

## AS PERSONAXES FEMININAS NO TEATRO DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Laura Tato Fontaiña  
Grupo ILLA  
Universidade da Coruña

**Resumo:** En primeiro lugar, a autora realiza un percorrido cronolóxico pola obra dramática de Roberto Vidal Bolaño para establecer unha relación das personaxes femininas. A seguir, o corpo do artigo consiste nun estudo e análise desas personaxes agrupadas polos trazos que as unen, de forma que comeza polos tipos máis frecuentes e acaba con aquelas que, sendo protagonistas, resultan únicas.

**Abstract:** At the beginning of this article, the author makes a chronological overview of Roberto Vidal Bolaño's drama works to list the female characters that appear in them. After that, the main body of this article analyses these characters, who are studied in groups according to their common characteristics, starting with the most frequent types and finishing with those who, as protagonists, are unique.

**Palabras chave:** Teatro galego, estudos de xénero, crítica literaria, historia da literatura.

**Key words:** Galician theatre, gender studies, critical analysis, literary history.

Coinciden os estudos sobre a obra de Roberto Vidal Bolaño en afirmar que, ao longo da súa traxectoria vital e profesional, realizou un traballo consciente de creación dun universo dramático orixinal e comprometido coa cultura, a lingua e as xentes do país. Esta idea é a que permitiu a Manuel Quintáns afirmar que o dramaturgo ten como “tema único” (2003: 58) Galiza; idea que

comparte e matiza Iolanda Ogando mostrando a “mobilidade” na obra do dramaturgo compostelán como unha forma de afirmación da identidade:

O autor presente nos paratextos teatrais, nas pezas literarias, nas conferencias e escritos sobre teatro, ben como no narrador cero dramatúrxico (aquele que aparece nas didascalías) vai tecendo un mapa acumulativo do país através da presentación dun caleidoscopio de escala variable co que vai enfocando diversos personaxes, espazos, momentos e accións. Revélase desta maneira un espello de múltiples capas e superficies dentro do que se van combinando espazos e momentos para retratar Galiza (Ogando 2013: 115-116).

As personaxes do universo dramático de Vidal Bolaño habitan esas zonas marxinais da sociedade galega, actual ou histórica, que non son politicamente correctas nin ideoloxicamente aceptábeis polo poder establecido e os benpensantes e, por tanto, representa os sectores da poboación que padecen os bruscos cambios da sociedade contemporánea sen ser quen de se adaptar a ela, é dicir, representa os máis desfavorecidos. De aí que non se encontren no teatro de Vidal Bolaño nin heroes nin heroínas dos que agora se cualifican de triunfadores, pola contra, ás veces foi catalogado como teatro de perdedores. Este universo dramático está configurado ao redor de múltiples personaxes que, en moitas ocasións, son actantes, representantes, símbolos ou voceiros de colectivos concretos e, noutras, serven de instrumento para crear ambientes. De feito, poderíamos exemplificar con obras deste dramaturgo compostelán todas as formas de levar o personaxe ao grao cero da personalidade que enumera Robert Abirached (1994): a designación por medio do sexo, *El, Ela (Días sen gloria)*; pola idade, *O Vello, A Moza (Bailadela da morte ditosa)*; pola condición familiar, *A Esposa (Criaturas)* ou pola súa función, *O Fogueteiro (Bailadela da morte ditosa)*.

O propio dramaturgo realizaba unha primeira distinción tipográfica no momento en que, para a publicación das pezas, preparaba a relación de “Personaxes”. Hai unha serie de obras en que presenta todos os nomes en columna, e outras en que, cando remata esa columna, en forma de parágrafo seguido, enumera unha serie de personaxes, humanos e animais, que non terán voz porque o seu papel será o de crear o ambiente desexado, ou marcar espazos, coa mesma función que lle correspondería á iluminación ou á escenografía. En *Agasallo de sombras*, esa relación, cuxa función é a do coro ou a de compar-

sas, está constituída por “George Sand, Heine, Flaubert, Mulleres e Homes de Compostela, Cregos, Corvos, Putas, Estudiantes, Artesáns, Camareiros, Anxos, Santos, Porcos, Xigantes e Demos” (1992a: 23); en *Días sen gloria*, por “Peregrinos, Putas, Soldados, Palafreiros, Lobos, Mortos, Santos e Demos” (1992b: 5); en *Doentes*, esa relación de figurantes mesmo inclúe obxectos e espíritos: “San Serapio, sombras, moribundos, un can, a campá da Berenguela, un retrato de José Antonio, a memoria dun guerrilleiro morto e o influxo da súa Excelencia” (1998: 9). Por último, en *Rastros*, o parágrafo final destinado aos figurantes límitase a describir voces en *off*: “E as voces de: uns nenos, un crego, unha funcionaria, familiares, amigos e compañeiros”.

Roberto Vidal Bolaño forma parte da primeira xeración de dramaturgos galegos que foron, ademais de escritores, homes de teatro: directores, actores, técnicos de luz e son, escenógrafos... e, por tanto, a maior parte das súas obras estaban pensadas para un elenco determinado, fose o da súa propia compañía ou o de calquera outra. O conflito entre realidade e desexo que viviu a respecto disto resumíuno perfectamente Camilo Franco: “Como autor gustaba dos elencos amplos, pero como director (e como empresario teatral que tivo que ser por forza) non podía contar con eles” (Franco 2013: 20). Este é un elemento que se debe ter en conta para non tirar conclusións apresuradas cos datos resultantes de realizarmos un cómputo xeral dos personaxes das súas obras orixinais (sen incluír os monólogos), pois, ao clasificármolas por sexo, achamos que os personaxes masculinos triplican ás personaxes femininas. En *Laudamuco, señor de ningures*, hai dous personaxes masculinos (Laudamuco e Rouco) e unha feminina (Minia). En *Ledaíñas pola morte do Meco*, son tres homes (O Borralleiro, O Corregalos e O Troteiro) e dúas mulleres (A Madamita e A Choqueira). En *Bailadela da Morte ditosa*, fronte a sete personaxes masculinos (Un Home, O Vello, Outro Home, O Fogueteiro, O Rapaz, O Mozo e mais O Paisano) aparecen cinco personaxes femininas (Unha Muller, A Parva, A Muller Núa, Outra Muller e A Moza); nesta ocasión o elenco complétase cun paxaro, A Pega, e a indicación expresa de que, sobre a Morte ditosa, “ninguén sabe se vello ou se vella” (1992c: 17).

A segunda etapa da súa produción dramática comeza coa adaptación do *Percival*, de Xosé Luís Méndez Ferrín (Tato 2013a), porque así o declaraba o propio Vidal Bolaño, insistindo en que daba por cerrada unha fase na súa traectoria artística:

Nos hemos propuesto desarrollar una nueva etapa que es tomar la Literatura como fuente de nuestra obra, claro está, echando mano siempre de nuestro patrimonio cultural, el gallego que se entiende. Antes habíamos trabajado a partir de leyendas, juegos, cantares, manifestaciones parateatrales como el carnaval, pero nunca con la Literatura (Pita 1983).

O dramaturgo completaba con *Percival* a súa primeira etapa de investigación sobre as formas da para-teatralidade popular, e na dramaturxia desta nova peza compilaba todo o traballo anterior. Tamén afirmaba isto, con rotundidade e clareza, noutra entrevista:

O espectáculo que resulta é un pouco unha recopilación de tódolos traballos de investigación que levamos feitos ata agora, e que van desde o traballo actoral ata os títeres, as luces en un sifin de elementos conxugados e que foron o elemento principal de outros espectáculos por separado. Os elementos pantásticos son a base da obra (Pino 1983).

A segunda etapa ábrese, canto á súa produción orixinal, con *Agasallo de sombras (Romaxe de feridas e de medos en dous actos e dezanove escenas)*, texto que o autor pensara inicialmente para o seu grupo, Teatro Antroido, mais que acabou sendo estreada polo Centro Dramático Galego (CDG) na súa primeira temporada. A controvertida obra contou cun elenco paritario, adaptado aos actores e actrices que o CDG tiña no cadro de persoal: sete personaxes femininas (Rosa, Rosalía, A Tise, Dona Tareixa, Sarah Bernhardt, Puta, a Raíña de Saba e Dona Emilia Pardo Bazán), e oito personaxes masculinos (Aguirre, Murguía, Pondal, Vicetto, O Músico, Un Crego, Poe, Un Home).

A partir do retorno de Vidal Bolaño, en 1991, ao mundo do teatro, o número de personaxes das súas obras variará en función de que fosen escritas para as presentar a algún dos Certames que había na altura (o “Rafael Dieste”, da Deputación da Coruña; o “Álvaro Cunqueiro” e mais o “Camíño de Santiago”, ambos patrocinados pola Xunta de Galicia) ou para estrear coa súa nova compañía, Teatro do Aquí. Entre as primeiras está *Saxo Tenor (Desgracia arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gánsters, chulos, currantes e putas)*, Premio “Álvaro Cunqueiro” en 1991; nesta ocasión recollía no subtítulo as categorías xenéricas ás que pertencen a maior parte dos personaxes: cinco mulleres (a Sabrina, a Chonchonita, a Señora Elegante, Dona Hortensia e

Lola) e oito homes (o Tío Sam, o Home da Gabardina, o Sinatra, o Lanzaio, Goliat, o Xeneral Grant, o Home Serio, o Xudeu, Sinesio e Molina) mais dous nenos como comparsas.

*Días sen gloria* gañou o Premio “Rafael Dieste”, en 1992, e a súa nómina de personaxes superou a todas as obras anteriores, mais contaba só con catro personaxes femininas (Ela, unha Pousadeira, Puta e Camila) fronte a dezasete personaxes masculinos (El, un Esmolante Cego, un Ferreiro, un Tendeiro, un Santón, un Gallofo Vello, un Tullido, o Tolo de Cira, un Malferido, un Home de Cuevas, un Predicador, un Taberneiro, un Pai, un Fillo, un Xoglar, un Esmolante Leproso e o Cabaleiro Enfouchado). Ese mesmo ano conseguía tamén o Premio “Camiño de Santiago” con *As actas escuras*, que conta con vinte e seis personaxes: cinco mulleres (Rosarito, Patrona, Criada, Muller 1 e 2) e vinte e un homes (Don Mauro, Crisanto, López Ferreiro, O Cardeal Payá, Xan de Nartallo...). Con *Doentes*, Vidal Bolaño volvía a facerse, en 1998, co Premio “Rafael Dieste”, e nesta peza figura a listaxe de personaxes máis ampla de toda a súa produción, pois son máis de corenta, dos que unicamente seis son mulleres (Sor Anxélica, a Roxa, a Gordecha, Pitita, a Rizos, a Vilagarciana, a Toñita e Xuventina). Gañou o seu último certame, con *Criaturas*, en 2000, o II Premio Eixo Atlántico de Textos Dramáticos; o texto conta cunha relación de vinte e tres personaxes das que unicamente cinco son mulleres (A Esposa, A do Velo, Enloitada, Muller e A do Paraugas). Ás obras premiadas, todas cunha ampla listaxe de personaxes, temos que engadir *A burla do galo ou Vida e amores de Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima*, *Vizconde de Ribeirinha* e *Galo de Portugal*, encargado polo CDG en 2000, e onde Vidal Bolaño presentou unha listaxe de vinte e cinco personaxes, dos que dez eran mulleres (A Patroa, Laverca 1, Laverca 2, Laverca 3, Dona Catalina, Dona Purificación, A Signorina Carla, A Moza, Dama 1, Dama 2).

Fronte a estas longas listaxes, nas obras que escribe para a súa compañía, Teatro do Aquí, o dramaturgo volve á sobriedade que caracterizaba a súa primeira etapa, onde nas pezas que contaban con variedade de personaxes, estes podían ser interpretados por un número reducido de actores e actrices, como acontece en *Ledaiñas pola morte do Meco* ou *Bailadela da Morte ditosa*. Este grupo está formado por *Anxeliños!* (1997), *Rastros* (1998) e *Animaliños* (2002). A primeira, *Anxeliños!* presenta unha relación de oito personaxes: dúas mulleres (Sor Anxélica e Leti) e seis homes (Tigre, Charli, Chema, Damián, Anxo Bo e Anxo Malo), ademais dunha comparsa (A Muller). En *Rastros* utilizou unicamente

tres personaxes: unha feminina (Esther) e tres homes (Moncho, Iago e Xan). Na súa derradeira peza, *Animaliños*, aínda que a relación de personaxes supera o número de vinte, en realidade, poden ser interpretados por tres ou catro actores e actrices, nun caso semellante ao que acontecía con *Criaturas*.

Canto a número de personaxes, as últimas encomendas por conta allea que realizou Vidal Bolaño seguen a liña das obras escritas para a súa propia compañía. En *Mar revolto* (2001), encargada polo CDG, hai seis personaxes: dúas mulleres (María e Regina), catro homes (Mans de Prata, Nelson, Marques e o mozo Freitas) e mais un figurante. Para acabar, o encargo que lle fixo a Escola Municipal de Teatro do Concello de Narón materializouse na obra, publicada postumamente, titulada *Integral* (2003), onde, por primeira vez na súa produción dramática, o número de personaxes femininos era maior que o de personaxes masculinos: cinco mulleres (Tabaqueira, Tolleita, Pendanga, Lercha e Camareira) e tres homes (Furelos, Amaro e Garda). Non sabemos, se tamén neste caso, o dramaturgo tivo en conta o elenco da Escola.

En resumo, na suma das personaxes creadas por Roberto Vidal Bolaño, as femininas ocupan unha terceira parte: pouco máis de sesenta dun total de case cento noventa. En xeral, a maioría son mulleres que traballan para se gañar a vida e o oficio que máis abunda é o de prostituta. A Puta, como personaxe representante desa función, aparece por primeira vez na secuencia XV de *Agasallo de sombras*, cando Aureliano Aguirre convoca ás súas propias sombras para mostrar a Rosa a realidade da súa vida matrimonial trasladándoa a un café cantante, onde a Puta ten como único parlamento un pequeno discurso de advertencia, de solidariedade entre mulleres, para avisar a Rosa do perigo que representa admitir a Murguía como seareiro. Mais ese vello oficio ten, na mesma obra, outra manifestación que vai ser moito máis abundante no teatro do autor: a da cantante, actriz, criada, taberneira ou pousadeira que, ademais, exerce a prostitución; nestes casos, posúen nome propio. Na obra que estamos comentando, *Agasallo de sombras*, a Raiña de Saba, cupletista comesta pola tise, inicia unha longa listaxe de prostitutas namoradas e maltratadas, polos homes e pola vida, que van ocupar un lugar de importancia no universo dramático do autor. Son mulleres que conmoven porque, a pesar de estar endurecidas pola súa forma de vida, manteñen un pouso de humanidade e tenrura que as ennobrece. A Raiña de Saba non rexeita a Manuel Murguía, malia que lle rompe as entrañas, porque está namorada da súa cultura, de que a trate como a un ser humano e lle lea poemas que, para maior escarnio de Rosalía, son dela.

Outro exemplo deste tipo de muller é a Chonchonita de *Saxo Tenor*, personaxe eixo do arrabalde onde se desenvolve a “desgraza”, pois facilita os medios que permiten manter o grupo de veciños unido e cohesionado fronte ao alleo. A través do seu aparello de televisión disposto cara á rúa, chega a todos —o Sinatra, a Sabrina, o Tío Sam, o Capitán Grant, o Lanza— o mundo máxico do cinema e da cultura norteamericanas en que desexarían vivir. É unha prostituta retirada, reconvertida en muller da limpeza durante o día e en cociñeira noitébrega para ex-seareiros; nai e filla atenta, coida dos nenos e dos vellos cunha dedicación que contribúe, en gran medida, a pór en evidencia a responsabilidade da Señora Elegante na morte do seu propio fillo. A prostitución como profesión, como medio de vida, da Chonchonita degrada máis, se cabe, os exercicios sexuais voluntarios e gratuítos que practican tanto a Señora Elegante, nai da vítima, como Lola, asasina por despeito e propietaria da tenda onde se cometeu o asasinato. O futuro da Chonchonita pode verse anunciado na súa nai, Dona Hortensia ou Rita Hayworth, propietaria da Pensión Hortensia, que vive refuxiada nas memorias dun pasado roubado a unha actriz de Hollywood. O comezo da carreira da Chonchonita como profesional do sexo puido arrincar dunha situación semellante á da Sabrina, rapaza que intentaba conseguir un marido rico, que a tirase do arrabalde, quedando preñada de Miro, mais que acaba buscando un lugar onde abortar a cabalo da motocicleta do Lanza.

En *Saxo Tenor*, e en xeral en toda a obra de Roberto Vidal Bolaño, as mulleres dos colectivos sociais máis desfavorecidos (a Chonchonita e a Sabrina) teñen como obxectivo sobrevivir e, a ser posíbel, saír de pobres, abertamente, sen tapadeiras nin finximentos. Fronte a elas, as mulleres das clases máis acomodadas ocultan, baixo o veo das falsas aparencias, unhas almas ben ruíns e acanalladas. A Señora Elegante, representante das mulleres das novas clases dirixentes da democracia, aínda que acaba sendo vítima tamén do sistema corrupto e mafioso, non por iso ten menos responsabilidade na educación e no final do seu fillo. Porén, Lola encarna a degradación total pois xustifica os seus “traballos sexuais” ao pai apelando ao aforro que significa non ter que pagar unha prostituta.

Esta mesma distinción que marca positivamente ás profesionais do sexo fronte ás mulleres das clases máis acomodadas volve aparecer en *Doentes*. O número de personaxes femininas desta peza está tan reducido como limitadas estaban as mulleres na sociedade franquista dos anos cincuenta e, de todos os

xeitos, entre as poucas que aparecen, unicamente as prostitutas do bordel da Toñita manteñen certa dignidade, pois ela permite que no seu local se cuestionen os métodos da ditadura e mesmo que o médico represaliado exerza a súa profesión. Canto aos outros colectivos femininos, a primeira que aparece en escena é unha monxa, Sor Anxélica, quen, enérxica e sen reparo ningún, expulsa do vello Hospital de Caridade non só o lagarteiro don Valeriano, senón tamén os verdadeiros doentes. A Roxa ten outro dos oficios ben queridos no universo dramático de Vidal Bolaño, o de taberneira, mais concentra todos os seus esforzos en que os seareiros da súa tasca non falen de nada que poida ser considerado como subversivo. A Gordecha representa ás criadas de servir, utilizadas como obxectos sexuais dos amos e, por último, Pitita, patroa dunha pensión de estudantes e ex-amante de don Valeriano, ocupa o chanzo máis baixo na degradación moral, pois é viúva dun paseado polos falanxistas reconvertida en adicta ao réxime por mor dun posto no mercado.

Tamén n'As *actas escuras* a presenza das mulleres é absolutamente testemuñal e práctica, tal como acontecía na sociedade da altura. A Patroa da pensión onde fican os investigadores Don Mauro e Casiano aparece só para dar indicacións sobre as normas da pousada, e a criada do historiador López Ferreiro, Xuventina, fai acto de presenza para facer comentarios sobre asuntos domésticos que serven para matizar a caracterización do cóengo a quen goberna a casa. Mais sobre toda a acción pairan as sombras de dúas mulleres importantes: a da antiga sacerdotisa que puido estar enterrada na cripta primitiva da Catedral de Santiago e a de Rosarito, cantante maltratada polo seu home e namorada de Casiano. Esta última é unha presenza constante nas relacións tío/sobriño, porque é portadora dos estigmas das “perdidas” e don Mauro está convencido de que con ese oficio, o de cupletista, ten que ser prostituta. A realidade desmente estas suposicións e Rosarito é, no presente en que se abre e cerra a peza, a esposa amante que coída o tío do seu home, o ancián agonizante en que se transformou don Mauro. A reivindicación do mundo do espectáculo, e a súa aceptación por parte do vello sacerdote, complétase coa petición do moribundo de que Rosarito cante un cuplé.

N'A *burla do galo ou Vida e amores de Don Esmeraldino da Cámara Mello de Lima, Vizconde de Ribeirinha e Galo de Portugal*, o colectivo de prostitutas, conformado pola Patroa e as tres Lavercas, volve dar unha lección de integridade moral fronte á hipocrisía e a dobrez das señoras das clases medias e alta da conservadora sociedade compostelá. Os bos desexos pola curación de don



Esmeraldino, o banquete que preparan como velorio, e mesmo o namoriseo das Lavercas, responden a motivacións máis decentes que as que moven a dona Catalina e dona Purificación, que serán as mulleres seducidas, e burladas, por don Esmeraldino. O deseño de dona Catalina, representante das fidalgas poderosas, non responde á muller fatal que vence pola súa capacidade de sedución, senón que está realizado pola suma de trazos que, tradicionalmente, se atribúen ao depredador sexual masculino, pois utiliza o seu poder económico e social para manipular as persoas e humillar os seus amantes. A pesar de que forma parte do mesmo grupo social, dona Purificación responde ao modelo da esposa cristiá, porque é unha beata, un magnífico exemplar dos logros alcanzados pola represión sexual exercida sobre as mulleres, desde os confesionarios, polos ministros da igrexa católica. Complétase o deseño dos colectivos femininos coa figura da rapaza inxenua, desta vez sen nome propio, designada cun simple “Moza” que representa a todas as mulleres nesa idade, cando cren no amor e están dispostas a sacrificar a vida por el. Por último, coa personaxe de Carla, Vidal Bolaño inclúe por vez primeira na súa obra un transexual ou travestí, ao que atribúe un comportamento absolutamente idéntico ao das heroínas do teatro clásico español: persegue o seu amante para lle reclamar que cumpra as súas promesas.

En *Días sen gloria* o dramaturgo eleva á categoría de protagonista a unha prostituta nova que, ao carecer de nome, acaba simbolizando a todas as mulleres que son ou foron seducidas e enganadas por quen elas consideraban o seu namorado: ELA. A súa presentación realízase cunha violencia súbita, de mans dunha outra muller, a Pousadeira, que lle retén a filla como aval pola débeda que debe pagar. Esa débeda obrígaa a realizar a peregrinación a Compostela agochando a súa condición de muller baixo a vestimenta dun doncel. Este recurso, que nos retrotrae á literatura doutras épocas, así como a un tipo de muller que se resiste a aceptar o rol que a sociedade lle ten asignado, serve para ir perfilando o carácter d’ELA como o dunha muller disposta a non deixarse desviar do seu obxectivo nin polos prexuízos sociais nin pola forza individual de ninguén. A súa determinación en non permitir que EL lle poña a man enriba e en impedir que interveña en asuntos que poderían paralizar a viaxe vai profundando no seu carácter, que só dará a primeira mostra de sensibilidade despois da visita á pousada da Galiana. O afecto d’EL pola prostituta morta e o agarimo con que é recibido polas outras mulleres, pola Puta e mais por Camila, fai que ELA, por vez primeira, lle mostre certa consideración e respecto.

Este respecto, unido á descuberta de que EL acredita nos poderes milagreiros do Camiño de Santiago, espertan nela a curiosidade por coñecelo máis e descubrir o seu segredo: saber que transporta no carro.

O debate sobre a condición espiritual e efectiva da peregrinación desvela n'EL unhas crenzas profundas que, aparentemente, agrandan a distancia que os separa, mais que, en realidade, teñen o efecto contrario. Devagar, ELA vai transformando a súa indiferenza en amor e admiración pola fidelidade que EL mantén a determinadas normas de conduta que, sen responder á moral establecida, conteñen unha enorme carga ética; de aí que reaccione desaforadamente cando descobre o cadáver da súa esposa no carromato. A separación e o reencontro marcan en ambos os dous o comezo dunha nova etapa. A arrogancia d'ELA, que non escoita o consello de se vingar ás escuras, lévaa a se enfrontar cara a cara co seu burlador, o Cabaleiro, quen acaba humillándoos, golpeándoos e impondo a El un castigo que lle vai custar a vida. Só a forte vontade d'ELA consegue que completen o Camiño de Santiago, e que EL poida cumprir a promesa feita na tumba da Galiana: ir ver o mar de Fisterra. Xa na praia, ELA é quen de lle acurtar a agonía, apurando a súa morte; e esa mesma forza permítelle, esta vez si, vingarse polos dous ás agachadas. Perante esa viaxe cara á morte, ELA perdeu inocencia e arrogancia para gañar en efectividade. Esta foi a derradeira obra en que o vocábulo “Putá” apareceu na listaxe de personaxes; a partir de aí Vidal Bolaño substituíno polos alcumes das mulleres (A Rizos, A Vilagarciana...) ou por outros termos menos directos, máis eufemísticos e menos “incorrectos”, como Laverca ou Pendanga.

O seu último drama, *Rastros (Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos)*, está protagonizado por outra muller, Esther. A peza ábrese coas voces de catro nenos cantando o que queren ser cando crezan, e a nena, Esther, quere ser libre coma un paxaro. Ese obxectivo, case imposible de cumprir na sociedade contemporánea, vai levala á autodestrución e ao intento de suicidio co que comeza a acción. A partir de aí, nunha situación xerada polo propio delirio da agonía, os tres homes cos que conviviu e que agardan o desenlace fatal, reconstrúen os momentos clave da vida en común; o seu namoro do único dos tres, Iago, que nunca a correspondería porque vive para salvar a patria, Galiza, e por iso acaba na cadea. As súas relacións sucesivas cos outros dous, Moncho e Xan, mozos revolucionarios transformados en acomodados burgueses a quen estorba a teimuda insistencia de Esther en se manter fiel a uns mínimos de honestidade. Ela fracasou en todos os aspectos da súa vida; a nivel afectivo fracasou con

Moncho porque non aceptaba a paternidade, con Xan porque era demasiado convencional, e con Iago porque antepuña a súa ideoloxía política a calquera outra cousa ou persoa; a nivel profesional fracasou porque, como xornalista, non lle permiten escribir sobre o verdadeiramente importante e ela non se acomoda; e, a nivel social, o seu desencanto prodúcese cando comproba que a sociedade galega deu as costas a aqueles que, como Iago, sacrificaran a vida pola súa causa. A autodestrución é lenta e progresiva (alcohol, drogas, prostitución...) e o proceso só pode parar co suicidio.

Roberto Vidal Bolaño escribiu *Rastros* para lle recordar á sociedade galega que á altura de 1998 aínda estaban na cadea algúns homes e mulleres dos que loitaran pola liberdade de Galiza contra a ditadura de Franco e contra o sistema político establecido na denominada Transición. Era un recordatorio que el sabía desagradábel e molesto. En certa medida, Esther, a protagonista de *Rastros*, simboliza esa colectividade que se anestesia e adormenta para non recordar que ten unha obriga moral con aqueles rapaces revolucionarios que, acertados ou non, perderon todo, vida e liberdade, por ela. Mais o público do novo milenio non gustaba dos dramas e, nesa altura, o teatro galego estaba reivindicando o seu dereito a recuperar o carácter lúdico e de divertimento.

En *Anxeliños! (Comedia satánica)* o dramaturgo retomaba o denominado realismo sucio ou *dirty realism* (López 2001: 93) de *Saxo Tenor*. Neste caso, un fato de seres desventurados poñen en evidencia a falsidade da sociedade de consumo a través das peripecias dunha axencia de cobramento a morosos. Vinculadas a esta axencia están dúas personaxes femininas, Sor Anxélica e Leti. A primeira, Sor Anxélica, monxa misioneira, é a filla da caseira da axencia e está moi lonxe do que se esperaría dunha muller que, en teoría, dedica a súa vida a axudar os outros; está obcecada tanto con cobrar os cartos do aluguer que a axencia debe á nai, como en descubrir quen é o seu amante para acabar coa relación. Pretende que o xefe da axencia, Charli, que é o misterioso amante, se encargue da investigación. Para ser unha relixiosa está movida por intereses e paixóns tan materiais como os dos outros personaxes e fica degradada, en boca de Charli, a un familiar “Anxelines” que lle resta aínda máis a autoridade moral, completando así o retrato da Sor Anxélica que, en *Doentes*, puña na rúa sen miramentos, aos enfermos do Hospital de Caridade. Canto a Leti, filla de Charli, é a secretaria da axencia e representa a un colectivo feminino que aínda non aparecera no teatro de Roberto Vidal Bolaño, pois é a encarnación da frivolidade e da obsesión contemporánea por modificar o corpo someténdoo á

cirurxía estética; de todos os xeitos, o dramaturgo pon nela unha pinga de inxenuidade que a redime da estupidez absoluta: o seu desexo de ser unha boa recepcionista para a axencia e as prácticas que realiza cun teléfono que ten cortada a liña.

Con *Criaturas*, que é a segunda das súas comedias, o dramaturgo recupera o monstro creado polo doutor Franksenstein para que mostre, e sirva de contrapunto, aos monstros creados pola sociedade contemporánea. A Criatura de Franksenstein atravesa as rúas da cidade portando nas mans o corazón ensanguentado da rapaza a quen acaba de matar, observando á xente do común e as súas reaccións ou a súa impasibilidade perante determinadas situacións. As figuras femininas son unicamente catro e resultan tan patéticas como as masculinas; representan a condición familiar (A Esposa, Enloitada), o fanatismo relixioso (A do Velo) ou, simplemente, a metade feminina da humanidade (A Muller). Todas elas son máis terribes e insensíbeis, na súa vulgaridade, integrista e/ou crueldade que a Criatura de Franksenstein. O humor que suavizaba *Anxeliños!* desapareceu para plasmar a violencia e os abusos da vida cotiá.

O proceso de disolución das personaxes que Vidal Bolaño levara a cabo en *Criaturas* completouse en *Animaliños* (2002), e ficaron esvaídos até o extremo de que dá igual que sexan homes ou mulleres, pois a súa identidade está baseada na condición de seren “propietarios(as)” que teñen como único obxectivo coardar do seu xardín. Para que o público non esqueza isto, hai unha escena que se repite ao logo da peza en que tres personaxes (o Tipo Raro, o Tipo Normal e mais a Típa Normal) reafirman esa condición a través da seguinte ladaíña:

O TIPO RARO: Que somos?

O TIPO E A TÍPA NORMAIS: Propietarios!

O TIPO RARO: Para que estamos aquí?

O TIPO E A TÍPA NORMAIS: Para adestrarnos!

O TIPO RARO: Con que sagrada misión?

O TIPO E A TÍPA NORMAIS: Para mellor gardar do noso xardín! (2003: 115).

Nos anos 90 triunfou en Galiza unha forma de construción unifamiliar diferente ao tipo de vivenda tradicional, as urbanizacións de chalés “adosados”, que tiveron un enorme éxito, porque parecía que ofrecían o luxo das vivendas unifamiliares (xardín, independencia) cos prezos dun apartamento. Na peza, a preocupación dos propietarios polo xardín, símbolo do seu

*status* social, que está sendo comesto (supostamente) por unha praga de caracois, superará a calquera outra cousa: a enfermidade e posterior morte da nai, nun caso; ás relacións de parella, noutro... Están dispostos(as) ao que sexa, mesmo a matar o can dun veciño para preservalos, negando tamén as moitas incomodidades que supón a vida nas urbanizacións: o seu illamento e afastamento das cidades e vilas, a dificultade que supón unha vivenda con escaleiras etc. *Animaliños* representa un paso máis na evolución da dramaturxia de Roberto Vidal Bolaño, pois aos recursos para-teatrais presentes ao longo de toda a súa traxectoria dramática, semella que quixo engadir recursos, non só do cinema, senón tamén da banda deseñada. Así o entende Manuel Quintáns cando compara o papel do Tipo Raro co do “axudante que guiaba a atención do público sinalando cun punteiro as escenas representadas nos debuxos” (Quintáns 2003: 80) dos cartaces das historias contadas polos cegos tradicionais. Ademais, as “variacións” son presentadas polo dramaturgo como secuencias, como encadramentos que se “montan” como se dunha fita se tratase. Así o explicaba tamén Manuel Quintáns:

No teatro de Vidal Bolaño e, máis concretamente en *Animaliños*, a aplicación dunha técnica tan propia do cine como o é sen ningunha dúbida a montaxe, alcanza un grao de perfección dificilmente superable. Prescindindo doutros aspectos fundamentais, como a escala ou a angulación, o encadre, como composición na imaxe fixa dos elementos do cadro, cobra vida no movemento interno destes elementos —no caso do cine, tamén nos movementos da cámara— e, sobre todo, na montaxe dos diferentes encadres que compoñen a obra (Quintáns 2003: 91).

Segundo ten comentado o propio Vidal Bolaño, *Anxeliños!*, *Criaturas* e mais *Animaliños* conformarían unha triloxía do “aquí e agora”, é dicir, da crueldade, o baldeiro e a estupidez da sociedade actual. Unha triloxía en que trata en clave de humor diversos aspectos da sociedade da altura: as consecuencias da sociedade de consumo; a insolidariedade xerando monstros, e os novos arrabaldes creados coa importación do modelo americano de urbanizacións de “adosados”.

*Mar revolto* foi outra encomenda do CDG onde a condición era que participasen personaxes galegos e portugueses. O dramaturgo baseouse no secuestro do paquebote de luxo *Santa María*, da Companhia Nacional de Navegação, o 22 de xaneiro de 1961, por un comando do Directorio Revolucionario Ibérico

de Liberación (DRIL), integrado por doce portugueses e doce españois, dirixidos por un triunvirato: o Capitán portugués Henrique Galvão, o Comandante galego Jorge Soutomaior (José Fernández Vázquez) e o político galeguista Carlos Junqueira de Ambía (Xosé Velo Mosquera), alcumado o Profesor, “ideólogo do proxecto político no que deberían integrarse todos aqueles que estivesen contra os dous sistemas ditatoriais vixentes na Península, contemplando a posibilidade dun Estado Federal dos Pobos Ibéricos e recollendo a vella orientación iberista do galeguismo” (Soutomaior 1999: 15).

As personaxes da peza, pasaxeiros de terceira clase na travesía, son dúas mulleres: María e Regina; e catro homes (Mans de Prata, irmán de María; Nelson, marido de Regina; Marques e mais o mozo Freitas). Todo o que saben do secuestro son noticias de segunda man, recollidas de ouvidas por María, que acompaña á súa señora, unha aristócrata que optou pola amizade cos revolucionarios. Entre o mundo de abaixo (a 3ª clase) e do de arriba (a 1ª), María realiza o papel de mensaxeira, como *A soldadeira* de Luís Seoane, pois ela é quen informa do que se di que pasa ou vai pasar. O pragmatismo e xenerosidade das dúas mulleres contrasta coa ruindade espiritual e económica dos homes, sexa a do maltratador e avaro Nelson, do PIDE Marques, ou do carteirista Mans de Prata, incapaz de se sacrificar por nada nin por ninguén. Só o tísico Freitas é quen de dar o paso adiante, por mor do pulo de María, e acaba uníndose aos revolucionarios na derradeira escena no barco, cando a pasaxe se amotina porque se corre a noticia de que o comando non permitirá que a tripulación desembarque cos pasaxeiros. Nese momento, a covardía dos homes alcanza o cume máis alto, xa que ou ben poñen ás mulleres á fronte do motín (Nelson, Marques) ou só participan nel por razóns absolutamente individuais (Mans de Prata). O paquebote é a representación simbólica da sociedade, “Agora mesmo este barco é unha metáfora do mundo”, di Mans de Prata na secuencia dezanove.

*Integral* desenvólvese nun vello cabaré con artistas que viven nas marxes da prostitución. Como xa indicamos, esta é a única peza de Roberto Vidal Bolaño en que o número de personaxes femininas (cinco) supera ao de homes (tres). Elas, a Tabaqueira, a Tolleita, a Pendanga, a Lercha e mais a Camareira conforman un equipo de vellas cabareteiras reconvertidas en actrices (ou actrices caracterizadas de ex-cabareteiras) que representan unha función encamiñada a estafar paífocos, neste caso Amaro e Furelos, que coidan encontrar na capital espectáculos de *striptease* de maior calidade que os de provincias. As vellas protagonistas de *Integral* sobreviven pola súa capacidade de actuar, de ser capaces

de convencer os clientes de que, efectivamente, poderán ver unha fermosa muller totalmente espida no palco. Cando o público comeza a sospeitar que está na antesala do Alén, o súbito final devolve o espectador á realidade do grupo de camándulas e lampantíns que explota o vello local. Estamos no xogo do teatro dentro do teatro e quizás acerte de pleno Roberto Pascual cando le nesta peza a reflexión final do dramaturgo e home de teatro que foi Roberto Vidal Bolaño no monólogo da vella Camareira mentres se produce a “integral”:

Podemos afirmar que ben podería ser un traslado da voz autorial ao personaxe da coordinadora, xestora, aglutinadora das actividades e caracterización do resto dos participantes da cerimonia estraña e decadente do cabaret. [...] O oficio de director de escena, ao que Vidal Bolaño adicou a súa vida, ademais de escritor e, en menor medida actor e escenógrafo, amósase aquí co protagonismo indiscutible que posuía o compostelán na súa compañía (Pascual 2013: 160-161).

Este percorrido pola obra de Vidal Bolaño lévanos a concluír con que contan con protagonismo feminino unicamente tres pezas, *Agasallo de sombras*, *Días sen gloria* e *Rastros*. E das tres, a única que responde a un personaxe histórico é a primeira, a dedicada a Rosalía de Castro. Para nos dar a súa interpretación da gran poeta, o dramaturgo desdoubrou a escritora en dúas personaxes, a Rosalía de vinte e un anos que aínda dubida sobre o camiño que debe tomar a súa vida e a Rosalía de corenta e oito que acaba de morrer: Rosa e Rosalía. É esta última quen trae á escena á Rosa que debe decidir, nunha carta ao marido ausente, se vai aceptar ficar con el e con todo o que isto significou, ou vai optar pola ruptura do matrimonio e a procura doutra saída para a súa arte. Para frear esta segunda opción Rosa conta, non só consigo mesma, con Rosalía, senón tamén coa súa nai, Dona Tareixa, que está presente para lle lembrar o seu deber social como fidalga, e tamén as súas obrigas como nai e como esposa; aínda que isto non impida que intente apertar o xenro, Manuel Murguía, para que atenda máis, e mellor, á súa esposa. Como contrapunto a estas dúas forzas, Sarah Bernhardt diríxese a Rosa como a unha posíbel colega, a unha igual a quen poden sorrir o éxito e o diñeiro se opta polo teatro; mais esta alternativa vai ser pronto neutralizada polo clasismo e altiveza da Condesa de Pardo Bazán. Dona Emilia, co seu discurso de loa á Rosalía morta, reaviva o sentimento de ira da poeta relegada a ser “doce, palpexante, garimosa, francamente

aldeán...”(1992a: 84). Na altura de 1984, presentar esta visión de Rosalía, provocou un reacción desproporcionada que agora non resulta doado entender. De todos os xeitos, cando o CDG, en 2001, encargou a Vidal Bolaño preparar a adaptación escénica do guiión cinematográfico *Rosalía*, de Ramón Otero Pedrayo (Tato 2013b), o dramaturgo tomou prestadas da Rosa de *Agasallo de sombras* os golpes de rebeldía con que a caracterizou, de feito, Camilo Franco afirmaba que “esta Rosalía é máis vidaliana que oteriana” (Franco 2001).

Quizás sexa Roberto Vidal Bolaño o dramaturgo da súa xeración que conte con menos obras das que poderían ser catalogadas baixo a etiqueta de “teatro de personaxe”. Resulta evidente que non gusta de heroes nin de heroínas ao estilo clásico, e isto vén dado porque o seu é un teatro de intervención social, un teatro en que se deseñan ambientes, sobre todo aqueles que tiveron que se adaptar ás transformacións sufridas pola sociedade galega do último terzo do século XX, que viviu, entre outras cousas, un paso traumático da cultura rural á urbana. E se o seu universo dramático está habitado por seres derrotados polo sistema, dentro deles, as mulleres configuran un colectivo dobremente derrotado. Até comezos dos anos noventa mantivo como constante feminina nas súas obras a personaxe da prostituta sentimental e afectiva que non se limitaba a satisfacer as necesidades sexuais dos seus seareiros, engadindo aos seus servizos migallas de cariño e amizade. Mais tamén niso cambiaron os tempos, e a prostitución provocada pola fame e a miseria autóctonas foi sendo substituída por outras formas de explotación humana, e tamén, devagariño, a incorporación das mulleres á vida pública e á sociedade de consumo creou tipos femininos tan crueis e estúpidos como os que o dramaturgo retrata na súa última obra, en *Animaliños*. Porén, no balance final, e a pesar de que son unha terceira parte das personaxes creadas, nese mundo de seres marxinais e marxinados, de excluídos sociais e derrotados pola vida que conforman o universo dramático de Roberto Vidal Bolaño, o dramaturgo reservou para as mulleres das clases máis desfavorecidas un pouso de dignidade que non concedeu aos homes.

## OBRAS CITADAS DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Vidal Bolaño, Roberto (1992a): *Agasallo de sombras*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela.

————— (1992b): *Días sen gloria*. A Coruña: Deputación Provincial.



- (1992c): *Bailadela da Morte ditosa*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (1998): *Doentes*. A Coruña: Deputación Provincial.
- (2003): *Animaliños*. Santiago de Compostela: Editorial Follas Novas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Franco, Camilo (2001): “Rosalia entre sombras”, *La Voz de Galicia* 22/X/2001.
- (2013): *Dez obras na vida de Roberto Vidal Bolaño*. Cesuras: Biblos Clube de Lectores.
- López Silva, Inma (2001): “Roberto Vidal Bolaño na (re)construción 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): “Análise da obra última de Roberto Vidal Bolaño. Metateatro e existencialismo en *Integral*”, en Anxo Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*. Santiago de Compostela: Universidade, 149-168.
- Pino, Concha (1983): “A representación de *Percival* obedece á búsqueda dunha poética teatral galega”, *La Voz de Galicia* 26/V/1983.
- Pita, Nana L. (1983): “Con una obra de Ferrín se clausuran hoy las Xornadas de Teatro Galego”, *La Voz de Galicia* 16/IX/1983.
- Quintáns, Manuel (2003): “Tradición e modernidade na dramaturxia de Vidal Bolaño: *Animaliños*”, en Roberto Vidal Bolaño, *Animaliños*. Santiago de Compostela: Editorial Follas Novas, 41-103.
- Soutomaior, J. (1999): *Eu roubei o Santa María*. Vigo: Galaxia.
- Tato Fontaiña, Laura (2013a): “*Percival* na obra de Roberto Vidal Bolaño”, en Anxo Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das Letras Galegas 2013*. Santiago de Compostela: Universidade, 11-88.
- (2013b): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.