

COMPOSTELA COMO ESPAZO DRAMÁTICO NA OBRA DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Euloxio R. Ruibal

Non constitúe ningunha sorpresa que o dramaturgo Roberto Vidal Bolaño decidise situar a acción dunha considerábel parte do seu teatro en Santiago de Compostela, xa que nesta cidade naceu en 1950, nela viviu a meirande parte da súa vida e nela finou en 2002. Isto revela, ademais doutros factores poéticos ou funcionais, que talvez persistían, no fondo da súa alma, as sinxelas imaxes do “espazo feliz”, que Gaston Bachelard inclúe no concepto de *topofilia*, isto é, a orientación a enxalzar o valor artístico por medio dos espazos de posesión, dos espazos favorábeis, dos espazos amados.

Ese recorrente e coñecido emprego do escritor Vidal Bolaño de Compostela como espazo dramático na súa escrita escénica, de maneira implícita ou explícita, nalgunha escena illada ou na totalidade das obras, ben merece algunhas consideracións. *Ruada das papas e o unto*, *Agasallo de sombras*, *Días sen gloria*, *As burlas do galo*, *As actas escuras* e *Doentes* son quizais as máis sobresaíntes neste aspecto. Agora ben, centrarémonos, por razóns obvias de tempo, só nas dúas últimas, sen que iso impida referencias ocasionais a outras.

As actas escuras comezan nun dormitorio, onde o protagonista, “un ancián cego e enxomido de aspecto e maneiras venerables agarda a morte coa serena placidez de quen se sabe a fin de todos os camiños” (215)¹. Pola acoutación (valleinclaniana, como a maioría), que continúa de xeito narrativo e descritivo, coñecemos tamén que nos atopamos na hora do solpor e que axiña entran un “home e unha muller, aínda na flor da vida” (215). Ao valor simbólico da luz cómpre engadir o claroscuro e maila antítese. Ao final do cadro ou escena (no sentido máis actual), principia a evocación que nos trasladará anos atrás. O home na flor da vida, sobriño do cego, le uns vellos papeis e decontado se escoita “o troupelear dun tren de vapor”, vapor que anega o “cuarto todo ata o facer desaparecer” (217). No seguinte cadro, atopámonos na estación de Cornes (daquela pertencente

1 Cito por Vidal Bolaño, Roberto (2013): *Obras completas*. Vol. II. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.

ao concello de Conxo), que a finais do XIX comunicaba Compostela co porto de Carril, co mar de Arousa, por medio do primeiro traxecto de vía férrea inaugurado en Galicia (1873). Estamos a mudar de espazo e tempo, a piques de chegar o tren e de abrir o día. O crego e mailo seu sobriño veñen no ferrocarril. Produciuse, pois, unha analepse, potenciada polo troupeleo do tren e a fumareda, que funde este cadro co anterior, recurso (*flash-back*) de clara procedencia e fasquía cinematográfica.

Durante o pontificado de León XIII, e cando Sagasta funda o Partido Liberal, Don Mauro (o vello crego, aínda cegarato) e mailo seu sobriño Casiano (un historiador mozo) desprázanse a Compostela, enviados polo Vaticano, para confirmar que os restos achados na cripta da Catedral son os do Apóstolo Santiago; restos, por certo, que foran agachados polo arcebispo San Clemente en 1589 para preservalos dos ataques do pirata inglés Drake.

Ao pouco de chegar a Cornes, logo do amencer e de erguerse casemente a neboeira, o mozo historiador descobre no afastado horizonte a cidade de Santiago Apóstolo:

CASIANO: Deus santo, que prodixio (*Persignándose.*) Mire alá ao fondo, naquel alto bretemoso.

DON MAURO: Eu non alcanzo tan lonxe, Casiano, ben o sabes. Que ves?

CASIANO: A cidade. Oíra falar da súa grandiosidade, pero nunca supuxen que fose tanta.

DON MAURO: Corríxeme se me trabuco. É unha sombra de tellados harmónicos recortada sobre o fondo dun ceo outonizo, da que xorden como lanzas afiadas dúas torres de gran maxestade.

CASIANO: Tal que o velame inzado polo vento de dúas naos inmensas ancoradas no horizonte (221).

Sorprende a mestura da metáfora guerreira coa mariña, en ámbolos dous casos sen ter en conta a visión da torre Berenguela, con certa presenza ao longo da obra, en especial remarcando o espazo sonoro, por medio das badaladas (tanto dos cuartos como das horas) do enorme reloxo.

E dende o exterior da (naquel tempo) nova estación choutamos a un interior, o gabinete privado do cardeal Payá e Rico, coas paredes ateigadas de libros e retratos de cardeais e santos. “*Todo ten un aire triste e rancio como saído doutro tempo*” (222). O contraste deste gabinete coa panorámica afastada do

exterior da cidade, no aspecto arquitectónico, lumínico e cromático, ademais de resaltar a dialéctica dentro-fóra, en paralelo coa visión temática central, establece asemade outro ángulo da tríade que se vai formar co seguinte espazo e que constituirá un dos eixes principais do drama: o sepulcro (*locus sancti*). Guiados polo escritor e cóengo López Ferreiro, chegamos á cripta da Catedral, onde á luz do carburo se pode apreciar entre sombras nunha cavidade “*un pequeno túmulo mortuorio rudo e sinxelo, de reducidas dimensións*” (225).

Da escuridade dun espazo semantizado pola morte (sacralizada), saltamos á fonda en que se van aloxar os protagonistas durante os catro días que vai durar a investigación. A patroa abre as contras das fiestras “*e deixa que o cuarto se encha de luz*” (227). De novo se produce contraste, tanto lumínico como vital, mais de xeito que un mínimo pero significativo toque icónico verbal contribúa a manter presente a temática principal. Di a patroa: “... dende estas ventás vese unha das torres da Catedral” (227).

Dun espazo interior de intimidade e acougo, a acción da obra lévanos a outro tamén interior, aínda que público, de relación interpersoal e lecer: o café “El siglo”, con mesas de mármore e espellos nas paredes “*que [o] fan semellar moito máis grande do que é*” (229).

Un braseiro, na sancristía da catedral, lugar de convivencia temporal e de remuda de vestiario, semella suficiente para que tres cóengos conformen, coa interpretación arredor da estufa, do seu alporizamento pola investigación devandita, un espazo lúdico, é dicir, de carácter quínésico-proxémico.

E dun lugar no que se adoita comentar as incidencias e aconteceres eclesiásticos de máxima actualidade introducímonos noutro, unha barbaría, con parrafeos máis mundanos, dentro do posíbel nunha cidade tan levítica como Compostela. Nesta ocasión, mentres barbean a Casiano, a política española mestúrase nos diálogos coa eclesiástica e a local, non sen antes de lle dar un pequeno repaso aos aconteceres e murmurios que disque están a suceder arredor do recente achado na Catedral.

Nas escenas que seguen, cómpre deterse na que se desenvolve nun canellón escuro. Homes e mulleres de xolda fan burla de Xan de Nartallo, que oculta cunha ruda careta de coiro o rostro queimado polo lume da luz de carburo cando participaba nas escavacións do sepulcro. A cegueira que tal feito lle produciu semella compensalo con certos saberes, en concreto sobre a descuberta no subsolo da Catedral, e a relación con outros elementos, como a ara de san Paio de Antealtares. Pero a súa clarividencia (que lembra a Tiresias, igual que a

de don Mauro) exprésaa de xeito enigmático, misterioso, sobre todo ao saír da escuridade e camiñar con Casiano polas rúas.

Xa vimos como algún espazo resultaba modificado pola acción da meteoroloxía. Sucedeu coa brétema, pero non podía faltar a choiva:

Na fonda. Escolitase chover fóra. [...] é moi pouca a claridade [...] (241).

Rúa adiante. Á tardiña. Camiño da Catedral. Deixou de chover hai un anaco pero o enlousado das rúas mantense aínda mollado (243).

Se na primeira acoutación se produce un cambio da estancia por mor do novo espazo sonoro e da luz, ademais de convidar ao recollemento e ao demorado parrafeo; na segunda, imprímelle un aspecto diferente ás rúas, tanto na textura da lousa mollada como na luz e a cor. Sinala asemade un coidadoso xeito de camiñar, un cambio no uso da proxemia.

Xa nos referimos ao *locus* do sepulcro, pero aínda se volve a el despois co doutor Casares, xa que se trata realmente do centro axial da problemática da obra. A campa foi desprecintada e os ósos están colocados á vista de tódolos asistentes. O doutor tenta explicar de xeito científico as conclusións do seu ditame. Visitarán, así mesmo, a ara de san Paio de Antealtares, onde descubri-rán que foi cicelada. De calquera xeito, atopámonos nun deses lugares diferentes, “outros”, eses emprazamentos que están fóra de tódolos demais, eses contra-emprazamentos, que Michel Foucault, en oposición a *utopías* (sitios sen lugar real) denominou *heterotopías*. Podemos, pois, referirnos aquí a heterotopías de asentamento. Son, no caso que nos ocupa, enterramentos de tipo xerárquico, herdados da Idade Media, nos cales, para diferencialos das foxas comúns ou dos conquistados cemiterios (panteóns, tumbas individuais, nichos...), procuraban un lugar privilexiado, sacro, para os altos mandatarios, e especialísimo, na cripta, baixo o altar, para os considerados santos.

Un dos espazos máis atípicos e sorprendentes empregados neste texto teatral é o formado polos tellados de granito que cobren as naves da Catedral, e onde ó parecer vive o pitoño da careta de coiro. Casiano, que deu con el, e mais Xan de Nartallo, ambos empoleirados nas cubertas pétreas, teñen que dialogar a berros, xa que nese preciso momento soan os cuartos do reloxo da Berenguela, modificando asemade o espazo sonoro. O enmascarado, despois de revelar algúns segredos, seguramente mal escoitados malia os berros, “*Pér-*

dese tras a cruz dos farrapos” (248), logo de recomendar enigmáticamente ao seu interlocutor: “Busca nos libros dos mortos, hai máis silencio ca voces” (248).

Tal e como era de agardar, o espazo que segue de inmediato é a biblioteca da Catedral:

Entre libros amoreados e co Códice Calixtino diante, nun atril de madeira robusto e de pé torneado. DON MAURO observa no libro cunha luza mentres CASIANO vai pasando páxinas (248).

Dous cadros máis adiante, complétase a descrición dese espazo e concédeselle maior relevo ao códice, que ao parecer foi manipulado :

[...] O Códice *semella o centro* *daquel universo* *fechado, a imaxe profanada a que se lle rende culto privilexiado entre tanto libro en desorde, tanto rato e tanta humidade* (250).

A biblioteca e mailo museo da Catedral compostelá cómpre que se consideren como heterotopías de tempo (isto é, *heterocronías*), onde se poden acumular de forma perpetua e indefinida nun lugar fixo libros e obxectos de diverso valor patrimonial. Logo de breves escenas no salón nobre do cardeal Payá, e no comedor da fonda, pasamos a un cafetín, disposto para pechar. A frivolidade do local (no que Casiano, totalmente bébedo, bourea nun piano) non impide que dialogue con don Mauro sobre a transcendencia dos temas e subtemas tratados na obra.

A escena culminante, “A xuntanza”, desenvólvese

Na Saa Capitular da Santa e Metropolitana Basilica Catedral [...] É un salón de considerables proporcións en forma de antigo coro, rodeado de sitios tallados, baleiros hoxe (257).

Segundo Laura Tato²,

Ao longo dos catro días que dura a investigación seguimos unha viaxe apaixonante do presente ao pasado a través de estelas sepulcrais, das actas do

2 Tato Fontaiña, Laura (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*. Noia: Toxosoutos, 61.

cabido e do *Códice Calixtino* para chegarmos [...] e asistirmos a un extraordinario debate entre a fe e a ciencia; debate en que queda cuestionada a verdade como fin último da historia.

Estamos outra volta na estación de Cornes:

O rebumbio é aínda máis intenso que cando chegaron. Agardan ao pé da plataforma mentres ven desfilar ao seu carón a fauna que viran aqueloutro día xa lonxano no que arribaran a este mar de pedra e de lume sobre o que unha nao ancorada capea unha vez e outra todos os temporais. O tren refunga anunciando unha saída xa próxima (271).

Sen dúbida, a estación de ferrocarril descrita entre esta acoutación e mais a da chegada, constitúe un dos espazos que anos despois o antropólogo francés Marc Augé denominou *non-lugar*, concepto que abrangue sobre todo recintos de tránsito e anonimato.

A estación de Cornes pérdese por completo (e milagreiramente) entre a fumarola da máquina do tren. Pero ao ir desaparecendo o vapor xorde o mesmo dormitorio do principio, no cal Don Mauro segue a agardar a súa morte. A analepse péchase. Volvemos ao presente. Pero xa nada é como ao comezo, pois o círculo toma forma de espiral e non permite que remate a obra cunha morte sen unha nota de humor frívolo e retranqueiro.

Antes de nos ocupar de *Doentes*, coido que se debe facer unha breve referencia a *Días sen Gloria*, peza do ciclo xacobeo e centrada nunha peculiar peregrinación. Curiosamente, nela non aparece explicitamente a cidade do Apóstolo, pero un febril soño provoca no vello gallofo, fóra das portas de Compostela (336), o espazo sonoro do “*tocar de mil campás repenicando a eito. O vello, roído pola febre, acova na pelica de oso, ponse a catro patas e berra*” (336): “Dille a esas campás que acalen [...] Que campás, señor?”, pregunta Ela. “As que me atorán o siso. Que calen [...]”. “Non hai campás, señor. Son desvaríos da febre” (336). Para evitar amosar a cidade, pois a súa peregrinaxe encamiñase a outra parte, ao mar (de Fisterra?), o autor recorreu aquí ao que algúns teóricos denominan *hiperrealidade*, é dicir, “a falsidade auténtica”, como a define de xeito sintético Umberto Eco.

Doentes sucede, como indica ao comezo o autor, “*Nunha Compostela posuída pola loucura e pola brétema*” (135). Xa sinaléi noutra parte³ que garda un “considerábel paralelismo con *Luces de Bohemia*” (supremo esperpento de Valle-Inclán), “tanto nos principais personaxes e nalgunhas accións, como nos espazos en que ten lugar e mais no tempo dramático que dura, unha noite completa”. Dous vellos, Valeriano (ex cura) e Cañete (paisano tísico), son expulsados do Hospital Real. A comezos dos anos cincuenta, as autoridades franquistas baleiran o centro hospitalario para convertelo en hotel de luxo. Os vellos, como outros moitos doentes, vense obrigados a percorrer as labirínticas e angostas rúas para conseguir acubillo. A *peregrinatio* nocturna comeza ás “*portas do vello Hospital Real*”, xusto cando “*van dar as sete de calquera tarde gris de inverno*”, e cun célebre sintagma de *Luces de bohemia*, que anuncia a homenaxe de Bolaño ao ilustre autor do recoñecido esperpento: “Cranios privilexiados!” (135).

Non sabemos se nos atopamos diante da porta da fachada plateresca principal do monumental edificio renacentista, fundado polos Reis Católicos, mais o que si cremos é que unha *heterotopía de desviación* foucaultiana se vai converter nun espazo do anonimato, un *non-lugar* para o antropólogo Marc Augé. Non tarda en manifestarse o característico espazo sonoro que abrangue toda a cidade: “*As campás da Catedral comezan a dar os cuartos*” (136).

Anoitece. Cañete e don Valeriano camiñan por unha urbe, transformada nun “*rego de sombras*” (137), sobre “*o gris mofento das pedras*” (137). Os enfermos, polo efecto da luz e a mimetización pétreo, son aquí cousificados ao perder a identidade humanizadora. Decontado aparecen os dous personaxes pola taberna da Roxa, que cheira a “*lixivia e a sosa*” e acolle algúns parroquianos nos “*bancos corridos e mesas xenerosas*” (139). Do ambiente esbardalleiro da baiuca os dous compañeiros saen e pónense ao abeiro dun soportal, onde o chamado Vinchas ensaia un réquiem co seu estraño instrumento musical. Continúan logo a súa peregrinaxe por lugares lóbregos, misteriosos e atrapallados, tal coma o obradoiro dun santeiro ou a casa dun trapeiro e chambón. “*Rúa adiante outra vez*”, refírese na acoutación, á que seguirán outras semellantes para salientar o penoso vagabundeo polas canellas, algunhas “*sen un alma*”, e poñer énfase no ritual deambular procesional. Unhas veces indicárase de forma sucinta, funcional, (“*noutro lado da cidade*”, “*de novo na rúa*”) e outras de maneira máis literaria. De cando en vez, visitan interiores fóra do común,

3 Ruibal, Euloxio R. (2009): “Pegadas de Valle-Inclán na dramaturxia galega actual”, en *Escena aberta. Escritos sobre teatro*. Bertamiráns (Ames): Laivento, 87.

como o de *El Correo Gallego* ou o Casino, dos que o autor recrea o ambiente deses espazos dramáticos de xeito sobrio e esquemático, pero suxerindo de forma axeitada e sintética o espazo escenográfico. A preocupación de Vidal Bolaño, porén, ademais da procura dun preciosismo literario valleinclaniano, céntrase na recreación dunha tensa e abafante atmosfera por medio de formas, efectos lumínicos ou cromáticos, ou chiscadelas cósmicas. Así, por exemplo:

[...] *Chegan a unha fonte, da que mana un chorro de auga clara. A auga, ao caer, salpica a noite de pingas de prata, baixo a mirada atenta dunha lúa entrustecida que asoma o ollo entre os nubeiros* (157).

De estación en estación, coma se dun viacrucis profano (mesmo co santo ás costas) se tratase, Cañete e Valeriano proseguen o percorrido labiríntico pola Compostela noitebrega e marxinal. Procuran amparo e acubillo, e detrás deles deixan un ronsel de denuncia da miseria, enfermidade, represión e abandono en que se atopaba o baixo pobo naquel tempo de dura e férrea posguerra. Semella que aumenta progresivamente unha fatal hostilidade que fai xurrar os personaxes cara a lugares distópicos. Por se non abundase, a brêtema, omnipresente, como se indica ao principio, crea baixo o seu manto un clima que modifica os espazos exteriores ao encheiros de fantasmagórico misterio. A tensión, violencia e claustrofobia que se xera nos interiores aflora, por veces, con propósito anticipatorio, ao frío e húmido exterior. Vexamos un exemplo:

Santo e vello volven rodar polo chan penosamente. Cañete non pode máis e aproveitando que don Servando lle dá as costas, vaise a el, tira de coitelo e aséntallo no pescozo.

CAÑETE: [...] Solte o vello ou descabézoo!

DON SERVANDO: De onde saíu este tolo?

DON VALERIANO: Non sei. Non o coñezo.

[...]

CAÑETE: [...] Colla o santo e lisquemos de aquí, padre.

Don Valeriano non o pensa dúas veces. Faise co santo e saen os dous correndo. Os do bar, ao escoitar o follón, volven entrar (173).

Os fuxidos refúxianse nun teatro, “*antigo e venerable templo do xesto e da palabra*” (175). O escenario está abandonado. Agora xa non hai representacións; o

cinema desprazou a farándula. E alí, agachados, mesmo teñen a ocasión de asistir á proxección do NODO, en que mesmo aparece Franco. O escenario do teatro e mailo cinema, por certo, tamén constitúen heterotopías para Foucault: xustapoñen nun só lugar múltiples espazos.

Na miserenta cantina da estación, advertimos a formación de varios subespazos e algunhas cousificacións: vultos de homes (presos roxos ceibados, soldados...) que parecen fardeis. Da cantina choutamos á fachada dunha igrexa (non se di cal), unha xoia do Barroco. Hai adoración nocturna. Na escena que se desenvolve aquí, mentres os do interior rezan, don Valeriano ten coñecemento de que asasinaron o seu fillo: aplicáronlle a lei de fugas. Arte en pedra, rezos, violencia física, novas de morte, dor: un conxunto heteroxéneo que abraia e arrepía ao se potenciaren uns aspectos a outros. Porén, un diálogo demorado, en ton confidencial, entre os dous escapados, prodúcese nunha parte máis afastada do centro da poboación:

Nun banco esquecido entre álamos. A lúa, envolta en nubes, debuxa ao lonxe, sobre o resplandor cincento do ceo, a sombra dunha Catedral calada e fachendosa, enseñoando sobre os tellados da cidade toda (184-185).

Igual que en moitas obras de Valle, a presenza da lúa, ademais de proporcionar magnitude cósmica, anuncia témeros presaxios.

O santo de pau ten que asistir máis tarde como testemuña muda a unha trouleada na da Toñita, casa de mala nota á que adoita acudir un crego mesmo en Coresma, como ben cómpre nunha cidade tan levítica. Talvez por iso o autor non denomina bordel o antro, senón *tapadillo*, seguramente para amainar o carácter de extrema heterotopía con que o tan citado filósofo francés consideraba os prostibulos. Xa no exterior, Valeriano e Cañete enfróntanse medorentos ao perigo que senten cando un tropel de xentes se achega á praza envolta en brétema en que se atopan. Catro rúas desembocan na praciña “*tentando adiviñar de cal lado do labirinto cae a esperanza e de cal é a morte que chega*” (190). O labirinto, espazo mítico, aquí unha praza (centro) sen saída coñecida, reforza a idea de desorientación e pánico, e transmite as intrincadas voltas e reviravoltas das calellas que o arrodean. Pouco despois, don Valeriano filosofará sobre este arquetipo:

A vida, amigo Cañete, é un labirinto polo que mentres se é novo un se deixa extraviar por ver a onde leva. E para cando descobre que non leva a ningures, xa nos fixemos vellos e non hai quen acerte do camiño de volta (191).

Da pobreza que podemos apreciar nunha tafona, onde sabemos das pretensións de Cañete, gravemente enfermo de tise, de atentar contra o *Generalísimo* (194), situámonos “*Entre as cruces presuntuosas dun cemiterio*” (194). Alguén está a cicelar unha cruz na campa de Valle-Inclán. O camposanto constitúe unha heterotopía con carácter especial, xa que cada corpo que alí descansa en paz ten parentela no núcleo de poboación ao cal pertence. De ocupar un lugar central nos burgos medievais, os cemiterios foron desprazados cada vez máis ás periferias das localidades; en Compostela, agás o privado de Bonaval (pertencente a unha confraría), dende hai xa ben tempo.

A cuberta de cantaría da catedral xa foi empregada na obra anterior, malia que con distinta función. Pola súa singularidade, non é de estrañar que aquí sirva de novo como espazo dramático:

Sobre o tellado en escaleira da nave central da Catedral. A cidade, vista dende alí, é un mar de tellas encrespadas cruzado só por gatos e morcegos. E as torres, antes esveltas coma os masts dunha corveta que tivese ancorado no horizonte, son aquí muros magníficos e espesos. DON VALERIANO acaba de lle buscar unha peaña apropiada ao santo, que se adiviña ao fondo entre a néboa (199).

O peculiar e descoñecido emprazamento adquire aínda maior relevo e significado coa súbita irrupción do seu propio e regular espazo sonoro:

Comezan a dar os cuartos no reloxo da Catedral (200).

Estoura en toda a súa magnificencia a primeira das badaladas da Berenguela. O son é dunha grandiosidade abouxada (200).

Pero chegan voces dende a Quintana de Mortos. Pertencen aos rapazolos de *Falange*. A fuxida debe continuar.

No depósito da Comisaría Municipal. Rinchar de ferrollos. Golpes. Berros. Amoreamentos de presos. Ata se escoita un “Viva la República”. Toletazos.

Represión. Varios subespazos lúdicos propician diferentes actuacións quinésico-proxémicas.

Cañete, perseguido polos mozotes falanxistas, refúxiase no interior da igrexa conventual de san Paio de Antealtares. As monxas estaban a cantar matíns. Deixan pouco a pouco de facelo. Unha pomba asustada bate as ás contra a bóveda. As monxas, indecisas, medorentas, volven cantar. Os rapazotes pillan a Cañete e mallan nel arreo e con sadismo. Entra don Valeriano empunhando unha pistola e fai que fuxan.

Don Valeriano decátase de que Cañete está a piques de expirar. Colle a pistola e mais o santo e sae ranqueando cara aos ruxidos da escolta de Franco, que resoan na fantasmal brétema. A pomba, ave inocente, símbolo da paz, “*cae ao chan e espermea*” (208). Escóitase fóra, entre o estrondo das motos, unha “*descarga fechada*”. Deducimos que metrallaron a don Valeriano. Logo, silencio. Sae dun curruncho o Vinchas e ponse a tocar un pretendido réquiem. Velaí a escena culminante desta obra. O protagonismo e superior valor dramático reside en gran parte no espazo elixido, dividido, á súa vez, en varios subespazos. Grandioso interior sacro. Cánticos celestiais de voces brancas contrastan e serven de caixa de resonancia do sangue, o medo, a violencia, a morte. Todo un labirinto a diferentes niveis, tanto físicos como metafísicos.

Velaí, pois, como logo dun percorrido por dúas das últimas obras de Roberto Vidal Bolaño, se pode apreciar de xeito cumprido o seu talento para estruturar dramas con rigor e acerto por medio do xogo ficcional de espazos, neste caso, baseados nos composteláns. O legado dramatúrxico deste completo home de teatro adquire dimensións que o sitúan entre os excelsos autores teatrais galegos de tódolos tempos.