

## A PROCURA DUNHA LINGUA LITERARIA URBANA E POPULAR NO TEATRO DE ROBERTO VIDAL BOLAÑO

Francisco Fernández Rei

A primeira vez que lembro ver a Roberto Vidal Bolaño foi cerca da praza de Cervantes desta cidade, a mediados ou a finais da década de 1970. Ía cun andar pousado, supoño que camiño do antigo Banco Hijos de Olimpio Pérez onde traballaba. Sabía que aquel home se dedicaba ó teatro e daquela chocábame que un dramaturgo traballase nun banco. A derradeira vez que o vin foi, como tantas veces, sentado na terraza da cafetería Rúa Nova, a carón do compostelán Salón Teatro, co seu chapeu, cunha cervexa diante... e fumando.

O día do seu enterro, aínda que adoito manterme afastado do lugar do enterramento, ese día, non sabería dicir por que —se cadra por acompañar a Antón Dobao ou a alguén próximo a Roberto— estiven no cemiterio de Boisaca ó pé do panteón e puíden ver como unha vez depositado o féretro, envolto na bandeira de Galicia coa estrela vermella, unha persoa aniñouse e pousou sobre a bandeira un nariz de pallaso de cor vermella. Logo alguén, se cadra a mesma persoa, puxo un libro de Roberto, que sempre pensei que sería *Rastros*, e érao. Confirmoume Belén Quintáns, a súa viúva.

Esa mañá de setembro facía moita calor, pero nada comparado co sol implacable que caía un ano ou dous antes, tamén alí en Boisaca, onde eu pasara unha mañá enteira como figurante da obra *O retrato de Castelao* da que Roberto era un dos protagonistas, coa que arrancou na Televisión de Galicia a serie *Un mundo de historias*, na que el, ademais, foi guionista de *Cara de lúa* e *d'O noxo* sobre textos de Fole e Blanco-Amor, respectivamente. Antón Dobao, director da serie, chamárame, como tamén o fixera con Avelino Pousa Antelo, David Otero e outra xente amiga para facermos de figurantes.

Cando Roberto xa estaba moi enfermo, Xosé Luís Méndez Ferrín, Antón Santamarina e eu mesmo, o 20 de maio do 2002, rexistramos na Real Academia Galega a proposta de nomeamento de académico correspondente para o dramaturgo Roberto Vidal Bolaño, que se aprobou por unanimidade, a título

póstumo, no plenario do 28 de setembro, pois o dramaturgo morrera uns días antes, o 11 de setembro.

Na asociación sociocultural Redes Escarlata acordamos crear un premio co seu nome para lembrar e recoñecer a súa figura como creador literario e o seu insubornable compromiso. Un bo quiñón dos premiados nas dez edicións poderían ser personaxes de obras do seu Teatro do Aquí, do teatro dos galegos, por seren persoas resistentes, non sei se perdedoras –o tempo dirao–, en todo caso son xente soñadora, coma el, dunha Galicia liberada co galego como lingua plenamente normalizada. Na primeira edición premiáronse tres traballadores de Lugo condenados a penas de cárcere por participaren nun piquete na folga xeral de xuño do 2002, cando aínda Roberto vivía; e hai uns días concedéuselle o premio ó blog *De volta para Loureda* sobre os presos nacionalistas galegos cuxa situación é contraria ás garantías ás que todos os humanos teñen dereito.

En edicións anteriores o premio outorgóuselle a un historiador xulgado por reconstruír crimes feixistas na Terra de Montes, a un mestre defensor da galegitude lingüística e cultural das Portelas de Zamora, a un pallaso que leva anos en Galicia (e en Chiapas e en Palestina) facendo un uso brillante do riso libertador e das artes de humor ceibe contra a opresión e a un escritor que renunciou a un dos Premios de Cultura Galega como censura á política da Xunta de Galicia sobre a lingua propia desta terra.

Tamén se premiaron diversos colectivos. O ano pasado déuselle ó grupo de teatro Chévere, co que Roberto tivo moi boas relacións, pois na Sala Nasa, que o grupo rexentaba en Compostela, interpretou (creo que estreou) algúns dos seus soliloquios. Cando se lle entregou a Chévere o IX Premio Roberto Vidal Bolaño na súa actual sede estable do Auditorio da Ramallosa, onde o grupo tivo que se exiliar de Compostela para fortuna dos que somos veciños de Teo, ese día para recollelo tamén estaba Patricia de Lorenzo, que neste mesmo escenario do Teatro Principal nos abraiou co seu papel de Esther en *Rastros*, co que gañou o premio María Casares 1999 á mellor actriz, mentres que Roberto con esa obra obtivera o galardón ó mellor texto orixinal.

## 1. TEATRO E LINGUA

A relación entre teatro e lingua, a escolla da lingua da obra e a da normativa en que se vai escribir, a importancia da oralidade e a necesidade ás veces de acudir a “usos da lingua defectuosos” e temas como a necesidade de seguir loi-

tando por normalizar o uso da lingua galega, tratounos nas palabras que pronunciou cando recolleu na Estrada o Premio San Martiño 2011, do que só se conservan uns apuntamentos inéditos, a xeito de guión, que me facilitou Belén Quintáns, e que reproduzo literalmente:

- O teatro e a lingua manteñen entre si unha relación dunha grande responsabilidade. A propia escolla de facer teatro, exclusiva ou fundamentalmente nunha e non noutra lingua é en si mesma dunha grande responsabilidade. Como o é, na nosa situación lingüística, facelo entre unha ou outra normativas. Ningunha desas decisións lle son comúns a tódolos teatros.
- Ese vínculo establécese<sup>1</sup> non só na escrita senón e sobre todo na oralidade.
- A lingua no teatro debe ter un uso exemplar.
- Pero si o teatro é ou busca ser un reflexo da sociedade, ás veces vese na obriga de retratar usos da lingua defectuosos, turbios: “Pueblo”<sup>2</sup>.
- Lástima que días coma hoxe se vexan enturbiados por un[ha] realidade na que aínda é preciso seguir pelexando por normalizar o uso da nosa lingua, ou que esa pelexa se teña que dar entre nós mesmos, ou entre nós e algúns dos membros dunha institución que algúns criamos creada para outro labor.
- O dereito a nos espresar con normalidade na nosa lingua.

Paso agora a tratar a lingua literaria de Vidal Bolaño, unha aproximación baseada en catro obras escritas na segunda metade da década de 1970 (*Laudamuco*, *Ledaññas pola morte do Meco*, *Xarara* e *Ruada das papas*), cando era director de Teatro Antroido, e en dúas obras da década de 1990 (*Saxo Tenor* e *Rastros*) e unha do 2002 (*Animaliños*), da época en que dirixía Teatro do Aquí.

Hai unha diferenza lóxica entre a calidade lingüística dos textos da década de 1970, escritos cando non existía unha proposta oficial de codificación gráfica, morfolóxica e léxica (e o material de axuda que podía usar o escritor, á parte das obras literarias, era escaso) e os textos analizados da década de 1990 e do 2002, cando existían gramáticas e dicionarios recentes e unha codificación oficial de referencia, que Vidal Bolaño segue no esencial, con transgresións conscientes sobre todo no léxico na procura de naturalidade dos personaxes.

1 No texto non aparecen con til as formas “vínculo” e “establécese”.

2 Vidal Bolaño sempre usa *pobo*, ben no uso correcto referido á xente, ben no incorrecto, por calco castelán, para designar un lugar, unha vila...

A lingua dos seus textos baséase na tradición literaria e na fala popular dos barrios de Compostela e das súas tabernas, co que crea unha lingua galega urbana culta con arrecendo popular, ás veces con castelanismos usados á mantenta, sobre todo en textos do Teatro do Aquí, pola maior expresividade e para mellor reflectir a oralidade popular cando se trata de frases híbridas de galego e castelán.

## 2. TEATRO ANTROIDO: ARRECENDO ENXEBRISTA

Vidal Bolaño é herdeiro da lingua literaria forxada por clásicos como Cabanillas, Otero Pedrayo ou Castelao –os tres con obra teatral–, apreciable no diferencialismo léxico, nos hipergaleguismos e no emprego de voces con tradición literaria.

Na morfoloxía e no léxico das súas primeiras obras, *Laudamuco, señor de ningures (Pandigada traxicómica do servo e o señor)* e *Ledaíñas pola morte do Meco*<sup>3</sup>, apréciase claramente a loita por ceibarse do lastre do castelán. “Erros” que se poidan sinalar consonte a codificación vixente do galego son mostras do galego da época e non moi diferentes dos “erros” do clásico ensaio de Xosé Manuel Beiras *O atraso económico de Galicia*<sup>4</sup>, de 1972.

Nesas dúas obras teatrais Vidal Bolaño presenta unha tipoloxía do diferencialismo léxico semellante á de Otero Pedrayo n’*A lagarada. Farsada tráxica pra ler* (1928)<sup>5</sup>, obra que debía coñecer ben, dada a súa admiración polo teatro de Pedrayo, que consideraba “referente exemplar”. Evita formas galegas cultas ou populares comúns ás castelás, de aí que use sempre *derradeiro*, e non *último*, correctamente (“*derradeiro* día da súa vida”) e incorrectamente (“nos desordes acontecidos neste reino nos *derradeiros* días”) ou *intre*, e non *momento*. O diferencialismo castelanista fai que evite *cara*, *rostro* ou *aspecto* e que use as literarias *faciana* ou *face*, e o mesmo pasa con *ledicia* por *alegría*, e co derivado *lediciarse*<sup>6</sup>.

3 *Laudamuco* foi premio Abrente 1976 da Mostra de Teatro de Ribadavia e estreouna o grupo Teatro Antroido o 16 de maio do 1978 no colexio La Salle de Santiago de Compostela. *Ledaíñas*, escrita en 1976 e 1977, que o propio autor nunca a levou a un escenario, estreouna o grupo de teatro A Traíña, de Cariño, no 1978. As dúas obras editáronse en Vidal Bolaño (1977), de onde se tiraron os exemplos. Xosé Manuel Fernández Castro reeditou *Laudamuco* en Vidal Bolaño (2013, III: 239-267) e Francisco Macías reeditou *Ledaíñas* [sic] en Vidal Bolaño (2013, IV: 9-37).

4 Cf. Fernández Rei (2011: 175-179).

5 En Fernández Rei (2011: 174-175) poden verse notas sobre a lingua d’*A lagarada*.

As dúas obras están inzadas de diversos hipergaleguismos, tan comúns nas etapas do galego enxebrista e protoestándar, e que afectan, sobre todo, a cultismos. É o caso de *cremencia*, *estabrecido*, *groria*, *aititude*, *eisistir*, *saa*, *estranos*, *permañece*, *destiño*, *diviñas* e sobre todo *outo*, *outa* (e *outura*), con moitos rexistros; e o mesmo ocorre na terminación *-bre* de *inintelixibre*, *indistitubre*, *posibre*, *imperdoabres*, *inxustificabre*, con algún rexistro de *-ble* (*irreparable*, *inescusable*). Hai algúns castelanismos de luxo como *culebra*, *sembrando* ou *cuadra* (“porcallenta cuadra”), se cadra este conscientemente polo seu valor enfático. Ademais, usa léxico con tradición literaria coma o arcaísmo *ren* “nada”, o lusismo *azas* “as” ou o neoloxismo *lonxano*.

Na morfoloxía, igual que n’A *Lagarada* de Pedrayo, rexístranse os demostrativos *iste*, *ise*, *aquil* e o adverbio *eiquí*, propios da maior parte de Ourense e do sur de Lugo, á vez que usa a forma diferencialista oteriana *ista*. Na morfoloxía verbal emprega sempre a forma da área mindoniense *seña* (subx. de *ser*), con gran tradición literaria e que aparece na devandita obra de Pedrayo. Na P5 dos pretéritos rexístranse sempre formas como *dobráchedes*, *soubéchedes* etc. (e *fóstedes*), coa terminación *-chedes* que a comezos da década de 1970 era a solución que se propoñía na gramática de Carballo Calero e no método de galego do ILG. Son formas rosalianas e populares, sobre todo, de falas do galego occidental.

A situación diglósica de Galicia co castelán, lingua do poder, e o galego, lingua popular e asoballada, está moi presente en *Ledaíñas pola morte do Meco*. No comezo da obra a Madamita di que “¡A fala de xentes alleas asoballaba á dos nosos devanceiros!”; e contra o final, un dos que mataron o Meco exclama “¡Por esta lingua calada, asoballada e sometida!”.

Os protagonistas populares falan en galego (no final da obra algúns usan o castelán), mentres que as longas parrafadas do alcalde están nun castelán coitado; o secretario do concello comeza en galego, para logo usar un bo castelán, mentres que o crego fala neste idioma, ás veces con galeguismos, pero remata en galego cando non dá convencido os que queren matar o Meco. O pregoeiro fala un castelán acastropado con diversos galeguismos, como se ve nestes versos (77-78):

---

6 Seguramente Vidal Bolaño ignoraba que existía no galego literario ese verbo, que introduciu Eugenio Montes nun conto do 1922; posteriormente rexístrase no *Boletín Logos* (1931) e nos escritores Daniel Pernas (1936) e Avelino Ledo (1973). En Manuel Antonio aparece na correspondencia, editada no 1979; cf. Antón Santamarina (coord.): *Tesouro informatizado da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <<http://ilg.usc.es/TILG/>> [deliciar: <17-11-2014>].

¡De orden del señor alcalde  
vengo aquí a vos decir,  
sin que por ello debades,  
botarme las culpas a mí.  
[...]  
Para quien ista la mía voz escoite,  
y pra quienes no poidan ouvirla,  
sépase que dende agora mesmo  
niste valle y en los de los seus redores,  
serán castigados sin juicio  
sin defensa ni perdón,  
todos los que tal cosa ficieren,  
de palabra, hecho o devoción.

En *Xaxara, Peituda, Paniogas, Tarelo, o Rapaz e o Cachamón (ou como trocar en rato pequecho ao meirande xigantón)*<sup>7</sup> Vidal Bolaño emprega elementos simbólicos tirados da iconografía popular, como noutras obras do Teatro Antroido. O conflito lingüístico e a aculturación están moi presentes nesta obra infantil na que se pretende vacinar a mocidade contra o autoodio e a falta de estima polo propio.

O xigante Marqués de Cienfuegos, de mal nome “Fendecús”, quere que se lle fale como el fala (“¡Que no se escuche otra voz que no hable en la mi lengua”), pois a lingua dos mociños e mociñas “séntalle coma veneno”. Non lle gusta oílos “en ese dialecto hablar, aprenderéis la nueva lengua que yo os hé de enseñar”; e como tocan instrumentos que xa non se tocan en ningures e como bailan e cantan torpemente “como no hace ya la civilizada gente, os voy a enseñar las artes de las tierras de las que vengo, que son artes superiores y de mayor abolengo”.

O xigante quere reeducar uns músicos galegos, que cantan en galego e que tocan instrumentos como a gaita e o pandeiro, polo que os obriga a cantaren en castelán, a vestírense de flamencos e a bateren as palmas e tocar a guitarra espa-

---

7 Esta obra obtivo no 1977 unha mención honorífica no III Concurso de Obras de Teatro Infantil “O Facho”; para a análise da lingua manexei o mecanoscrito e non a edición da obra, con correccións lingüísticas consonte a normativa vixente, a cargo de Xosé Manuel Fernández Castro en Vidal Bolaño (2013, IV: 145-191).

ñoia; pero o xigante é derrotado entre todos, e como di Xaxara, iso logrouse “Falando, tocando e bailando á nosa maneira. ¡Sendo coma de seu somos nós!”.

Lingüísticamente segue o ronsel das dúas obras anteriores, pois xa no comezo do mecanoscrito aparecen as formas *antoxo*, *craro*, *púbriico*, *ledas* e *ren* e o sistema pronominal *iste*, *ista*, *iso*, coas tres formas hipercharacterizadas, e a forma verbal *seña*. Noutras páxinas emprega o verbo oteriano *cantigar* e crea os verbos *pandeirar* e *ledar*<sup>8</sup>.

No teatro de rúa da obra *Ruada das papas e o unto*<sup>9</sup>, en palabras de Inma López Silva (2013: 50), o Entroido está omnipresente “como fórmula autóctona e espazo de reivindicación identitario-teatral, presente nos estandartes, no personaxe do Cigarrón (que en realidade era un peliqueiro) ou nos disfraces dos Xenerais, mesmo no logotipo da compañía presidindo a tea de fondo no escenario”.

A lingua vese máis coidada. Segue o ronsel das obras anteriores, pero o diferencialismo é moito menor. Hai algún hipergaleguismo (*estranas*, *outo*, pero *amábel* e non *amabre*), algún diferencialismo léxico (*faciana*, *beizos*), algún castelanismo léxico (*pino*, *mimbre*, *culebra*) e algún calco castelán como *pobiño* e *barquiña*<sup>10</sup>, a carón de termos que non son do galego popular como *esmola*, *adeus* e algún lusismo (*azas*, *ar*). Nas voces patrimoniais usa *mai*, con moitos rexistros, no canto da forma occidental *nai*, con gran tradición literaria desde as Festas Minervais de 1697 e o *Coloquio* de Sarmiento de 1746; e usa *piorno*, propia do Salnés para o hórreo ou cabazo, que Valle-Inclán empregou nun dos escasos seus poemas en galego. Crea o verbo *trasnear* e emprega outros

8 No *Tesouro informatizado da lingua galega* (cf. nota 5) vese que *cantigar* o introduciu no galego escrito Otero Pedrayo n’*Os señores da terra* (1928) e que o usa noutras obras. Os únicos rexistros de *pandeirar* están na prosa de Eugenio Montes (1922) e na de Eliseo Alonso (1955), que Vidal Bolaño seguro que descoñecía. *Ledar* é creación do dramaturgo, porque non se rexistra no citado *Tesouro*.

9 Obtivo mención honorífica no 1979 no V Concurso de Obras de Teatro Infantil “O Facho” e estreouna a compañía Teatro Antroido nas Pontes de García Rodríguez no 1981. Para a análise da lingua baseeime no mecanoscrito do autor e non na edición, con correccións lingüísticas consonte a normativa vixente, a cargo de Xosé Manuel Fernández Castro e Francisco Macías en Vidal Bolaño (2013, IV: 39-97). O Consello da Cultura Galega editou o facsímile da obra no 2013.

10 Usa *barquiña de vela* no canto de *barquiño de vela*, con “barca” por calco castelán, bastante frecuente en galegos que non son da beiramar. En galego *barco* é termo xenérico para calquera construción que se despraza sobre a auga do mar, mentres que *barca* designa construcións de madeira, xeralmente de pequeno tamaño, que navegaban nos ríos galegos valéndose, sobre todo, de remos ou de varas.

coma o oteriano *cantigar* ou *pedichar*, con tradición literaria desde o derradeiro cuarto do século XIX.

Na morfoloxía nominal emprega formas de plural en *-l* hoxe estandarizadas como *papeis*, *varais*, pero *Xenerales*; e a terminación estándar *-á* de *mazá*, a carón de *ran*, *mañán*, coa solución propia do galego occidental. En formas demostrativas como *esta*, *nesto* non se rexistra o diferencialismo oteriano. Na morfoloxía verbal é constante a solución compostelá *-eu* (e non *-iu*) na P3 de pretérito dos verbos en *-ir* (*bendiceunos*, *subeu*, *sigueu*, *abreu*, *cubeu* etc.) e usa a terminación *-chedes* na P5 dese mesmo tempo (*despreciáchedes*), como nas primeiras obras; a forma estándar *sexa*, de ‘ser’, concorre con *seña*; e como nas obras anteriores, usa o verbo *ouvir*. O ourensanismo diferencialista *eiquí* agora é *aquí* e rexístrase a preposición popular *astra*, e non o *até* das obras *Laudamuco* e *Xaxara*.

### 3. TEATRO DO AQUÍ: LINGUA ESTÁNDAR E LINGUA DA RÚA

Nas tres obras do Teatro do Aquí que analicei (*Saxo Tenor*, *Rastros* e *Animaliños*) apréciase que a lingua dos textos corresponde en xeral ó actual estándar, sen a variación, o diferencialismo e os hipergaleguismos das primeiras obras; con todo, son frecuentes certos castelanismos, así como expresións e voces da rúa, ás veces de certos grupos, que Vidal Bolaño usa para dar realismo e naturalidade ó texto.

Sobre a conservación de modismos e castelanismos alleos á corrección normativa, Xosé M. Fernández Castro, coeditor con Francisco Macías das *Obras Completas* do dramaturgo, afirmaba nunha recente entrevista (Ramos 2013):

Partimos do criterio de que emprega unha lingua de base estándar, pero que se permite certas desviacións do estándar para acadar efectos de estrañamento literario e sempre con mecanismos diferentes. Un deses mecanismos sería empregar o castelanismo como unha inversión do barbarismo valleinclanescos. É dicir, onde Valle-Inclán empregaba os galeguismos provocando ese efecto de estrañamento. Vidal Bolaño fai o mesmo, pero empregando o castelanismo para crear a súa Galicia bárbara. Non obstante, tamén emprega ao mesmo tempo fórmulas perdedoras. Igual que el é un autor da desgraza, entendida a desgraza como unha traxedia de pobres, tamén se pon ao lado das palabras perdedoras na loita da normativa lingüística. Traballando intensamente a obra dende un punto de vista lingüís-



tico, decátaste de que hai unha tendencia que vai creando un modelo de lingua literaria propia ao redor deste autor.

*Saxo Tenor (Desgracia arrabaldeira improbable entre loucos, chourizos, gánsters, chulos, currantes e putas)*<sup>11</sup> é a primeira obra que puxo en escena Teatro do Aquí. O argumento artéllase arredor do jazz e a droga, que, como salientou Teresa Monteagudo (2003: 27-28), “actúan como puntos de converxencia para seres que non teñen nada en común: prostitutas, pequenos traficantes e ‘yuppies’ nunha historia na que se mesturan os máis sublimes sentimentos maternais coa sordidez do incesto”.

Trátase dun drama dos arrabaldes, con moita influencia do cinema e das súas estrelas. A obra ten como escenario un barrio cos seus personaxes singulares que, como sinalou Camilo Franco (2012: 47), están preocupados por sobreviviren, “por se moveren nunha circunstancia á contra. Non son xente sabida, pero son espelidos. Están á marxe pero teñen as súas propias normas. Botan man dun sentido do humor bastante negro e as formas de demostralo non son amables”.

No ambiente ultramarxinal da obra, segundo Xosé M. Fernández Castro (2011: 255), “impera unha irracionalidade que fai da frustración un fenómeno de masas, de modo que a alienación é colectiva e as diversas respostas individuais van ter en común unha tendencia autodestrutiva da propia colectividade, con transgresión de toda clase de pactos de convivencia”. O que Vidal Bolaño nos pinta é “un contorno hostil, insufrible, de roubo, prostitución, incesto, adulterio, prevaricación, chantaxe e asasinato”.

Escrita nunha lingua moi coidada, é unha obra excelente para analizar os diversos rexistros lingüísticos dos personaxes<sup>12</sup>. No caso da xente que vive no arrabalde a linguaxe que empregan é abondo significativa para dar unha idea do ambiente marxinal en que se moven, como se ve neste diálogo entre dous veciños (18-19):

O SINATRA: (*Intentando meterlle man na entreperna*)

Qué tal te-la catalítica hoxe, nena?

11 *Saxo Tenor*, unha das obras máis gabadas de Vidal Bolaño, acadou o Premio Álvaro Cunqueiro no 1991 e o Premio Compostela 1993 ó mellor texto orixinal e mellor escenografía. Estreouna a compañía Teatro do Aquí o 12 de xaneiro do 1993 no Teatro Colón da Coruña.

12 As citas corresponden a Vidal Bolaño (1993). A obra reeditouna Francisco Macías en Vidal Bolaño (2013, I: 209-261).

A SABRINA: Para coas mans, que te queimas.  
O SINATRA: (*Conseguindo meterlla*)  
          ¿Tanto che ferve?  
A SABRINA: ¿Serás cab...? (*Dálle unha labazada na cara*)  
          ¿Por fedellas!  
O SINATRA: ¿Non eras así de estreita con el!  
A SABRINA: El non babexaba ó mirarme.

Ou neste diálogo entre a Chonchoniña, que traballara nun puticlub da Coruña e que agora o fai na súa casa, e dous clientes ós que se nega a atender (86-87):

CHONCHONIÑA: Vés fino, Molina, ¿que queres?  
MOLINA: ¡Ah! ¿Estás aí? Non te vira. Unha tortillíña. ¿Que ía querer?  
SENESIO: Unha tortillíña e o que veña.  
MOLINA: ¡Chiss! Ti déixame a min.  
CHONCHONIÑA: Acabáronseme os ovos.  
SENESIO: Traemos nós.  
CHONCHONIÑA: Iso habería que velo. ¡Veña, a durmila por aí adiante!  
          Hoxe non atendo.  
MOLINA: Non nos irás deixar así, esfameados e na rúa.  
CHONCHONIÑA: Ide para a casa e que vos mate a fame a muller se é que aínda está para o labor.  
SENESIO: Aquí non hai nada que facer, Molina. Ímonos.  
MOLINA: Agarda, que hoxe sen mollar non quedamos. Antes non me tratabas así, Chonchoniña.

As dúas persoas da cidade (A Señora Elegante e O Home Serio, que fora o seu esposo) que se achegan ó arrabalde onde apareceu morto o seu fillo, teñen un rexistro diferente das persoas do suburbio (43-44):

A SEÑORA ELEGANTE: ¿Que ves facer aquí?  
O HOME SERIO: Tamén era fillo meu, ¿ou xa o esqueceches?  
A SEÑORA ELEGANTE: Non me podería esquecer diso aínda que quixera.  
          ¿Cómo soubeches onde estaba?  
O HOME SERIO: Supúxeno, coñecéndote.

A SEÑORA ELEGANTE: Non cambiaches moito. Segues presumindo de coñecerme.

O HOME SERIO: E ti segues convencida de que non.

A SEÑORA ELEGANTE: Chameite ó despacho e non estabas. Quería se-la primeira en dicircho.

O HOME SERIO: Déronme o recado en canto lles foi posible.

A SEÑORA ELEGANTE: ¿Cando chegaches?

O HOME SERIO: Hai un pouco. No último avión.

Aínda que esa señora, cando fala cos do arrabalde e perde a calma, perde a elegancia ó usar unha expresión como “¡filla de puta!” referida á Sabrina (70):

A SEÑORA ELEGANTE: (*Aparentemento máis calma*).

Por favor, necesito sabelo, ¿que che decía de min?

A SABRINA: Páselle a botella, tío Sam. E que acougue. Se cadra é por falta de alpiste polo que se pon así.

A SEÑORA ELEGANTE: (*Perdendo a calma outra vez*)

¡Filla de puta! ¿Falábache diso? ¡Contesta! ¿Era iso o que che dicía de min?

A SABRINA: ¡Iso era o máis suave! Dicía tamén que era unha saída. Que se deitaba co primeiro que se puña por diante.

A SEÑORA ELEGANTE: (*Histérica*)

¡Mentes! ¡Mentes! ¡El nunca soubo iso! Queríame! ¡E aínda sabéndoo nunca llelo diría a ninguén!

A SABRINA: A min, si.

(*O Home Serio non pode conterse máis e dálle unha labazada para que calme*)

O HOME SERIO: ¡Xa está ben, Carme! ¡Sábeo todo mundo! ¡E vós, veña, largo de aquí! ¡Deixádea tranquila!

Os personaxes que viven nese ambiente ultramarxinal dun suburbio galego contemporáneo usan frases ben populares como “vai acorda-la allada”, “¡Home! O que faltaba para o peso”, “penso coller unha trompa coma un piano”, “¡Deixe de da-la vara dunha puta vez, Xeneral!” ou “aquí cadaquén ten o seu que rascar”. Asemade empregan termos comúns cunha acepción distinta da normal (*caldeiro* “cárcere”, *alpiste* “bebida alcólica”, *trincar* “prender, meter na cadea”), algunhas delas voces de argot popularizadas, sobre todo, na xente

nova (*pasma* “forzas de orde pública”, *madeiras* “policías”, *escaquearse* “escapar para non ser detido”, *talegos*<sup>13</sup> “billetes”); e rexistranse neses personaxes castelanismos de luxo en exclamacións e formas ponderativas (*Lavirgen!*, *Joder!*, *todo-diós*), tan frecuentes no galego falado, porque a forma castelá lles dá maior énfase. A Señora Elegante despídese cun *¡Adeus!* e non co popular *Adiós!*

Fernández Castro considera que en *Saxo Tenor* hai un uso da linguaxe con claras resonancias de Valle-Inclán, especialmente na lingua *chulapona* d’O Lanzaio. Isto pode apreciarse neste diálogo (35):

O LANZAO: ¡Hai quen veña comigo a bourear uns cantos talegos cos que despedir como é debido a ese pringao?

GOLIAT: ¡Eu!

O LANZAO: Ti non tes moto, Goliat, e no do tirón, cada día hai que ser máis rápido.

(*Entra o Sinatra, amoucado e reflexivo*)

O SINATRA: ¡É máis fino! Hai un pouco case me trincan.

O LANZAO: ¡Hai que ter moto, Sinatra! ¡Hai que ter moto! Sen moto non se é ninguén neste oficio. (*Á Señora*) ¡Ven agora comigo [o]u prefire agardarme?

A SEÑORA ELEGANTE: Nunca viaxo en moto, despeitéame o aire.

O LANZAO: (*Acelerando a moto*): ¡Volverei!

E tamén se aprecia neste diálogo co Home Serio que vive na cidade (75-76):

O LANZAO: ¡Ei, ti, guaperas! Non se trata así a unha dama, ¡E-lo vello do morto?

O HOME SERIO: ¡Qué?

O LANZAO: Volvereicho dicir amodiño e coa correspondente traducción simultánea para que non teñas dúbidas. ¡Dicia, guaperas, que se ti éralo pai do Miro?

O HOME SERIO: Son.

O LANZAO: Pois teño un regaliño para ti da súa parte.

(*Lánzalle á cara un feixe de billetes*)

O HOME SERIO: ¡Que significa isto?

O LANZAO: ¡Lola! ¡Xudeu! ¡A despachar, que vos saíu un cliente!

---

13 Cando a peseta era a moeda oficial española, o castelanismo *talego* designaba popularmente o billete de mil pesetas. En certos ámbitos ese termo tamén designa o cárcere.

Os dous personaxes da cidade, xente de boa posición económica, falan en galego en todo momento, entre si ou cos do barrio. A Señora Elegante usa un galego co pronome anteposto ó infinitivo (“ademais de mo dicir puntualmente”, “antes de o axudar”), trazo do galego literario máis que do oral, que tamén se rexistra en personaxes do suburbio; é o caso do Tío Sam (“non se esforce en me convencer”) ou do Xeneral Grant (“El o de se facer co caso tiñaño claro”). Como se verá máis adiante, esa anteposición rexístrase en *Rastros* e, sobre todo, en *Animaliños*. Nos mecanoscritos de *Xaxara* e de *Ruada das papas* vense correccións do autor riscando o pronome posposto para antepoñelo.

*Rastros. Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos*<sup>14</sup> é o retrato dunha xeración desencantada, a do autor, que pasou de soñar con transformar o mundo ás pequenas resistencias da vida diaria. Cóntase a historia da vida de Esther e a de tres amigos seus (Iago, Moncho e Xan), que foron a súa única patria e dos que ela, nalgún momento das súas vidas, fixo de esposa ou amante de cada un deles. Son historias tecidas arredor da protagonista que intentou suicidarse, entrecruzadas con lembranzas e recriminacións sobre o que se soñou e o que acabou sendo a vida de cada un.

Na obra vese o rastro que foron deixando no seu percorrido vital os tres amigos protagonistas: un preso independentista que cumpre condena en Alcalá-Meco porque o seu idealismo o fixo optar pola loita armada; un esquerdistista rosmón que ía para brillante economista e que acabou vendendo electrodomésticos e vivindo nun “adosado”; e un mozo que ía para brillante escritor e que escribe “merdas ás que nunca lles metería o dente como lector”, que espera que as poñan de lectura obrigada nos institutos.

A lingua é coidada, aínda que emprega formas verbais dialectais do galego compostelán (*debeches, entendeches, esqueceches, foches*), usa *sexa* da normativa vixente e *seña* da época do Teatro do Antroido (e a expresión *ouseña* que xa aparece en *Laudamuco*) e algún outro dialectalismo como *ques* “queres”, algún hipergaleguismo como *outas* “altas” e o empréstimo portugués con tradición literaria *azas* “as”<sup>15</sup>, xunto co lusismo *copo* (“un copo de café con leite”) que usa o preso independentista.

14 *Rastros* estreoua a compañía Teatro do Aquí o 19 de marzo do 1998 na Casa da Cultura de Vilagarcía de Arousa. Obtivo os Premios María Casares 1999 ó mellor texto orixinal e mellor actriz protagonista.

Conséguese realismo e naturalidade ó usar formas da fala oral espontánea como *puto*, *puta* como adxectivo intensificador (*puto caso*, *puto disparate*, *puto egoísmo*, *puta comenencia*, *puta vez*, *puta* / *putísima madre*) ou castellanismos como *joder*, *cojones*, *güevos* ou *jilipollas* (e *jilipollecés*), sobre todo en exclamacións e interrogacións (“Hai que joderse!”; “¡Joder! Vai todo tan mal”, “Isto que cojones é? Un interrogatorio?”; “Fai falta ser jilipollas!”) e outros castellanismos como *dios* e *güevo* con valor intensificador en frases galegas (“De aquí non se vai nin dios ata que eles nos boten”; “Nunca me importaron un güevo os vossos mamoneos de patriotas”); por outra parte, rexístrase *güevos* (e non *collóns*) na frase “sen lle partir os güevos a algún”.

Nesta obra hai expresións como *comer un marrón*, *facendo o pinzo*, *manter en xaque*; formas populares como *pasma* (forzas de orde pública) ou *pirolada* (parvada: “Pos o televisor. Non botan máis ca piroladas”; “E non me veñas coa pirolada de que esta é unha batalla e non a guerra”); e termos relativos ó mundo da droga (*chute*, *raia*), á que está enganchada Esther e ó que se refiren os seus tres amigos neste diálogo (56):

MONCHO: Ademais do posto, isto debía ser todo o que lle quedaba. Manter certos hábitos sempre resultou demasiado caro. E mais cando todo o que se fai para poder costéalos é sablear aos amigos, ou deitarse co primeiro pringao que te convida a un chute ou a unha raia.

IAGO: Pensei que o deixara.

XAN: ¿Dende cando cres nos paxariños preñados? Nin tan siquera o intentou.

MONCHO: Non vivía para outra cousa dende hai anos.

A anteposición do pronome átono ó infinitivo de *Saxo tenor* rexístrase nalgunha acoutación (“*Fai o aquel de lle ir dar un bico*”), pero sobre todo na protagonista Esther (“De o ser, foi un luxo que paguei ben caro”, “como para me poder permitir o luxo de fracasar tamén nesta”, “a fecundidade de te saber un escritor ao que ninguén quería ler”, “¿E que farías ao te ver fóra?”, “por non ter sido quen de matarme ou a lle apl[a]udir a eses desgraciados”) e en Moncho, un dos protagonistas masculinos (“Merqueillos por lle botar unha man”, “Se o dis con mente de me ofender”, “irse del sen lle partir os güevos”, “aínda

15 As citas e o material tiráronse de Vidal Bolaño (1998). A obra reeditouna Francisco Macías en Vidal Bolaño (2013, I: 263-327).

sen o querer, a todos se nos rompe o papel hixiénico”). Contrasta o emprego deste trazo tan literario (e propio de xente maior, sobre todo rural) en persoaxes caracterizados cunha fala con léxico e fraseoloxía urbana, moitas veces tirada ou calcada do castelán.

En *Rastros* emprégase o castelán no diálogo entre unha funcionaria da cadea e Esther cando acudiu a un “vis-à-vis” con Iago en Alcalá-Meco (36-37):

**Voz funcionaria:** Bájese los pantalones y aflójese el sujetador.

**Esther:** ¿Que me baixe que?

**Voz funcionaria:** Que se baje los pantalones y se afloje el sujetador, por favor.

**Esther:** ¿A que viene esto? Solo vengo visitar a un amigo. El delincuente es él, no yo. Y eso porque lo dicen ustedes. ¿Desde cuando es un delito visitar a un amigo? La semana pasada me dijeron que podía venir, que tenía el bis [sic] concedido. Cuando llegué aquí, non me dejaron entrar. Al parecer hubiera un error. [...]

**Voz funcionaria:** Lo va a hacer, ¿si o no?

**Esther:** Que va, ¿a cachearme? ¿Por que hace esto? ¿Para joder? ¿Hay mejores maneras de ganarse la vida! ¿Le gusta, verdad? Le gusta tocarle el culo a las amigas de los presos. ¿Por qué no se lo toca a ellos? Quién sabe, tal vez le gustase más (*Pousa as sabas no respaldo dunha cadeira, baixa os pantalóns, afrouxa o sostén e ábrese de pernas*) ¿O es que le van las tías? [...] ¿Disfrutas haciendo este jodido trabajo, verdad tía? Se te ve en la cara, cabrona. ¿Pues sabes lo que te digo? (*Volve subir os pantalóns*) ¿Que le vas a tocar el culo a tu puta madre! ¿Por donde cojones se sae [sic] de aquí?

E reproducécese en castelán unha escena do filme *Dos hombres contra el oeste*, que tanto lle gustaba a Esther, cando W. Holden remata co winchester a súa egua ferida de morte (22), escena coa que practicamente se fecha a obra, cando Esther volve poñela despois de os médicos impediren a súa morte (94):

**William Holden:** Adiós, amiga. Lamento que las cosas hayan tenido que suceder así. Sé que nunca encontraré otra compañera de viaje como tú. Pero que importa ya. Nada es como era al oeste del Pecos.

*Animaliños*<sup>16</sup> é unha comedia que a xeito de reportaxe televisiva mostra con ironía e retransa a recente transformación do extrarradio urbano de Galicia, inzado de urbanizacións con “adosados” onde vive xente que considera que o mellor é o xardín, uns poucos metros de herba que para algún propietario era o único polo que pagaba a pena; pero unha praga de caracois fai perigar o xardín, símbolo da felicidade na sociedade actual onde tanto valor teñen as aparencias. Sexa cal sexa a profesión, xénero e idade dos moitos protagonistas todos falan en galego, entre eles unha meniña de dous anos, uns nenos e unha moza de 16 que estuda 1º de Bacharelato; e mesmo falan galego os caracois, os animalíños dunha obra na que non hai actos nin escenas, senón variacións.

A lingua é moi coidada. Os escasos castellanismos aparecen, sobre todo, en frases exclamativas ou interrogativas para reflectir a expresividade da oralidade e intensificar a frase; é o caso de *Dios* (“Me cago nas herbas de *Dios!*”), en concorrencia con *Deus* en “un ascensor como Deus manda todo isto sería outra cousa” e noutras frases; *coño* (“herba, *coño*, de que estamos a falar?”) e *joder!* (“*joder!* Se eu che contase”). Os caracois tamén usan castellanismos intensificadores (69)<sup>17</sup>:

O TIPO RARO. Variación quince. Unha de caracois.

EL: *Joder*, aquí chega un calquera, ceiba un *rollo* e todo *Dios*, ala! A escoitalo.

ELA: Mira que manda collóns!

ELES: E que agardabades? Eles son os civilizados e nós os caracoliños.

ELA: E a foderse!

EL: Si, señor, e a foderse. Levan días peta que te petarás e total...

[...]

EL: Hai que repoñerse e facer algo...

ELES: Si, xa! Pero... o que?

ELA: *Joder*, se tivésemos resposta a esa pregunta... non eramos caracois.

---

16 Estreouna Teatro do Aquí o 15 de marzo do 2002 no Auditorio Municipal de Narón. Gañou os Premios María Casares 2003 ó mellor espectáculo, mellor dirección, mellor texto orixinal e mellor iluminación.

17 A exemplificación e as citas tiráronse da edición de Xosé Manuel Fernández Castro en Vidal Bolaño (2013, I: 51-93). Preferín esta edición á de L. Alonso Girgado, T. Monteagudo e M. Quintáns en Vidal Bolaño (2003: 113-172) porque nesta a exclamación *joder!*, con diversos rexistros, que supoño que é a do texto orixinal, aparece galeguizada en *foder!*



Na obra hai moitos exemplos de anteposición do pronome átono ó infinitivo en frases como “habería que o podar”, “non acerto a me explicar”, “non sei moi ben que lles dicir”, “dándolle a oportunidade de lles dicir ‘”, “habereá que os facer” etc. É a anteposición xa comentada de *Saxo Tenor* e *Rastros*.

En *Animaliños* hai metateatro, con intérpretes que falan de facer teatro galego –o que se fai aquí en lingua galega– e que lle buscan chatas ó escritor, como se ve na variación XVI A Didáctica (70-72):

O RESPONSABLE: Ides asistir a unha representación de teatro.

A RESPONSABLE: Pero non dun teatro calquera.

O RESPONSABLE: Do teatro noso, ou sexa, de Teatro Galego.

A RESPONSABLE: Teatro Galego é o que se fai aquí.

O RESPONSABLE: O que se fai aquí en lingua galega. Nun supoñer: esta peza a que ides asistir hoxe, representada en Londres en inglés, sería teatro galego ou non?

A RESPONSABLE. A pregunta en realidade debería ser: sería teatro? (*Ri unha vez máis.*) Eu é que, francamente, creo que o teatro é outra cousa.

O RESPONSABLE: Ese é un tema apaixonante ao que non imos entrarlle hoxe. [...]

A RESPONSABLE: É unha obra dun único personaxe, pero no que, dalgunha maneira, estamos representados todos.

O RESPONSABLE: Uns máis ca outros.

A RESPONSABLE: Eu, sen ir máis lonxe, non me sinto identificada en absoluto coa tese desta obra. A min os caracois encántanme e coa hipoteca que teño vaime *que nin diola*.

Tamén hai un irónico xogo metalingüístico co uso consciente dalgún castellanismo, que Vidal Bolaño sabe que llo poden criticar os defensores do galego reintegrado. Cando na variación V un personaxe escribe no chan co seu propio sangue “Me cago nos caracois e no euríbor de *Dios!*”, frase do galego popular, unha coñecida reintegracionista achégase á tipa normal para lle facer dúas sutís correccións lingüísticas: tacha o “Me” de “me cago” e cambia *Dios* por *Deus*, polo que a frase agora será “cago nos caracois e no euríbor de *Deus!*”.

Na variación XVIII “o actor ou actriz que fai dun tipo ou tipa normal” realiza unha reflexión metateatral e refírese a esa frase (“Me cago nas pragas de

caracois e no euríbor de *Dios!*”), que non diría pois virían corrixilo os reintegracionistas (76-77):

Eu podería entrar, buscar a luz do único foco prendido, asentarme nel e cuspirilles coa voz *engolada... Mecachis na mar salada* e tal que sei eu e *patatín e patatán...!* Moi ben! E que? E xa está? Non, señor! Eu creo que un actor ou actriz de hoxe en día debe ir máis alá. Debe tomar partido. Posicionarse. Enriquecer o traballo do escritor ou do dramaturgo, aportándolle a súa experiencia persoal, a súa creatividade. Sempre, por suposto, dende a disciplina e o respecto máis absoluto ao autor. Mesmo cando se discrepa del, como é o caso. Esta peza é en si mesma unha terrible contradición. [...] E por último porque, dóeme ter que o dicir así, pero non hai teatro se non hai conflito e aquí non o hai. A lóxica dramática, natural no tratamento dun tema coma este, esixiría, de primeiro, dúas personaxes e non unha nada máis. Dúas personaxes que mantivesen posturas contrarias diante do tema que se vai tratar, e que, polo tanto, desen lugar ao imprescindible conflito dramático. [...] Calquera cousa, antes de vir aquí e ceibar sen máis historias: “Me cago nas pragas de caracois e no euríbor de *Dios!*” Un personaxe coma o meu nunca diría algo así. Dunha porque non se arriscaría a que lle emendasen a plana ortográfica os reintegracionistas e de maldicir contra alguén de arriba, faríao contra o Altísimo, contra Cristo ou contra o Noso Señor. E doutra porque as hipotecas non son malas en si mesmas... Se o autor non ten talento, a algúns de nós sóbranos.

O conflito da normativa da lingua galega e o conflito lingüístico que se vive en Galicia trátaos o autor con moita ironía nunha parodia na variación IX, cando alguén pregunta como lle hai que falar ás plantas (62):

EL: En que lingua haberá que falarilles?

ELA: A quen?

EL: Ás plantas?

ELA: Será como a nós. Nunha que entendan. Ou sexa: a cada unha na súa.

EL: E como sabes cal é a súa? As camelias veñen do Xapón, por exemplo. E esta, en concreto, é dun enxerto que me trouxeron non sei de onde.

ELA: Por como recende, debe ser de aquí.

EL: Pois acabas de librar-me dunha boa preocupación. En que lle falo entón, en galego normativo, no de mínimos, en galego reintegrado ou en español?

ELA: En calquera delas.

EL: E se ten postura e, en vez dunha alegría, lle dás un desgusto?

ELA: Non te entendo.

EL: Imaxina que lle falas español e é do Bloque ou que lle falas en galego e resulta que é da Coruña.

Sirvan estas notas como particular homenaxe a un dos maiores forxadores do teatro galego, un pallaso incómodo que uniu un insubornable compromiso ético coa lingua galega cun compromiso estético e que sobre a tradición teatral e parateatral popular galega e a experimentación das novidades do teatro europeo redactou, dirixiu e interpretou obras que a tanta xente fixo pensar, rir, gozar... e soñar.

Saúde e Patria, querido Roberto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández Castro, Xosé Manuel (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Fernández Rei, Francisco (2011): “A elaboración do galego literario moderno e a contribución d’O atraso económico de Galicia a este proceso”, en Valentín Arias, Manuel Caamaño e Víctor F. Freixanes (eds): *Á beira de Beiras. Ensaíos e apuntamentos*. Vigo: Galaxia, 172-179.
- Franco, Camilo (2012): *Dez obras na vida de Roberto Vidal Bolaño*. Cesuras: Biblos Clube de Lectores.
- López Silva, Inmaculada (2013): “O espectáculo total que nutre a literatura. Unha lectura da *Ruada das papas e o unto*”, en Roberto Vidal Bolaño: *Ruada das papas e o unto*. [Santiago de Compostela]: Consello da Cultura Galega, 33-65.
- Monteagudo Cabaleiro, Teresa (2003): “O labor teatral e cinematográfico”, en Roberto Vidal Bolaño, *Animaliños*. Colección Follas de Teatro. Santiago de Compostela: Follas Novas, 21-40. [Edición e introdución de Luís Alonso Girgado, Teresa Monteagudo Cabaleiro e Manuel Quintáns Suárez].

- Ramos, Alberto (2013): “O sistema literario nunca aceptou a Vidal Bolaño como escritor e agora vai ter que admitilo pola forza da súa obra”. [Entrevista con Francisco Macías e Xosé Manuel Fernández Castro “Pepes”]. *Praza Pública*, 15/V/2013. <http://praza.com/cultura/4461/lo-sistema-literario-nunca-aceptou-a-vidal-bolano-como-escritor-e-agora-vai-ter-que-admitilo-pola-forza-da-sua-obrar/>
- Vidal Bolaño, Roberto (1977): *Laudamuco, señor de ningures. Ledaiñas pola morte do Meco*. Santiago de Compostela: Pico Sacro.
- (1993): *Saxo Tenor*. Os libros do Centro Dramático Galego. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1998): *Rastros. Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos*. Colección Popular Teatro. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- (2003): *Animaliños*. Colección Follas de Teatro. Santiago de Compostela: Follas Novas. [Edición e introdución de Luís Alonso Girgado, Teresa Monteagudo Cabaleiro e Manuel Quintáns Suárez].
- (2013): *Obras completas*. Volumes I, II, III, IV. Santiago de Compostela: Edicións Positivas. [Dirección e coordinación de Xosé Manuel Fernández Castro].