379, 388, 399
• Pater 437
• Patoteo 52
• Patroa 227, 429, 459-463
• Peachum 80, 83, 84, 86-109
• Pedáneo 367, 369
• Pedro Airas 487, 488, 492-494
• Pedro Anáiaz 493
• Pedro Daniéliz 483
• Pedro Elías 484, 490
• Pedro Fróilaz 491
• Pedro Gundesíndez 483
• Pedro Gutiérrez 487, 488, 493, 494
• Pedroso 17
• Pega 191, 222, 326, 380-383
• Peitiños 433, 441
• Peituda 117, 204, 207, 263, 289, 310, 363, 365
• Pelaio Gundesíndez 487
• Peleriño 519, 520, 534, 540, 541
• Pendanga 99, 102, 104, 106, 190, 327, 459, 477, 478
• Pepa a Loba 52
• Peregrino 181, 271, 320, 423, 537
• Perito 474, 475
• Personaxe 188
• Pico 263, 355
• Pitita 430, 433, 440
• Pitos de Ouro 288
• Poética 131, 134, 254, 301
• Poética do Teatro Galego 131
• Policía 82, 84, 91-95, 105, 185, 221, 222, 272, 326, 414, 452
• Policía, Un 91, 94, 105, 221, 412
• Política 19, 131, 156, 190, 270, 336, 480, 499
• Polly Peachum 80, 87
• Polo Norte 198
• Pontevedra 203, 208
• Porca 117, 202, 221, 269, 288, 326, 397, 411, 511
• Porfirio 192, 224, 277, 314, 327, 458-463
• Porta Faxeira 208, 376-378
• Porto 40, 278
• Portugal 40, 168, 191, 217, 224, 276, 312, 396, 454
• Potes 288, 293, 387
• Pousadeira 191, 322, 422
• Pousadeiro 459
• Precursores 160
• Predicador 191, 425

• Pregoeiro 55, 282, 346, 360-362, 372, 491
• Premio Álvaro Cunqueiro 38, 334
• Premio Camiño de Santiago 38, 271
• Premio Eixo Atlántico 39, 40, 275
• Premio María Casares 39, 40
• Premio Rafael Dieste 39, 118, 271, 272, 415
• Presidente 26, 37, 57, 64, 413, 470
• Presidente da Academia 26
• Presidente, O 26, 57, 64, 470
• Preso 84, 265, 435, 437, 442, 444, 489
• Prioiro 50, 57, 65, 70, 122, 500, 501
• Produción 21, 24, 38, 111, 162, 212, 319, 333, 353, 357, 415
• Prometeo 167, 198, 342
• Propietaria 278
• Propietario Xefe 340, 341,475, 476
• Público 232
• Purificación 459-462
• Puta 39, 86, 257, 335, 340, 406, 421, 446
• Puta vieja 91
• Quintana 19, 305, 437, 444
• Raíña camelia 522, 535-537, 541
• Ramiro, Don 52
• Ramiro de Blas 192, 209-211, 349, 384, 387
• Rapariga 286, 287, 388
• Raparigo 287, 388
• Rapaz da maltrana 209, 210, 219
• Rapazote 273, 388, 436, 437, 443-445, 464, 520
• Real Academia Galega 146
• Realización 51, 135, 136, 149, 246, 283, 302, 481
• Recambios Balsabas 18
• Redactora, Unha 80, 103
• Regina 278, 339, 464-468
• Rei dos Demos 288, 386
• Repoludo 208, 377, 379
• Requesón 77, 78
• RESAD 74
• Responsable 278
• Rexedor 460-463
• Rexurdimento 323
• Rey 87, 92
• Ribadavia 28-31, 34, 44, 156, 162, 165, 264, 354, 355
• Ribeiro 55
• Río Grande 18
• Rito 110
• Rizos, La 435
• Rizzio 308
• Robert 87, 193
• Robert Serrucho 87
• Rodrigo Oduáriz 483, 484, 486

• Rodrigo Sánchez 488, 493, 494
• Roma 182, 183
• Roque 362
• Rosa 26, 217
• Rosalía 37, 143, 217, 323, 400, 498, 512, 529
• Rosarito 185
• Rosiña 224, 326, 411, 413, 414
• Rótulo 84, 208, 246, 267, 324, 343, 372, 421, 469
• Rouco 142, 153, 192, 225, 262, 313, 358
• Roxa, A 274, 439
• Rúa do Vilar 43, 375, 378
• Rubín 219
• Rufino 370
• Sabo 86
• Sabrina 418-421
• Saint Palais 182, 322, 423
• Sally 80, 82, 98, 99, 104
• Salón Teatro de Santiago 503, 541
• San Paio de Antealtares 214, 338, 429, 430, 445
• Sancho Ramírez 488, 493
• Sangrapitos 52
• Santa Comba 17, 206, 208, 215, 219, 222, 282, 309
• Santa Compaña 115, 116, 214, 215, 296, 318, 360, 524
• Santa e Metropolitana Igrexa Catedral 213
• Santas Compañas 59, 66
• Santiago de Compostela 17, 74, 132, 199, 266, 309, 378, 458, 541
• Santo Entroido 200, 201
• Santo Estevo de Arzúa 219
• Santo Graal 197, 266
• Santón 424
• Sanxoanistas 60, 68
• Sargento, Un 78, 79
• Sarmenta, A 55, 63, 69
• Sarmento 55
• Satanás 207
• Sebas 221, 307, 326, 411-414
• Secretario 346, 360, 362, 474
• Secretario do Concello 362
• Secuencia 67, 115, 250, 345
• Secuencialismo 124, 332, 396, 402
• Semana do cine de Ourense 120
• Seminario de Estudos Galegos 42
• Sen Tempo 278
• Senesio 420
• Señora Cristoba 61, 68
• Señora Elegante 190, 191, 261, 337, 338, 418-421
• Señora María 515, 526, 531, 532
• Señora Peachum 87, 90-93
• Señorón vello 509, 527

• Serpe 288, 349, 384, 387, 388, 517
• Seu home 179, 197, 406, 409
• Sevilla 207
• Shane 176, 192
• Sibila 206
• Sinatra 418-421
• Singer 54, 63
• Smith 91-95
• Soliloquio 139, 499, 503
• Sombra, Unha 178, 197, 218, 426, 463, 502, 529
• Sor Anxélica 186, 275, 438, 446-451
• Suspense 155, 169, 351, 416
• T. E. 34
• Tabaqueira 477-479
• Taberneiro 53
• Tareixa 178, 403-407
• Tarelo 117, 204, 207, 263, 289, 310, 363, 365
• Tarteiras 288, 293, 387
• Tatexo 288
• Teatro Antroido 30, 142, 228, 268, 290, 354, 396, 407
• Teatro Campo Alegre 40
• Teatro circular do Instituto Galego de Información de San Marcos 313
• Teatro do Aquí 30, 52, 80, 162, 235, 260, 324, 457
• Teatro do Noroeste de Viana do Castelo 40
• Teatro Galego 29, 111, 160, 258, 323, 480, 500, 541
• Teatro Nós 47
• Teatro Troula 34
• Tebas 167, 206
• Técnica 331
• Televisión 19, 24, 162, 240, 269, 413, 419
• Tempo escénico 315, 317, 319, 374, 401
• Tempo obxectivo 315
• Tempo subxectivo 315
• Tendeiro 61, 134, 191, 423
• Tendeiro, O 61
• Terra Ancha 176, 210
• Terra de Soneira 18
• Tesoura de Prata 288, 293, 294, 388
• Tesouro de Ouro 288, 293, 294, 388
• Tesouro nun saco 288
• Tetterman 193
• Texto dramático 73, 133, 232, 242, 310, 333, 348, 495
• Texto espectacular 73, 133, 134, 247, 248
• Texto literario 73, 133, 134, 248
• Texto secundario 141, 247
• Tía 328, 517
• Tigre 80, 97, 99, 105-108, 186, 257, 446-451
• Tigre Brown 80, 97, 99, 105-108

• Tío Sam 178-180, 191, 195, 260, 261, 270, 279, 337, 417-421
• Tipa normal 154, 171, 190, 350, 469, 470, 472
• Tipa rara 471, 473
• Tipo ou Tipa normal 154, 171, 350, 469, 470, 472
• Tipo raro 172, 190, 350, 353, 468-476
• Tise, A 178, 191, 197, 217, 220, 401-407
• Titiriteiros 377, 490
• Tolleita 478, 479
• Tollido 424, 446
• Tolo 22, 189, 210, 228, 267, 382, 389, 519, 533
• Tolo de Cira 191, 206, 210-213, 267, 424
• Traductor 49, 150
• Transición 75, 124, 158, 247, 313, 400, 415, 457, 491
• Trasalba 40, 45, 122, 498, 502, 541
• Traxado 424, 442, 462, 485-487, 490
• Traxeado 112, 238, 375-379, 391, 399
• Traxedia 46, 116, 166, 213, 253, 308, 410, 442, 481
• Tris Tram 39
• Troia 17, 340
• Troteiro, O 116, 117, 237, 344, 360, 362
• Tuawii de Tiavea 40
• Tugurios 90, 92
• Tullerías 308
• Turnbridge 90
• TVE 23, 27
• TVG 23, 25-27
• UCI 312, 448
• Ulises 206
• Ulla 22, 201, 518, 532
• Unidade de acción 68, 177, 301, 303, 304
• Unidade de lugar 305, 307, 311, 313, 314, 316, 317
• Unidade de tempo 315, 316, 317, 319, 344
• Universidade Nova de Lisboa 33, 48, 160, 163, 236, 238, 256, 324
• Valentina 197
• Valeriano 120, 168, 192, 213, 273, 312, 328, 430
• Vella, A 58, 65, 97, 371, 375, 398, 399, 484, 519, 527, 539
• Vella, Unha 58, 65, 70, 80, 97, 288, 388, 515, 538
• Velliña 54, 62, 231, 389, 506, 521, 537
• Vello renteiro, Un 59, 66
• Vello, Un 56, 144, 271, 337, 386, 407, 438, 519, 534
• Venecia 307, 384
• Veremundo 53, 60, 61, 63
• Viaxeiro 182, 457, 464
• Viaxes Cantabria 18
• Vídeo-arte 19
• Vilagarciá, A 443
• Vilanquime 208
• Vilarnovo de Freixeiro 206, 223
• Vilarpunteiro 52

• Vilaseriu 205
• Villastose 205
• Vimianzo 18, 215
• Vinchas 191, 205, 267, 274, 312, 338, 432
• Vinchas, O 191, 205, 267, 274, 312, 338, 439
• Visita, A 199, 209, 212, 540
• Viso 509
• Vista Alegre 17, 18, 43, 118
• Vixen 91
• Voce 53, 393, 485, 486, 493
• Voce, Unha 53
• Voltio, Dr. 52
• Walter 87, 88, 90
• Walter Llorón 87
• White-Hall 308
• Xacobe 216, 367-369
• Xacobeo 26, 32
• Xallas 219
• Xan 40, 112, 165, 195
• Xan de Nartallo 183, 191, 210-214, 267, 295, 345, 429
• Xenaro 42
• Xeneración Nós 42
• Xenerales Choqueiros 112, 238, 375-380
• Xeración NÓS 160
• Xesús 101, 124, 203, 272, 335, 342, 430, 536
• Xigante 196, 224, 269, 287, 310, 349, 365, 375, 408
• Xiraldo 483, 484, 490, 496
• Xograr 137, 426, 482, 485, 490
• Xornalista 18, 21, 162, 241, 354
• Xosé 26, 178, 407
• Xudeu 419-421
• Xuíz 195, 199, 371, 441
• Xunta de Galicia 38, 268
• Xúpiter 206
• Xustizas do Reino 360
• Xusto 362
• Zaragoza 188
• Zas 18
• Zebedeo 168

ÍNDICE DE OBRAS

- *A burla do galo. Vida e amores de don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal* ... 457
- *Abrente teatral* ... 28
- *Actas escuras, As* ... 429
- *Agasallo* ... 37, 142, 177, 201, 202, 217, 223, 269, 284, 357, 401
- *Agasallo de sombras. Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas* ... 401
- *Albatros, O* ... 52
- *Alias Pedro Madruga* ... 206
- *Amor e crime de Juan el Pantera* ... 23
- *Amor e crimes de Xan o Panteira* ... 110, 202, 284
- *Amor serrano* ... 27
- *Andrómena* ... 34, 35
- *Animaliños* ... 468
- *Antroido na rúa I* ... 117, 138, 167, 226, 264, 281, 309, 372, 374
- *Antroido na rúa II* ... 117, 138, 167, 226, 264, 281, 309, 372, 374
- *Anxeliños!* ... 167, 177, 185, 214, 257, 262, 270, 311
- *¡Anxeliños! Comedia satánica* ... 39, 445
- *Arte nuevo de hacer comedias* ... 316
- *Arte nuevo de hacer comedias, El* ... 501
- *Asalto ao Santa María, O* ... 159
- *Bailadela da morte ditosa* ... 380
- *Balada de la buena vida* ... 91
- *Balada de la tiranía sexual* ... 90, 93
- *Balada del chulo* ... 91
- *Bosque Outonizo, O* ... 52
- *Brigada central* ... 26
- *Buraco máxico, O* ... 26
- *Cabeza do dragón, A* ... 148
- *Café de ollos verdes, Un* ... 27
- *Camiño de Santiago, O* ... 168, 180, 195, 212, 271, 311, 338, 377
- *Camiño imaxinario, O* ... 26
- *Canción de la inutilidad y del esfuerzo humano* ... 93
- *Canción de los cañones* ... 88
- *Canción de Salomón* ... 93
- *Canción del en-vez-de* ... 87
- *Cantares gallegos* ... 503
- *Caprice* ... 36, 139, 218, 268, 290, 327, 401, 457
- *Caprice des dieux* ... 36, 164, 298
- *Caprice des Dieux —Caprichos dos deuses— Discurso Cívico para actor e bonecos ou fixoa boa, señor conselleiro* ... 407
- *Caprichos dos deuses* ... 268, 407
- *Cara de Lúa* ... 27

• *Casa das tres lúas, A* 500
• *Casa dos afogados, A* 37
• *Centauros do deserto* 194
• *Chauve Souris, La* 44, 51
• *Cochos* 411
• *Como camisas de liño. Temas de Otero Pedrayo (Teatro de Máscaras)* 500
• *Cortezón visto por Vidal Bolaño* 331
• *Criaturas* 39, 167, 221, 262, 304, 342, 457, 484
• *Cromwel* 301, 308, 336
• *Desengano do prioiro, O* 39, 45-53, 60, 68, 71, 132, 480
• *Desengano, O* 52
• *Día que os chínfanos deixaron de zoar, O* 22
• *Diario* 44
• *Días sen gloria* 421
• *Diccionario de termos literarios* 67
• *Die Dreigroschenoper* 80
• *Discurso Cívico para actor e bonecos ou fixoa boa, señor conselleiro* 268
• *Doentes* 430, 438
• *Domingo de Entroido* 200
• *Don Caralampio de Monteceo* 52
• *Dramaturgia de la imagen* 150
• *Ede* 87, 88
• *El Ideal Gallego* 21
• *El Público* 235
• *El teatro y su doble* 134
• *Emigrantes, Os* 52
• *Entroido en Galicia* 200
• *Ermida do Faro, A* 52
• *Esconxuro da queimada* 116
• *Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal* 40, 168, 200, 217, 224, 276, 312
• *Espectros* 45, 49, 191, 214, 317, 442, 500
• *Estatuto de Autonomía do* 1936 323
• *Falcatrúas de Marqués Patacón, As* 110
• *Farsas para títeres* 113
• *Fausto* 48, 167, 257, 447, 449
• *Fin de partie* 305
• *Final de partida* 305
• *Fogar, O* 52
• *Frankenstein de Mary Shelley* 198
• *Frankenstein o el moderno Prometeo* 198
• *Fuente de la edad, La* 27
• *Gaiteiro enterrado coa súa gaita, O* 116
• *Galo de Portugal, O* 40, 168, 191, 276, 312, 457
• *Grupo salvaje* 193
• *Hacia un teatro pobre* 43
• *Historia do Teatro Galego* 47

• *I Xornadas das Letras Galegas*
na Universidade Nova de Lisboa 160
• *Illa de Coral, A* 52
• *Incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca, O* 37, 44
• *Kyrie do Requiem de Mozart* 60
• *La flor* 503
• *Ladaíñas pola morte do Meco* 359
• *Lagarada* 46, 47, 122
• *Laudamuco* 357
• *Lexión invencible, A* 194
• *Lingua das bolboretas, A* 27
• *Los gozos y las sombras de Roberto Vidal Bolaño* 38
• *Los siete libros de arquitectura* 307
• *Luces de Bohemia* 45, 159, 326
• *Madre Coraje y sus hijos* 74
• *Malos tratos* 23
• *Manifesto fundacional de Teatro do Aquí* 33
• *Mar revolto* 40, 159, 221, 262, 337, 402, 464
• *Mareas vivas* 27
• *Mariscal, O* 50, 398
• *Mary Shelley's Frankenstein* 198
• *Memoria de mortos e de ausentes* 367
• *Memorias dun parado* 26
• *Merlín e Familia* 159
• *Morosos varios* 26
• *Morte xusta e morte certa dun Meco que houbo no Grove* 209, 210, 468
• *Mundo de Historias, Un* 27
• *Niebla* 188
• *Noite Compostelá* 47
• *Noiva de medianoite, A* 27
• *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* 146
• *Novela de catro cartos* 80
• *Novo de Parmauíde* 25
• *Noxo, O* 27
• *O milagre do xordo e o mudo* 215, 349, 377
• *Observaciones a "La ópera de cuatro cuartos"* 83
• *Oé, oé, oé...* 39, 480
• *Ópera de a patacón, A* 39, 80, 82, 159, 220, 232, 335, 346
• *Ópera de cuatro cuartos, La* 80, 83
• *Ópera del mendigo, La* 80
• *Os papalagui* 40, 251, 353
• *Os vellos non deben de namorarse* 122
• *Os Ventos* 52
• *Otelo* 164, 410
• *Outros feirantes, Os* 25, 26
• *Pasamento da alegría co grande auto*
epilogal dos féretros de Floravia, O 49
• *Peer Gynt* 48
• *Peirao, O* 52, 100, 103

• *Percival* 37
• *Primer Acto* 153
• *Proposta de asistencia para a producción e distribución do espectáculo teatral "A ópera de a patacón"* 80, 232
• *Proyecto de dirección de "Saxo tenor"* 174, 335, 344, 346
• *Quijote* 192
• *Quixote* 192
• *Raíces profundas* 176, 192, 193
• *Raíña de África, A* 118, 159, 421
• *Rastros* 451
• *Requiem* 39, 60, 214, 273, 332, 430, 443
• *Resplandor da morte, O* 26
• *Revista das Letras* 19
• *Revolta dos traxes, A* 159, 217
• *Ribadavia era un crisol* 165
• *Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego* 44
• *Rosalía* 40, 139, 178, 331, 402, 481, 498, 513, 529
• *Ruada das papas e o unto* 374
• *San Martín del Grove* 203
• *Saxo Tenor* 33, 168, 218, 251, 311, 352, 416
• *Sempre Xonxa* 26
• *Sen ir máis lonxe* 39, 139, 228, 328
• *Señor feudal, O* 203
• *Teatro completo* 74, 80
• *Teatro con T maiúsculo* 46, 48, 49, 500
• *Teatro da crueldade* 134
• *Teatro de Arte* 50, 73, 122, 255
• *Teatro de máscaras* 51, 53, 113, 132
• *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* 43
• *Tentacións de San Antonio, As* 48, 268
• *Teoría do Teatro* 43
• *Teoría teatral* 43, 150
• *The African Queen* 159, 421
• *The Wild Bunch* 193
• *Touporroutou* 39, 151, 192, 226, 264, 286, 319, 348, 402
• *Touporroutou da Lúa e do Sol (Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa* 39, 151, 226, 264, 293, 319, 348, 402
• *Trabe de Ouro,* A 39
• *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca* 167
• *Versión libre para charanga e comediantes pouco ou nada subsidiados, arredor de textos de Gay e de Bertolt Brecht* 80
• *Woyceck* 35
• *Xan, o bo conspirador* 323
• *Xaxara* 117, 191, 226, 262, 289, 310, 363
• *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, O Rapaz e O Cachamón (Ou como trocar en rato pequecho o meirande xigantón)* 117, 204, 207, 289, 310, 363
• *Xelmírez ou A gloria de Compostela* 39, 481-485, 490
• *Xornadas das Letras Galegas* 33, 160
• *Yunque* 323
• *Zardigot* 167

ÍNDICE

Roberto Vidal Bolaño, un clásico contemporáneo, por Valentín García 7
Universo Vidal Bolaño, por Armando Requeixo 9
Introdución 11
Primeira parte: "O autor" 15
I. A primeira escola 17
II. O equipo "Lupa" 20
III. A xeración "Abrente" 28
IV. O centro dramático galego 34
V. O maxisterio dos grandes mestres 41
VI. Don Ramón Otero Pedrayo 46
VII. Bertolt Brecht 72
VIII. A cultura popular: *ritos*, crenzas, usos e costumes 110
IX. O mundo do audiovisual: o cine 118
Segunda parte: Estrutura interna. A escrita dramática 127
I. O autor, o director e o actor 149
II. A temática 155
III. Conflito e desenlace 169
IV. O personaxe 188
V. O público 232
Terceira parte: Estrutura externa. A escrita escénica 243
I. O xénero dramático 253
II. Modalidades teatrais 280
III. A unidade de acción 301
IV. A unidade de lugar 305
V. A unidade de tempo 315
VI. A lingua 323
Cuarta parte: Unha síntese "improbable" 329
I. Montaxe. Técnicas e recursos teatrais 331
II. "Morte a tódolos mecos!" "Queremos a fronteira!" 354
III. "Romaxes de feridas e de medos" 400
IV. O triunfo da "desgraza" nun mundo de pouquidades 415
Epílogo 480
Bibliografía 543
Índice onomástico 554
Índice temático 560
Índice de obras 575