

***CAPRICE DES DIEUX*. CERIMONIA DA LIBERDADE**

Henrique Rabuñal
IES Agra do Orzán, A Coruña

Resumo: O autor detense neste escrito na singularidade da peza *Caprice des dieux* no conxunto do teatro de Roberto Vidal Bolaño. A obra que supuxo no seu día unha despedida dos escenarios está sustentada nun enfrontamento do autor coas primeiras autoridades políticas da cultura galega da época (1985) pero tamén nun desencontro con parte dos profesionais do teatro galego daquel momento. Pero o que se pretende por riba de todo nestas páxinas é acceder ao discurso lúcido e comprometido que sobre o teatro e a vida encerra un texto polémico no que se evocan dez anos de actividade de Teatro Antroido, un dos emblemas e unha das conquistas do teatro galego de onte, de hoxe e de sempre. *Caprice des dieux* contén unha elaborada poética teatral e escenicamente contrastada na que se aborda a relación sempre conflictiva do teatro co poder.

Abstract: The author analyzes in this article the uniqueness of the work *Caprice des Dieux* in the whole theater of Roberto Vidal Bolaño. The work, which in his day supposed a farewell to the stage of Roberto Vidal Bolaño, is based on a conflict of the author with the first political authorities of the Galician culture of the time (1985) but also on a disagreement with the professionals of the Galician theater of the same epoch. But what is intended above all in these pages is to be introduced to the lucid and engaged speech about theater and life that contains this controversial text that evokes ten years of activity of *Antroido Theatre*, one of the emblems and greatest achievements of Galician theater of yesterday, today and forever. *Caprice des Dieux* has proven an elaborate theatrical aesthetics scenically proven of the always conflictive relationship between theater and power.

Palabras chave: Vidal Bolaño, teatro galego, *Caprice des dieux*, Teatro Antroido, Centro Dramático Galego, veto, teatro e poder.

Key words: Vidal Bolaño, galician theater, *Caprice des Dieux*, Teatro Antroido, Centro Dramático Galego (Galician Dramatic Centre), veto, theater and power.

ROBERTO VIDAL BOLAÑO NO TEATRO GALEGO

En novembro de 2012 e a petición da Real Academia Galega escribiamos para a súa web [<http://www.academia.gal>] sobre a obra de Roberto Vidal Bolaño (en adiante RVB) o que a seguir reproducimos e que incorporamos ao noso libro *Escritos sobre teatro galego* (2012: 111-113) co título de “Ollada á obra de Roberto Vidal Bolaño”:

1. Tratándose dunha obra moi extensa, moi complexa e canonizada, resulta difícil establecer con brevidade unha ollada globalizadora sobre ela. Dito iso, a obra de Vidal Bolaño, unha das máis ricas e orixinais de toda a historia do noso teatro, presenta na nosa opinión estas características:

a) A súa inserción plena e consciente nos problemas —nos devezos e nos sonhos— dunha nación particular —a nosa— e do ser humano de hoxe tomando partido, mollándose ata límites infrecuentes, apreixando a realidade social e investigando asuntos determinantes: a destrución da identidade e da diferenza, a agresión a un modelo social, económico e cultural, as múltiples formas de alienación —a idiomática sería un sintoma e un exemplo paradigmático—, a análise do exercicio tiránico, corrupto e antidemocrático do poder e dos poderes, en particular o relixioso, o interese polas clases populares e desfavorecidas e mesmo por persoas que habitan ese universo dramático da marxinalidade, a desigualdade e a inxustiza, o establecemento da arte e da fantasía creadora como un espazo no que exercer a liberdade transformadora, a defensa da verdade científica, a indagación sobre os límites e as posibilidades da arte teatral, unha certa ollada sobre Compostela e a súa historia, unha simbiose entre o máis folclórico e popular co máis exquisito e vangardista, unha vocación por dialogar con grandes figuras do teatro, unha defensa do humor como un camiño para mostrar algunhas das verdades ocultas, o aproveitamento de novas linguaxes como a cinematográfica ou a televisiva, un chamamento á necesidade dunha rebelión cívica contra a inxustiza ou unha certa visión liberalizadora da morte.

b) A confluencia no seu traballo da condición de autor, adaptador, versionador pero tamén a de actor, director, produtor, deseñador de iluminación, iluminador, escenógrafo, profesor por non falarmos do seu labor de crítico e estudioso e do seu quefacer no ámbito audiovisual (guionista, director artístico, dobrador, actor etc.).

c) O seu empeño pola consolidación dun teatro profesional e nacional galego que no seu caso deu lugar a centenaes de funcións teatrais vistas por millares de espectadores e que lle permite transitar polo teatro independente, o profesional e o institucional.

d) A concepción do traballo colectivo na obra de teatro visando sempre a súa representación, o seu funcionamento escénico, a súa comunión co segmento da cidadanía que acepta ser público.

e) A afirmación nacional de Galiza como un espazo simbólico, político, histórico e cultural con personalidade de seu, moitas veces ameazado e agredido no pasado e no presente, o que lle ofrece a oportunidade de visitar persoeiros (Rosalia), temas (emigración) e motivos (Compostela) da nosa vida nacional.

f) A indagación nos grandes temas da cultura, do teatro e da literatura universais: a morte, a identidade, o amor, a revolución, a integridade, a violencia, o poder ou a desigualdade investigando as formas de poder tiránico que lle tocou vivir (o franquismo, a pseudodemocracia) e por iso inxusto e consecuentemente as respostas de rebelión e de subversión que se lle poden e deben contraponer.

2. Poucos protagonistas dese noso teatro moderno concentran na súa biografía profesional e intelectual todas as caras da acción teatral ata o punto de, na nosa opinión, ser Roberto xa un clásico cuxo peso textual e espectacular axiganta o paso do tempo e ficará evidenciado neste bolañés ano 2013. Nin a existencia no conxunto dalgunha peza menor pode alterar esta evidencia. Tamén nos parece moi evidente que estamos diante dunha figura valente e comprometida con posicións ideolóxicas moi firmes e transparentes. Entendendo por teatro moderno o que nace co labor do teatro independente nos anos 60 e o que se consolida nas Mostras de Ribadavia e nos anos posteriores, parécenos incontestable a relevancia de Vidal Bolaño polo menos nas seguintes cuestións:

a) No que se veu chamando Teatro Independente que Vidal Bolaño encarna nas súas características estratéxicas: uso e defensa do galego, itinerancia, compromiso político e social, traballo colectivo, configuración dun novo público, experimentación técnica, renovación estética e temática, diálogo coa tradición teatral galega, progresiva depuración formal etc. Antroido formará parte do Centro Coordinador do Teatro Galego (1976).

b) No seu protagonismo nas Mostras e nos Certames de Ribadavia nos que a súa obra é premiada e representada e aos que asiste como actor, director e produtor.

c) Na súa aposta pola profesionalización que o levou a fundar os grupos Teatro do Antroido, Teatro do Estaribel ou Teatro do Aquí, alén de colaborar con outros (Chévere) e de promover a Asociación Profesional do Teatro Galego (1980). Tamén fundou Obradoiro e o Obradoiro de Aprendizaxe Teatral Antroido alén de colaborar con Lupa.

d) O seu traballo no chamado teatro institucional que encarnan primeiro o CDG e a seguir o IGAEM e que lle permite representar diversas obras propias (*Agasallo de sombras*, *A burla do galo*, *Mar revolto*) e realizar diversas funcións noutros espectáculos (no *Hamlet*, *Salomé*, *Xelmírez*, *Rosalía*).

e) O feito de a súa obra ser recoñecida con moitos galardóns. Como excelente e veterano escritor (a súa primeira obra, *O xogadeiro*, é de 1965) recibiu os premios O Facho, Medalla de Ouro de Valladolid, Álvaro Cunqueiro, Compostela, Rafael Dieste, Camiño de Santiago, María Casares, Eixo Atlántico, Max de Teatro para alén doutros na súa condición de iluminador, actor, director ou ao conxunto do seu labor teatral. Tamén recibiu o San Martiño de Normalización Lingüística e o Irmandade do Libro.

f) A súa presenza editorial con textos nas revistas *As Mariás*, *Revista Galega de Teatro*, *Casahamlet*, *Primer Acto*, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, *Información Teatral*, *A Trabe de ouro*, e en múltiples editoriais: Pico Sacro, CDG, Follas Novas, Positivas, Xerais, Sotelo Blanco, Deputación da Coruña, AS-PG, Embora, La Voz de Galicia ou Tris Tram.

3. Aínda que pareza casual penso que a obra de Vidal Bolaño e o conxunto do seu exemplo vital acaen como anel ao dedo aos tempos convulsos que vivimos tan necesitados de artistas con talento e con coraxe que descubran o que está acontecendo. No libro *Escritos sobre teatro* (2013b: 131) o noso autor afirma: “Nun momento da historia coma este, tan cheo de falsos profetas, de apóstolos dunha comunicación inexistente, de predominio absoluto e comenenciado da imaxe fronte á palabra oral ou a letra impresa, non estaría de máis devolverlle a voz aos poetas”. Se o contexto actual pode ser definido, é o noso punto de vista, como un combate entre a tiranía e a democracia, entre a xustiza e a desigualdade, a obra de Vidal Bolaño lonxe de ser neutral ou espuria é toda ela un testemuño de rebelión cívica e unha invitación a que verdadeiramente sexa o pobo quen máis ordene. Dito con

outras palabras, o teatro de Roberto fainos entrar no debate público porque forma parte del, nos asuntos colectivos e ten por iso unha dimensión política polo que predica de nós os galegos e polo que propón para unha toma de conciencia que sexa finalmente liberadora. Nos seus *Escritos sobre teatro* (2013b: 80) Roberto sae en defensa dun “teatro de seu de importancia cualitativa e cuantitativa semellante á de todos e cada un dos demais xeitos de expresión artística”. O seu teatro e o seu exemplo parecen convidarnos a perdermos o medo á liberdade, a combatermos todas as formas de tiranía, a buscarmos a verdade, a impedirmos a ruína da nosa nación, a non claudicarmos nunca, a non rirmos as grazas de quen perpetra, anima ou consente as agresións que padece a cidadanía. E a combater seriamente a censura, a censura democrática de que falou o tamén dramaturgo Manuel Lourenzo. O mundo bolañés contén os desafíos e os problemas do noso tempo. Sendo a súa obra tan extensa e, no mellor sentido da palabra, tan polémica no seu bosque textual e escénico acharemos de todo pero sen dúbida un dos fragmentos máis vivos e máis lúcidos do que aquí chamamos teatro moderno. Aquel mozo mangallón de Vista Alegre que se puxo a traballar cando agora os rapaces comezan a ESO acabou sendo un dos estandartes e actualizadores do teatro galego, un dos pesos pesados da nosa cultura contemporánea e a personalidade que por méritos propios ocupará a centralidade da nosa cultura no ano 2013. Parabéns aos membros da RAG que o fan posibel.

Ademais de indagar nas causas e nos obxectivos que levaron a montar o espectáculo *Caprice des dieux* o que queremos nestas liñas é facermos unha abordaxe dos seus méritos, do seu significado, do que nos di case trinta anos despois cando, na nosa opinión, asistimos a unha desintegración social, a una involución política e a un gravísimo empobrecemento da sociedade, degradando as condicións de vida das persoas e degradando os servizos públicos básicos. Imaxinamos que todas as persoas aludidas no espectáculo e aquelas que viviron os polémicos días que se evocan terán o seu punto de vista moi respectábel e moitas o terán exposto oralmente ou por escrito. Agora nós queremos oír e interpretar a voz de Roberto. Non en contra de ninguén pero si a favor del.

En 2013, durante o ano que a RVB se lle dedicaban as Letras galegas, a Consellaría de Cultura organizou un acto en Compostela de lembranza aos

espectáculos *Rastros* e *Caprice des dieux* comentados por Inma López Silva e Xosé Manuel Fernández Castro.

O CRISTO CON PORTOMEÑE

Roberto Vidal Bolaño (1950-2002) cando escribe e representa *Caprice des dieux* ten detrás de si unha ampla traxectoria no teatro galego. E non só iso. Home de teatro total, realizara estudos de Graduado Social, pretendiera ingresar na madrileña Escola de Cinema no momento da súa desaparición (1969) e en 1972 entrara como actor en Lupa, o grupo promovido por Euloxio Ruibal con Félix Casado. Colaborara en *El Ideal Gallego*, fundara os grupos de teatro Antroido (1974), traballando con Xaquín García Marcos e Laura Ponte, Obradoiro de Aprendizaxe Teatral (1978) e a cooperativa Teatro do Estaribel (1980, unha suma de Antroido con Andrómena). Antes de *Caprice des dieux* escribira obras maiores do noso teatro como *Laudamuco, señor de ningures*, dirixira e fora actor en espectáculos decisivos como *Amores e crimes de Xan o Panteira*, fora adaptador e versionador en moitos deles, recibira o premio Abrente en varias ocasións e escribira e dirixira para o Centro Dramático Galego (en adiante CDG) desde o momento da súa fundación.

Despois de montar o *Percival*, RVB xunto con moitas outras persoas da profesión alentaron a creación do CDG que vai dirixir Eduardo Alonso. No seu caso o noso dramaturgo reescribe para o tripló de actores *Agasallo de sombras* para o CDG pois RVB ten o privilexio de dirixir para o CDG en 1984 unha das súas tres coproducións. A profesora Laura Tato (2013: 31) evoca o ambiente *crispado* que padecía o teatro na altura e sinala varios factores que cremos moi relevantes: os múltiples ataques recibidos por *Agasallo de sombras* desde todo o espectro político e ideolóxico comezando pola propia consellaría, a desaparición de Álvarez Pousa da Dirección Xeral de Cultura en xaneiro de 1985, a petición de explicacións no parlamento por parte de Camilo Nogueira e a nova dirección estética pero inequivocamente política do CDG a prol dun “teatro fácil, cómico, populacheiro” (2013: 33). Roi Vidal (2013a) evoca entre as críticas a *Agasallo de sombras* as de García-Sabell, Alonso Montero, Francisco Rodríguez e unha especialmente “feroz” publicada en *A Nosa Terra* por Alberto Avendaño.

Co gallo da representación en Ourense deste espectáculo, no mes de decembro de 1984, en rematando a súa explotación, RVB vese envolvido

nunha polémica co conselleiro Vázquez Portomeñe –Roi Vidal (2013b: 110) fala mesmo de “affaire Portomeñe”– que ten moitos elementos contextuais: a continuidade do CDG, a concepción que existía na profesión e mesmo no Consello Asesor do CDG –no que Roberto coincidía con Xulio Lago, Luma Gómez, Gonzalo Uriarte e Xabier R. Lourido– de que continuase como ente autónomo fóra do control da consellaría e como pano de fondo as relacións da creación cultural co poder político, sempre tensas, sempre complexas. Mesmo diríamos a saúde da liberdade de expresión. E en definitiva a independencia artística dos profesionais do teatro galego.

Xosé M. Fernández Castro tivo acceso a textos publicados en 1984 por *La Región* que ilustran aspectos concretos do desencontro do noso dramaturgo co político de Alianza Popular. RVB sostiña en síntese que o poder político non pode eliminar o teatro, non o pode facer desaparecer, que o movemento teatral en Galicia era obra dunhas persoas politicamente pouco conservadoras e que se Alianza Popular quería facer algo no campo do teatro tiña que contar coa xente que había, a xente engadimos nós que fixera un enorme sacrificio desde os tempos do franquismo para converter en realidade o soño dun teatro galego actual comezando polo noso dramaturgo. RVB consideraba que o conselleiro non quería tramitar a lei que ía facer do CDG o ente autónomo que desexaba a profesión teatral.

RVB esixe que a Consellaría de Cultura faga posible a lei que garanta esa autonomía do CDG mentres o conselleiro desautoriza a RVB acusándoo de desagradecido ao lle lembrar como se beneficia das institucións. En 1985 o noso autor sería vetado como director do espectáculo *Follas novas* de Dorotea Bárcena e como resultas artella *Caprice des dieux*, espectáculo co que se despide do teatro galego durante uns anos para se dedicar á dobraxe e ao traballo como actor, director e guionista en series de televisión (*Brigada Central*) e películas (*Sempre Xonxa, Novo de Parmuíde*).

Sintomaticamente RVB, un dos pais do teatro galego actual, tiña pechadas as portas dese teatro. É o que opina García Marcos: “Roberto tiña pechadas as portas de todas as compañías porque xa estivera en compañía con Eduardo Alonso e acabaran mal. Xulio Lago facía un teatro que non tiña nada que ver co que facía Roberto, eu traballei con Julio Lago en unha obra... non era por donde iban os tiros... bueno, Julio Lago e Dorotea, daquela Dorotea era unha tipa moi brillante intelectualmente, acojonante. Non tiña con quen traballar.

E tampouco tiña ganas polo momento de empezar con outro grupo” (Fernández 2007: 627).

Caprice des dieux nace daquel enfrontamento que Roberto mantén co Conselleiro de Cultura, daquela Vázquez Portomeñe e tamén coa profesión teatral que, segundo explica na obra, o deixara só. Bolaño puxérase abertamente en contra do conselleiro e padece ese veto como previsíbel director de *Follas novas*, o espectáculo de Dorotea Bárcena. A profesiónponse de lado do conselleiro e parece consentir e mesmo xustificar o veto.

Na conversa que RVB mantén con Francisco Macías (citamos por Fernández 2007) evoca a dura polémica en prensa “porque eu dixen que esa institución —refírese ao CDG— non tiña demasiado futuro mentras permanecese ligada aos intereses caprichosos e aculturales de un conselleiro [...] que o que menos lle importaba era o teatro” (Fernández 2007: 578). Nesa entrevista denuncia o veto e o posicionamento da profesión: “A resposta da profesión teatral maioritariamente naquel momento foi que ao conselleiro lle asistía ese dereito (o de veto). E claro, e eu non traballo nese espectáculo (*Follas novas*) e entón monto o *Capri di di* que é un espectáculo no que se fala de todo isto e no que se conta todo isto [...] aínda que eu salvo o ano, é dicir, que eu e a xente que traballou nese espectáculo tuvéramos pois eso de morto de fame quedáramos sen choio e como íbamos a traballar en eso tampouco tiñamos outra... outra historia prevista” (Fernández 2007: 578). Por certo que da profesión estiveron a carón de RVB, xunto con Xaquín García Marcos, Xulio Lago e Dorotea Bárcena. Lago promovera con Bárcena a compañía Mari-Gaila, fora un dos animadores da creación do CDG para o que dirixe en 1984 a súa primeira montaxe: *Woyzeck* de G. Brüchner.

Pola súa parte, Xaquín García Marcos na entrevista que lle concede a Fernández Castro sostén que a profesión teatral era partidaria de que o CDG fose un ente autónomo e independente da Consellaría e lembra a famosa asemblea do teatro que aparece evocada en varias ocasións en *Caprice des dieux* na que a xente do teatro considera “que o veto está ben, que a Roberto naide lle deu permiso para falar en nome do Teatro Galego” (Fernández 2007: 623) e na que ao parecer Marisa Soto lle dixo a RVB “Te perdonamos si no vuelves a hacer ninguna más... declaración” (Fernández 2007: 623). Roi Vidal (2013a) reitera e resume as ideas que seu pai defendía na asemblea do teatro que se fixera no local de ensaios do CDG: a independencia fronte ás inxerencias dos políticos e

o proxecto consecuentemente de facer do Teatro Nacional Galego un organismo autónomo.

Así nace *Caprice des dieux* que por certo é o nome dun queixo —para Roi Vidal (2013a: 81) un queixo “que cheira tan mal pero que está tan rico”— e que tivo un título previo en italiano *Capri di di* (Fernández 2007: 106). Unha enérxica protesta contra os compañeiros de oficio, contra a ditadura da Consellaría, e que con dirección de Xaquín García Marcos e do propio RVB se estrea no Liceo de Noia en 1985 e supón ademais o nacemento iconográfico do nariz de pallaso de cor vermella, un sinal de identidade emblemático do noso actor. No cartaz que anunciaba o espectáculo *Caprice des dieux/Antollo dos deuses* figura unha imaxe de RVB co chapéu e o nariz vermello e un fragmento apelativo ao privilexio dos actores de faceren o seu traballo. Segundo García Marcos “Foi unha cousa que se lle ocorreu e tal e díxenlle pois parécese moi ben... Iba todo de chaqué e todo eso, pois para destruír a imaxen, quedáballe ben” (Fernández 2007: 627). Afonso Becerra (2012: 187) convidanos a pórnos un nariz de pallaso e que nos “sirva para sacar todo aquilo que vos desacouga, para que vos liberedes”. Segundo García Marcos traballaron no espectáculo tamén cos monecos, as máscaras e os xigantes Rodrigo Roel, Paco de Pink (Francisco X. Vieitez Cendón), Alberte de Esteban e Matarile; no control de luz e son Xan Goberna, nas voces Laura Ponte e como intérpretes RVB e mais Fernando Pedrido. Ao parecer o espectáculo foi un éxito rotundo que lle deu traballo a RVB e aos seus compañeiros durante case dous anos. Xunto co nariz, o sombreiro foi outro elemento distintivo da figura de RVB posto en relación por algúns coa actriz Cruz Comesaña.

Para este traballo utilizamos de *Caprice des dieux* a edición de 2013, de Xosé M. Fernández Castro e Francisco Macías, a única que existe e que figura no volume III das súas *Obras completas*. Nada no texto é insignificante. Fernández Castro (2007: 106), gran coñecedor do mundo bolañés, fala da obra como dunha “panfletaria denuncia dos males do teatro e dos seus responsábeis” pero resulta evidente que nela hai moito máis. Coincidimos co profesor Fernández Castro (2011: 224) cando nega que a peza sexa “exactamente o panfleto que semella a primeira vista” para manter a seguir (2011: 225) que “a cuestión ética aquí suscitada ataca sistematicamente a corrupción inherente ao poder e que acaba coa liberdade, independencia e creatividade”. Tamén Roberto Pascual (2013: 32) alude a estas “perversidades que aínda hoxe se dan nese xogo pornográfico do poder”.

Camilo Franco (2013: 13) fai referencia a un artigo asinado por Bolaño “no que criticaba o modelo de xestión cultural que practicaba a Xunta de Galicia” e rebaixa *Caprice des dieux* á categoría de desafío, “un desafío que se permite alguén que considera que, de perdidos, mellor botarse ao río” (2013: 14). Para Laura Tato (2013: 43) a peza de Roberto é “un monólogo en que envorcaba toda a súa rabia e frustración” o que está moi presente, na nosa opinión, no texto e no espectáculo. Segundo Damián Villalaín (2002: 25) a obra de RVB é “un axuste de contas con vellos amigos do teatro cos que Roberto romperá”.

Máis que profundar no contexto en que aparece a obra —o que suporía unha revisión do teatro galego desde os anos 60 até hoxe— o que agora e aquí nos interesa máis é facer unha análise dela tentando sacarlle toda a substancia que contén. Interesándonos polo discurso que encerra o texto a respecto do teatro, a cultura e a vida. Intentando non quedarnos nos nomes coñecidos, nas rivalidades ou nas liortas nun momento preciso dunha profesión en moitos aspectos heroica. Vistos os asuntos desde este país noso con identidade e vida propias.

Baixo o pretexto da abordaxe dos límites que o poder político pode impor á creación (teatral), pola obra pasan outras moitas reflexións que nos entregan o pensamento elaborado e comprometido de RVB, a quen durante moito tempo Galiza deberá pagar a débeda que con el ten contraída. Roberto Pascual (2013: 75) considera a peza unha protesta “sobre o abuso do poder [...] e a reivindicación dunha arte que, coidando a forma, non desexa ser decorativa” e aínda (2013: 76) unha conquista “desa república festiva chamada teatro, a fértil terra da dignidade, da honestidade e da liberdade”. Roi Vidal (2013a: 82) considera a peza “o espectáculo co que ía dicir todas as verdades sobre o veto e a actitude dos compañeiros de profesión”, isto é, “verdades ditas para recuperar a dignidade perdida, sen disimulos”.

MONÓLOGO(S) DO ACTOR

RVB subtítula a súa obra *Discurso cívico para actor e bonecos ou fíxoas boas, señor Conselleiro* co que xa anuncia o ton que vai manter no sentido de postular un teatro cívico e descarnado pero tamén na escolla por chamarlle ao pan, pan e ao viño, viño —aínda con todas as licenzas teatrais que se quixeren, feito insólito, infrecuente pero libérrimo e neste caso sintomático.

Naquel momento, inédito o texto, nas trinta e tantas funcións do espectáculo o censo de persoas da dedicatoria, non exenta de sarcasmo, comunicaba moi ben o obxecto e os contendentes do discurso cívico. O texto logo do título e o subtítulo ofrece unha listaxe de 28 personaxes dos que se nos indica só o nome (sen artigo, con artigo determinado ou con artigo indeterminado, como no caso de “Vello”, “O neno” e “Un demo”) e unha ampla nómina (Vidal Bolaño 2013a: 35) de “institucións, personalidades, políticos, amigos e compañeiros” aos que se dedica o discurso cívico sinalados polos seus nomes propios e obxecto de durísimas críticas ou insinuacións sobre a falta de perspicacia, a estimulación da delincuencia, o fomento do veto (no caso dos políticos) e a cobiza e ambición desmedidas, o seguidismo acrítico e a preguiza (no caso das xentes da cultura).

Extensa é a nómina destas persoas ás que Antroido dedica o “Discurso” nunha confusión buscada de personalidades da política, da política teatral, da cultura, da literatura, do teatro, con figuras opacas como un tal Cholas, un ti querido ou os tan teatrais vellos que non deben namorarse.

Caprice des dieux enfrontábase á clase política dirixente pero tamén a un segmento moi numeroso da profesión teatral. Xa non se podían ter máis adversarios! Entre os políticos o daquela presidente da Xunta (Fernández Albor), Fraga Iribarne acusado de acoller no seu partido “a tanto presunto delincente común” (Vidal Bolaño 2013a: 35), ao conselleiro de Educación e Cultura, Vázquez Portomeñe sen cuxo veto “este espectáculo nunca sería posible” (Vidal Bolaño 2013: 35), o subdirector xeral de Promoción Cultural (Severo Cibeiro) pero tamén aparecen xentes da profesión como o director do Centro Dramático Galego (Eduardo Alonso), actores e actrices como Antonio F. Simón, Rosa Álvarez, Luma Gómez, escritores tan dispares como Carlos Casares, Alfredo Conde ou Francisco Rodríguez. No capítulo dos autores homenaxeados no texto destacan o poeta rianxeiro Manuel Antonio e o escritor arousán Ramón María Valle-Inclán.

Mesturando diversos códigos e intencións, o texto de RVB vai contra todo e contra todos os que merecen o seu escarnio. Arremete o texto contra os que consenten o veto, os que amparan agresións á democracia, os que cultivan a calquera prezo o medre persoal, os que perante o poder practican a arte da submisión e mesmo os que como artistas, digámolo con elegancia, non se aproximan á excelencia. A quen ler este texto, convídoos a pensar no estado actual da nosa democracia porque evidentemente estes temas e en particular as

limitacións á liberdade de expresión seguen por desgraza formando parte do debate político actual. Estes días de 2014 é noticia a censura do libro de Gregorio Morán *El cura y los mandarines*. O autor censurado é cronista da transición, biógrafo do presidente Adolfo Suárez e colaborador de *La Vanguardia*.

O texto —no que conflúen personaxes e motivos de espectáculos previos de Roberto e de Antroido— podémolo distribuír nas intervencións do ACTOR predominante, e xa no apartado dos bonecos a presenza dun grupo de figuras mudas, a intervención doutras figuras parlantes e o que para distinguilo do resto de textos chamaremos paratextos. Comezaremos describindo o discurso deste actor a quen lle dá vida —nunca mellor dito— o propio RVB e que contén a parte máis extensa e emblemática de *Caprice des dieux*.

O ACTOR é a voz deste “monólogo insolente” (Vidal Bolaño 2013a: 41), é a voz que fala desde a experiencia vital, teatral, cívica e política de RVB. Inicialmente é un noxento vello dubitativo e rosmón que se aferra ao emblema do Teatro Antroido (en adiante TA): unha verinesa carozza de cigarrón que reclama o director desde un sanatorio, que anuncia a morte do TA a un público que se individualiza en Antón, en Ramiro, nunha rapaza. No escenario inicial xacen os trastes da compañía teatral galega: marionetas, traxes, baúis, cabezudos, o teatriño de marionetas, a fiestra troleira, xigantes, pendóns, panos vellos... Un conxunto de testemuños de TA que serán usados durante o espectáculo para completar a voz do ACTOR e representar momentos do traballo de TA.

O ACTOR establece a dialéctica dun poder que non respecta nada e non atura ser contestado e dun teatro que se lle opón desde a dignidade contestataria. O ACTOR comunica ao público o fin do teatro e na súa segunda aparición escénica e cunha voz máis moza recoñece a inminencia dunha morte segura aínda que digna. Dunha derrota momentánea poderíamos dicir: sen traballo e sen cartos é, onte coma hoxe, unha situación límite para as persoas. Porque as xentes do teatro tamén comen, teñen familia, pagan seguros e impostos e deben facer fronte a todas esas facturas que nos levan unha parte relevante do noso salario. O poder político veta o traballo que encerra e representa o Teatro Antroido. Exprésao a obra de xeito teatral cando o cigarrón de Verín (Vidal Bolaño 2013a: 38) se suicida disparándose na boca cunha escopeta. Pero o teatro perseguido polo poder non é un teatro sen apelidos, sen adxectivos, non é un teatro apátrida nin desleigado. Todo o contrario: é un teatro asentado na cultura galega, nas súas cousas, tradicións, formas, xeitos,

palabras e cores. RVB sempre se retratou a si mesmo como un creador dun teatro nacional galego e faino tamén en varias ocasións neste “discurso cívico”.

O ACTOR deixa decontado que voces, figuras, bonecos e personaxes da historia da compañía participen nesta festa do décimo aniversario tan especial e complementen a argumentación do ACTOR. Porque a obra tamén é iso: celebración dun decenio de teatro, exhibición do labor desenvolvido, evocación de actores e técnicos de Antroido —algúns traballando neste espectáculo—, de voces, pasaxes e figuras de tantos espectáculos denunciando a podremia do Teatro Galego... O propio espectáculo é visto como un éxito partillado pola compañía e o público a celebrar con *Caprice des dieux* “esta cerimonia da liberdade, da independencia e, se cadra, da creación” (Vidal Bolaño 2013a: 40). O espectáculo é unha homenaxe aos que fixeron Antroido e aos que desde o patio de butacas posibilitaron e alimentaron o seu traballo. Roi Vidal (2013a: 48) sitúa no grupo de Antroido ademais de a RVB, Laura Ponte e García Marcos a Marisa Soto, Milagros Matos, Ana Rosa Serbio, Ana Quintáns, Pablo Crespo, Gonzalo Valcárcel, Manuel Fabeiro, Alfonso Valenzuela, Rodrigo Roel, Paco de Pink, Alberte o Roxo, Carme Rábade, Eduardo Alonso, Xosé Lois González, Bernardo Corral, Paloma Tomé, César Lumbeira, Francisco Luengo, Elisa Redondo, Asun Burgueño, Maricarme Paz, Dolores Pereira, Toño Daviña, María Barcala, Mila e Nico.

O ACTOR xa desmaquillado como vello reflexiona sobre o milagre de *Caprice des dieux* como unha mestura explosiva de imaxinación, fame non desexada e vontade de se querer libres. O privilexio de faceren o pallaso e exerceren a memoria. Coroados polo nariz vermello. O ACTOR sácalle o nariz de pallaso a unha marioneta póndoo el. Ese nariz ficará unido para sempre á figura do noso escritor e actor. Este actor é a alma mater de Antroido, encarna o seu espírito combativo, anuncia a morte da compañía, do mesmo teatro e convertido en tolo quere a carozza e todo porque os arrogantes cómicos contestaron e se enfrontaron ao poder. Aceptan a derrota e a morte pero con dignidade.

Este ACTOR sostén que o desexo de exercer libremente o seu traballo obra milagres, un deles montar o espectáculo *Caprice des dieux* con tan só 300 euros de 1985 —daquela eran 50.000 pesetas— e a memoria de TA e a defensa do oficio do actor e dese seu privilexio de facer o pallaso. O ACTOR contrasta este exercicio de liberdade co teatro dos novos ricos que optaron polo seguidismo e a submisión ao poder.

Evócanse os lugares polos que TA sementou os seus espectáculos percorrendo as vilas do país: prazas, aulas de cultura, comedores escolares, cinemas. É a viva historia do teatro galego e as súas conquistas de cara a conseguir para Galiza un teatro moderno, profesional, comprometido. Entón evócanse os seus espectáculos comezando con redobre de caixa polo primeiro.

Cunha torta de nata de 10 candeas achegada polos compañeiros todos que expresan así o seu cariño polo grupo (Vidal Bolaño 2013a: 43) vai comezar a evocación do traballo de Antroido entre 1975 e 1984. O ACTOR usa capa negra, chapeu de copa, luvas brancas e bastón para evocar un a un os espectáculos de Antroido, con pormenores moi precisos, acompañados con fotografías en branco e negro que se proxectan para os espectadores e reveladores comentarios de quen viviu desde dentro o decenio e pode ser o seu emocionado cronista:

- *Amor e crimes de Xan Panteira*: entran monecos que evocan figuras deste primeiro e determinante espectáculo de 1975 a partir da farsa de Blanco Amor (“o principio de todas as cousas”) como Contempla, Estoraque, o Feitiño, o sancristán, Xan Panteira, evoca a Marquiños (será Xaquín García Marcos), Ana Rosa (Serbio), Laura (Ponte), Milagros, Pablo, o Prea, Gonzalo, Blanco Amor. A obra é vista como a base e o embrión de todo o labor teatral feito neses 10 anos. Proxéctanse fotografías.
- *As falcatriñas do Marqués de Patacón* (Vidal Bolaño 2013a: 44), adaptación de 1976 do clásico francés feita polo vello amigo e autor “perdido” Euloxio R. Ruibal, da que se mostran varias fotografías.
- O *Laudamuco* de 1977, dirixido por Eduardo Alonso, con fotos de Laura e Rodri. Laura, Rodri e RVB comezan a cobrar por faceren teatro!
- *Memoria de mortos e ausentes* (1978) cuxas fotos feitas por Pepe Monleón non existen polo que a pantalla se mantén en branco. Dise que este espectáculo só se fixo tres veces (e polo menos unha en Ribadavia).
- Considera a *Xaxara* (1979), da que tamén se mostran fotografías, “Bazofia para nenos de carácter didáctico e ideoloxía nacional popular” (Vidal Bolaño 2013: 45). Considerado o

seu peor espectáculo aínda que lles dese moitos cartos aos profesionais de TA.

- Fala de *Bailadela da morte ditosa* (1981) “feita en colaboración cun grupo xa morto e outra das apropiacións indebidas do mesmo suxeito” noutra alusión a Eduardo Alonso (Vidal Bolaño 2013a: 45). Tamén se lle ofrecen fotografías aos espectadores.
- *Ruada das papas e o unto* (1981) (escóitanse palabras de Carlos Oroza e vense fotografías do espectáculo), traballo ao que se define como “animalada feita en quince días grazas a un acurrunchamento peor ca este” (Vidal Bolaño 2013a: 45).
- *Touporroutou da Lúa e do Sol* con fotografías do Roxo e o Gato; presenta esta obra de 1982 como “unha rillotada cunqueiriana” na que gozaban os profesionais de TA.
- O *Percival*, espectáculo de 1983 baseado en textos de Méndez Ferrín, do que se mostran fotografías acompañadas de música de Wagner.
- *Romance dos figos* (1983), espectáculo do que se lembran os fermosos bonecos do artista reivindicado Roberto Roel Rivera.
- E por fin *Agasallo de sombras* (1984), o pecado, o monstro do CDG. Aparece unha fotografía de Rosalía, non do espectáculo. Defínese a obra como “unha contribución capital ao glorioso nacemento dese monstro de mil cabezas disposto a nos papar a todos” (Vidal Bolaño 2013a: 45) en referencia ao CDG.

Caprice des dieux (Vidal Bolaño 2013: 46) é unha defensa de todo este traballo, gozado e padecido na convicción de que só satisfacéndose a si mesmos poderían dar satisfacción aos públicos de Antroido durante unha década. Por iso rexéitase a idea da homenaxe que en todo o caso hai que reservar a mortos e moribundos e por iso a bastonadas o ACTOR desfai a torta e apaga as candeas e volve defender o patrimonio dos animadores de TA: vida, memoria, vontade, imaxinación, cento e pico de traballadores nunha década, e un material dramático de orixe propia e “valor ético, estético e testemuñal” (Vidal Bolaño 2013a: 46). Aí é nada!

Daquela vólvese situar o veto (Vidal Bolaño 2013a: 46) no epicentro do “discurso cívico”, o veto exercido por un político a quen se considera burócrata da cultura e que non aturou que RVB dixese que ao burócrata o teatro

lle importaba un nabo. Os políticos —xa sabemos que non todos— non aceptan de bo grado a verdade. Parece que moitos tampouco a liberdade. E denúnciase a compracencia e o silencio de moitos profesionais do teatro galego “que diante dese abuso de poder non só puxeran o cu, senón que o fixeran cun sorriso cómplice e morboso nos beizos” (Vidal Bolaño 2013a: 46). O texto céntrase nunha voz que fala en español (Vidal Bolaño 2013a: 47) que acusa a RVB de utilizar unha conferencia de prensa do CDG para tratar asuntos persoais e noutra disposta a darlle apoio ao noso actor se se compromete a non molestar no futuro aos que mandan no teatro. Son, cremos nós, recordos daquela asemblea do teatro galego á que xa nos referimos. Custa traballo crer que se poida realizar unha esixencia deste tipo. E facelo desde dentro da profesión teatral. E facelo dirixíndose a unha personalidade coa folla de servizos como a que xa tiña RVB. Agora é cando se proxectan as imaxes dos espectáculos de Antroido pero en sentido inverso, comezando polas últimas e rematando coas primeiras. Dez anos. Que se mesturan cos cantos e os latíns desleixados de Rouco.

Lémbrase tamén outra forte discusión naquela asemblea do teatro galego, que causara forte división, na que se abordara o tema do veto e temas tan maiores como os referidos á liberdade de expresión, ás relacións entre creación e administración, aspectos “do fascismo, da fame, do medo” (Vidal Bolaño 2013a: 48), todos eles temas moi capitais. Onte, hoxe, sempre.

Logo, cos atributos do fogueteiro de *Bailadela*, o actor manda á merda aos seus detractores na profesión e na administración política e ponlle lume a todo provocando un estouro, un silencio e un escuro total. No teatro de RVB hai moitas combinacións destes ingredientes: silencio/música/barullo e a tensión luz/penumbra con todos os matices intermedios. O actor fica tisonado e ensanguentado (Vidal Bolaño 2013a: 49) para reproducir algunhas palabras de Xan Panteira.

A morte, disfrazada de executivo, golpea ao actor e este parece morrer. Esa morte que semella traballar para a Consellaría de Cultura e divulgar o seu discurso, logo de lle meter na boca ao actor un feixe de billetes, acúsao de deixarse contratar pola administración, de recibir unha bolsa para escribir un texto (débase referir a *Cochos*), de profanar un dos mitos máis prezados (sen dúbida o de Rosalía) e mesmo de encher de porcos os escenarios. Reproduce o pensamento da peor burocracia política, a mesma que exerce e impón o veto. Onte, hoxe, sempre.

O actor logo de cuspir os cartos defende a necesidade da denuncia daqueles mediocres que só queren medrar á conta do país (sen lle prestar ningún servizo, tamén é un tema de plena actualidade) e volve ao asunto motivador do espectáculo para acusar ao político (a Portomeñe) de esaxerar unhas palabras de RVB nas que pedía que o teatro non dependese dunha vontade persoal e tamén se estende sobre un novo medo, o medo aos compañeiros de profesión que consentían o veto, que renunciaban á liberdade, que se converteran en Torquemadas, nunha alusión a aquel Inquisidor Xeral de Castela e Aragón, tantas veces imitado na historia.

O actor deféndese e explícase. É outra obsesión neste espectáculo. Defende a súa actuación e defende a conveniencia do espectáculo *Caprice des dieux*. Como unha forma de demostrar que se pode facer teatro sen renegar das crenzas e das posicións. Un xeito de afirmar un camiño. De referendar unha decisión. De (re)afirmarse. Aínda que parece doerlle e moito o enfrontamento con outros profesionais do teatro que tamén comezaran coas miserias da furgoneta: “Podía ter feito unha cousa menos agresiva para con vós. Ben o sei. Compañeiros ao cabo. Actores coma min” (Vidal Bolaño 2013a: 51). Pero tamén é momento de valorar o que a xente do teatro foi facendo, tanto que ao mellor o poder non pode prescindir totalmente desa xente e de lembrar que ao poder político cómpre pórle algunhas normas, algunhas liñas vermellas. É unha forma de darlle valor e relevancia ao traballo feito polo conxunto da profesión e de esixirlles aos políticos unha migalla de respecto.

A escena trasládase agora virtualmente ao despacho do director do CDG “compañeiro de tantas viaxes cara ao incerto” (Vidal Bolaño 2013a: 52), cuxo papel encarna unha marioneta que representa ao mesmo demo, sentadiño nunha cadeira tras dunha mesa. Entre o actor e o director do CDG media unha insalvable distancia. O actor é quen de imaxinar como lle pide un traballo, como lle propón a coprodución de *Cochos* aínda sabendo que se trata de algo arriscado e discordante da política do ente.

Na parte oposta aparece outra marioneta, tamén nun despacho onde o actor suplica ao *amigo* un traballiño, un papeliño, pero finalmente decide en vez de pedir a certos *amigos* falar co conselleiro logo de aparecer a súa marioneta saída dun novo baúl. E comezar a conversa en español (Vidal Bolaño 2013a: 53) ata que o conselleiro por “seriedade” propón o galego para falaren. Convido aos interesados na sociolingüística que contrasten este discurso coas políticas e as prácticas máis cultivadas no período autonómico polo partido

que máis gobernou o noso país. Asistimos agora a un diálogo no que RVB a través da figura do actor lle explica ao conselleiro a intención das súas declaracións á prensa en Ourense negando tratarse dunha operación política contra o político e centrándose na conveniencia de forzar a tramitación do proxecto de lei que convertese o CDG nun ente autónomo fóra do control exclusivo do señor conselleiro. Sexa quen for.

E tamén agora RVB non aforra enerxías para descualificar aos compañeiros de profesión: “a maior parte deles diante da súa autoridade e da súa enerxía á hora de reprimir calquera desmande, métese as ideas por onde lles caiban, e péganse ao soldo fixo tal que lapas mesmamente” (Vidal Bolaño 2013a: 54) para solicitar que o veto non afecte á muller do actor —eran daquela pais dun cativo— nin á bolsa que solicitara o escritor. Entre pedichar e roubar, dille ao conselleiro, o actor, os actores de *Caprice des dieux* escolleron roubar, palabras que van seguidas da fendedura da man implorante (que acompañara esta parte do “discurso cívico”) sobre a mesa de despacho “troleira” antes de fechar o baúl “con máis mala hostia que nunca” (Vidal Bolaño 2013a: 55).

O actor persiste en traer ao espectáculo (a este) os debates e as controversias que habitualmente se desenvolven nas casas e nas tascas. Na clandestinidade. Non vaia ser. E nun momento de máxima clarividencia *Caprice des dieux* volve ao medo e aos límites da liberdade de expresión e establece unha poética teatral: “A liberdade de expresión, o posibilismo, o dirixismo cultural, a posta en venda da independencia artística por unha codia de *Pan Piana*, a represión, o abuso de poder, a fame, o medo, a miseria, o medo sempre” (Vidal Bolaño 2013a: 55). Este é o teatro que busca a xente? O dos risos amables? O que non aturaría que o teatro falase das cousas dos seus profesionais? Convido aos lectores e lectoras deste texto a que reflexionen sobre o tipo de actividade cultural e intelectual que se tolera/promove hoxe entre nós e sobre as que se censuran.

Palabras tan potentes provocan unha pausa, un escuro, unha música e o actor *cangado* nunha vella cadeira. Para defender o teatro, para bendicir a creación do CDG, para condenar o silencio, para rebelarse contra quen os (nos) aniquila, para que viva o teatriño de marionetas de cachaporra, para que venza mil veces Percival e para reflexionar sobre a propia xeración: frustrada no creativo e incapaz de construír o “estaribel mínimo indispensable arredor do que, os que viñesen logo, puidesen xa de certo esquecer as andrómenas que agora nos pesan e facer teatro máis alá das mediocridades impostas polo inmediato,

polo pan noso de cada día, pola sorte ou polo medo” (Vidal Bolaño 2013a: 56).

O actor rexeita unha certa visión da profesión: sobrevivir, comer do teatro, merecer algunha atención mediática, facer un teatro que non moleste, dirixirse a un público pouco esixente e “facer as catro mamonadas de sempre” (Vidal Bolaño 2013a: 57). Algo parecido poderíamos dicir nós aquí e agora vista a evolución da situación económica, política e social con graves regresións, alarmantes carencias democráticas, continuada perda de dereitos e incesante aumento da desigualdade e da pobreza.

A tensión entre a cultura e o poder aparece na intervención da Voz en off (Vidal Bolaño 2013a: 57) ao fío dunha reflexión moi actual: o poder sérvese da cultura e úsaa pero cando a cultura se rebela o poder vai contra ela como é o caso. E o texto regresa ao veto do elemento indesexable e á asemblea do teatro narrada radiofonicamente (Radio Teatro 80) en clave de partido de fútbol celebrado no campo do CDG entre os equipos Por un Teatro Galego Digno e Por un Teatro Público Puteado. O árbitro resulta ser o propio director do CDG. Estará comprado?

A seguir vén o momento do conselleiro —Leonlobisco encárnao— quen solicita explicarse acompañado do seu director xeral (representado por un demo, un santo ou un crego). Os políticos predicán o contrario do que practican e os seus discursos sobrepóñense e axúdanse para xustificar o inxustificable. Sóalles de algo? Parece unha crónica do que está a acontecer agora mesmo. O director xeral defende unha política plural e integradora e o seu superior a escolástica harmonía de contrarios e a inclusión pero tamén establecen un límite, o que debeu ultrapasar RVB: abusar da liberdade, abusar dos medios institucionais, malusar un mito sobranceiro como o rosaliano, ofrecer espectáculos de vangarda a públicos populares, pouco *intelixentes e parvos* (Vidal Bolaño 2013a: 59). É agora que o escenario se transforma en altar, o conselleiro en santo, outros políticos en santos menores e un cento de voces acompañan ao actor rezando o “Noso Pai que estás no ceo” (Vidal Bolaño 2013a: 60).

Reclamada a súa opinión como compañeiros a propósito do teatro e dos seus asuntos e prioridades, ofrécena por esta orde a “Bella Otero” (que renega do riso como puro divertimento), o nacionalista (que rexistra o paso dun teatro pola liberación nacional a outro polo pan propio de cada día), o catedrático (que aborda a erudición da clase política), o parvo (que se ocupa da preparación técnica dos actores), un santo (que fala da necesidade de que

Fraga arranxe o do CDG), un corvo (que defende a achega teatral que significou *Celtas sen filtro* de Artello) e un demo (que reta a quen faga mellor teatro ca *Caprice des dieux* a subir ao escenario e que o faga).

O actor ponse a maquillar a lúa chea e nesta parte do “discurso cívico”, cuestiona o discurso mal entendido da globalización (facer Shakespeare e en inglés), o que provoca menos liberdade e máis imposición e procura defender a conveniencia dun teatro en galego que fale de nós e das nosas cousas. Outro chanzo da poética teatral que o espectáculo vai desenvolvendo. E desde esa perspectiva podemos ver e dialogar co mundo polo que o actor fai de Oteloo cando mata a Desdémona e de Hamlet antes de dialogar con diversas figuras, como o demo que propón captar a verdade que encerran os versos do coñecido poema de Manuel Antonio —significativo referente no plano estético e político— que comeza “Fomos ficando sós” (Vidal Bolaño 2013a: 64) e precede a defensa da soidade cando se escolle e gorenta.

O discurso cívico volve á cerna e ao sentido dun teatro que non quere só facer rir, que non pretende rirlle as grazas aos políticos, que combate o mal medo, que denuncia o veto, que pon o dedo na chaga, que desemboca en *Caprice des dieux*. Eis o recado choqueiro. *Caprice des dieux* contén unha poética teatral ben elaborada, coherente e contrastada coa experiencia escénica. O actor dirixese aos políticos de Educación e Cultura, ao director do CDG, a quen promova un veto, a quen o consentir, aos actores e técnicos que o xustificaron, aos que escollen ser servos, aos lectores do texto e aos espectadores de calquera época, aos “sicarios e lacaios todos” (Vidal Bolaño 2013a: 66).

Caprice des dieux, o antollo de deuses, o capricho dos teatreiros, remata coa defensa do dereito dos actores a existir, a traballar, a facer o pallaso fronte aos abusos do poder e ás privacións de liberdade, fronte ao medo que se pretende inocular. Era o recado. A urxente mensaxe. Válenos para nós hoxe. Nun exercicio de liberdade e de protesta que se acompaña da música épica de Wagner, da máscara do cigarrón do entroido verinés sobre a cadeira de sempre. “Ao mesmo tempo chega de lonxe o relembro daquel redobre e daquela voz que anunciaba o encomenzo de *Amor e crimes de Xan Panteira*” (Vidal Bolaño 2013a: 66). A cerimonia da liberdade.

AS FIGURAS MUDAS E AS PARLANTES

O espectáculo *Caprice des dieux* conta coa presenza escénica do que chamariamos figuras mudas. Entre elas os espectadores que o actor individualiza como Antón, Ramiro ou unha rapaza calquera (Vidal Bolaño 2013a: 37-38) como fragmento desta nación tan importante no teatro que é o público, en permanente construción, en permanente mutación. Tampouco fala o boneco suicida e cigarrón de Verín (Vidal Bolaño 2013a: 38), os que representan aos personaxes dos espectáculos de TA como Contempla, Estoraque ou o presentador, nalgunhas pasaxes a Lúa e o Sol, a morte traxada, os dous acólitos que traen a torta, os bonecos que ás veces parecen un coro ou un colectivo, un boneco que fai de cristo, unha marioneta que fai de demo, dúas máis que bailan e que se bican, Percival e Leonlobisco, a boneca que representa a Desdémona, a porca alada, os deuses que cospen lume ou unhas sombras silandeiras e terribles.

O privilexio de falaren no espectáculo está reservado alén do actor, a unha figura moi do teatro dalgún tempo, a Voz en off, mesmo Rosalía fala a través dunha voz en off, Percival e Leonlobisco, o corvo e a corva, o sol e a lúa con memoria e ideas, os bonecos que encarnan ao neno de *Touporrourou* e que defende o teatro “de aquí” e aborda a dialéctica do teatro e o poder afirmando: “É ese o caso que mentres que eles todo o que teñen son cartos, aparello, mando, forza, poder, ao cabo, nós temos, cando o hai, talento e sempre: paixón, ganas de tocar o nabo, boca, xesto, algunha boa idea que outra e fame, moita fame” (Vidal Bolaño 2013a: 41). Ás veces interveñen todos os bonecos, escoitamos unha voz desde fóra, a de Carlos Oroza, a de Rouco, a dos deuses de Percival, a da morte disfrazada de executivo provisto de gadaña e carteira, o Leonlobisco facendo de conselleiro, un cento de voces que rezan, a marioneta que representa ao director xeral, as voces da “Bella Otero”, do nacionalista, do catedrático, do parvo, dun santo, dun corvo, dun demo, diversas marionetas, a morte portadora de gadaña e carteira...

Sería tamén interesante comentar toda a arquitectura teatral que este espectáculo posúe no atinente a aspectos relevantes como o espazo, os obxectos e os accesorios, a luz en todas as súas variantes e o son que se concreta en murmurios, disparos, chifros ou a música de Wagner. A palabra, o ton, a mestura de rexistros; a relevancia dos traxes e as maquillaxes...

Os paratextos máis extensos son o que precede a intervención do VELLO, con referencias á música e á luz. Definen un escenario coas *trapallas* que resumen a traxectoria de TA, sinalan os movementos e aparencia do ACTOR, dos

bonecos, a actividade do teatriño para monicreques, a de Rosalía escribindo tras unha fiestra, a de Percival e o Leonlobisco, como se abre e fecha o baúl, a conversa das marionetas... García Marcos (Fernández 2007: 626) avalía moi ben o traballo de Roberto recoñecendo que o espectáculo funcionaba moi ben.

CODA

Vivimos momentos difíciles para o exercicio democrático da liberdade de expresión. A profesión xornalística e os mundos da cultura padecen especialmente esas dificultades entre a asfixia económica e a censura exercida de múltiples maneiras, groseiras algunhas, sutís outras. O espectáculo de TA e de RVB é un antídoto contra a desesperanza. Non nos vai quedar outra que amarrar o nariz vermello e facermos o pallaso para defender o noso territorio. E permitirnos o privilexio da insubmisión, a necesidade da rebeldía, a ilusión da liberdade. Estou seguro que para Roberto sería un agasallo porque para el non debía existir maior e mellor agasallo ca este: a cerimonia da liberdade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becerra de Becerreá, Afonso (2012): *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro*. Brión: Laivento.
- Fernández Castro, Xosé Manuel (2007): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. A Coruña: Universidade. [Tese de Doutoramento].
- (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.
- Nogueira, Mar (2005): *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De abrente a hoxe*. Santiago de Compostela: CDAEM.
- Pascual, Roberto (2013): *Roberto Vidal Bolaño e os oficios do teatro*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Rabuñal Corgo, Henrique (2012): “Ollada á obra de Roberto Vidal Bolaño”, en *Escritos sobre teatro galego (2000-2002)*. Unha viaxe polo teatro galego contemporáneo. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 111-113.
- Tato, Laura (2013): *Roberto Vidal Bolaño: unha vida para o teatro*. Noia: Toxosoutos.

- Vidal, Roi (2013a): *Fóra de portas. Paseo libre e non moi respectuoso polos tempos e lugares de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- (2013b): “Dez chaves 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.
- Vidal Bolaño, Roberto (2013a): “Caprice des dieux. Discurso cívico para actor e bonecos ou fixoa boa, señor conselleiro” en *Obras completas*. Vol. III, Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 36-67. (Remitimos tamén aos outros volumes das súas *Obras completas*, o I, o II e o IV, editados por Edicións Positivas).
- (2013b): *Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Edición de Luís Cochón.
- Vidal Bolaño, Roberto e Francisco Taxes (2003): *Daquel Abrente*. Publicacións do CDG, 30. Santiago de Compostela: IGAEM.
- Villalaín, Damián (2002): “Entre Otero Pedrayo e William Holden. Unha lembranza de Roberto Vidal Bolaño”, en Carmen Becerra e María Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: Tris-Tram, 21-31.