

REPRESENTACIÓNS DO AQUÍ: IMAXES DO TEATRO E O PAÍS DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Iolanda Ogando González
Universidad de Extremadura – Grupo CILEM (HUM008)¹

Resumo: Con este traballo pretendemos analizar as ideas sobre o teatro e a sociedade galega que Roberto Vidal Bolaño construíu e transmitiu a través do seu discurso público. A partir da lectura das entrevistas, artigos e outros paratextos escritos polo dramaturgo, podemos observar varias imaxes que nos falan da situación e características do teatro galego entre 1970 e 2002 e nos axudan a recontextualizar a produción dos seus textos dramáticos.

Abstract: With this paper, we intend to analyse Roberto Vidal Bolaño's conceptions about Galician theatre and society, present in his paratextual corpus: by reading the interviews, articles and other paratextes written by the playwright, we can notice some images that contextualize his literary production and reflect the situation and characteristics of Galician theatre between 1970 and 2002.

Palabras chave: Teatro galego, paratextos, Roberto Vidal Bolaño.

Key words: Galician theatre, paratexts, Roberto Vidal Bolaño.

IMAXES PARA RECOÑECER GALIZA A TRAVÉS DA OBRA DRAMÁTICA DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Home do espectáculo por vocación, sabedor do poder didáctico e pedagóxico das artes escénicas, Roberto Vidal Bolaño tornou a súa profesión nunha vía de inserción total no proceso da construción da nación galega. Como sabemos, a

1 Este artigo foi escrito no seo do grupo de investigación “Lenguas y Culturas en la Europa Moderna: discurso e identidad” (CILEM HUM0008), pertencente ao catálogo de grupos de investigación do Goberno de Extremadura.

súa dramaturxia profundou en moitos dos problemas sociopolíticos da realidade do país das últimas décadas do século XX, analizando con ollar crítico os mitos e referencias a través das que o colectivo se viña conformando (Becerra 2000, Franco 2012, Tato 2013).

Esta configuración foise prolongando ao longo de toda a súa obra, non só a literaria, senón tamén a crítica, dispoñendo, como axente produtor dese sistema, un grande abano de plataformas para a constitución dun imaxinario propio co que materializar un país vivido e reivindicado. Deste xeito, tanto nas pezas literarias coma nos seus escritos e declaracións sobre teatro, o autor foi tecendo un mapa acumulativo do país a través da presentación dun caleidoscopio de escala variábel co que enfocou diversos personaxes, espazos, momentos e accións, ficcionais ou reais. Revélase así un espello de múltiples capas e superficies dentro do que se van combinando espazos e momentos para retratar Galiza, ese “tema único” que o bo coñecedor do dramaturgo compostelán, Manuel Quintáns, identifica como centro da súa produción (2003: 58). Desas imaxes recoñecibles a partir das declaracións, escritos e entrevistas concedidas por Vidal Bolaño imos falar no traballo que segue. Este conxunto contribúe igualmente á creación do “universo mundo” ficcional e real que o autor conseguiu transmitirnos mediante o retrato das xentes que o habitan.

Aínda sendo conscientes da imposibilidade de avaliar todas as dimensións que un tema coma este abre nunha obra tan vasta e complexa, queremos axudar a lembrar e sistematizar as principais ideas que sobre o país galego nos deixou este dramaturgo a través do corpus teórico-sistémico constituído polos paratextos audiovisuais e escritos que foi elaborando, e na maioría dos casos publicando, desde 1975 até a fin da súa vida, en 2002². Nese grupo incluiremos prólogos, programas de man, artigos de estudo ou reflexión sobre o teatro galego, declaracións, entrevistas³, e mais os seus dous monólogos, *Caprice des dieux* e *Sen ir máis lonxe* que, malia seren textos destinados á representación, dan entrada á voz real e asumida do autor en escena. A través desta xeira, poderemos

2 Algúns dos textos analizados foron publicados de maneira póstuma, mais para a súa análise orientámonos pola data de redacción, como pode verse na bibliografía primaria coa indicación da data de escrita.

3 Queremos agradecer á Biblioteca de Filoloxía da Universidade da Coruña polas facilidades para o acceso e consulta da prensa e outros materiais bibliográficos de Vidal Bolaño. No caso das entrevistas audiovisuais, resultou fundamental a publicación dos materiais de arquivo da Compañía de Radio Televisión de Galicia (CRTVG) e, nomeadamente, o traballo desenvolvido polo *Diario Cultural* da Radio Galega coa serie *Diálogos Roberto Vidal Bolaño*, emitida ao longo do ano 2013.

identificar principalmente seis imaxes: a dun mundo audiovisual en construción; a dun teatro necesario e posible; a dunha literatura dramática que debía reconstruír o seu canon; a da súa escolla dunha práctica teatral como servizo público, con vontade de establecer unha plataforma alternativa onde presentar un contradiscurso perante o discurso oficial, capaz de lle dar voz ás marxes, tanto humanas coma xeográficas; a do propio autor (configurada a través desa disposición no sistema cultural); e, por último, a do mundo do teatro galego e a súa realidade desde mediados dos setenta até a entrada do século XXI.

Sen dúbida, deixaremos tras de nós algunhas portas máis abertas e suxeridas que plenamente exploradas⁴, pero achamos que o terreo baldeiro á nosa fronte é realmente apaixonante, como, de feito, non podía deixar de ser ao estudarmos unha obra que non só está no centro do canon teatral en lingua galega, senón que nos parece, formará parte do canon dramaturxico peninsular e europeo do século XX.

O INICIO SEN FIN DA VIAXE: IMAXE AUDIOVISUAL DA GALIZA

No audiovisual galego faltamos nós.
(Roberto Vidal Bolaño en *A Revista*, 2001)

A pesar de que, de maneira crecente, se fai referencia ao interese pola produción audiovisual de Vidal Bolaño (con traballos cada vez máis fondos sobre este aspecto, coma o de Becerra 2000, López Silva 2001, Quintáns 2003, Abuín 2013 ou o ensaio parabiográfico realizado por Vidal Ponte (2013b)⁵), fica aínda pendente unha edición das obras completas de carácter audiovisual do autor. Porén, a partir dos estudos para comprender a mundividencia teatral na constitución do seu pensamento, resulta imprescindible debuzarnos

4 Como pode verse na bibliografía de Vidal Ponte (2013b), existen aínda algúns textos no espolio de Roberto Vidal Bolaño que fican pendentes de publicación ou re-edición e, cremos, que demostran a necesidade de nos enfrontar cun peinado exhaustivo da prensa entre os anos 70 e os 2000. De todos os xeitos, cremos que o corpus co que traballamos agora constitúe xa unha ampla mostra suficiente para nos dar unha lectura apurada da práctica paratextual do dramaturgo.

5 Sempre interesado nas vías de comunicación entre literatura e cinema, Abuín é un dos que máis ten investigado a relación entre cinema e teatro no caso de Vidal Bolaño. Á súa vez, nos capítulos “Un nariz vermello” e “Un olvido permanente”, o fillo do dramaturgo percorre as primeiras experiencias audiovisuais e mais as razóns dese inicio frustrado da andaina cinematográfica de Vidal Bolaño.

sobre as consideracións que tamén deixou a propósito da aparición e desenvolvemento do sector audiovisual en Galiza.

Nunha entrevista concedida no 2000 ao programa *Entre a terra e a lúa*, Roberto Vidal Bolaño confesaba que, conseguido o recoñecemento no eido teatral, un proxecto pendente na súa carreira era dirixir un filme; idea que o levaba a afirmar que, ao final, aquilo polo que iniciara a súa andaina nas artes escénicas era o que lle faltaba por completar. Non era a primeira vez que aludía ao feito de que esta lagoa era un soño non cumprido desde as orixes da súa traxectoria creativa e profesional (Navaza 1987, Rodríguez 1996, López López 1999: 45⁶), un afastamento producido, en primeiro lugar, por non ter podido entrar na Escola Oficial de Cinematografía na súa mocidade. Se esa parcela podería ser en parte colmatada a traballar na televisión e na creación de guións televisivos a partir de 1985, na verdade quedou fanada por unha frustrante experiencia no sector audiovisual nese período, como declaraba na entrevista que lle facía para *A Nosa Terra* o xornalista Gustavo Luca de Tena en 1991:

—Que momento atravesaba Vidal Bolaño como escritor?

—Eu utilicei este impasse para diversificar a miña escrita e pois que no teatro o tiña moi crú (un papelíño aquí, as luces alá) utilicei a miña capacidade de concebir mundos propios para a televisión. Dunha maneira frustrante e infrutuosa. Adiqueime a deseñar series que dalgunha maneira permitiran incorporar á televisión pública galega a ficción. A experiencia é frustrante e non creo que sexa por razóns artísticas. Esa televisión non está aí para dar conta deso senón para satisfacer as mesmas custións puntuais de orde acultural que xoga a satisfacer toda política teatral. Aínda non sei que farei. Probabelmente volva ao teatro coas orellas gachas dispostos a acumular misérias. Polo menos a ver se son nun terreio no que un se sinta cómodo, pero como unha gran derrota persoal fronte a esa grande derrota colectiva na que creo que estamos inmersos todos (Luca de Tena 1991: 13).

Obsérvase nesta resposta o resultado da loita mantida neses anos por tornar a produción audiovisual nunha nova vía de construción identitaria e cul-

6 Aínda que tentamos reproducir as páxinas das citas en todas as ocasións, os documentos consultados no Arquivo-Teatral Francisco Pillado da Universidade da Coruña non sempre dispoñen desa información, razón pola cal nalgúns casos incluímos os datos básicos da publicación, mais non a páxina concreta.

tural do país, digna e rendible. Con ese obxectivo, Vidal Bolaño iría reivindicando o cambio de mentalidade dunha sociedade fincada en vellos prexuízos sobre as capacidades da lingua e da cultura galegas e reclamando o compromiso das institucións, especialmente da TVG, para comezar a producir ficción propia: “[...] para ser rentable algún día, a televisión ten que afrontar unha forte produción propia. Esa é unha das posibles saídas [...]. E cae de caixón, aínda que os actuais dirixentes da TVG non se decataron polo momento, que cedo ou tarde a televisión vai ter que producir teatro, telenovela, series de ficción... porque todo iso ten mercado” (Navaza 1987).

As súas arelas non se verían cumpridas polo que, a partir dese momento, nas sucesivas entrevistas que concede durante a década dos noventa, e con maior claridade a medida que vai sendo recoñecido como autor e director teatral, iría salientando a súa vocación audiovisual, nomeadamente para lamentar ese camiño fanado polas diversas circunstancias vitais e sistémicas que fora coñecendo ao longo da vida, pero tamén, nun sentido máis positivo, para asumir a presenza constante do audiovisual na súa creación escénica, trazo xa salientado en traballos coma os de Villalaín (1998), Becerra (2000), López Silva (2001) ou Abuín (2013). Véxase o significativo posicionamento asumido nesta entrevista de 1999:

Si, en realidade toda esa frustrada vocación cinematográfica tinxo todo o que eu escriba en teatro; nun principio de maneira inconsciente; agora, hai algún tempo, de maneira totalmente consciente. O cine nace, dalgunha maneira, como un teatro filmado e aínda que introduce uns valores narrativos novos e signos gramaticais propios, non son tantos como se di, nin é unha arte tan independente, en tal caso ten de particular a forma en que se enuncia e establece a súa relación co público. A dramaturxia cinematográfica e a teatral teñen máis en común que en diferenza, incluso xa non do teatro máis contemporáneo, senón do máis vello. O descubrimento diso permitíume a min, con algo máis que intuición, compulsar que podía recuperar ou trasladar ó teatro de hoxe o que a dramaturxia do cine introduciu. E un descobre que Shakespeare a maioría das cousas xa as sabía (López López 1999: 45-46).

Sobre esta idea volvería na xa mencionada entrevista de 2001, lamentando precisamente a oportunidade perdida para o audiovisual galego, que nin contara nin contaba cos dramaturgos, aqueles que, plenamente coñecedores dos mecanismos de construción ficcional tanto clásicos coma modernos, mellor poderían ter

respondido ás esixencias de creación de guións para diversos produtos ficcionais do cinema e a televisión; noutras palabras, aqueles que contaban coas mellores ferramentas de base para se ocuparen da elaboración de guións.

De por parte, cómpre salientar o feito de que este interese pola plasmación visual da realidade cultural galega non se limitaba ás artes escénicas: Vidal Bolaño falaba da necesidade de que todos os sectores culturais, especialmente aqueles relacionados coa visualidade (pintura, fotografía...) se implicasen no proceso de representación da cultura do país, de maneira que se tecesen camiños complementarios onde o público puidese ir coñecendo ou recoñecendo os riscos propios do seu sistema identitario; é dicir, na súa opinión, a materialización visual da cultura resultaba esencial para establecer o andaime onde representar a existencia do colectivo galego como pobo (Tristán 1998: 50; López López 1999: 49).

Sexa como for, fóra dalgunhas intervencións como actor nalgunhas curtas e longametraxes, o dramaturgo non puido achegarse ao cinema: “Faltamos nós”, sentenciaba na entrevista concedida a *A Revista* en 2001, lamentando a falta de planificación e a conseguinte perda das posibles sinerxías que se poderían ter creado entre o sector teatral e o audiovisual a través dos seus comúns trazos escénicos. Sen dúbida, e como ben sinalan Franco (2012: 135-36) e Dobao (2012: 158, 2013: 20), seguramente a súa traxectoria no mundo da televisión e o cinema sería ben diferente de ter sido outras as actitudes e condicións das institucións e do sistema, pero Vidal Bolaño non puido superar as eivas dunha linguaxe extremadamente nova para a lingua galega. Restáballe, así, o teatro.

IMAXE DUN TEATRO NECESARIO E POSIBLE

Non cabe dúbida de que o teatro segue a cumprir hoxe en Galicia a función de arma política. Serve, xa que logo, para profundizar un pouco máis no noso, no especificamente galego.

(Vidal Bolaño 1982)

O estudo dos procesos de creación e conformación dos diferentes “teatros nacionais” e a instrumentalización deles en prol da creación dunha comunidade independente a nivel cultural e/ou político, permite ver as concomitancias entre os diversos sistemas en termos de planificación, empeño e posta en marcha. Irlanda, Cataluña, Portugal e, claro é, a Galiza, son exemplo diso. Nese sentido, a carón da parte institucional que se compromete neste xurdir ou

rexurdir dos teatros nacionais, sobresaee a participación crucial de determinadas figuras dispostas a se implicar no proceso como protagonistas activos del. Calquera destas figuras forma parte do centro do canon cultural deses países e presentan estratexias e planificacións que, se non iguais, si son parellas (Even-Zohar 1994: 369-370). Isto podemos dicir tamén dos nomes da coñecida como Xeración Abrente, con especial destaque para Vidal Bolaño, Euloxio R. Ruibal e Manuel Lourenzo⁷: conscientes da problemática que supuña facer teatro nun sistema cultural minorizado e deficitario, adoptaron diferentes estratexias de intervención en prol de máis dunha vía de configuración da cultura galega.

Sendo así, ao longo destes anos, e nomeadamente co gallo do Día das Letras en 2013, foron moitos os traballos que salientaron a participación central do dramaturgo compostelán na configuración e consolidación do teatro galego contemporáneo porque 1) foi autor, director e actor na fundamental etapa do teatro amateur dos setenta, tornándose un dos principais autores de Abrente, e sobre todo, pioneiro da pasaxe que as compañías facían cara ao terreo profesional nos finais da década dos 70 e nos inicios dos 80⁸; 2) preocupouse desde moi cedo por contribuír á existencia dunha crítica teatral dende onde reflexionar e transformar a realidade escénica coa que se defrontaban (Fernández 2002: 94-97); 3) estaba na posta en andamento da compañía institucional galega, e nela conseguiu pór de manifesto moitas das contradicións que virían, de feito, tornarse máis visíbeis cara a finais da década dos 80, coa crise institucional de inicios dos 90 na compañía; 4) impulsaba o alargamento que coñeceu o teatro profesional desde os inicios dos anos 90 e 5) estaba entre os autores que conseguiron tornar tanto a escena como a literatura dramática nunha das plataformas máis relevantes no sistema cultural, tanto na Galiza como fóra dela.

No caso do extenso corpus paratextual que analizamos aquí, podemos recoñecer un dramaturgo consciente desa falta de tradición no eido escénico

7 Un dos máis interesantes traballos sobre o proceso de intervención dos teatros na configuración do sistema cultural galego contemporáneo é o libro de Biscainho Fernández (2007), no que se retrata o papel que a Escola Dramática Galega desempeñou na instauración do sistema escénico profesional e, sobre todo, na recuperación de referentes e reivindicación da existencia dun teatro propio.

8 Como ben apuntan os traballos sobre esta época, especialmente o de Carlos Biscainho (2007), o teatro vidalbolaniño imbricase fondamente no teatro independente que caracterizaba a produción teatral non só española, senón ibérica, como recurso para a construción dunha voz crítica, dunha plataforma de pensamento e revisión do estado de cousas, e de denuncia da opresión, represión e reivindicación da mellora.

(Fernández 2002: 95, Ledo 1980: 15, Luca de Tena 1997, B. 2000) e, por iso mesmo, implicado directa e moi activamente no proceso de profesionalización e dignificación do sistema teatral en que se inscribe, co obxecto de acadar “un teatro galego, cunha identidade propia” (Outeiro 1981). Como declaraba na entrevista feita por Fontecha en 1982, estaban a demostrar que “é posíbel facer un teatro totalmente moderno e inscribíbel dentro de calquer vangarda, sen esquecer a nosa identidade e partindo sempre da nosa propia cultura”. Sobre este alicerce poético continuaría a estruturar a súa práctica artística, como demostra no programa de *Días sen gloria*, en 1993, co que a compañía se presentaba procurando 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 termos 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”⁹. Nótese que nun texto dos últimos anos, o dramaturgo loará a Otero Pedrayo por conseguir levar na súa procura teatral “a nosa singularidade nacional a términos universais” (Vidal Bolaño 2001: 25). É dicir, esta procura do universal a través da singularidade estará presente dende o inicio até á fin da súa vida.

Por outra parte, ese compromiso co teatro galego levaríao a publicar textos e facer declaracións en entrevistas ao longo de toda a súa carreira, amosando con rotundidade a súa vontade de participar na configuración do noso sistema escénico (Fontecha 1982) e, consecuentemente, dando opinións que adoito cuestionaban a política teatral das institucións, como pode verse no artigo titulado “Mitade actores, metade arrieiros” que asinaba en *La Voz de Galicia* en 1982:

Daquela sabíamos unha chea de cousas e as que non, debimos adeprendelas de camiño. Sobre todo as que ñorabamos sobre nós mesmos e sobre quen coidabamos que serían os nosos aliados naturais. Fumos descubrindo, por exemplo, que a alternativa que tencionábamos incorporar ó patrimonio cultural deste país, de producirse como a soñabamos, nunca atoparía o arroupamento dunhos poderes que miraban cara ó teatro receosamente
[...]

9 A maioría dos programas dos espectáculos de Roberto Vidal Bolaño poden ser consultados na sección sobre “Obras” creada pola Asociación Roberto Vidal Bolaño: <http://robertovidalbolano.org/obras/>

porque nós nen como industria elaboradora de productos da creación sen máis, ibamos ter nada que ver cos valores que nun ou noutro senso se estaban e se están a institucionalizar en Galicia. [...]

E noustante, aprendimos a sobrenadar entre a incertidume e o queime, apoiandonos na esperanza que sabíamos troleira, de que algún día, pra nós, facer teatro en Galicia deixaría de ser ademáis desa loita irrenunciable coas propias capacidades creativas, un enfrentamento aberto e constante coa administración, coa clase intelectual, coa familia, coa fame, coas estreituras da furgoneta ou co responsable de cultura de moitos dos nosos axuntamentos democráticos (Vidal Bolaño 1982).

Como vemos, desde moi cedo Vidal Bolaño preocupouse por reclamar a través de todos os seus discursos públicos un teatro nacional digno, ben planificado e no que tivesen cabida todas as voces que facían parte dese mundo. Alén diso, tamén se ocupaba de reivindicar o traballo que se estaba a levar a cabo na altura: por unha parte, defendendo que a cultura teatral continuaba a ser unha linguaxe de igual relevancia e actualidade á dos outros sectores culturais do país (Vidal Bolaño 1980: 6, 1982), pola outra rebatendo todos aqueles discursos que cuestionaban a oportunidade, a calidade ou a mesma existencia do teatro público galego. Véxase este significativo fragmento do seu artigo sobre teatro e cultura publicado en *Pipirijaina*:

Porque conviene hacer saber que al decir de nuestros muchos ilustrados el teatro en Galicia no existe. De asistirles la razón, como casi nadie parece dudar, salvo nosotros mismos y los entre 60 ó 70.000 gallegos de a pie que confrontaron los veintitantos espectáculos teatrales que en esta nación se producen cada año, uno podría muy bien encontrarse, con su largo «esquelete» aún dolorido por el cincuentavo galope, carga y descarga de furgoneta del año, describiendo un paisaje y un paisanaje teatral inexistentes. Los «ilustrados» aquí, también esto conviene saberlo, suelen ser gente con mucho tiempo para ilustrarse y con mucho más aún para decir que lo hacen, función que asumen prolija y cansinamente desde el calor hogareño de su entrañable mesa camilla, pero con muy poco disponible y menos ganas, para asistir a la celebración del hecho teatral, aunque éste se produzca a cuatro pasos de su habitáculo de patriarca.

Y lo curioso es que el teatro gallego, aun siendo un teatro pequeño, sencillo «pillaban e rebuldeiro», delante del que huelgan triunfalismos, pero sobre el que es necesario llamar la atención, más que para remediar un error histórico irremediable —hasta puede que necesario— para cuestionar la autoridad de quienes lo consuman cada día desde su olvido de «Ilustrados». Nació tarde, creció señalado con el estigma de una historia que parecía condenado a la inexistencia y, sin embargo, está ahí, caminando por su propio pie, con una seguridad y una decisión que otros mejor nacidos y mejor mantenidos, ya perdieron hace tiempo (Vidal Bolaño 1980).

Porén, malia o distanciamento da escena e as críticas (nalgúns casos feroces), que a partir de 1985 dirixe contra o sector teatral, e a pesar de considerar que aínda había moita “trapallada” (Cortés 1999), o dramaturgo non deixará de defender que hai mostras abundas de que existe un teatro galego de calidade, capaz de chegar ao público, de obter recoñecemento fóra da Galiza e de contribuír para o melloramento da cultura galega, un “teatro que lle mostrar ó mundo sen soberbias, pero tamén sen complexos”, á altura do feito no resto do estado (Vidal Bolaño 2000: 5, 2013d: 84-85).

O devandito afastamento que, a partir de 1985, mantén co sistema escénico provocaría unha relativa paréntese nas súas reivindicacións sobre o teatro, pasando o sector audiovisual a ocupar esas preocupacións máis urxentes do artista, como vimos na alínea anterior. No entanto, aínda continuaría a reflexionar criticamente sobre a situación da escena, posición que continuaría case inalterábel a partir do seu retorno ao teatro en 1991. Proba diso son os programas dos primeiros espectáculos da súa nova compañía, Teatro do Aquí, auténticos manifestos que marcarían tanto o funcionamento como a recepción dos seus espectáculos. Pénsese, por exemplo, no devandito programa de *Días sen gloria*, onde aparecía a xa famosa declaración de intencións sobre o “teatro do hoxe e do aquí”, un teatro que se pretendía digno non só a nivel artístico, senón tamén empresarial, dando conta da capacidade da cultura e da lingua galega para soste un sector rendíbel identitaria e socialmente (Tato 2013b: 13-14, Pascual 2013: 41-42).

Noutra orde de cousas, non podemos esquecer que a urxencia sentida en relación ao teatro da nación o levou a participar en varias das linguaxes xunguidas na produción dun espectáculo escénico para conseguir ese obxectivo. Sobre este aspecto falaría en varias ocasións. En efecto, sendo considerado o “autor total” por excelencia da escena

galega, respondeu adoito á pregunta de cal era a súa faceta preferida (actor, director, escritor...) dentro dos oficios teatrais e, con relativa frecuencia, decantárase pola tranquilidade que proporcionaba a escrita (Cortés 1999, Tristán 1999). A pesar diso, resulta innegábel que na súa práctica predominaba a figura do dramaturgo sabedor da imposibilidade de se achegar ao teatro de maneira exclusiva a través do texto; é dicir, consciente da necesidade de asumir a autoría do texto escrito e do texto espectacular. Na entrevista concedida a López López, falaba dun oficio que “aspira á globalidade” e para o que resultaría desexábel controlar a maior cantidade de cousas, razón pola cal, no seu caso, e na medida do posíbel, tentaba ser o responsábel de varias das linguaxes espectaculares (1999: 44). Como ben describe Roberto Pascual no seu traballo sobre Vidal Bolaño e os oficios teatrais, o dramaturgo conseguiu encargarse dunha boa parte da produción dos seus espectáculos dunha maneira sobresaliente, controlando e integrando múltiples linguaxes escénicas coa arte dun mago (2013: 87).

Así pois, a partir da lectura destes paratextos, podemos afirmar que a súa práctica espectacular foi ao encontro de varias ideas cruciais na súa poética autoral, xa sinaladas a propósito da súa escrita literaria: a primeira é a loita contra o dominio logocéntrico do texto, feito que, consideraba, tiña prexudicado grandemente a concepción da tradición teatral galega, ao non deixar entrar no canon manifestacións dramáticas sen texto escrito ou baseadas en tradicións populares e orais (Vidal Bolaño 1982, ZigZag 2013¹⁰, Vidal Bolaño 1998: 52, 2000: 5, 2013f: 127). Na súa concepción dramática ocorría precisamente o contrario, o teatro escrito non ficaba completo até ser representado (Vidal Bolaño 2013f: 127) e, dadas as dificultades que os autores vivos encontraran e encontraban para chegar á escena, esta condición *sine qua non*, tornaba aínda máis crítica a situación da literatura dramática en lingua galega.

A segunda desas ideas é a liberdade total á hora de crear o espectáculo, superando non só os obstáculos postos polas infraestruturas e os espazos (Ledo 1980: 15, Vidal Bolaño 2013d: 94-95), senón, e sobre todo, os postos polas ideas preconcebidas sobre o que é un espectáculo teatral e, por ende, un texto representábel. Como veremos no seguinte apartado, referido á conformación do canon dramático do dramaturgo compostelán, esta concepción sería central na súa práctica artística.

No entanto, no seu proceso creativo, este autor si que tiña un sutil límite, concepción que presentamos como a terceira desas ideas sobre o fenómeno

10 Na entrevista realizada para o programa *Etcétera* en 1992.

escénico: a situación da cultura en lingua galega levábo a primar o uso da palabra sobre outras formas teatrais sen texto “porque no país en que escribo, renunciar á palabra era prescindir de demasiadas cousas” (Luca de Tena 1997). Cun sector da sociedade que só fala en castelán e que non se achega ao teatro galego só pola lingua en que é enunciado (Vidal Bolaño 2013d: 90), continuar a escribir e representar en galego, mesmo á custa de verosmellanza lingüística (Taxes/Taxes 1998: 4), manifesta unha vontade explícita de crear o seu “universo-mundo” ficcional nesa lingua; de tal xeito que non poría reparos en se someter ao dominio da palabra se, con iso, conseguía crear as condicións que o tornasen posíbel.

Por último, outra das concepcións visíbeis nestes paratextos ten que ver co proceso creativo e, en boa medida, constitúese de maneira complementaria ás tres ideas anteriores que acabamos de presentar. Así, na súa visión, un dos xeitos de vir mudar a realidade do teatro galego asentaba na comunicación entre dramaturgo e público. Isto explica a relevancia crecente que Vidal Bolaño lle foi dando á figura do autor como polo da máxima relevancia no proceso de construción da realidade cultural e identitaria do país, até o punto de considerar que “no existe un pueblo con alma sin poetas que lo canten” (Vidal Bolaño 2003: 146), idea reiterada no traballo “A propio intento”, un dos seus últimos escritos cuxo principal obxectivo era a promoción da escrita e da posta en escena de novos textos dramáticos en galego. Opina así que:

De que esas voces nos cheguen con nitidez, en liberdade, sen atrancos, ha depender o propio futuro do noso teatro e quen sabe se de Galiza mesmo. Non abonda con saber que existen xentes e palabras que axudan a facer de nós unha colectividade, cuxa alma non é posible coñecer sen escoitar esas voces que o cantan ou que lle dan carta de natureza de par ou fronte os outros. Sen escoitar esas voces sen as que non é posible recoñecerse como parte del (Vidal Bolaño 2013f: 126).

O seu posicionamento é claro e rotundo: a escrita dramática precisa da representación, de chegar ao público do seu tempo, para gañar o seu sentido “pleno”, de modo que:

O carácter precedeiro 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 (Vidal Bolaño 2013f: 127).

Vemos polo tanto que esa comunicación entre o autor de teatro e mais o público ao que se dirixe no seu presente se constituíu nun dos alicerces máis sólidos da concepción dramática de Vidal Bolaño. A súa relación cos oficios espectaculares é directa, pragmática e, sen dúbida, moi atinada, revelando un verdadeiro dramaturgo, capaz de facer teatro mais tamén de reflexionar sobre esa produción, tanto a nivel estético coma sistémico. É nese sentido no que cobra toda a súa significación o feito de falarmos dese “autor total”, o primeiro dramaturgo ao que se lle dedica un Día das Letras Galegas, o que, sen dúbida, dá conta do alargamento da vida escénica e cultural en Galiza nos últimos 40 anos.

IMAXE DUN CANON NECESARIO

É como se precisara lembrar a sabeduría dos tempos andados para non me deixar apresionar polo engado de certas sabichas de tempos presentes.
(Vidal Bolaño 1984)

Nos procesos de conformación identitaria das culturas nacionais, resulta crucial o establecemento, análise e divulgación dun canon cultural (e máis especificamente literario) que se torne referencia para os lectores e novos autores: ese centro do sistema servirá, así, para reivindicar e demostrar, por unha parte, a existencia e lexitimidade dunha determinada literatura, para debater e mesmo rebater as institucionalizacións canónicas vixentes e, aínda que de maneira máis inconfesada, para situar a propia obra nun contexto previo, conseguindo definir as continuidades, mais tamén as innovacións que supón unha determinada práctica autoral/dramatúrxica.

Á vista dos escritos e declaracións feitas ao longo do seu percorrido, podemos dicir sen dúbida que Roberto Vidal Bolaño destinou unha parte importante dos seus esforzos ao establecemento deste canon para a literatura galega. Sabemos que participaba en seminarios e conferencias, e aceptaba de bastante bo grado colaborar e acudir a falar coa xente interesada no teatro, aproveitando eses foros para denunciar as dificultades que encontraban as pezas dramáticas (tanto as de autores pasados como presentes) para chegaren ao público, coas consecuentes eivas e lagoas producidas pola ausencia da necesaria comunicación entre o país, o pobo e os poetas que debían cantar a súa alma.

Como xa vimos, na concepción dramática vidalbolañiana, o teatro non existe sen a representación, factor que lle resta importancia ao texto e sitúa no centro do sistema cultural a posta en escena. Isto permitirá que o autor poida recuperar e recentralizar no canon literario dous antecedentes na historia da cultura galega que lle interesan de maneira sobranceira: as manifestacións parateatrais e o, á primeira vista irrepresentábel, teatro de Ramón Otero Pedrayo.

No caso das manifestacións parateatrais, foi xa longamente comentado o interese de Vidal Bolaño por todas aquelas formas asociadas ás festas populares, como ben sinalaba a escolla do nome do Teatro Antroido, liña coa que o dramaturgo ía ao encontro das procuras feitas por outras compañías e autores da época. O teatro de rúa, concibido como *happening*, o teatro de monicreques e outras experimentacións escénicas destes primeiros anos permítennos ver a tentativa de unión entre o teatro contemporáneo e as raíces culturais máis autenticamente galegas (Pascual 2013: 23-25). Véxanse se non, as súas ideas sobre a historia do teatro presentadas e posteriormente publicadas nas *Actas das Primeiras Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, encontro celebrado en 1998:

Testemuñas quedan non obstante de que algo debeu haber, sen o que non sería posible explicar hoxe a pervivencia aínda de mostras dun teatro medieval ricaz e farturenta, en formas como o teatro relixioso, a Semana Santa, os corpus, os maíos, e sobre todo o entroido, un dos máis esplendorosos da península ibérica. Que non se queiran entender como formas teatrais puras non debora poñer en cuestión a súa existencia, senón a estreitura de miras dos nosos estudiosos, escravizados maiormente pola cativa consideración de que por teatro só é posible entender hoxe a súa forma culta, ou sexa a burguesa (Vidal Bolaño 2013d: 94-95).

Estamos perante unha procura formal que responde, entre outras cousas, ao interese por encontrar novos vieiros de consolidación e melloramento do teatro galego xa que, en opinión do autor, non podían “quedar nunhas fórmulas cuia eficacia xa está comprobada [...] tiñamos a obriga de investigar as nosas fontes e arriscarnos pra crear unha estética e unhas formas novas”, como declara na entrevista que lle fai Sara Outeiro despois da súa saída do Teatro do Estaribel (1981). Precisamente, esa tentativa de renovación formal sería un dos valores privilexiados no canon dramático que, ao longo dos anos, foi presentando e describindo nos diferentes paratextos: desde as manifestacións populares iniciais, imos encontrando un regueiro de nomes cuxo denominador común se sitúa na procura de novos vieiros para o teatro. Podemos dicir así que Vidal Bolaño defendeu sempre a procura da experimentación e liberdade como forma de orientar unha creación teatral con vontade de ser moderna, renovadora e de estar conectada coa sociedade na que se inscribía.

Repensar o canon dende a ollada espectacular permitiulle combinar autores e movementos diferentes, pero cun denominador común: escribiren desde a experiencia da representación. Así, Shakespeare, Molière, Brecht ou Darío Fo son, entre outros¹¹, os grandes referentes que, ao longo dos anos, lle irían permitindo inscribir a súa propia obra nesa figura do “autor total”, consciente das diferentes esixencias que a escena lle impón á escrita dramática. O autor tornábase dramaturgo na acepción máis completa da palabra¹².

Tamén no establecemento de referentes literarios se percibirá esta ollada desde o palco: a conciencia das verdadeiras potencialidades dun teatro liberado das pexas tradicionais do xénero posibilitou, por unha parte, a utilización de textos de diverso tipo, non só dramáticos; deste xeito, a súas montaxes, especialmente na primeira época, integraron referentes como Goethe, Flaubert, Rosalía, Castelao ou Ferrín, entre outros, permitíndolle manter viva a voz destes autores para alén da inscrición xenérica do discurso. Por outra parte, esta liberdade conduciu inevitabelmente á recuperación de textos que, coma

11 Vidal Ponte (2013a) fai unha interesante análise das claves estéticas do Teatro Antroido e describe algúns dos libros máis relevantes da biblioteca persoal do seu pai nesta primeira fase de creación escénica: nomes coma Grotowski, Meyerhold ou Augusto Boal aparecen de maneira moi relevante, ao lado doutros que, coma o de Brecht, serán moito máis explicitados ou lembrados nos seus paratextos.

12 Na entrevista que lle fai Cortés Galdo (1999) afirma que ocuparse de varias linguaxes espectaculares nunha montaxe podía ser difícil, pero tiña a vantaxe de inserilo nunha “das máis longas tradicións do teatro mundial e que antes fixeron desde Shakespeare a Moliere, por exemplo”.

os de Valle-Inclán, non chegaban á escena por mor do seu carácter irrepresentábel, limitación que, como xa dixemos, Vidal Bolaño nunca aceptaría.

O terceiro e último grande eido de recuperación canónica deriva do anterior, pero xa non só se refire ao canon literario do teatro, senón ao canon da literatura dramática galega. Para alén de incidir neste novo reordenamento da xerarquía escénica coa introdución e adaptación das formas parateatrais de carácter popular, a renovación proposta a nivel culto desde a base espectacular sérvelle para reivindicar unha boa nómina de autores que, se coñecidos e respectados noutros xéneros literarios, no dramático eran esquecidos ou claramente relegados: nomes coma Blanco-Amor, Castelao, Cunqueiro van aparecendo como antecedentes de relevo na historia do teatro galego, especialmente na medida en que procuraron unha renovación/modernización estética que tentaba colocar o teatro da Galiza á altura do que se estaba a facer nos sistemas máis avanzados e recoñecidos (Vidal Bolaño 2001: 21-22, 25-26, 29).

Sen lugar a dúbidas, o nome central neste proceso de canonización é o de Ramón Otero Pedrayo. Lembremos que, como xa sinalou Biscainho Fernández (2007: 186, 566-67) o escritor de Trasalba foi un dos nomes de referencia na práctica e intervención dramatúrxica doutro dos grandes autores da xeración Abrente, Manuel Lourenzo. En efecto, tanto a nivel individual como grupal, coas actividades levadas a cabo pola Escola Dramática Galega, Lourenzo levaba recuperando as posibilidades dramatúrxicas de Otero desde finais da década dos 70. Esta recuperación, non exenta de debate e críticas, serviría para pór os primeiros chanzos dunha reivindicación canónica que abriría o camiño continuado con convencemento e constancia por Vidal Bolaño (Tato 2013a: 131 e ss.). Así, o autor da Xeración Nós foi inspirador da peza vidalbolañiana máis relevante na década dos anos oitenta, *Agasallo de sombras* (Vidal Bolaño 1985), e figuraría entre as súas recorrencias temáticas e textuais de maneira constante, nomeadamente coa representación d’O *desengano do prioiro* e a adaptación da máis longa peza oteriana: *Rosalía*, encomenda feita polo Centro Dramático Galego no inicio do século XXI.

Otero Pedrayo cumpría dúas das condicións relevantes para a configuración dun teatro galego dende o punto de vista do autor compostelán: por unha parte, porque tentou “crear un teatro novo para un país novo” (Vidal Bolaño 2001: 25), continuando o labor iniciado por Castelao co seu Teatro da Arte, e experimentando con diversas linguaxes, mesmo a risco de se tornar nunha realidade imposíbel para o tempo en que escribía:

Eu nunca menosprecei as enormes dificultades que a posta en escena do seu teatro comportan. Todo el, dende *A lagarada* á *Rosalía*, pasando polo *Desengano do Prioiro* ou o *Teatro de Máscaras*. E mesmo non dubidei en incluílo de par do Fausto de Goethe, "As Tentacións de Santo Antonio" de Flaubert e outras, dentro desa miña categoría particular de "catedrais do teatro imposible". Pero tampouco tiveron nunca a menor dúbida verbo de que, malia as dificultades, era representable, de que o fora sempre, sen máis acomodación dramática 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 (Vidal Bolaño 2001: 29).

En segundo lugar, serviu para esa renovación procurada por Vidal Bolaño na medida en que, de maneira moi lúcida, o dramaturgo detectou a presenza do cinema na base da construción dos textos máis teoricamente irrepresentábeis de Otero, coma *O desengano do prioiro* ou *Rosalía*. Como ben notou Tato Fontaíña no seu recente estudo sobre a dramaturxia oteriana e a súa relación co cinema (2013a: 56-57), Vidal Bolaño tivo a lucidez de encarar o sempre considerado irrepresentábel texto oteriano desde unha nova perspectiva, a do cinema, o que lle permitiría reavaliar as posibilidades de vir montar un espectáculo a partir do mesmo. Así pois, o autor compostelán converteuse nun dos máximos defensores e divulgadores das capacidades escénicas do teatro de Otero e, sen dúbida, nun dos grandes recuperadores escénicos desas potencialidades.

Neste sentido, o seu labor contribuiría de maneira decisiva no proceso de reivindicación e canonización dun autor que lle permitía o establecemento dun canon culto, recoñecido e, ao mesmo tempo, renovador e liberado de conservadorismos estéticos (Tato 2013a: 132 e ss.). Deste xeito, podería retomar textos incluídos no conxunto das "catedrais da indisciplina teatral", como acontecía coa case totalidade da literatura dramática de Ramón Otero Pedrayo e, sobre todo, crear uns textos sen pexas desde o punto de vista do espazo, o tempo ou o movemento, como ocorre coa maioría das pezas que estrea a partir de 1991 nas que pode, ademais, homenaxear a todos eses autores que conseguiran

antever as posibilidades de renovación da linguaxe dramática. Así pois, o interese polo cinema e o teatro xustificaría non só a entrada de toda unha serie de recursos que axudarían a renovar a súa dramaturxia dende *Saxo Tenor* até *A burla do galo* ou *Animaliños* (Becerra 2000, López Silva 2001, Abuín 2013), senón que tamén explicaría a súa maneira de se enfrontar a unha das máis difíciles representacións / adaptacións dun texto teatral: *Rosalía* de Otero Pedrayo.

Podemos concluír que nos paratextos vidalbolañianos se deseñou un canon dramático propio que, ao igual que nas pezas literarias, cuestionaba o Panteón oficial e propuña unha lectura renovada e moito máis libre de normas académicas ou ideolóxicas. Unha desas vías de renovación pasou pola recuperación das manifestacións parateatrais e as súas formas espectaculares, rompendo a concepción académica e burguesa do teatro e abríndolle paso a vías de comunicación efectivas que permitían afondar na procura da identidade cultural; a outra vía alicerzouse na revisión do canon da literatura galega culta dende unha perspectiva escénica, por unha parte, introducindo textos inicialmente non destinados á representación pertencentes a nomes relevantes do sistema, e pola outra, situando o teatro de Ramón Otero Pedrayo como unha das máis renovadoras tentativas de escrita dramática en lingua galega.

TEATRO COMO IMAXE DOUTRO PAÍS: O CONTRADISCURSO DAS MARXES

Pero alguén che terá que dicir o que non ti queres oír.
(Vidal Bolaño 2002a)

Fomos vendo que, coa escrita e representación teatrais, o dramaturgo compostelán pretendía “abordar temas, cuestións cunha presenza específica en Galicia, enraizar cunha cultura popular que ten unhas características concretas e independentes” (Outeiro 1981); é dicir, inscribindo a creación dramática na modernidade a partir da propia cultura (Fontecha 1982). Xa vimos como era ese un dos piares nas orixes do pensamento teatral de Vidal Bolaño (Fernández 2002: 95) e na súa práctica co Teatro Antroido, e continuou a estar na base ética e estética do Teatro do Aquí que, no xa mencionado programa de *Días sen gloria*, procuraba un teatro posíbel e fundamental para “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”. Xa na década de

2000, continuaba a declarar a necesidade de tomar o teatro como unha tarefa fundamental do país, pois

[...] integrándoo nun proxecto colectivo común, poderá ser quen de satisfacer os nosos propios soños, de ocupar o lugar que en xustiza lle corresponde na conformación do noso presente e do noso ser e estar no mundo, e de lle prestar o servizo á sociedade que o xustificaría, que o xustifica xa nalgúns casos, diante daqueles no nome e ao servizo dos que se di facer (Vidal Bolaño 2000: 5).

Como se pode observar, o dramaturgo compostelán cría que, por definición, a esencia teatral estaba no seu afastamento dos centros de poder, resultando ser un xénero periférico, ben por molesto e crítico, ben polo desinterese que mantiñan as institucións políticas e culturais cara á escena (Tristán 1998: 49). Por iso, na súa opinión os personaxes de teatro debían servir para facer reflexionar a través dos conflitos cos que se ían configurando na historia das pezas (Couselo 1997b); e se mesmo recoñecía que o seu teatro era menos apoloxético nesa parte final da súa vida, afirmaba que continuaba a ser unha linguaxe cuestionadora que mantiña unha perspectiva crítica coa sociedade e o poder que nela e sobre ela se sostén (López López 1999: 46). Como declaraba a mediados dos noventa, a súa práctica artística inseríase no “discurso fundamental de que o teatro ou se inscribe na realidade do seu tempo ou é, ben propaganda do poder ou un simples instrumento de alienación” (Vilas 1994), idea que retoma en dous dos seus paratextos finais.

Un deles é o texto de carácter case testamentario titulado “A propio intento” (2013f), onde volvería insistir na idea de que se o teatro non obedecía a ese espírito de reexaminar a realidade tal como era contada polo poder, non pasaría de ser unha ferramenta alienante. Se xa nos anos oitenta (Vidal Bolaño 1982) afirmaba que as institucións ollaban “receosamente” cara ao mundo da escena, na etapa final da súa vida, afirmaríase que aínda pretendían controlar o teatro ou, no caso de non poderen, de eliminalo, de tal maneira que a voz dos autores desaparecese do discurso social (2013f: 129-130). O segundo deses textos é “Se ademais creo algo de beleza, mellor”, onde declaraba que “a escrita, a teatral especialmente, ou se fai eco, ou entra ao trapo que a realidade lle pon diante cada día, ou será unha escrita coma aquela contra a que moitos nacemos ao teatro non hai moito tempo, unha escrita de costas,

cando non ao servizo da intolerancia, da xustiza, da evasión e do esquecemento” (2013e: 115).

Este dobre compromiso mantido polo dramaturgo compostelán, dunha beira, co teatro galego como autor, director e fundador de compañías teatrais, da outra, coa sociedade a través da publicación dese discurso, xorden así inseparabelmente. Procuraba dar un servizo ao Teatro Nacional pero, por suposto e sobre todo, para a sociedade que sostiña e xustificaba esa cultura, ofrecéndolle unha vía de construír un contradiscurso, un espazo público alternativo. Podemos falar así de que o teatro vidalbolañiano sostiña como unha das súas funcións primordiais darlle voz aos que xa non a teñen, recuperar a memoria dos esquecidos, como afirmaba a propósito da *Bailadela da morte ditosa* na entrevista concedida a *Don Saturio* (1980: 14).

Efectivamente, en moitas das súas pezas cobrou unha especial relevancia o recurso á memoria, á lembranza daqueles que conservan aínda as vivencias coas que construír un contradiscurso que poña en cuestión as verdades oficiais e asumidas sobre o presente e sobre o pasado.

Neste sentido, na concepción do noso dramaturgo, non só a historia oficial e a desmemoria son responsábeis da marxinación da voz dos máis desfavorecidos, senón tamén a transformación dunha sociedade que vai xerando toda unha serie de contradicións coas que causa males colectivos que, no entanto, non chegan ao discurso público por se manifestaren como pequenas traxedias individuais. A transformación brutal dese mundo deixa fóra de lugar e de xogo moitos dos personaxes presentados nas súas pezas, polo que se verán obrigados a moverse á procura doutra vida, ou simplemente, dunha vida (Riobó 2003: 103). Como xa dixemos nun traballo anterior (Ogando 2013), ese percorrido conduce normalmente cara á aniquilación física ou mental, pero tamén cara á dignificación das figuras retratadas que, consecuentes co seu destino, manteñen unha coherencia vital e social moi por riba do ambiente moral que os rodea. Acontece isto con Cañete e D. Valeriano, cos protagonistas barriais de *Saxo Tenor*, co Xan de Nartallo d’*As actas escuras*, ou coa Raquel de *Rastros*, peza a través da cal recuperaba unha memoria incómoda (a dos presos independentistas que, como é sabido, non foi sempre ben aceptada por programadores e xestores culturais), e da que se sentiría orgulloso pois, segundo confesaba, aínda o reconciliaba consigo mesmo como dramaturgo (Crespo 1998).

Iso mesmo ocorre con outras personaxes que non pasaron de proxectos (e das que sabemos só polos paratextos vidalbolañianos), como a Bella Otero ou, nomeadamente, as dúas Mariás. Destas últimas, as irmás compostelás tornadas símbolo da cultura santiaguesa, salientaba a capacidade que tiñan de mostrar o esperpento na realidade grisalla da Compostela da ditadura franquista, de rachar a rutina de “rúas fartas de mentiras e silencios” (Vidal Bolaño 2007: 20) e, por iso, de se tornaren verdadeiras cuestionadoras das aparencias máis asumidas.

Vemos polo tanto que a memoria, a persoal ou a histórica, desempeñou un papel central na configuración de varias das obras vidalbolañianas, onde os protagonistas son os perdedores, e transformouse nunha ferramenta para lles dar voz aos que non a teñen, ben porque os narradores oficiais da historia se preocuparon por sumilos no silencio, ben porque os autores dos discursos oficiais do poder se ocupan de que as súas voces non cheguen á esfera pública. Desta maneira, o discurso teatral de Vidal Bolaño axudou a tecer un contradiscurso, cumprindo a función crítica que, como xa dixemos, consideraba esencial do carácter teatral, unha das vantaxes das periferias, capaces de revelar, a modo de contraespello, as miserias ocultas tras as mentiras e pantallas dos discursos do poder, económico, político, social ou nacional, como se ve no seu retrato sobre o noso “país de paradoxos” (2000).

TEATRO COMO IMAXE DO TEATRO: AUTORRETRATO DE DRAMATURGO

[...] nin a forza duns nin a debilidade dos outros, puido impedir hoxe nin poderá impedir nunca que estes actores, aínda que de talento dubidoso e de oficio incerto, se vexan privados de exercer o irrenunciabile dereito a facer o pallaso onde, cando e como lles pete (Vidal Bolaño 2013a).

Para alén da urxencia sentida sobre a falta dun teatro vivo capaz de dar conta das esixencias identitarias dun colectivo transformándose en ferramenta de educación e loita política, e para alén da conciencia de que era necesario establecer un canon sobre o que alicerzar ese edificio teatral, Vidal Bolaño presenta outro trazo común cos moitos dos axentes culturais das literaturas nacionais modernas e contemporáneas: a reflexión sobre a súa propia inclusión nese sistema e nese canon. Esa imaxe construíuse a través de toda unha serie de ideas que, sobre si

mesmo e sobre a súa obra, foi verquendo ao longo das entrevistas ou das reflexións que sobre si lle van encargando desde diferentes medios.

Unha das primeiras imaxes que podemos extraer foi ben apuntada no poema elexíaco de Antón Dobao (2003: 27) cando sinalaba que sempre se encontraba “a farsa da propia figura. / Para aprender que só despois da farsa / será posible a existencia”; noutras palabras, só despois da farsa, será posíbel a intervención, o servizo público esixíbel ao teatreiro. Efectivamente, as imaxes autoparódicas serán varias e reiteradas ao longo da súa traxectoria teatral, como se percibía naquela descrición de *Sen ir máis lonxe*, cando falaba daquel “señor maior con sombreiro con tal aspecto de sinistro, que cando vai pola rúa empuxando dun carriño de neno, semella que polo que empuxa é por un féretro” (2002: 93).

Como xa é sabido, o devandito monólogo estreado en 1998 tornouse a obra definitiva neste sentido, pois que con ela recuperaba a figura do bufón, capaz de dicir tras dun nariz vermello todo aquilo que a sociedade, por interese ou por medo, non era quen de denunciar. Ese nariz, cuxa forza acabaría por simbolizar a totalidade da práctica teatral de Vidal Bolaño, serviulle así para se presentar como un pallaso que cuestionaba e revisaba a situación do país, cumprindo a función que a tradición lles asignaba:

Eu xa ves, indo de pallaso, non fago máis que poñerme transcendente, sensibleiro e faltón. E ti, indo de serrote, e de santo de moita devoción, causas riso, ou das pe [sic] a que outros o causen á túa costa. Deberíamos intercambiar os papeis e asumir cada un o que, quixerámolo ou non, fixeron outros de nós. Así que déixoche aquí este nariz. (Tira o nariz de paiaso e púsao no chan) Saberei que estás aí e que de verdade es quen dis ser, se cho vexo posto mañá. Á vista de todos. [...] Espero non terche faltado de máis, nin a ti, nin aos teus. E se o fixen, quero que saibas que non foi por mal. Gústevos ou non, é o que os bufóns temos a obriga de facer e o que deberíades agradecer de nós que fixésemos (Vidal Bolaño 2002: 103).

En efecto, nesta época, e co reforzo que supuxo no ano 1997 a concesión do premio Nobel a Darío Fo, Vidal Bolaño reivindicaba máis ca nunca o papel do bufón¹³ coma unha vía de comunicación directa entre os creadores e a

13 Cortés Galdo (1999) recollía como titular da entrevista que lle facía a Vidal Bolaño con ocasión da representación do seu monólogo en Lugo a seguinte declaración do dramaturgo: “No que fago eu con quen me identifico é cun italiano, Darío Fo”.

sociedade á que se dirixe, utilizando a farsa, a parodia e o riso como maneira de servir na denuncia e relectura das imaxes e da historia do país. Como declaraba na entrevista concedida a Cedrón na época da estrea do monólogo, gustáballe este papel porque “podes dicir todas esas cousas que ás veces só se poden dicir nas barras dos cafés. Non está mal eso de poder subirse a un escenario de cando en vez para poder compartilas cos demais” (1999).

Ese distanciamento crítico respecto á propia figura contrasta e complementábase cunha conciencia bastante forte e reivindicativa da propia traxectoria dramática, precisamente esa imaxe rigorosa que transmitía nas súas intervencións como autor ou director no espazo público galego. Nestas ocasións, o bufón tornábase bardo, e desempeñaba a función encargada polo seu cometido de poeta que debía cantar o país. Podemos dicir que Vidal Bolaño tomou moi en serio o oficio, a necesidade de facer un teatro digno, de maneira que até o recurso ao humor serve para introducir fondas críticas perante a falta de compromiso da administración e da sociedade coa cultura e, nomeadamente, co mundo escénico. Podemos fixarnos, por exemplo, no autorretrato feito para *La Voz de Galicia*, no que afirma, de maneira reiterada, que sabe que non é Peter Brook, porque, entre outras cousas, xa llo fixera notar o sistema:

É difícil saber quen se é, así, metido sempre no pelexo doutros. E doutros tan diferentes. Aínda que, mal que ben, o do sombreiro, algo vai sabendo ós poucos. Sabe, por exemplo, que non é Peter Brook. Sabíao xa, pero confirmouno aí atrás definitivamente. E non tanto porque ignorase que o inglés é unha das cimas do teatro occidental da segunda metade do século i el non, como porque a Brook, en Compostela, veñen de facerlle dun cine un teatro i el, coma tantos outros, malia o solicitar insistentemente, segue sen conseguir máis de dous días seguidos nalgúns dos xa existentes e que son de todos (Vidal Bolaño 1998).

Nesta visión reflexiva e crítica sobre teatro galego, outra das constantes na intervención pública do dramaturgo compostelán foi a reivindicación do seu papel relevante no desenvolvemento da escena contemporánea en Galiza, o que o levaría a defender o seu regreso ao Centro Dramático Galego (CDG) en 1999: “Eu mantiven sempre unha relación conflictiva co CDG, pero non deixei de reclamar o meu dereito a ocupar un espacio aí. Contouse comigo moi pouco en comparación con outros directores de non máis categoría ca min”

(Tristán 1999). No entanto, a denuncia transcendía o plano individual e tamén se refería ao colectivo de autores dramáticos, como se ve cando reclama unha maior atención por parte das institucións políticas e culturais cara aos escritores que, coma el ou Manuel Lourenzo, estaban tendo máis recoñecemento fóra da Galiza (Cortés 1999, Vidal Bolaño 2000: 5). De feito, é interesante notar que só neste terreo aceptará a condición de autor periférico pois, afirmaba, o teatro era un xénero afastado dos centros do poder como a escola ou o ensino (Navaza 1987, Luca de Tena 1997, Tristán 1998: 49), co que non contaba coas mellores condicións de saída para se inserir na cultura oficial/educativa e, deste xeito, poder acceder a certas cotas de autonomía como escritor que si chegaran a outros xéneros¹⁴.

Así, nesos anos finais da década dos noventa, Vidal Bolaño insistía nesta idea, explicando a súa complexa relación coas editoriais, das que cría que non respondían á calidade e interese que tiñan os textos dramáticos de autores galegos vivos e, por outra parte, sinalando a febleza dun sistema literario onde estes non podían dedicarse en exclusiva á escrita: “A mesma realidade que permite que sobrevivan con máis ou menos dignidade arredor de douscentos profesionais da interpretación, da dirección, da escenografía [...] non permite que un só autor viva do seu traballo como tal, malia que estree con relativa frecuencia e exitosamente” (Vidal Bolaño 2013d: 90).

Por esta precariedade e pola necesidade de sobrevivir nun sistema eivado, explica ter aceptado a escrita e dirección d’*A burla do galo* para o CDG (Pino 2000), ou continuar a presentarse a premios (López López 1999: 46; Franco 2002b: 446). Porén, a súa relación cos galardóns era moito máis complexa e presentaba elementos claramente positivos. En efecto, recoñece que os premios podían dar confianza (Couselo 1997b), ademais de recoñecemento e motivación: véxase así que, na entrevista concedida ao programa *Entre a Terra e a Lúa* da TVG no ano 2001, confesaba que o premio que máis valoraba da súa carreira foi un que recibira sen dotación económica, o seu primeiro premio Abrente, que lle deu o recoñecemento e os azos para continuar a escribir.

Sen dúbida, a importancia do premio foi moita pois, desde ese momento e sen planear tornarse escritor nun inicio, non deixaría de selo até á súa morte,

14 Fronte a esta marxinalización respecto ao sistema cultural galego, Vidal Bolaño nunca aceptará a consideración de autor periférico en relación a outras literaturas ou sistemas culturais. En varias ocasións rexeita a idea de ir a Madrid ou considerar que é alí onde se sitúa o seu centro (Couselo 1997a, Cortés 1999, Tristán 2000).

mesmo que en 2001 continuase a afirmar que, a pesar de se preguntar sobre ese asunto en varias ocasións, non sabía as razóns polas que escribía teatro:

[...] as respostas non sempre me gustan, ou agólpanseme sen orde nin concerto por múltiples e dispersas. Creo que veño escribindo por demasiadas razóns diferentes. Ás veces, incluso contrapostas. Porque si, por hixiene mental, para cambiar o mundo, para contribuír á liberación nacional popular das clases traballadoras e das camadas populares galegas, por encargo ás veces, por vanidade case sempre, por aburrimiento, para gañar algún premio, por despeito (Vidal Bolaño 2013e: 113).

Sexa como for, asumiu ese papel con plena conciencia, especialmente no tocante ao compromiso que debía manter coa escrita como unha linguaxe pública cunhas obrigas cara á sociedade en que se insería, coa súa cultura e coa súa lingua. Por iso, o poliedro paratextual da obra vidalbolañiana permítenos ver un autor que, se por un lado se reivindicaba e situaba nun sistema propio pretendendo ocupar o lugar que lle corresponde no centro do sistema, polo outro, continuaba a utilizar a ironía e o distanciamento para, nun novo xiro, conseguir situarse novamente nunha marxe desde a que pode reavaliar criticamente o conxunto.

TEATRO COMO IMAXE DO TEATRO (2): RETRATO DAS TÁBOAS CON DRAMATURGO AO FONDO

Os compañeiros! Que retrato!
(Vidal Bolaño, 2013a)

Sendo un autor que entendía o teatro como un servizo ao país, sempre dende unha perspectiva crítica que procura unha intervención constante e regular, ben na construción da identidade, ben na análise e denuncia das situacións de inxustiza ou marxinação producidas na sociedade, Vidal Bolaño non fuxiu das declaracións públicas e as tomas de posición explícitas¹⁵. Neste exame crítico da realidade cultural, resulta completamente explicábel que unha gran parte das súas ideas reflectisen unha fonda preocupación pola crise ética e

15 Como declara na entrevista feita por Cortés (1999): “hai que ser críticos, xa debemos co que nos é afín, canto máis se non o é”.

civilizacional da sociedade, por un país que continuaba a reboque e en situación minorizada, a pesar das esperanzas xeradas coa fin do franquismo e o inicio do período autonómico.

Neste sentido, é interesantísimo notar a coincidencia coa concepción dun dos grandes renovadores, poderíamos dicir que refundadores, do teatro portugués moderno: Almeida Garrett, quen, no século XIX, afirmaba con rotundidade que o teatro é unha marca de civilización, o que explicaría que, en sociedades en crise e atrasadas, este xénero se vise fondamente prexudicado. Iso si, a crise no pasado era froito dunha serie de circunstancias que xa non podían ser mudadas, mais a situación do presente era infamante na medida en que retrataba un colectivo en crise permanente. Vidal Bolaño partilla esta idea e así, na entrevista concedida a Xavier Navaza en 1987, considera que o teatro é un reflexo do país en que nace, un termómetro para avaliar a saúde do país, e a impresión que ten do seu presente é claramente negativa. Así pois, nos problemas do teatro galego que foi denunciando, descóbreanse tres albos: as institucións políticas, o sector profesional do teatro e, obviamente, a sociedade que permitía ou provocaba esa situación de fracaso.

O sector político e institucional revélase como o estamento máis atacado e interpelado dende as súas intervencións públicas. Pódese así destacar, en primeiro lugar, o distanciamento crítico en relación á Academia e aos partidos políticos que xa recoñecía en Abrente (2002b: 293) e continuaba a amosar nas intervencións arredor das actividades do Teatro Antroido ou da profesionalización do mundo do teatro nos primeiros anos dos 80, como pode verse tanto no artigo publicado en *Pipirijaina* (Vidal Bolaño 1980) como en *La Voz de Galicia* (Outeiro 1981, Fontecha 1982). A idea central neste período era que nin as institucións nin os partidos políticos (fosen do signo ideolóxico que fosen) tomaban en serio, planificaban ou propuñan unha alternativa á situación precaria do teatro, de maneira que, se chegaban a aproximarse ao mundo da escena, facíanos sometidos polas súas débedas ideolóxicas ou de partido, non guiados por unha alternativa cultural pensada para o conxunto do país.

Como é sabido, esa actitude que mantivo como director dunha das máis importantes compañías do panorama profesional do teatro chegou a un dos puntos álxidos nesta visión crítica do sistema no momento en que traballou como director do CDG para montar *Agasallo de sombras*. O enfrontamento tornouse definitivo e insalvável a partir da conferencia de prensa que, con ocasión da representación do CDG en Ourense, Vidal Bolaño ofreceu como

director do espectáculo. En efecto, o dramaturgo aproveitou a comparecencia pública para denunciar a intención da Xunta de paralizar a compañía institucional, eliminando unha ferramenta de sustento profesional e, polo tanto, provocando unha situación de precariedade que, na súa opinión, só tiña como obxectivo domear a xente do teatro e conseguir que renunciásen á súa independencia ideolóxica (Fernández 2012: 364; Vidal Ponte 2013b: 78-80). A polémica, que lle suporía ser vetado como actor ou director na compañía institucional e mais a perda de apoios para a andaina do Teatro Antroido, sería lembrada un ano máis tarde en *Caprice des dieux*, a primeira das pezas en que Vidal Bolaño subía só ao escenario e utilizaba o palco para denunciar e retratar a realidade teatral en Galiza. Sen deixar lugar a enganar, o texto é unha mestura entre diálogo teatral e manifesto onde, desde a mesma dedicatoria, os nomes dos conselleiros colocaban no punto de mira aos que consideraba directamente responsábeis dun veto inxusto e antidemocrático.

O regreso tras o afastamento das táboas que mantería até 1991 non diminuíu esta visión crítica respecto ao desinterese ou á tentativa de manipulación por parte de institucións políticas e culturais. Moi polo contrario, a partir dese momento, as súas máis duras críticas terían que ver coa falta dunha política teatral que transcendese os intereses políticos e electorais dos partidos e gobernos (Couselo 1997a, Luca de Tena 1997, Vidal Bolaño 1998, Tristán 1999, Vidal Bolaño 2000: 5). O dramaturgo consideraba que, coa súa planificación teatral, a Xunta continuaba a promover unha situación en que as subvencións ás compañías mantiñan unha mordaza sobre o sector, promovendo un alto grao de dependencia e, ao mesmo tempo, a persistencia dun sistema viciado que non respondía ás necesidades da sociedade nin acadaba os niveis desexábeis de autonomía e rendibilidade empresarial e cultural (Vidal Bolaño 2013d: 87, 91).

Por outra parte, se ben é verdade que unha das principais liñas de ataque en *Caprice de dieux* era contra a política e os políticos, a crítica que resulta máis salientábel era contra os compañeiros/as de profesión, os teatros. Así, a carón de Fernández Albor, Vázquez Portomeñe e outros políticos da época, aparecen algúns dos máis relevantes nomes do teatro profesional do momento, nun ataque frontal e directo contra aqueles que, na súa opinión, traizoaran o sentido primixenio do teatro e, con el, deixaran o autor indefenso e só coa súa protesta. Véxase, por exemplo, a durísima crítica verquida neste excerto contra ambos os dous sectores:

Pero... Sabe que á xente do teatro maiormente, daquela, as miñas declaracións parecéronlle moi ben? Antes, claro está, de saber que a vostede o ían cabrear tanto. Dígollo para que saiba de certo a quen ten aí metido. Xa, xa sei que sabe que son todos maiormente uns roxos. E que mesmo hai nacionalistas radicais e anarquistas no medio. Pero seguro que lle aledará saber que a maior parte deles diante da súa autoridade e da súa enerxía á hora de reprimir calquera desmande, métense as ideas por onde lle caiban, e péganse ao soldo fixo tal que lapas mesmamente. Coma todo dios. Tenos no bote, señor. Tal que leóns domeados no interior dunha gaiola (Vidal Bolaño 2013a: 54).

Así, o mal causado polo veto dos políticos viría a completarse co silencio e covardía do sector teatral que, no canto de se cantar e reivindicar un trato xusto, aceptaba a censura a cambio das subvencións ou por causa do medo (Vidal Bolaño 2013a: 37, 46, 48, 50, 54, 55...).

Esta actitude fondamente combativa co comportamento e traballo doutros teatros será, ao igual que a crítica aos políticos, unha constante: así, non deixará de ligar a mala política destes á permisividade e actitudes interesadas daqueles (Luca de Tena 1991, 1997, Tristán 1999, Vidal Bolaño 2000), onde así mesmo inclúe, cando menos nos primeiros anos desta segunda etapa de actividade profesional, a Asociación de Actores e Directores de Galicia:

Hai unha asociación de actores directores e técnicos criada de a pouco que batalla por esas reivindicacións. Esa asociación nacia como respaldo corporativo a estas posturas. Hai custións concretas que poderían dar a entender que é ese o papel que asume, pero en esencia o que cumpre é outro: respaldar desde unha estrutura corporativa esa especie de claudicación de todo o movemento teatral galego (Luca de Tena 1991: 12).

Mais, na verdade, todas estas críticas acaban por se inserir nunha liña xeral de crítica a unha sociedade pasiva e alienada, que mantén un determinado sector político no poder sen esixir contas e que prefire un teatro alienante, imitador de culturas foráneas antes ca o feito na Galiza, sobre todo se é en lingua galega e ofrece unha realidade alternativa á oficial. Na súa perspectiva, este deixamento cara o propio teatro era unha das razóns polas que os autores dramáticos non só non eran recoñecidos, senón que nin sequera eran coñecidos, ou

que se organizasen grandes fastos onde se primaba a fama e os criterios económicos sobre os artísticos, ou aínda que a cultura se traballase a golpes de efecto e talonario, e non con vontade de transformación e melloramento da sociedade e do país.

O pesimismo de Vidal Bolaño foi así en aumento, até o punto de que, no período final da súa vida, continuaba a lamentar as condicións en que o panorama escénico galego se achaba por mor desa falta de coidado e interese. Véxase neste sentido, un dos seus máis acedos escritos, publicado no *Xornal da CUT* e recollido pouco máis tarde na revista *Anima+L*:

O teatro foi sempre un espacio no que o paradóxico se desenvolveu con comodidade, polo menos na súa acepción estética. Hoxe, ademais, podémolo observar en todos e cada un dos outros aspectos que o configuran como tal. Algúns deses paradoxos son evidentes. Fanse de corpo presente cada día na meirande parte dos feitos escénicos aos que nos podemos achegar ao longo da nosa xeografía, e en case todas e cada unha das áreas que conflúen nese complexo enramado de relacións que fan posible o teatro: Actores traballando nunha lingua que na súa vida cotiá desprezan. Directores que milagrosamente descubren a grandeza das xoias da nosa dramática e dos nosos clásicos, maiormente cando media o encargo. Poderes públicos empenados en facernos europeos e polo tanto universais, por media de todo aquilo que xustamente temos, ou teñen eles, de provincianos, de apoucados, de sucedáneos. Capitalidades culturais vergonzosas, asentadas no desprezo do propio. Patrimonios infraestructurais de todos postos ao servizo dos intereses duns poucos. Substitución dos proxectos culturais ou artísticos polos estatísticos ou os electorais, etcétera
[...]

Uns teñen que ver coa nosa falta de tradición escénica culta, ou burguesa, e coa estreiteza de miras que preside a valoración do popular, e que lles ten permitido aventura temeraria e soberbiamente a máis de catro que nunca existiu nin existe hoxe, como se tal cousa fose posible. Outros, co entendemento da práctica teatral como unha saída mercantil ou laboral máis no mercado do ocio. E os máis coa consideración da cultura coma unha buguina propagandística de baixo custo e alta rendabilidade, tanto máis rendible, canto máis acrítica e insubstancial (Vidal Bolaño 2000: 5).

Aínda que un pouco longo, este fragmento permítenos ver que nada se libraba da queima, desa visión fondamente negativa sobre todos os axentes que participaban na configuración do mundo escénico. O teatro era unha linguaxe que, por moito que tivese andado, para Vidal Bolaño continuaba a amosar grandes puntos fracos, moitas eivas e pésimas perspectivas de futuro, e o que era peor, continuaba a amosar a situación de minorización do sistema cultural galego.

TEATRO E TERRA: ENCARNAR O PAÍS SOBRE O ESCENARIO

Como puidemos comprobar, foron moitas as manifestacións que Roberto Vidal Bolaño nos deixou para nos facer comprender as súas concepcións sobre a actividade como actor, director e autor teatral. Todo ese corpus paratextual, que fica aínda pendente dun estudo exhaustivo e de maior alento, revélanos de inicio, unha serie de imaxes que nos permiten completar o estudo sobre as características e desenvolvemento do teatro galego dos últimos anos do franquismo e as primeiras décadas autonómicas.

Ao longo do noso traballo, estruturamos esas imaxes arredor de seis eixes que, pensamos, revelan outras tantas imaxes sobre este período da vida teatral en lingua galega: primeiramente, a imaxe do incipiente mundo audiovisual galego dos anos oitenta e a particular e frustrada relación que Vidal Bolaño mantivo ao longo de toda a súa vida; en segundo lugar, a dun teatro necesario e posíbel, que revela o traballo e o compromiso dunha xeración de teatreiros para pór en pé un sistema escénico moderno e rendíbel, capaz de lle dar unha volta ao país e ás súas artes; a seguir, a imaxe dunha literatura dramática que debía reconstruír o seu canon, superando as eivas dun sistema cultural minorizado e os prexuízos máis inmovilistas sobre o feito teatral; en cuarto lugar, a imaxe da creación dramática como servizo público cun intrínseco carácter de contradiscurso, válido para lle dar voz ás marxes, tanto humanas coma xeográficas, retratando unha Galiza diferente, moito máis complexa e problemática culturalmente ca a asumida polas instancias do poder. Por último, tamén falamos da imaxe do propio autor, configurada a través das súas disposicións no sistema cultural por unha parte, e, pola outra, nos conflitos que mantén co resto do sector, enfrontamentos que nos permitiron trazar a sexta e última imaxe, a súa visión sobre o desenvolvemento do teatro profesional das últimas décadas

do século XX e as conclusións que do seu estado de crise se podían tirar sobre as institucións, os profesionais e a sociedade á que ese teatro pretendía dirixirse.

Nunha tentativa de representar as diversas realidades e contradicións dun colectivo en mudanza, con características, historia e personalidade propias, Roberto Vidal Bolaño esforzariase por amosar e lembrar esa realidade, sobre todo na medida en que ese país seguía a ser, en moitos sentidos, unha periferia no imaxinario ou intereses de parte da sociedade da que el facía parte. Por iso, a procura de encarnar ese país nas marxes, de o espellar sobre as táboas marcaría toda a súa obra, desde o Teatro Antroido até o Teatro do Aquí, reflectíndose de diversas maneiras tanto nas súas obras literarias como, e moi especialmente, nos seus paratextos. Todo ese conxunto gaña coherencia precisamente cando é analizado desde esa vontade de intervención para construír e/ou mellorar o país, ese “universo-mundo” situado ao fondo do seu retrato como autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- B., F. (2000): “Vidal Bolaño, autor, director e actor teatral: «A maioría da sociedade ignora ou despreza o feito teatral»”, *El Correo Gallego* 22/X/2000.
- Cedron, María (1999): “Roberto Vidal Bolaño: «É o momento de que o Apóstolo faga declaracións»”, *La Voz de Galicia* 20/X/1999.
- Cortés Galdo, Rocío (1999): “Roberto Vidal Bolaño: «No que fago eu con quen me identifico é cun italiano, Dario Fo»”, *El Progreso* 3/XI/1999.
- Couselo, Xabier (1997a): “Roberto Vidal: «No teatro hai quen confunde a súa ignorancia coa realidade»”, *El Ideal Gallego* 17/II/1997.
- (1997b): “Roberto Vidal Bolaño: «Aínda despois de morto, Valle-Inclán segue dando que falar»”, *El Ideal Gallego* 14/XI/1997.
- Crespo, Carlos (1998): “Roberto Vidal Bolaño. Escritor e director teatral: «Agora escribo dende o desencanto xeneracional»”, *Faro de Vigo* 19/III/1998.
- Fontecha, Xulio (1982): “Roberto Vidal Bolaño: «Hoxe non hai unha política teatral»”, *La Voz de Galicia* 7/VII/1982.
- Franco, Camilo (2002): “Entrevista a Roberto Vidal Bolaño: «O teatro galego restrinxo o labor dos autores, é conservador cos dramaturgos»”, en *Crítica e Autores*. Vol. 2. A Coruña: La Voz de Galicia, 443-446.

- (2002b): “Roberto Vidal Bolaño: «Sempre se dixo que os novos non teñen nada que contar, pero iso é unha desculpa»”, *La Voz de Galicia* 26/III/2002.
- Ledo, C. (1980): “Entrevista a Roberto Vidal Bolaño”, *Don Saturio* 1, 10, 14-16.
- López López, Yolanda (1999): “Roberto Vidal Bolaño, e o teatro namorouse do cine”, *Interesarte* 7, 44-46.
- Luca de Tena, Gustavo (1991): “Roberto Vidal Bolaño: o propio medio teatral foi o que máis duramente reprimeu as posturas contestatárias”, *A Nosa Terra* 464, 12-13.
- (1997): “Roberto Vidal Bolaño: «Nengún dos membros do Consello da Cultura sabe que pasa nos cenários»”, *A Nosa Terra* 803, 21.
- Navaza, Xavier (1987): “Roberto Vidal Bolaño. Nada menos que todo un actor”, *El Correo Gallego* 20/IX/1987.
- Outeiro, Sara (1981): “Roberto Vidal Bolaño: «No teatro galego temos que investigar e non detemos en fórmulas xa experimentadas»”, *La Voz de Galicia* 20/IX/1981.
- Pino, Concha (2000): “Roberto Vidal Bolaño, autor de *A Burla do Galo*: «O mito do transgresor está vivo»”, *La Voz de Galicia* 8/V/2000.
- Rodríguez, Rosa (1996): “Roberto Vidal Bolaño: «Teño moi mala uva, non soporto a incompetencia»”, *O Correo Galego* 17/II/1996.
- Tristán, Pancho (1998): “De autores e periférias”, *Tempos Novos* 12, 48-52.
- (1999): “Roberto Vidal Bolaño, autor dramático, director e actor: «Moitos dos espectáculos que se fan en Galicia son un atentado á dignidade do espectador»”, *El Mundo* 19/VII/1999.
- (2000): “Vidal Bolaño estrena *A Burla do Galo*: «Nunca hubo tantos autores buenos»”, *El Cultural* 5-11/IV/2000.
- Vidal Bolaño, Roberto (1980): “Teatro y cultura en Galicia”, *Pipirijaina* 15, 4-6.
- (1982): “Mitade actores, mitade arrieiros: a cultura da representación”, *La Voz de Galicia* 15/V/1982.
- (1985): “[Des que, non sen poucas dificultades]”, en Luís Cochón (ed.), *Agasallo de sombras de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Centro Dramático Galego.
- (1998): “Quen me dera ser Peter Brook”, *La Voz de Galicia* 27/IX/1998.
- (2000): “O noso é un país de paradoxos”, *Animal* 10, 5.

- (2001): “Teatro con T maiúsculo. (Arredor do teatro de don Ramón Otero Pedrayo)”, en Ramón Otero Pedrayo, *Rosalía*. Santiago de Compostela: IGAEM, 21-29.
- (2002): “Sen ir máis lonxe”, *A Trabe de Ouro* 50, 85-103.
- (2002b): “Ribadavia era un crisol”, en Inma López Silva e Dolores Vilavedra, *Un Abrente Teatral*. Vigo: Galaxia, 291-295.
- (2003): “No existe un pueblo con alma sin poetas que lo canten”, *Primer Acto* 300, 146-147.
- (2007 [199x]): “Os meus personaxes de teatro”, en César Lombera (ed.) *As Mariás*. Santiago de Compostela: Consorcio, 17-20.
- (2013a): *Caprice des dieux*, en *Obras completas*. Vol. III. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 33-67.
- (2013b [1993]): “O espacio teatral. Unha viaxe arredor do círculo”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 41-64.
- (2013c [1997]): “O teatro 1900-1990”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 67-80.
- (2013d [1998]): “Perspectivas do teatro galego actual”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 83-96.
- (2013e [2001]): “Se ademais creo algo de beleza, mellor”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 113-115.
- (2013f [2001]): “A propio intento”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 125-131.

- Taxes Díaz, Francisco e Xurxo Taxes Díaz (1998): “Entrevista accidental cun dramaturgo”, *Mapoula. Revista do IES Adormideiras* 5, 3-6.
- Vilas, Gonzalo (1994): “Roberto Vidal Bolaño: «Hai sectores na profesión que tamén son responsábeis da nefasta política teatral»”, *A Nosa Terra* 645, 27.

Materiais audiovisuais

- Entre a terra e a lúa* (2000): “Entrevista a Roberto Vidal Bolaño”, 5/IV/2000. <http://www.crtvg.es/cultural/especiais/entrevista-a-roberto-vidal-bolano-en-entre-a-terra-e-a-lua> [consulta en 30/VI/2014].
- A Revista* (2001): “Entrevista a Roberto Vidal Bolaño”, 27/IV/2001. <http://www.crtvg.es/cultural/especiais/victoria-rodriguez-entrevista-a-roberto-vidal-bolano> [consulta en 30/VI/2014].
- ZigZag* (2013): “Zigzag diario recupera entrevistas a Vidal Bolaño”. <http://www.crtvg.es/cultural/especiais/zigzag-diario-recupera-entrevistas-a-vidal-bolano> [consulta en 30/VI/2014].

Bibliografía secundaria

- Abuín, 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.
- Becerra Suárez, Carmen (2000): “A coherente aventura teatral de Roberto Vidal Bolaño”, en Roberto Vidal Bolaño, *A burla do galo*. Santiago de Compostela: IGAEM, 57-89.
- Becerra Suárez, Carmen e M^a Teresa Vilariño Picos (eds.) (2002): *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico. Estudos críticos seguidos da comedia ¡Anxeliños!* Lugo: TrisTram.
- Biscaíño Fernández, Carlos-Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Dobao, Antón (2003): “A Roberto Vidal Bolaño”, *Dorna. Expresión poética galega* 29, 26-28.
- (2012): “A Roberto Vidal Bolaño nada do humano lle foi alleo”, *A Trabe de Ouro* 91, 157-160.
- (2013): “Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013”, en *Día das Letras Galegas: Mostra Filatélica Roberto Vidal Bolaño*. Noia: Grupo Filatélico e Numismático de Noia, 15-23.

- Even-Zohar, Itamar (1994): “La función de la literatura en la creación de las naciones”, en Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura: Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade, 357-377.
- Fernández Castro, Xosé Manuel (2002): “Roberto Vidal Bolaño, crítico teatral. Introducción, corolario teórico e edición de sete das súas críticas na tempada 1974-1975 en *El Ideal Gallego*”, en Carmen Becerra e María Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 93-116.
- (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Franco, Camilo (2012): *Dez obras na vida de Roberto Vidal Bolaño*. Cesuras: Biblos Clube de Lectores.
- López Silva, Inma (2001): “Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego. De Abrente a *Mar Revolto*”, en Roberto Vidal Bolaño, *Mar revolto*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 47-134.
- Ogando, Iolanda (2013): “Galiza on the move: mobilidade e estatismo no teatro de Roberto Vidal Bolaño”, en Anxo Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*. Santiago de Compostela: Universidade, 111-148.
- Pascual, Roberto (2013): *Roberto Vidal Bolaño e os oficios do teatro*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Quintáns Suárez, Manuel (2003): “Tradición e modernidade na dramaturxia de Vidal Bolaño: *Animaliños*”, en Roberto Vidal Bolaño, *Animaliños*. Santiago de Compostela: Follas Novas, 41-111.
- Riobó, Pedro Pablo (2003): “Falamos con... Belén Quintáns”, *Revista Galega de Teatro. Roberto... furia e razón* 33-34, 23-27.
- Tato Fontaiña, Laura (2013a): *Do teatro ao cinema. obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (2013b): *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*. Noia: Toxosoutos.
- Vidal Ponte, Roi (2013): “Dez claves para unha aproximación á estética de Teatro Antroido”, en Anxo Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*. Santiago de Compostela: Universidade, 101-110.
- (2013b): *Fóra de portas. Paseo libre e non moi respectuoso polos tempos e lugares de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.

Villalaín, Damián (1998): “O Grupo de Ribadavia: Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal”, en Manuel F. Vieites (ed.), *Do novo teatro à nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 85-108.

Recursos en liña

Asociación Roberto Vidal Bolaño (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Obras*. <http://robertovidalbolano.org/obras/> [consulta en 5/VII/2014].

Compañía de Radio Televisión de Galicia (2014): *Diálogos Roberto Vidal Bolaño. Diario Cultural*. <http://www.crtvg.es/atopao/q:di%C3%A1logos%20Roberto%20vidal%20bola%C3%B1o%20diario%20cultural>. [Pesquisa na páxina web da CRTVG. Consulta en 5/VII/2014].