

## CLAVES PARA UNHA ANÁLISE ESTÉTICA E POLÍTICA DO TEATRO DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO NO TEATRO DO AQUÍ

Inmaculada López Silva  
Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

**Resumo:** Nas páxinas que seguen, propóñome unha reflexión arredor das constantes artísticas do teatro de Vidal Bolaño que, a partir desa data de 1991, van conformando unha poética escénica no director e, ademais, van establecendo as pautas dun proxecto estético que non quere perder de vista un país e un teatro con identidade propia. Alén diso, resulta de interese abordar a posta en escena como faceta a miúdo esquecida nunha personalidade artística tan polifacética coma a de Roberto Vidal Bolaño, confrontado a un sistema teatral fortemente logocéntrico no que as liñas de canonización aínda son moi debedoras de parámetros literarios.

**Abstract:** In the following pages I propose some hypothesis on the constants of Vidal Bolaño's theatre. From 1991, he establishes his scenic poetry as a director and also sets the standards of his aesthetical project, always with Galician country and Galician identity in mind. Moreover, it is interesting to address the staging as a facet often overlooked in the multiple artistic personality of Roberto Vidal Bolaño, who was also confronted with a theatrical system strongly logocentric, where lines still depend of literary canonization processes.

**Palabras chave:** Vidal Bolaño, teatro galego, Teatro do Aquí, análise escénica, dirección de escena.

**Key words:** Vidal Bolaño, galician theatre, Teatro do Aquí, performance analysis, stage direction.

Cando Roberto Vidal Bolaño crea en 1991 a súa compañía Teatro do Aquí, non só dá un paso adiante na súa concepción estética do teatro, senón que tamén constrúe un proxecto artístico adaptado a un país que na década anterior viña de mudar profundamente. Ata ese ano, atopamos a Vidal Bolaño comprometido cos procesos fundacionais do teatro galego cunha posición esencial: el foi o primeiro en dar o paso cara á profesionalización en 1978 coa súa compañía Teatro Antroido, obrigando aos propios tempos a bulir e asumindo pola vía dos feitos unha maioría de idade para o sistema teatral galego que por aquela altura aínda semellaba utópica. Esa capacidade visionaria que xa sinalamos noutros traballos (López 2013) non só ten interese político-cultural, senón que, ao longo da carreira de Vidal Bolaño, estivo vinculada ás necesidades evolutivas dun proxecto artístico cunha fonda e recoñecida dimensión etnoestética.

Malia que Vidal Bolaño sempre se reivindicou a si mesmo como “home de teatro”, o certo é que a súa faceta escénica foi decote escurecida pola crítica, que tradicionalmente se centrou na súa achega dramaturxica e esqueceu que o Vidal Bolaño escritor foi, ante todo, un director de escena que puxo o seu talento literario ao servizo das necesidades da compañía e do traballo diario a pé de escenario, dando prioridade, sempre, á dimensión escénica como esencia desta arte que non sucede nos papeis, senón no aquí e no agora dos teatros.

A propia creación de Teatro do Aquí ten que ver con esta preocupación na que, andando o tempo, o Vidal Bolaño dramaturgo foi tomándolle o pulso ao director que, ademais, tiña que manter viva unha compañía que era moito máis ca unha empresa, senón un proxecto artístico persoal que se amosaba conscientemente como factor de diagnóstico dunha sociedade galega moi necesitada de doses de lucidez.

## **SAXO TENOR, OU O XIRO ACTUALIZADOR**

Entre 1978, ano da profesionalización de Teatro Antroido, e 1985, ano no que Vidal Bolaño abandona o teatro para centrar a súa carreira no audiovisual, as liñas do seu traballo escénico estaban vinculadas aos parámetros estéticos básicos e comúns a todo o teatro independente galego que estaba a convivir, desde 1973, no ámbito das Mostras Abrente de Ribadavia, as Xornadas de Teatro de Vigo e o núcleo coruñés arredor da actividade de Teatro Circo e a Escola Dramática Galega.

Por aquela altura, a procura dunha teatralidade autóctona que marcasse de xeito diferencial a identidade do teatro galego tiña moito que ver coa procura dos elementos identificadores na tradición parateatral do entroido e mais na procura dunha renovación temática e conceptual que dese definitivamente por superado o costumismo do primeiro terzo do século XX e os complexos cultivados durante o franquismo. Roberto Vidal Bolaño amósasenos como paradigmático nese senso, cunha compañía en cuxo nome figura unha declaración de intencións (a referencia ao entroido) e mais coa formulación dunha serie de espectáculos que traen para a tradición teatral galega unhas liñas de renovación imprescindíbeis naquel tempo. Nos espectáculos de Teatro Antroido está, ante todo, o sentido dunha teatralidade ritual e primaria que se amosa na recorrencia constante ao teatro de rúa, modalidade que permite, ademais, a procura do público, como se ve claro nos espectáculos *familiares* que foron *Antroido na rúa I e II*, *Touporrotou da lúa e do sol* e *Ruada das papas e o unto*, pezas todas elas que, non fuxindo dunha sorte de actualidade de circunstancias que resulta o motor da comicidade, tamén indagan na xénese escénica popular a través do imaxinario do entroido, así coma o do teatro popular e, sobre todo, a festa<sup>1</sup>.

Pero Vidal Bolaño explorou tamén durante a década dos oitenta as posibilidades de renovación do discurso dramaturxico galego en relación coas posibilidades dunha nova posta en escena xa desde *Laudamuco, señor de Ningures*, onde introducía o aspecto tremendista a través do vestuario e algúns elementos escenográficos (a escobilla de váter como cetro); a *Bailadela da morte ditosa*, na que a estrutura fragmentaria e cinematográfica anunciaba unha das claves do teatro futuro do noso autor, mais sabiamente combinada co imaxinario da antropoloxía da morte en Galicia, e, como non, *Caprice des dieux*, unha cáustica peza de despedida cuxo escenario amosaba un *horror vacui* cargado de todos eses elementos escénicos anteriores aos que Vidal Bolaño dicía adeus. Obrigado por un xesto de censura governamental a raíz dunhas declaracións súas en defensa da posta en marcha da lei que debía dar ao Centro Dramático Galego (CDG) autonomía administrativa (algo que, finalmente, nunca chegou), *Caprice...* convertíase nun lúcido testamento artístico, autopoética cargada de ironía que, vista con perspectiva, anunciaba xa o teatro que seguiría na

---

1 Facemos unha análise pormenorizada deste aspecto en López 2013.

década dos noventa e, sobre todo, a súa clarividente análise da realidade cultural e teatral galega.

Tras esa despedida apoteósica que foi *Caprice des Dieux*, Vidal Bolaño bota varios anos dedicado ao audiovisual (Fernández 2011: 91, Vidal Ponte 2014: 87-90). A fin dese período de distancia co medio teatral márcaa a súa reaparición a través de *Saxo Tenor*, peza coa que gaña o Premio Álvaro Cunqueiro en 1991, cuxa dotación económica aproveita para dar a coñecer Teatro do Aquí a través dunha (para os termos do teatro galego) superproducción<sup>2</sup>. Como indica Camilo Franco (2012: 46):

A circunstancia do momento pesou moito na vida da montaxe. Era unha obra grande e aquela etiqueta de superproducción que nalgún momento recibiu *Agasallo de sombras* acaíalle moito mellor a *Saxo Tenor*. Cun engadido: desta vez quen estaba detrás era unha compañía privada que buscaba gañar presenza diante do público e medrar, pero tamén ter unha presentación en sociedade que a distanciase dos grupos pequenos. Foi un momento, ese ano 93, no que desde a Consellería de Cultura e desde o CDG se buscou reducir a atomización do sector, procurar que as compañías medrasen por si mesmas ou mediante fusiós e, en certo sentido, que se producise unha xerarquización do panorama escénico para o público, pero tamén para o sector.

Tamén en sentido estético, *Saxo Tenor* marca, en palabras de Dolores Vilavedra (2002: 71), “unha fronteira radical na súa traxectoria artística”, que supón unha viraxe na que se procura unha nova pauta interpretativa se cabe máis preocupada polo achegamento ao público e, asemade, por introducir unha lectura identitaria acorde coa mensaxe xa implícita no nome da compañía, con esa elocuente referencia ao “aquí”. A opción polo xénero negro é un recurso que permitía a Vidal Bolaño penetrar neses aspectos e introducir, pola vía dunha estrutura popular recoñecíbel, as constantes da súa estética teatral a

---

2 O elenco estaba formado por 16 actores: Xosé M. Olveira “Pico”, César Martínez “Goldi”, Susana Dans, Antonio Durán “Morris”, Antonio Simón, Marcelino de Santiago “Kukas”, Laura Ponte, Xaquín G. Marcos, Pilar Pereira, Elina Luaces, Gonzalo Uriarte, Vicente Montoto, María Bouzas, Luís Zahera, Rodrigo Roel e Bernardo Martínez. Vidal Bolaño era o autor, o director e o iluminador; a escenografía e vestuario eran de Kukas e, finalmente, a música consistía nos arranxos de Bernardo Martínez á música de John Coltrane. Segundo indica Fernández Castro (2011: 96), o orzamento da obra foron 40 millóns de pesetas (uns 240.000 euros), cunha xira na que participaban 24 persoas (intérpretes incluídos).

partir dese momento. Mais *Saxo Tenor* é tamén un bo aviso a navegantes de achármonos ante un dramaturgo e director pouco disposto a se pregar ante as esixencias dos xéneros e máis proclive a romper con eles para manter as expectativas dun público para o que a prioridade é o sentido crítico. Así o sinalaba Manuel F. Vieites (2002) ao atribuírlle á obra a etiqueta de “realismo crítico” (no que logo se inscribiría unha importante parte da súa produción) e ao salientar nela a capacidade de mestura de xéneros tan distintos como a farsa e a épica brechtiana para dar unha visión irónica dunha sociedade esmorecente que dá paso á podremia da corrupción.

*Saxo Tenor* implica, por tanto, un xiro no que Vidal Bolaño pasa da preocupación esencialista pola expresión dunha identidade diferencial mediante a estética teatral que centraba Teatro Antroído, á preocupación por amosar esa identidade nos elementos visíbeis, malia que non sempre teatralizados, dunha sociedade galega en proceso de constante e rápido cambio. Dun xeito ou doutro, a fundación de Teatro do Aquí estaba a ser o modo no que Vidal Bolaño percibiu a necesidade de levantar acta teatral dun momento de transición entre a Galicia tradicional e unha Galicia moderna e urbana, tisonada cun conflito consigo mesma polo choque entre dous tempos aparentemente contraditorios. Iso é *Saxo Tenor* como obra dramática e como produción teatral, pois non só a dramaturxia, senón tamén todos os signos da posta en escena están orientados a expresar esa Galicia enfrontada a si mesma na que os derrotados (esoutra constante do teatro de Vidal Bolaño) logran resumir a galegitude. Neste caso, eses personaxes son os tipos sociais que estiveran vixentes en toda a década dos oitenta caracterizando a xeografía humana da nacente Galicia urbana e que a comezos dos 90 estaba xa en vía de desaparición para dar paso a outro tipo de galegos urbanitas, os dunha clase media alienada e desgaleguizada á que posteriormente tamén Vidal Bolaño dedicará as súas correspondentes pezas (*Animaliños, Anxeliños, Criaturas*).

A partir de *Saxo Tenor* adoitouse falar de Vidal Bolaño como autor de *traxedia contemporánea*, aquela que cumpre a definición de traxedia porque está presente o concepto de *fatum*, pero na que a identificación aristotélica cos personaxes, a empatía que conduce a un modo de coñecemento transcendente, non procede da heroicidade entendida en sentido clásico, senón máis ben dunha dignidade extrema coa que o autor dota a eses personaxes que, sendo marxinais e derrotados, estamos obrigados a observar desde un prisma compasivo e empático que os fai heroes do mundo adverso que lles toca vivir. Neste

sentido, Vidal Bolaño ten falado en diversas ocasións da *traxedia como desgraza*, e por iso non é casual que esta obra inaugural do segundo período da súa carreira teña por subtítulo *Desgracia arrabaldeira improbable, entre loucos, chourizos, gánsters, chulos, currantes e putas*. En certa medida, todas as obras posteriores con Teatro do Aquí, mesmo as comedias, responden a ese ton pesimista de desgraza no que hai unha reivindicación da dignidade dos desfavorecidos, dos que se trabucan ou, en fin, dos que nacen condenados.

É algo despois da inaugural *Saxo Tenor* que se dá a coñecer un manifesto da compañía que expón de xeito sucinto o novo proxecto escénico. Co gallo da edición de *Días sen gloria* que realiza Teatro do Aquí en 1993, publícase ese texto programático que, aínda anónimo, é indubidabelmente escrito por Roberto Vidal Bolaño:

Nalgún recuncho ignorado do noso presente, ten que haber un teatro do hoxe e do aquí posible.

Un teatro con fe abondo 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 reafirmar as capacidades potenciais da nosa cultura e dos nosos creadores para se incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais.

Un teatro que contribúa a lle restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que poidan sentirse identificados e ó que cheguen a ter como propio.

Un teatro que, ademais desa forma de expresión e comunicación á que ningunha cultura que se queira viva pode sustraerse, se aspira a preservar e revitalizar aqueles sinais da súa identidade que a fan existir como tal, sexa un produto artístico de elaboración industrial, capaz de xerar riqueza, e de idoneizar a explotación racional dos nosos recursos humanos, económicos e infraestructurais.

Ese teatro hoxe máis que nunca, ten que estar aquí, entre nós, ó noso alcance, só hai que saír e buscalo.

Hai nesta declaración de intencións unha reminiscencia do galeguismo histórico (a galegitude como modo universalizante de identidade) que posiciona o proxecto de Teatro do Aquí nunha clave identitaria que marcará sen ningunha dúbida todos os recursos significativos da posta en escena. Non é

casual, de feito, que un dos grandes referentes estéticos, e concretamente teatrais, de Roberto Vidal Bolaño sexa Otero Pedrayo, autor d’*O desengano do priouro* que Teatro do Aquí realiza co enorme éxito de acadar os 20.000 espectadores en 1995 (para cuxo programa de man escribe un texto delicioso outro referente galeguista, Manuel María), e autor, tamén, de *Rosalía*, un texto que a crítica consideraba dubidosamente teatral e que Vidal Bolaño levou maxistralmente ás táboas co Centro Dramático Galego en outubro de 2001. Nese momento escribiu para a introdución da obra editada polo CDG no mesmo ano unha reivindicación da dramaturxia oteriana que situaba, xustamente, no seu inicial interese polo autor de Trasalba xa nos inicios de Teatro do Aquí, e non dubida en posicionalo no centro canónico do teatro galego, comparábel ao canon doutros teatros veciños (Vidal Bolaño 2001: 29):

Pero tampouco tiven nunca a menor dúbida verbo de que, malia as dificultades, será representable, de que o fora sempre, sen máis acomodación dramaturxica da que, de común, son necesarias para representar hoxe gran parte da obra de Shakespeare, Valle ou Calderón.

Para Vidal Bolaño os valores identitarios do teatro de Otero Pedrayo están vixentes a fins do século XX e por iso non só o leva a escena, senón que recupera o legado ideolóxico de Nós para poñelo en práctica nunha compañía na que o aquí e agora, ademais da esencia definitiva da posta en escena, deben servir para amosar cuestións de carácter universal convertendo en esenciais as particularidades identitarias do *ser* de noso, materializado evidentemente nos produtos estéticos e creativos dos galegos. Vidal Bolaño amosaba así un paso posíbel, o do nacionalismo político a un nacionalismo teatral que, máis alá da lingua, puidese demostrar que a entidade diferencial da cultura galega tiña que ver cunha forma tamén diferencial de estar no mundo e de dar respostas ás cuestións universais e mais aos propios cambios xurdidos do paso do tempo. Isto derivaría nunha análise do presente, nunha conxugación artística, por tanto, do aquí e o agora ou, como el di no texto citado, do “hoxe e o aquí”.

Vidal Bolaño ten insistido en numerosas ocasións nese indispensábel elemento identitario do teatro, quizais non tanto ao falar de si mesmo, coma ao referirse e interpretar outros autores; nesas ocasións, adoita darse unha referencia implícita aos alicerces da definición estética do nacionalismo. Por exemplo, nun texto de reflexión escrito para a edición de *Xelmírez ou a gloria de*

*Compostela* que adaptou e dirixiu en 1999 tamén co CDG, Vidal Bolaño fai confluír os dous alicerces estético-políticos do teatro da preguerra, wagnerianismo (Risco) e galeguismo (Otero, Castelao), sinalando a necesidade de posicionar o teatro galego en dúas correntes, a do teatro histórico (como “o lugar onde enceta-la imprescindible reflexión sobre o noso pasado sen a que nunca sería posible entende-la complexidade do noso presente”), e a do teatro total, entendido como “lugar de encontro, o compendio, o espacio ensoñado no que facer agroma-la confluencia e a mestizaxe de tódalas artes” (Vidal Bolaño 1999a: 34). Dun xeito ou doutro, o proxecto de Teatro do Aquí incluía eses dous elementos, con espectáculos de tendencia totalizante nos que o texto é so un elemento máis da posta en escena e nos que hai sempre unha reflexión arredor da identidade galega cunha certa reivindicación nacionalista non exenta de crítica, chegando incluso a optar por unha reinterpretación libre do xénero histórico (*Doentes, Días sen gloria*, mesmo nunha certa maneira *Rastros*).

Outra das constantes de Teatro do Aquí que marca xa esa poética inaugural é a asunción do teatro como ente de civilización indispensable para xerar progreso, riqueza e benestar (tanto material coma espiritual) na sociedade na que se inscribe. Efectivamente, moitas das pezas de Teatro do Aquí serán, en realidade, fórmulas desde as que reflexionar arredor da nosa propia condición cidadá sempre desde unha mudanza do punto de vista que obriga o espectador a converterse no observador de algo que se lle amosa como diferenciado de si mesmo, desde unha distancia case brechtiana, como lle sinalaba Vieites (2002), para axiña lembrarlle, permanentemente, que só está a asistir a un relato sobre si mesmo dentro do seu propio mundo. Isto acontece tanto nas pezas máis alegóricas de tema amplo (*Animaliños, Sen ir máis lonxe*, incluso *Os papalagui*) coma nas obras que ficcionalizan unha historia concreta (*Doentes, Rastros, Días sen gloria*), sen importar, en realidade, se a situación temporal ficcionalizada é actual ou histórica. As producións de Vidal Bolaño con Teatro do Aquí teñen a capacidade de *contemporaneizarse* pola súa propia feitura escénica, obrigando o espectador a situar o seu tempo concreto, sempre, no segundo termo dunha metáfora arredor da condición humana.

A peza *Animaliños*, en cartel no momento da morte de Roberto Vidal Bolaño, é paradigmática neste sentido, coa súa vocación de diseccionar o estilo de vida suburbial das cidades dormitorio salferidas de urbanizacións de chalés nas que agroma o peor do ser humano e o peor desta sociedade individualista, paranoide e aloucada na vocación de defenderse duns inimigos e unhas ame-



zas que ela mesma inventa, xusto tras o ataque ás Torres Xemelgas o 11 de setembro de 2011. A función deste espectáculo na Muestra del Teatro de las Autonomías, co autor acabado de falecer, pechouse coa lectura por parte dos actores dun texto de carácter autopoético e reivindicativo nesa liña, no que se insistía, precisamente, na vinculación entre ese obxectivo de carácter ético e histórico coa xestación da identidade desde o teatro (Vidal Bolaño 2013: 147):

[...] del mismo modo que para calmar el hambre de un pueblo no es suficiente saber que hay trigo en la despensa, sino que hay que saber llevarlo desde allí al plato en que ese pueblo se alimenta, no es suficiente con saber que existen gentes y palabras que ayudan a hacer de nosotros una colectividad cuya alma no es posible conocer sin escuchar esas voces que lo canten o que le dan carta de naturaleza al mismo nivel o frente a los demás; sin escuchar esas voces sin las que no es posible reconocerse. [...] Son las voces de esos nuevos poetas que desde el drama, desde la comedia o desde la tragedia intentan resolver sus propias contradicciones o incluso las ajenas, reflexionando con mayor o menor acierto sobre el pasado, el futuro o el presente. Su palabra nos hace sentirnos libres, antes incluso de llegar a serlo.

É, en definitiva, o vínculo entre teatro e liberdade que está presente en toda a produción, tanto dramática coma escénica, de Roberto Vidal Bolaño e que constitúe a liña transversal que condiciona todas as preocupacións polas que traballa. A liberdade é, sen dúbida, o obxectivo último polo que facer teatro, pero para chegar a ela cómpre posicionarse en sentido identitario e en sentido político, sempre a través da arte, da ironía e, en fin, da plasmación en escena dos mundos propios dos galegos como seres universais que experimentan, constantemente, unha sociedade en tránsito e con posibilidades de desaparición. É por isto polo que o transfondo libertario en Vidal Bolaño se traduce, en realidade, nunha apelación ao inconformismo como fórmula de contestación ou, como mínimo, de análise do mundo circundante, algo que se reflicte en boa parte dos seus protagonistas pero moi especialmente, e de xeito maxistral, na Esther de *Rastros*. Neste senso, Vidal Bolaño era claro, xa á fin dos seus días, cando expresaba que, en realidade, quizais o seu teatro non tiña capacidade transformadora da sociedade, pero si ese poder alleccionador para cada espectador que está obrigado a debruzarse sobre unha forma rebelde de

expresar un mundo que é posíbel que anteriormente xamais cuestionaría dese xeito (Vidal Bolaño 2001: 20):

En realidade escribo por [...] no estar callado, por molestar, para que no todo sean musicales americanos o clásicos releídos, para que no duren tanto certos silencios y no me aturda el barullo de una única voz resonando día y noche en la misma mezquina y empobrecedora dirección. Si además creo algo de belleza, que lo dudo, mejor.

Teatro do Aquí é, por tanto, un proxecto artístico artellado a partir deses dous vértices que son etoestéticos e políticos para un Vidal Bolaño que pon nese dobre obxectivo toda a súa capacidade creativa. A particularidade deste creador, cuxas finalidades, sen dúbida, coinciden coas doutros moitos artistas galegos, é a súa capacidade para vencellar esas intencións cunha linguaxe concreta que selecciona os signos da posta en escena e os temas a tratar de xeito coherente con ese proxecto artístico. A diferenza de moitos, Roberto Vidal Bolaño logra materializar ese obxectivo nos produtos teatrais realizados e, alén diso, mantelos no tempo e facelos evolucionar sen perder o sentido inicial, demostrando que, efectivamente, ese dobre obxectivo tiña capacidade universalizante tanto no sentido estético coma no ético e político.

## AS CONSTANTES ESCÉNICAS DE VIDAL BOLAÑO, O DIRECTOR

### A FRAGMENTACIÓN DO DISCURSO ESCÉNICO E A CONSTRUCCIÓN RÍTMICA DO ESPECTÁCULO

Desde a crítica teatral, tense comentado (Franco 2012, Abuín 2013) a facilidade coa que Vidal Bolaño acudía á linguaxe cinematográfica como fórmula *epizodora* de corte brechtiano e mesmo como recurso estrutural de fonda rendibilidade. Pero o recurso escénico da fragmentación filmica é seguramente a marca que identifica máis claramente a poética de Vidal Bolaño e a que lle permite, precisamente, introducir unha serie de elementos significativos que deslizan a faceta ético-política que sinalabamos como obxectivo final do seu teatro.

Xa en *Saxo Tenor* está presente o cinema como *tópico* e a fragmentación como fórmula desde a que organizar estruturalmente unha posta en escena que focaliza en diversos *momentos* unha trama que medra e que obriga o espectador a *comprender* que cada fragmento será un estadio dun *via crucis* (a des-

graza) e dunha catarse (a empatización con eses derrotados que, observados así, se converten en heroes). Practicamente todas as obras que Vidal Bolaño dirixiu con Teatro do Aquí, especialmente aquelas da súa autoría, baséanse nesa estrutura de sucesión de escenas máis ou menos breves coas que a diéxese logra abarcar un maior lapso temporal (*Días sen gloria*, *Rastros*) ou unha maior variedade de caracteres e, por tanto, situacións que contribúen a organizar o material escénico dun modo alternativo ao relato clásico (*Animaliños*, *Anxeliños*, *Criaturas*). Só foxen desta condición fragmentaria os monólogos e diálogos puros (*Sen ir máis lonxe*, *Os papalagui*) que, pola súa propia feitura unipersonal, optan por un discurso de proximidade co público que, en lugar da fragmentación, opta polo establecemento dunha progresión dos contidos que evolúe por encadeamento causal, sen elipses.

A clave construtiva desa sensación fragmentaria non é só a organización estrutural dos contidos en bloques máis ou menos pechados, senón tamén, e sobre todo, unha habelenciosa combinación de segmentos diexéticos e transicións que obrigan o espectador a procesar a intriga e, sobre todo, implican unha consideración rítmica do espectáculo teatral. Non estamos, por tanto, ante un recurso de carácter literario, senón ante unha proposta que afecta a organización total da posta en escena con consecuencias non só na distribución rítmica da acción, senón tamén na disposición semiótica dos demais recursos escénicos e, sobre todo, nas pautas de interpretación.

O cine, como xa indicabamos, é unha linguaxe ben coñecida para Vidal Bolaño desde os anos previos á fundación de Teatro do Aquí, pero a súa fascinación pola sétima arte semella proceder, en realidade, da súa capacidade para conectar co público e erixirse en referencia de comportamento. De aí as homenaxes (*Un tranvía chamado desexo* en *Saxo Tenor*, *Dous homes contra o Oeste* en *Rastros*), pero sobre todo a procura, ao longo das súas producións con Teatro do Aquí, da integración das estruturas construtivas de distintos códigos do audiovisual na organización escénica de cada espectáculo.

Hai, de feito, unha sorte de evolución na que, partindo das linguaxes máis clásicas do cinema cunha fragmentariedade que implica a progresión diexética a través da marcaxe escénica do recurso á elipse (*Saxo Tenor*, *Días sen gloria*, *Doentes*), se chega á integración na posta en escena de elementos máis próximos aos xéneros populares televisivos como a comedia negra ou a *sit com* (*Anxeliños*, *Criaturas*) ou mesmo o documental (*Animaliños*). Neste senso, Vidal Bolaño introduce un elemento de realización escénica que dá unidade ás

obras que tamén literariamente formaban unha triloxía arredor do presente e que, sobre todo, procuraban renovar os públicos do teatro galego.

Detrás dese emprego de distintas linguaxes audiovisuais está a procura dos públicos. Vidal Bolaño sempre empregou o cine como fórmula desde a que atraer uns espectadores (sobre todo os máis novos, relevo natural para o teatro galego) xa máis familiarizados coas linguaxes audiovisuais ca coas estritamente escénicas ou teatrais. É por isto polo que esta tendencia é especialmente acusada nas últimas obras, nas que o argumento se dilúe en favor da *variatio* a partir dun motivo esencial, como é as distintas formas de control social e violencia en *Animaliños* ou a agresividade e monstruosidade cotiá en *Criaturas*. No primeiro caso, o código interpretativo está baseado no ton confesional propio do documental. No segundo, a figura (tan literaria, pero xa tan cinematográfica para moitos) de Frankenstein, acode como espectador a un percorrido, tamén testemuñal ou documental, de diversos momentos da nosa natural tendencia á maldade.

Cómpre lembrar que Roberto Vidal Bolaño coñecía en profundidade a linguaxe cinematográfica debido ao seu traballo como director de dobraxe, o cal implica, entre outras cousas, o cálculo dos ritmos e da semiose interna do filme para así integrar a voz dobrada coma un signo máis dirixido a un espectador para quen a prioridade é a coherencia e a unidade do filme. De feito, sabemos que Vidal Bolaño tivo a intención de facer cine (Fernández 2011, Vidal Ponte 2013).

Máis aló disto, o certo é que Vidal Bolaño é quen de darlle unha fonda rendibilidade escénica ao discurso fragmentario propio do cine, fundamentalmente para dar cunha clave rítmica que se converteu nun dos seus sinais de identidade. Os espectáculos con Teatro do Aquí adoitan construírse a partir da alternancia de escenas nas que se concentra a ficción, de duración semellante cos seus correspondentes puntos de concentración semiolóxica (rítmicamente *focos*), con transicións breves que funcionan a modo de pausa ou eclipse e marcadas a través de recursos escénicos (sobre todo o emprego da iluminación e da música) que insisten nas doses de lirismo que adoitan caracterizar as pezas de Vidal Bolaño. A recorrencia e a variación como técnicas discursivas fanse, así, indispensábeis como mecanismos para manter a atención do espectador e, sobre todo, como fórmulas desde as que marcar o fio condutor escénico de tramas que, no literario, chegan a esvaecerse, sobre todo nos últimos anos. Esas recorrencias en *variatio* teñen que ver, fundamentalmente, con personaxes permanentes que ancoran a trama e a imaxe visual

a unha figura determinada (polo xeral o/a protagonista, como por exemplo O tío Sam en *Saxo Tenor*, ou o páter de *Doentes*, e mesmo o Frankenstein de *Criaturas*), pero tamén son algunhas teimas estéticas que darán unidade visual á peza, desde o nariz de pallaso en *Sen ir máis lonxe* á sulfatadora ou o uniforme en *Animaliños*, a televisión cun filme determinado en *Saxo Tenor* e *Rastros* ou o carro cheo de cachifallos en *Días sen gloria*.

A evolución do uso da fragmentariedade en Vidal Bolaño ten que ver, precisamente, cunha intensificación do elemento distanciador que é, ademais, útil para a construción do proxecto estético-político de Vidal Bolaño.

Xa en *Rastros* a marcada brevidade dalgúns escenas e a tendencia ao uso do escuro como nexo e transición entre elas amosaba a procura dun espectador que debía interromper constantemente o seu seguimento da historia para, deste xeito, culminar nunha catarse reflexiva de carácter sociopolítico. A diferenza das teses brechtianas, o Vidal Bolaño de *Rastros* propuña un esquema escénico no que as fórmulas de distanciamento (constante ruptura da liña argumental, introdución da narrativa en *off*) servían para empatizar coa protagonista e, finalmente, chegar a unha catarse, mesmo a unha epifanía desde a que comprender mellor, coma sempre, o aquí e o agora dos espectadores. É, en certa medida, unha volta de rosca ás técnicas distanciadoras para volver ao aristotelismo, se ben cunha certa fuxida dos parámetros do teatro clásico.

Porén, na triloxía irónica formada por *Anxeliños*, *Criaturas* e *Animaliños*, hai un xiro máis brechtiano puro no que a fórmula distanciadora é o recurso ao emprego máis ou menos antiteatral das técnicas de xéneros cinematográficos alleos á escena, ou, como di Fernández Castro a respecto de *Animaliños*, “os intérpretes se revelan como actores, non como personaxes, que están a construír artificialmente unha ficción sobre o mundo” (Fernández 2011: 272). Nesas pezas, sobre todo en *Criaturas* e *Animaliños*, a estrutura fragmentaria é levada ao extremo da disolución do propio conflito con consecuencias na organización espazo-temporal (o tempo queda en suspenso, o espazo convértese nun non-lugar, os personaxes non son máis ca figuras-tipo, uniformadas pola roupa e pola súa situación no mundo), obrigando a empregar a comicidade como marca de ritmo baseada, como dicía, na *variatio* e como fórmula desde a que xerar a reflexión e o *compromiso*.

**DO HORROR VACUI AO ESCENARIO BALEIRO:  
UNHA CONCEPCIÓN TOTALIZADORA DO ESPAZO**

Outro dos elementos que evolúe de xeito interesante no teatro de Roberto Vidal Bolaño é a composición escenográfica. Tamén neste senso debemos sinalar que *Caprice de dieux* marca un punto de inflexión escenográfico a partir do cal xa nada volverá repetirse. Aquel *horror vacui* da peza de protesta e despedida viña integrar en si mesmo, e a modo de resumo, moitas das constantes escenográficas presentes nos espectáculos de Vidal Bolaño con Teatro Antroido, nos que a preocupación pola recuperación dun posíbel e suposto imaxinario tradicional do teatro galego, enchía o seu teatro de elementos alusivos ás festas parateatrais, o entroido e múltiples elementos que trataban de dar unha aparencia plástica ao estilo dramático no que se inscribira a peza (por exemplo, os elementos tremendistas de *Laudamuco*, *Señor de Ningures*, ou todos os elementos escenográficos vinculábeis co entroido e as festas populares en *Ruada das papas e o unto*). Pero a fundación de Teatro do Aquí tamén supón un xiro na aparencia escenográfica das pezas dirixidas por Vidal Bolaño, así como unha evolución que vai do realismo (aínda que xamais naturalismo pleno) ao simbolismo e ao baleiro.

Mentres que *Saxo Tenor* amosaba un escenario de cariz realista con tendencia ao detalle no que a iluminación era o elemento de aproximación simbolista ao argumento e mais aos caracteres, a seguinte produción de Teatro do Aquí, *Días sen gloria*, optaba por un escenario máis diáfano que acollese comodamente o carro e os distintos espazos, fundamentalmente abertos e naturais, nos que discorre a peregrinaxe que se relata. Semellante oscilación entre escena verosímil e simbólica amósase tamén nas obras *O desenganho do prioiro* e *A ópera de a patacón*, e aínda en *Rastros* amosaba esa vocación verosimilista con forte tendencia á metonimia, neste caso debido á opción polas dimensións reducidas dun espazo íntimo, case abafante, no que os límites do escenario viñan marcados pola pequenez do cuarto da protagonista, cos seus mobles, o seu catre e unha iluminación que, novamente, servía para marcar atmosferas e, sobre todo, pautas rítmicas que insistían na centralidade do aspecto temporal (o tempo como limbo) que é, en realidade, a estrutura da peza (vese no texto, que está dividido en “tempos” en lugar de en escenas). *Doentes*, cuxo texto ten moito que ver cun guión cinematográfico, introducía a proxección filmica co fin de situar a acción nos distintos e múltiples (se cadra excesivos para unha peza dramática) escenarios composteláns nos que discorría.

Pero nos espectáculos a partir do 2000 dáse o xiro á comedia (en realidade, desde *Anxeliños* e mais o monólogo *Sen ir máis lonxe*) acompañado dunha viraxe minimalista con certa tendencia ao espazo baleiro e fortemente simbólico que coincide, *grosso modo*, coa intensificación de argumentos lexíbeis a modo de parábolas da actualidade para os que a estrutura se fragmenta e, como vimos, se introducen linguaxes do audiovisual testemuñal. Se temos en conta que polas mesmas datas (2001) realiza *Rosalía* no CDG, e por tanto cunha abundancia de recursos coa que sen dúbida non contaba Teatro do Aquí, entenderemos que esta tendencia a espir o escenario é, en realidade, un grao máis na evolución da súa linguaxe escénica que nos últimos anos intensificou a luz como signo polisémico e a figura do actor/actriz como elemento tamén considerábel en termos espaciais.

É certo que Vidal Bolaño, na súa faceta como iluminador dos espectáculos que el mesmo dirixía tiña unha certa tendencia ao escuro, á baixa intensidade, á atmosfera de proximidade intimista. De feito, *Saxo Tenor* anuncia practicamente todos os usos da luz aos que despois Vidal Bolaño tirará especial partido no resto das súas pezas, mais o paso do tempo permitirá que se depuren e, sobre todo, se simplifiquen e intensifiquen os seus significados alegóricos. Isto, sumado ao espimento do espazo, converterá o seu nun teatro fortemente simbólico no que o actor asume boa parte da presenza escenográfica e, por tanto, centrará a atención dun espectador que, ante todo, deberá centrarse na mensaxe (lingüística) que sostén a dimensión política da obra.

Vidal Bolaño, por tanto, avanza ao longo da década dos noventa na expresión dun minimalismo escenográfico, tamén vinculado á necesidade de optimizar os recursos de Teatro do Aquí, que se enche coa luz e no que, por tanto, resulta máis importante a creación de atmosferas ca a concreción espacial pura. A luz difusa e cálida é, por tanto, a marca de proximidade e intimidade entre os dous derrotados de *Días sen gloria* e en *Doentes*, ao que se lle engade a evocación dos espazos-refuxio da ditadura; mentres que a luz branca, malia o espazo reducido, será despois a marca a través da que comprendemos a aparente loucura de Esther en *Rastros*. E a luz é, en fin, coas súas variacións sutís en *Criaturas* e *Animaliños* e mais en *Sen ir máis lonxe* ou *Os papalagui*, o elemento construtor do espazo, sexa co acoutamento de zonas do espazo escénico a través de recortes que contribúen a focalizar a ollada do espectador e mesmo a construír un concepto de primeiro plano ou visión panorámica, sexa como marcas de ambientación que,

ante a non mudanza de ningún outro elemento, se erixen en único sinal de situación espacial da escena.

A iluminación é signo visual, e por tanto espacial, pero tamén temporal, pois evolúe e acontece no tempo, e nese sentido Vidal Bolaño emprega a luz, habelenciosamente combinada coa música, como marca rítmica desde a que construír a alternancia periódica de segmentos escénicos. Xa en *Saxo Tenor* a iluminación, fóra de ser marca estrutural externa (marcando as grandes divisións argumentais e as dúas grandes dimensións do espectáculo como *relato referido*), era tamén unha sutil fonte de *variations* desde a que implicar un paso do tempo aparentemente imposible nese momento suspendido que é a noite dura na que unha nai procura as respostas que expliquen a morte do seu fillo. *Rastros*, en cambio, optará pola clara distinción das partes, como dicíamos, que en si mesmas xeran o ritmo do espectáculo, pero *Días sen gloria*, *Doentes*, *O desengano do prioiro* ou *A ópera de a patación* optarían por un emprego semellante.

Unha vez máis, un espectáculo non realizado con Teatro do Aquí pero si fundamental na evolución estética de Vidal Bolaño, *Rosalía*, amósanos ás claras a madurez acadada como iluminador que é quen de lograr que a luz sexa practicamente o único significativo espazo-temporal e marcador de ritmo, e iso é o que se explora, esencialmente, nas súas obras con espazo escénico máis simbolista, abstracto ou mesmo baleiro, e moi especialmente na derradeira *Animaliños*.

Máis aló diso, a experiencia escénica neste sentido de Vidal Bolaño ao longo dos seus últimos dez anos semella un proceso de investigación na capacidade evocadora da luz para lograr concentrar nela como signo todos os significados do lirismo e a nostalxia. Limpando o escenario de signos referentes á espacialidade, o director atopou na iluminación a posibilidade de establecer un ton xeral que facía innecesarias outras concrecións e que, por tanto, dá como resultado unha escena esencial na que as categorías espazo-temporais concretas son accesorias e na que o importante é a idea e o compromiso que transmiten os personaxes como soportes da acción.

Velaí, por tanto, por que, chegados a este punto, Vidal Bolaño insiste na presenza escenográfica das figuras e fai recaer sobre elas un fondo valor espacial. En primeiro lugar porque, ante un escenario practicamente baleiro e tendente ao seu emprego en largura (agás en *Rastros*), os movementos actorais permiten delimitar zonas de actuación que se erixen en espazos concretos en virtude das presenzas, alén de organizar a mirada do espectador sobre o espazo e sobre o contido plástico da peza. Así, case todas as pezas de Vidal Bolaño



adoitan estar organizadas a partir dun ou dous personaxes que serven como referente que, co seu deambular pola escena polo xeral empregando as diagonais ou a horizontal a respecto do proscenio, van mobilizando a propia acción e, en definitiva, poñendo en marcha toda a engrenaxe escenográfica (*Días sen gloria, Doentes, Criaturas*). Ademais, e en relación con iso, Vidal Bolaño faise con Teatro do Aquí un mestre en movemento de multitudes que marcan unha fórmula de espacialidade (amplitude, pechamento, proximidade, desorde) e que, xunto co vestiario que se erixe en único obxecto plástico dentro do escenario baleiro, determinan en realidade a existencia de espazos concretos ou a abstracción espacial.

### O TRABALLO CO ACTOR

Chegados a este punto, cómpre salientar unha constante en todo o traballo de dirección de Roberto Vidal Bolaño con Teatro do Aquí: a centralidade do actor como signo complexo da posta en escena que, como indicabamos, vai adquirindo presenza debido ao progresivo baleiramento dun escenario no que practicamente acaban comparecendo só luces, actores, actrices e, por suposto, o texto.

O actor é, en definitiva, o soporte fundamental dunha mensaxe escénica centrada na dramaticidade, na crenza de que o texto como soporte dramático da organización do espectáculo contén en si mesmo a capacidade de comprensión e descodificación por parte do espectador. Neste sentido, o Vidal Bolaño director e o dramaturgo conflúen nunha concepción textual do teatro, mais é necesario insistir en que o texto entendido como algo escénico é algo ben distinto do texto entendido como simple peza literaria.

Vidal Bolaño situábase na primeira opción, en entender a palabra como signo central da posta en escena, mais unha palabra integrada nun acto comunicativo que vai alén do significado espido dela e que cómpre entender nun cúmulo de significantes que, xirando arredor do actor, logran crear un sentido absoluto da presenza dunha figura humana que, ante o conflito, fala.

Esa peregrinaxe artística que leva a Teatro do Aquí desde a escenografía ao actor é parella, ademais, ao procedemento de indagación na ironía como xénero que establece unha ruptura entre drama e comedia a través de pezas que oscilan entre o pesimismo e a parodia como fórmulas desde as que apreixar o espectador e desde as que obrígallo a posicionarse. Na obra de Vidal Bolaño o texto importa na medida en que soporta a intención política do teatro e na medida, tamén, en que, para acadala, é o punto de partida para a implementación dunha serie de

técnicas interpretativas que darán lugar a unha forte caracterización dos personaxes. Estamos a falar de teatro de conflitos que sempre transcenden o propio momento escénico; e estamos a falar, tamén, de teatro de personaxes que optimizan a súa iconicidade para erixírense en paradigmas da sociedade da que Vidal Bolaño fai unha disección, a miúdo con toques proféticos.

Tense falado, e xa é case un lugar común (Franco 2012), da querenza de Vidal Bolaño polos derrotados e como eses derrotados responden a miúdo a tipos dunha sociedade sempre en tránsito ou en proceso de cambio, pero interésannos aquí as marcas escénicas da derrota en canto á caracterización deses personaxes. Polo xeral, Vidal Bolaño recorre ao vestiario intemporal, ou como moito contemporáneo, para establecer unha máis fácil relación entre o aquí e o agora e o contido da peza escénica. Mesmo os “loucos, chourizos, gánsters, chulos, currantes e putas” que dan subtítulo a *Saxo Tenor* están caracterizados esencialmente por accesorios que os tipifican, como acontece, tamén, en *Días sen gloria* e *Doentes*, os dous dramas de temática xacobeá e que, dalgún xeito, son os dous exemplos de carácter máis “histórico” entre as pezas da autoría de Vidal Bolaño con Teatro do Aquí, ás que habería que engadir *O desengano do prioiro*.

Nese avance cara á procura da tipificación estrita dos personaxes, cómpre sinalar a importancia da aparición do nariz de pallaso (xa en *A ópera de a patación*, na que o ton de farsa e *clown* se amosaba como elemento distanciador para universalizar a historia) como símbolo da propia teatralidade e, sobre todo, da capacidade do teatro para distanciarse da realidade e, así, entendela de xeito máis lúcido. O monólogo *Sen ir máis lonxe* insiste nese elemento, igual que algún segmento de *Animaliños*.

Cómpre entender que tamén no traballo co actor de Vidal Bolaño se aprecia a mesma evolución cara a un teatro que foxe progresivamente do artificio ilusionista do realismo para ir indagando en fórmulas máis perceptibelmente artificiais ás que tira un maior partido político. Así, se en pezas como *Doentes*, *Días sen gloria*, *Rastros* ou *Saxo Tenor*, a técnica realista centraba a disposición escénica e textual onde “colle os mesmos elementos [da traxedia] e disponos doutro xeito” (Franco 2012: 48) para crear unha alegoría da inevitabilidade das circunstancias para os derrotados, noutras pezas ese xogo á subversión dos parámetros de xénero está orientado, xustamente, a dar unha lectura alegórica da realidade.

*Anxeliños*, protagonista do xiro cara á comedia de Teatro do Aquí, obrigaba tamén a romper o pacto realista das pezas anteriores e, sobre todo, a procurar a complicidade do espectador desde convencións de carácter máis popular que, paradoxalmente, van conducir a Vidal Bolaño cara ao emprego dun maior simbolismo, tamén no interpretativo, como se vería despois en *Criaturas* e en *Animaliños* e que ten o humor como selo de identidade que tamén aparecería no monólogo *Sen ir máis lonxe*, que mantiña en paralelo. De aí que o actor do Teatro do Aquí dos últimos anos tivese a necesidade non só de manexarse nos códigos dos xéneros do audiovisual adaptados ao teatro, senón tamén de introducir neles elementos de *clown*, farsa e mesmo teatro xestual, co fin de contribuír ao efecto de distanciamento como mecanismo esencial para acadar a prioridade estético-política.

Hai, iso si, unha cuestión permanente no traballo de Vidal Bolaño co actor que se mantén ao longo de toda a súa produción: a atención sobre a lingua galega como obxecto de atención escénica (non só dramática) e como fórmula desde a que procurar a complicidade cun espectador que debía oír un galego correcto mais non artificial sobre o escenario para que se dese o xogo distanciamento-identificación imprescindible, como dicíamos, no proceso de construción do espectador implícito do teatro de Vidal Bolaño.

Son frecuentes as alusións a distintas cuestións arredor da diglosia como elemento que describe o aquí e o agora aos que se refire Vidal Bolaño nas obras con Teatro do Aquí, pero, máis alá diso, a lingua, como soporte do material textual, é un factor traballado con sumo detalle polos actores que indagaban no texto distintas opcións que debían atopar por si mesmos a través da súa capacidade para dicilas. Dicilas, ademais, nun galego críbel. Aí a iconicidade funciona, en realidade, como elemento normalizador de primeira orde que, sen dúbida, se engade ao obxectivo comprometido de todo o teatro de Vidal Bolaño no que a lingua sostén a intriga, o conflito e a caracterización dos personaxes, como instrumento esencial da teatralidade pola que el optou. Neste senso, Vidal bolaño xamais lles fixo as beiras ás fórmulas da posdramaticidade, das que fuxía conscientemente se cadra debido á súa desconfianza deses estilos que, ao pór en dúbida a lingua como estrutura dramaturxica básica, podería prexudicar ese elemento fundamental na identificación do seu teatro como *galego*.

## CONCLUSIÓN: VIDAL BOLAÑO DEBIDO AO SEU PÚBLICO

Dous son os factores esenciais que guían as decisións escénicas do director Roberto Vidal Bolaño a carón da súa compañía Teatro do Aquí: a procura da complicidade co público e mais a expresión dun compromiso etoestético e político que, baseado nos parámetros do galeguismo e a utopía de esquerda, desen ao seu teatro o sentido revolucionario e axitador que todo teatro debe ter para dar sentido á súa propia existencia como fórmula artística.

A cuestión política, evidentemente, insírese como tema e como tonalidade en todas as pezas dirixidas por Vidal Bolaño, pero, máis alá diso, existen elementos estéticos que, utilizados con habelencia na posta en escena, contribúen a centrar ese obxectivo amplo da peza que entende, ademais, unha posición do artista no mundo e mais unha motivación concreta de toda experiencia estética: a da explicación crítica dun presente que só se entende en virtude das relacións complexas entre unha sociedade, a súa identidade e as súas formas de produción e reparto da riqueza.

Nese sentido, a imprescindible conquista dos públicos que guía o teatro galego das últimas dúas décadas, convértese na produción de Roberto Vidal Bolaño a carón de Teatro do Aquí nun mecanismo desde o que construír unha sociedade galega máis consciente das súas propias contradicións e das fortalezas que, coma nos seus personaxes, xurdirían da súa aparente derrota. Os espectadores do teatro de Vidal Bolaño foron público conquistado para a causa teatral galega, mais o seu obxectivo estético-político convertíao tamén en público conquistado para a causa da autoconciencia colectiva. Esta artellariase arredor das múltiples identidades que os fan membros dun colectivo cunha razón de ser que debería ir máis alá das absurdas comodidades da vida burguesa.

Esa é a constante de Roberto Vidal Bolaño con Teatro do Aquí para a que, coma ningún outro director galego, soubo atopar fórmulas puramente artísticas ou estéticas coas que expresala, fórmulas, ademais, que constitúen unha poética total da posta en escena ao integrar non só os seus grandes núcleos temáticos e preocupacións ideolóxicas, senón tamén as linguaxes teatrais que afectan ás tres categorías básicas de estruturación escénica: construción do tempo, do espazo e da figura.

A de Vidal Bolaño con Teatro do Aquí, por tanto, pode ser reivindicada como unha traxectoria que culmina nun proxecto político para o teatro galego e que, de certo, dá sentido á súa asunción do teatro como forma de vida. Como tal, ten que servir para explicar o mundo máis alá de simplemente des-

cribilo e, sobre todo, para amosar a utopía como factor que xustifica a permanencia das obras artísticas por riba, incluso, dos seus artifices. Mesmo no caso do efémero e aparentemente inaprensíbel teatro que, malia todo, deixa pegada, memoria e intencións permanentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, Anxo (2013): “Doentes, o filme. Notas sobre unha adaptación”, en Anxo Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*. Santiago de Compostela: Universidade, 169-186.
- Fernández Castro, Xosé Manuel (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Franco, Camilo (2013): *Dez obras na vida de Roberto Vidal Bolaño*. Cesuras: Biblos Clube de Lectores.
- López Silva, Inmaculada (2013): “O espectáculo total que nutre a literatura. Unha lectura da *Ruada das papas e o unto*”, en Roberto Vidal Bolaño, *Ruada das papas e o unto*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 33-65. Edición de Inmaculada López Silva.
- Vidal Bolaño, Roberto (1999a): “Xelmírez, Cortezón, o teatro histórico, o teatro total e outras cousas propias”, en Daniel Cortezón, *Xelmírez ou a gloria de Compostela*. Santiago de Compostela: IGAEM, 31-36.
- (1999b): “Teatro con T maiúsculo. (Arredor do teatro de don Ramón Otero Pedrayo)”, en Luís Alonso Girgado (coord.) e María Teresa Monteagudo Cabaleiro (ed.), *Homenaxe ó profesor Manuel Quintáns*. Santiago de Compostela: Follas Novas, 257-264.
- (2001): “Si además creo algo de belleza, mejor”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 6, 20.
- Vidal Ponte, Roi (2013): *Fóra de portas. Paseo libre e non moi respectuoso polos tempos e lugares de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.