

ROBERTO VIDAL BOLAÑO NA EMERXENCIA E CONSOLIDACIÓN DO TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO. PERCURSO EN DEZ PARAXES

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes
Grupo ILLA
Universidade da Coruña

Resumo: Preséntase un percurso pola fulcral intervención de Roberto Vidal Bolaño no campo teatral galego desde os momentos refundacionais de comezos da década de setenta até a transición para o novo século, na multifacetada figura de dramaturgo, actor, encenador, produtor-empresario, iluminador, figurinista ou escenógrafo. Proponse unha viaxe con paraxes nos momentos decisivos dese periplo profesional dedicado aos palcos do país e nas diferentes motivacións que orientaron o seu traballo.

Abstract: The present paper reviews Roberto Vidal Bolaño's crucial involvement in Galician theatre, from its revival in the 1970s to its transitional period at the turn of the new century. Vidal Bolaño was a multifaceted figure; a lighting, costume and stage designer, actor, director, playwright and producer. This account focuses on the most significant periods of his professional life, which was devoted to Galician theatre, and on what motivated and influenced him throughout his career.

Palabras chave: Roberto Vidal Bolaño, teatro galego, percurso, intervención, lexitimación, poética teatral, público, dignificación, inconformismo, influencias.

Key words: Roberto Vidal Bolaño, galician theatre, involvement, review, legitimacy, theatrical poetics, audiences, dignify, non-conformance, influences.

[...] unha sociedade en crise xera un teatro en crise.

Vivimos nun país onde unha porcentaxe elevada da poboación non sabe que é, de onde é, e mentres esto sexa así, estaremos en ningures.

Roberto Vidal Bolaño

A celebración das Letras Galegas 2013 serviu para facer patente a densidade e a transcendencia da participación de Roberto Vidal Bolaño na emerxencia do teatro galego contemporáneo e na súa posterior sobrevivencia e consolidación como un elemento relevante da cultura galega. Alén diso, foi unha magnífica oportunidade para dar a coñecer ao conxunto da sociedade o que era evidente para as persoas que tiñan acompañado o seu labor escénico: a altura da súa obra dramática e a multiplicidade da súa figura como home de teatro.

A seguir, propónse un percurso, non necesariamente linear, por algúns dos aspectos máis relevantes da multifacetada personalidade teatral de Roberto Vidal Bolaño, facéndonos paraxes nos aspectos máis reveladores do seu papel na construción do teatro galego tal e como hoxe o entendemos e naquéloutros que caracterizaron os seus posicionamentos no campo escénico da Galiza, ora desde a escrita dramática, ora desde o traballo nas súas compañías ou no Centro Dramático, ora desde os foros e as plataformas profesionais de que fixo parte.

“Queremos saír á busca dese teatro galego posíbel” proclamaría no nacemento en 1992 da súa segunda compañía. E axiú intensamente nesa procura, como veremos no camiño que agora iniciamos.

1. DO CINEMA AO TEATRO (GALEGOS)

Roberto Vidal Bolaño (Compostela, 1950-2002) abriu os ollos á cultura no marco do movemento asociativo de contestación ao franquismo de finais da década de sesenta que, por medio de teleclubes, cineclubes e grupos de teatro, pretendía gañar para a cidadanía o espazo de participación que o réxime ditatorial negaba (Biscainho 2007):

En Santiago naquel momento había un movemento cineclubista moi importante. Agora mesmo cústame ordenar as datas, pero recordo dende

moi novo, e tiña que ser de moi novo porque recordo ter uns conflitos familiares terribles polas sesións nocturnas, asistir ás sesións de cine-clubs que tiñan proxección e logo debates que podían durar ata as tres da mañá. Pero tamén recordo as sesións das tres e media da tarde, que adoitaban ofrecer grandes películas americanas desprezadas naquel momento (Macías 2013).

Interesado inicialmente polo cinema, en 1972 entrou en contacto co Equipo Lupa, que crearan Euloxio Ruibal e Félix Casado un ano antes. En Lupa desenvolveu tarefas de produción e de axudante de dirección, mais tamén participou como actor e, da man de Ruibal, tivo ocasión de coñecer as propostas interpretativas de Meierhold e Brecht (Vidal Ponte 2013: 39-40). Igualmente, integrou o grupo de teatro asociado a Lupa, o Obradoiro, que xurdira da vontade dos integrantes deste colectivo por investigaren e experimentaren outras maneiras de interpretar alternativas ao realismo: “Para manter un pouco a actividade do equipo e para foguearnos un pouco todos en parcelas colaterais á do cine montamos un grupo de teatro que se chamaba Obradoiro e eramos os mesmos do equipo” (Macías 2013).

Serían as pescudas promovidas desde o Obradoiro as que o levarían a tomar contacto coas formas parateatrais populares, aínda moi vivas da Galiza na altura:

Houbo unha crise no Lupa. O de facer ficción en súper-8 non daba chamado nin un resultado interesante. Algunha cousa levaba premio, e tal, pero nós víamos que aquel non era un camiño que levara a ningún lado. Entón un sector do equipo pretendeu reducir aquela experiencia a un traballo estritamente documentalista. Querían facer documentais, coller imaxes de manifestacións da cultura galega que se estaba acabando: do entroido de Laza, o entroido do Ulla, por exemplo (Macías 2013).

A clausura da Escola Oficial de Cinematografía de Madrid decretada polo réxime franquista desbaratou a intención inicial de cursar estudos de cinema, mais iso tería unha feliz consecuencia: Vidal Bolaño concentrouse no teatro e creou co seu grande amigo Xaquín García Marcos o Teatro Antroido, ao que se incorporou un grupiño de universitarios interesados. Uns anos máis tarde, explicaba as intencións do colectivo:

Teatro Antroido nace en xaneiro de 1974, promovido por un fato de universitarios e traballadores de Santiago de Compostela, cunha clara motivación e un definido contido: “reafirmar no eido do teatro a identidade dun pobo, Galicia, e contribuír á normalización da súa cultura” (Lourenzo 1983).

Antroido incorporouse ao teatro independente da altura, un movemento que procuraba unha produción espectacular diferente da consentida polo franquismo e que na Galiza conduciría á refundación do sistema teatral propio. En efecto, no noso país estes colectivos dramáticos caracterizábanse pola loita contra o imperialismo franquista da España única e pola vontade de instauraren un campo de xogo autónomo definido por unhas regras específicas, a comezar polo uso da lingua galega. Roberto Vidal Bolaño explicaba así ese reencontro coa reivindicación nacional, concretado no desexo de atinxir un teatro galego propio:

[O *teatro independente*] terá entre nós, e en xeral en todas e cada unha das nacionalidades históricas, uns matices diferenciadores que retornaban o vello desexo de moitos dos nosos devanceiros de dotar a Galicia dun teatro propio. Un teatro que, no artístico, fose expresión do seu ser, e no social non só unha posta en cuestión da dictadura, senón un argumento máis na defensa da nosa identidade cultural e dos nosos dereitos nacionais (Vidal Bolaño 1998: 188).

2. LEXITIMACIÓN E AUTONOMÍA PARA O TEATRO GALEGO

Desde o comezo, Roberto Vidal Bolaño traballou polo fortalecemento desde os palcos de elementos identitarios que servisen de cohesión para a sociedade galega, ben como pola determinación de trazos específicos que fixesen do teatro galego un teatro de noso, recoñecibel e co cal nos puidésemos identificar. Non resultou casual, pois, a denominación deste primeiro grupo, Teatro do Antroido, pois foi precisamente nas celebracións parateatrais onde procurou eses atributos que dotasen a actividade dramática de Galiza dunha identidade propia, para alén dunha lexitimación do espazo cultural galego no seu conxunto.

Roberto e Xaquín [*García Marcos*] [...] viron naquelas manifestacións parateatrais unha boa fonte da que beber e recobrar a súa iconografía, e non quedar no mero expresionismo importado dos teatros independentes, senón ir investigando por esa vía da cultura popular autóctona (Vidal Ponte 2013: 50).

Os promotores do emerxente teatro galego da década de setenta —entre os cales se incluía Bolaño— sentiran a necesidade de xustificaren a existencia dun teatro galego autónomo diante dos ataques que pretendían desacreditalos. Estes argumentos lexitimadores foron procurados, por exemplo, nos textos literarios galegos canonizados (mediante o transvasamento de lexitimidade entre campos do mesmo sistema cultural), no recurso ao mundo lusófono (un argumento que nin sempre tivo concreción) e na parateatralidade das celebracións festivas tradicionais. Roberto Vidal explicábao nunha revista madrileña: “Al no existir una tradición específicamente teatral, para conectar con lo que de alguna manera más puede aproximársele nos remontamos a las fiestas parateatrales” (M.P.C. 1978: 41).

A parateatralidade confería lexitimación, individualizaba o teatro galego fronte ao español —ao fornecer unha especificidade que axudaba a loitar contra a subsidiariedade— e achegaba os envoltidos na refundación do teatro galego ao desexado “teatro popular”, afastado de calquera tentación elitista. Para alén diso, era colocada como solución á imposibilidade de conectar cunha tradición, cun pasado da nosa actividade escénica que non resultaba moi accesíbel e que se circunscibía ao soporte literario. Frustradas pola guerra as tentativas de consolidación dunhas fórmulas escénicas propias, para Vidal Bolaño a parateatralidade representaba a nosa verdadeira tradición teatral:

Só unha percepción subxectiva do que se entende por teatro, permite hoxe seguir a afirmar que carecemos de tradición teatral recoñecible. Nesas formas do teatro popular das que aínda perduran entre nós abondosos exemplos, cada pobo á súa maneira, non fixo senón darlle expresión á súa vontade de ser outro, de ser peculiar, diferente, malia saber que eran máis cousas as que o xunguían aos demais pobos das que o diferenciaban. É a iso ao que chamamos identidade. Nada moi diferente a ese nome, a ese apelido ou a ese alcume, polo que sabemos das nosas orixes, dos nosos ascendentes, e polos que nos manifestamos como “outros” diante dos demais e diante do mundo. Nin mellores, nin peores, simplemente outros, cunha identidade

e un xeito de ser e entender as cousas peculiar, distinto, propio, e polo tanto tamén cun teatro capaz de expresar esas peculiaridades, sen falsas vaidades ou estúpidos orgullos (Vidal Bolaño 2013a: 135).

Desta maneira, nos espectáculos de Teatro Antroido foron moi frecuentes os recursos a elementos procedentes das celebracións festivas tradicionais, como pantallas, bonecos, cantigas tradicionais etc., sempre moi recoñecíbeis para o público da altura.

Mais non se limitaron a estas incorporacións, pois os espazos dramáticos, a temática ou o ritmo dalgúns espectáculos estaban tirados igualmente do imaxinario popular colectivo: é o caso, por exemplo, de *Bailadela da morte ditosa*, que trataba o tema da morte nun espazo simbólico —un cruzamento de camiños cun cruceiro e cunha árbore— vinculado directamente á narrativa oral e mesmo a certas celebracións tradicionais.

Tamén encaixaba nas feitura das celebracións parateatrais profanas a rebelión contra a disposición burguesa do teatro á italiana, tan propia do teatro independente, como expresaba o propio Vidal Bolaño:

—O asunto do espacio interésame moito de sempre. De entrada hai esa necesidade sentida e compartida por gran parte da vangarda teatral, e que neste momento é a de romper con esa especie de imposición terrible do escenario á italiana. Eu rebélome contra esa imposición. Non digo que non seña válido para aqueles casos que o demanden, pero cada obra demanda un espazo concreto (Ledo 1980: 14).

Fechada a etapa de Antroido, a presenza dos elementos parateatrais deixou de ser tan intensa, aínda que nunca chegou a desaparecer totalmente das encenacións do compostelán, até o extremo de que o logotipo da súa segunda compañía, Teatro de Aquí, foi deseñado a partir da imaxe dunha pantalla propia das celebracións de Entroido, semellante á que protagonizara un dos cartaces da etapa anterior —o de *Laudamuco, Señor de Ningures*. No entanto, os elementos tirados das celebracións parateatrais profanas foron en moitos casos substituídos pola parafernalia ritualizada da medianía urbana, coas súas cerimonias de mediocridade.

Concordamos con Gustavo Luca de Tena en que “A procura dun teatro que servise de razón e de explicación colectiva fronte á marxinação axuda a

entender os compromisos do extraordinario actor e autor desde os seus comezos” (Luca de Tena 2013: 14). Coadxugar na consolidación dun sistema galego de produción e consumo de espectáculos teatrais foi, pois, unha das teimas de Roberto Vidal Bolaño, sempre posicionado contra os preconceptos que “agroman no autoodio e o asimilacionismo militante” (Vidal Bolaño 1998: 193) e que no sistema cultural español condenan os galegos e a súa produción cultural a unhas posicións periféricas das cales resulta moi difícil saír.

De feito, o labor teatral de Vidal Bolaño, firme defensor da total autonomía do campo teatral galego, levou sempre implícita a reivindicación nacional —“cuando hago teatro político y hablo de la relación que se establece entre el poder y la gente, lo hago desde una nación sin Estado” (Tristán 2000)— e reiteradamente falou da “nosa necesidade de nos reafirmar como cultura, país, pobo ou nación, cun xeito peculiar de ser e estar no mundo” (Vidal Bolaño 1998: 194), necesidade que só podería ser cuberta cun sistema teatral galego autónomo e independente polo cal traballaron os envolvidos na actividade teatral galega desde a década de setenta. Como xa se comentou, un campo teatral —e cultural— galego non subsidiario de ningún outro permitiría ao pobo da Galiza abandonar os lugares marxinais a que o condenaba a cultura española e poder identificarse cuns elementos máis próximos:

É da busca da satisfacción desa mesma necesidade [...] de onde xurdiu e segue a xurdir cada día o mellor teatro do presente. Aquel que máis e máis decididamente aposta polo futuro, por un teatro galego capaz de traducir en termos de universalidade o particular e de lles restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espallar, co que sentirse identificado e ó que ter como propio (Vidal Bolaño 1998: 194).

A elección do nome da súa segunda compañía, Teatro do Aquí, patentiza esta vontade por crear unha tradición teatral galega autónoma e sen concesións á subsidiariedade.

Neste sentido, o compostelán contestaría con clareza e convicción aos que, desde un pensamento colonizado, teimaban en continuar a ver como única saída intelixente a procura desesperada de mobilidade cara aos lugares privilegiados do sistema teatral español, para o cal, como é lóxico, habería que abandonar o uso da lingua galega: “non me sinto na periferia”, respondeu en 2000 nunha entrevista a *El Confidencial*, “periferia a respecto do centro que é

Madrid? Estou no meu centro que é esta cultura e esta cidade. [...] Quero que o meu teatro interese en todo o mundo, pero non fago teatro universal. O meu teatro ten que funcionar aquí, se non non poderá funcionar en parte ningunha” (Tristán 2000).

Como xa se indicou, o elemento máis importante dos que caracterizarían a produción deste sistema teatral autónomo foi a lingua galega e Vidal Bolaño asumiu o monolingüismo para o seu traballo dentro da Galiza —desde a década de oitenta, con versión en español para o resto do Estado¹. Mais a evolución sociolingüística da Galiza levaría á falta de identificación coa lingua propia dunha parte da poboación, triste paradoxo que tampouco lle pasaría desapercibido: “O noso discurso enúnciase no marco dunha cultura en cuestión, que despreza tanto como ama os seus valores propios, entre eles a lingua. O simple feito de que a palabra teatral sexa enunciada en galego, é causa de que un importante sector da nosa sociedade considere que non nos diriximos a ela ou que mesmo o facemos contra ela” (Vidal Bolaño 1998: 189).

3. UNHA POÉTICA TEATRAL GALEGA

No que ten que ver coa creación dramática, a loita pola autonomía sistémica concreouse tamén na perseverante procura dunha poética teatral galega propia. Vidal Bolaño entendía que a autonomía, a non subsidiariedade, debía estar ligada á consecución duns trazos temáticos, estéticos etc., dunhas maneiras de facer características que recibisen a sanción do groso da cidadanía, que se identificaría con eles como elementos simbólicos de cohesión do grupo social. “O de chamalle así ao grupo, Antroido, respondía ao interese de encontrar unha estética propia”, explica Roi Vidal na biografía que publicou sobre o seu pai. “Propia para o grupo, mais que ademais non fose algo importado, senón inspirado na cultura galega” (Vidal Ponte 2013: 50).

Nun paradoxo característico dos sistemas emerxentes, o teatro galego aspiraba a tratar todos os temas en todos os formatos e desde calquera estética,

1 Roberto Vidal Bolaño explicaba para unha revista escolar o duplo sentimento que lle esperaba esta circunstancia: “[...] por un lado resulta estimulante porque cunha versión en castelán hai posibilidades de que a obra teña unha vida, unha área lingüística que non sexa, só, a galega; por outro lado, é un lío. Convivir como actor co mesmo espectáculo en dúas linguas crea unha especie de cortocircuito permanente, propio exclusivamente de culturas minoritarias como a nosa” (Taxes/Taxes 1997: 3).

mais ao mesmo tempo pretendía definir unas formas específicas, uns modelos caracterizadores.

En 1980, Bolaño recollía esta pretensión con motivo da estrea de *Bailadela da morte ditosa*: “Abórdase o tema do suicidio coma o fenómeno universal que é, pero a partires da súa peculiar presenza entre nós, e desde unha posible poética teatral galega” (*La Voz de Galicia* 10/VII/1980). E no programa de man de *Agasallo de sombras* (1984), peza escrita e dirixida por Vidal Bolaño para a temporada inaugural do Centro Dramático Galego, lembraba que “O espectáculo mantén unha traxectoria común cós anteriores, na percura dunha poética teatral propia, unha linguaxe que recolla aqueles valores susceptibles de ser englobados na dinámica teatral”.

Esa poética teatral galega debía nacer do equilibrio entre a tradición e vangarda, de maneira que non deixase fóra ningunha camada social. E na súa busca Vidal Bolaño recorreu, máis unha vez, á parateatralidade, mais tamén ás raíces literarias, á historia recente, á tradición, aos tipos urbanos, aos pequenos formatos e ás grandes producións e a todo o que estivo ao seu alcance.

Na información que se facilitaba ao público espectador de *Días sen gloria* (1993) recollíase esta vontade de atinxir un teatro especialmente concibido para a sociedade galega:

Nalgún recuncho ignorado do noso presente, ten que haber un teatro do hoxe e do aquí posible. Un teatro con fe abondo en si mesmo e na sociedade na que nace e á que serve. Un teatro que contribúa a lle restituír ós cidadáns o dereito a un lugar de encontro no que se espellar, co que poidan sentirse identificados e ó que cheguen a ter como propio. Un teatro que aspira a revitalizar aqueles sinais da súa identidade que a fan existir como tal.

Roberto Vidal Bolaño recollía así o testemuño do Grupo Nós, dando continuidade á concepción da Galiza como célula de universalidade desde a súa particular especificidade e sen deixar de ver o mundo cos nosos ollos de galegos e galegas:

No noso teatro están a agromar hoxe, como nunca antes o fixeran, moitos dos soños, dos esforzos e das tentativas máis fecundas a prol da consolidación dun teatro de nós, postas a andar polos que nos precederon. [...] un teatro que, malia todo, xa é quen de saír ó encontro de poéticas propias. De

traducir en termos de universalidade o particular e de reafirma-las capacidades certas da nosa cultura e dos nosos creadores para se incorporar por méritos propios á dramaturxia e ó teatro universais (Vidal Bolaño 1998: 186).

4. MÁIS DO QUE UN DRAMATURGO

Falarmos de Roberto Vidal Bolaño só como dramaturgo é ficarmos nunha das faces do poliedro. Probabelmente esta sexa unha das razóns que expliquen as enormes dificultades que o mundo académico encontrou cando se decidiu a analizar a súa figura, como reconece Dolores Vilavedra:

[...] mesmo á hora de xulgar a súa literatura dramática, á crítica resúltalle difícil sustraerse á súa polifacencia artística –definida nunha entrevista de Yolanda López como “renacentista” (*Interesarte* 7, outubro 1999)– e decantarse por xulgalo só como “autor”. Así, cando Iolanda Ogando comenta a publicación de *Rastros*, fala de el coma “un dos máis importantes escritores de teatro da nosa literatura ou un dos homes de teatro máis importantes do noso país” (*RGT* 19, 1998). E tamén Damián Villalaín (*VVAA* 1998: 89) móvese na mesma disxuntiva: “entrecrúzanse nel, formando un todo indistinguible, as facetas de autor, director, escenógrafo, actor, iluminador, investigador e empresario teatral” (Vilavedra 2002: 69).

A pesar dos grandes valores literarios da súa obra –“a obra dramática de Vidal Bolaño ten adquirido unha solidez e unha madurez incontestables” (Vieites 1998)–, calquera aproximación textocéntrica devolve unha imaxe acurtada e pouco elucidativa da súa dimensión de vulto da historia do teatro galego contemporáneo e aínda nos estudos que inclúen outro labor prestixiado como é o de director de escena, a achega continúa a se evidenciar moi coxa:

Foi Roberto Vidal Bolaño aquel animal escénico que estaba en todo, de principio a fin, onde nada lle era alleo, dende a escrita á escena: autor, rexedor, actor, encargado de tramoias e luces (nunca deixou ese labor a ninguén). [...] Cantos grupos non terá inventado para labrar a liturxia da representación, esa maxia –vento e lume e fume– que é un milagre. Sempre na mesma teima ó tempo que argallaba na cabeza escena e escena, xornada tras xornada.

El sabía ben que o texto era soamente unha parte do teatro [...] O espírito do teatro habita un chanzo máis alto que o socalco da letra (Cochón 2013: 9-10).

En resumo, Bolaño confesaba a súa subordinación do texto á concepción global do espectáculo: “Me pliego conscientemente a la inmediatez como forma de potenciar o contribuir a un soporte para algo que me parece más importante que la creación de textos, que es la creación de espectáculos. Me interesa más el espectáculo que el texto” (M.P.C. 1978: 44).

Xa no primeiro espectáculo de Antroido, *Amor e crimes de Juan “El Pantera”* (1975), un Vidal Bolaño mozo traballara na fixación do texto escénico —a partir das pezas de Blanco Amor—, codirixira, interpretara e fixera un pouco de todo, moi na liña dos colectivos de teatro independente. Mais a profesionalización de finais desa década non o levaría a se especializar nun dos oficios escénicos e en 1998 continuaba a falar da “miña condición de autor, director, actor, produtor, iluminador, escenógrafo, figurinista e público” (Vidal Bolaño 1998: 183). E a esta listaxe aínda habería que acrecentar o seu papel como promotor de iniciativas corporativas, como adaptador-dramaturxista, como ideólogo e “inventor de posíbeis” para a arte dos palcos na Galiza e varias outras facetas, algunhas tan necesarias e pouco ponderadas como a de crítico (Fernández 2002) ou a de propiciador do acceso á profesión teatral das camadas máis novas de intérpretes.

En definitiva, Vidal Bolaño foi un home total de teatro que incluía entre as súas múltiples caras a dimensión autoral. Particularmente, de termos que colocar algunha faceta no centro da súa complexa personalidade artística, esta sería ao noso entender a de intérprete, idea que tamén recolle Anxo Abuín no seu “Eloxio do a(u)ctor”:

Eu quero agora evocar tamén, modestamente, a relevancia do actor a través da figura imponente de Roberto Vidal Bolaño, comediante, no sentido máis nobre do termo, un ser atípico, disposto a poñer con xenerosidade toda a súa enerxía en riba dun escenario. Creo que este labor, moitas veces esquecido, foi tamén o núcleo e motor da súa vida e da súa traxectoria teatral, que beberon dunha concepción da escena que nacía da busca de coherencia estética e ideoloxía mediante unha escritura precisa, reflexiva e actual. Tamén a escritura da voz, do corpo, do movemento... Quixera, pois, lembrar a Roberto Vidal Bolaño como modelo de artista, completo e paradóxico (Abuín 2002).

5. VONTADE DE GAÑAR PÚBLICOS DIVERSOS

O noso home sempre tivo moi claro que ou era para todos ou o teatro galego nunca chegaría a ser. O seu ideal de celebración dramática talvez estivese próximo daquel que envolvía os gremios da vila nas “estacións” medievais realizadas sobre carros, “a contribución máis orixinal e complexa desa época ó espacio teatral e á relación entre os actantes e o público” (Vidal Bolaño 2013c: 50). Diante da obvia imposibilidade de implicar o groso do corpo social na representación, propúxose levar ao palco personaxes da máis diversa xinea e orixe que recollesen o abano máis amplo posíbel da casuística social galega, deu cabida nas súas producións a intérpretes de diferentes xeracións e procedencias e tentou por todos os medios seducir cos seus espectáculos un amplo espectro da sociedade galega —sen ter de facer para iso concesións que representasen unha ameaza para o sistema teatral galego ou atacasen directamente a calidade e dignidade das súas propostas.

Na verdade, Vidal Bolaño nunca esqueceu a vontade dos colectivos refundacionais dos anos setenta de representaren “teatro popular”, entendido como aquel que prestaba atención á realidade cultural e social galega (Quintáns 2013). Ora, non por iso deixaría de incorporar elementos directamente incómodos (temáticas, personaxes...) nin de experimentar nos diferentes niveis do proceso de creación dos seus produtos espectaculares —desde a escrita, a interpretación, a posta en escena ou calquera outro aspecto. A súa intención, neste sentido, foi a de manter un delicado equilibrio entre a modernidade e a tradición, de maneira que as súas obras puidesen resultar igualmente atractivas para calquera faixa etaria e non defraudasen as expectativas dos públicos populares nin as dos afeitos ás fórmulas máis contemporáneas.

Para alcanzar este obxectivo, despregou todo tipo de estratexias e probou as máis variadas fórmulas. Así, fixo teatro para os máis novos (*Xaxara*, *Peituga*, *Paniogas*, *Tarelo*, *o Rapaz e o Cachamón*, *ou como trocar en rato pequeno o meirande xigantón* ou *Touporroutou da lúa e o sol*); pretendeu seducir o público non afeito ao consumo teatral burgués con espectáculos de teatro de rúa (*Antroido na rúa I*, *Antroido na rúa II*) e mesmo con *happening* (*Ruada das papas e o unto*); fixo teatro con soporte literario a partir dos grandes monumentos da nosa literatura (*O desengano do prioiro*); puxo en andamento grandes producións que puidesen atraer as persoas máis habitúadas a consumiren produtos culturais da grande industria (*Saxo Tenor*); cultivou o humor (*¡Anxeliños!*); realizou espectáculos de elenco moi extenso en espazos monumentais (*Xelmírez ou a gloria de Compostela*);

presentou teatro festivo, irreverente e desvergoñado (*Percival*); puxo un espello diante de quen mora nunha sociedade da opulencia e do consumismo (*Animaliños*); achegou asuntos socialmente incómodos (*Rastros*), textos que analizan as contradicións da nosa civilización (*Os papalagui*) ou olladas heterodoxas sobre o asunto xacobeo (*As actas escuras, Días sen gloria*); debruzounos sobre fórmulas reivindicativas, metateatrais ou de denuncia (*Caprice de dieux*); sorprendeunos con brillantísimas dramaturxias de textos tradicionalmente considerados como irrepresentábeis (*Rosalía*); atreveuse co musical (*A ópera de a patacón*), coa *road-movie* a pé de personaxes con filiación valle-inclanesca (*Doentes*) e con calquera outro xénero, fórmula, estilo, concepción ou formato que o achegase ao público galego sen concesión ao vulgar, ao colonizado ou ao banal.

6. DIGNIFICACIÓN DO TRABALLO DOS ENVOLVIDOS NA ARTE ESCÉNICA

Roberto Vidal Bolaño considerou sempre que a actividade teatral debía producirse en circunstancias laborais dignas e que o traballo dos actores e actrices e os demais oficios artísticos merecía ser recoñecido a todos os efectos como unha ocupación profesional, pois manter a totalidade do teatro galego dentro dos límites do amadorismo ou entendela como unha actividade voluntarista que se realizase no tempo libre colocaba un teito moi baixo que chocaba coas pretensións de consolidar un sistema teatral galego denso, robusto, diversificado e autónomo.

El propio ocupou un lugar destacadísimo no proceso de profesionalización do teatro galego que arrancaba en 1978 e que se reforzaba en 1984 coa creación do Centro Dramático Galego. Até entón, os colectivos teatrais do momento refundacional reclamaran unha profesionalización inicialmente baleira dun significado concreto e que pouco a pouco foran enchendo de contido —traballo rigoroso e de calidade; actividade pola que se cobra; dedicación exclusiva... Mais foi en 1978 cando darían o salto definitivo ao profesionalismo, primeiro os grupos Antroido e Troula e, logo a seguir, algunhas das máis destacadas agrupacións que participaban nas Mostras de Ribadavia.

De modo máis ou menos simbólico é habitualmente colocado como punto de inflexión entre o contexto definido polo amadorismo e a nova situación caracterizada pola profesionalización o paso dado por Roberto Vidal Bolaño e outros integrantes de Antroido nese ano 1978, cando deciden dedicar a

totalidade do seu tempo á actividade teatral despois de aquel ser despedido da entidade bancaria en que traballaba, acusado, paradoxalmente, de manter un outro exercicio profesional —o teatral. Rodrigo Roel, quen xunto con Laura Ponte acompañara a Vidal Bolaño neste paso, lembra así aquel momento:

Coa indemnización que cobrou polo despido aproveitou para mercar unha DKV e poñer en marcha a aventura do profesionalismo. De primeiras só Laura Ponte e eu nos decidimos a percorrer Galicia en furgoneta, sen contratos nin seguridade social, sen espazos nin condicións técnicas axeitadas para representar o noso espectáculo. Despois uniríansenos Eduardo Alonso e Luma Gómez (Lueiro 2005).

A aposta polo teatro como actividade laboral con que se soste economicamente correu relativamente ben, como explicaba o propio Bolaño:

Ese ano pasei a gañar máis facendo teatro do que gañaba no banco: unha media de 25.000 pesetas ao mes. No banco, naquel momento gañaba 22.000. [...] Dende ese momento vivín sempre de actividades relacionadas co teatro. Exclusivamente do grupo de teatro igual non, pero tendo como soporte fundamental a actividade teatral sempre. Teatro Antroido disolveuse catro anos despois, máis ou menos, pero ata ese momento era a fonte de ingresos que eu tiña (Macías 2013).

Coa excepción da Asociación de Actores —da cal nunca foi socio pola postura que os seus compañeiros adoptaron no episodio de veto do que falaremos máis adiante—, Vidal Bolaño integrouse en canta plataforma corporativa nacía —Centro Coordinador do Teatro Galego, Asemblea do Teatro Galego etc.—, e traballou desde elas pola mellora das condicións de traballo das xentes do teatro e polo alargamento do mercado dos espectáculos producidos polas compañías galegas. Con todo, nunca se entregaría a un corporativismo acrítico e a solidariedade co conxunto da profesión non impediu que defendese con fruición os seus propios puntos de vista, por moito que iso o enfrontase ao groso dos seus colegas e que acabase por confesar: “fun un perdedor de asembleas” (Macías 2013).

Aliás, a súa vontade de ir abrindo espazo para unha produción dramática galega realizada en condicións favorábeis levaríao a participar en empresas

cooperativas, como Teatro do Estaribel, a se envolver en proxectos de teatros estábeis, a apoiar o nacemento do Centro Dramático Galego ou a reivindicar a necesidade do establecemento de compañías residentes nos teatros públicos dos principais núcleos urbanos.

7. REBELIÓN CONTRA AS PEAXES POLÍTICAS E DENUNCIA DO FALSO COMPROMISO INSTITUCIONAL

Vidal Bolaño entendeu moi ben a precariedade en que se movía o nacente teatro galego, ben como os riscos que o ameazaban, fundamentalmente no que ten que ver coa dependencia política e coa subsidiariedade que representaría perder os trazos diferenciadores e as redes específicas de relacionamento entre elementos involucrados na Galiza na creación escénica. Así, sempre contestou e denunciou a ausencia de compromiso real dunhas institucións autonómicas galegas que, máis que traballaren polo teatro e pola cultura do país, parecían toleralos, sempre que non ultrapasaran os estritos límites en que os colocaba a ideoloxía imperialista española de quen as ocupaba. De feito, foi moi consciente de que, baixo a aparencia de seren defensoras dos valores tradicionais do país a través dunha lasa filiación emocional finalmente pouco concretada, estas institucións entorpecían a mantenta calquera posibilidade de modernización ou alargamento das fórmulas propias de produción e consumo de bens culturais que puxese en perigo a cohesión sociosemiótica na Galiza á volta dos repertorios españois que confesa ou tacitamente propugnaban.

“[...] militar non militei”, confesaba a Paco Macías (2013), mais tiña claro que “calquera discurso”, tamén o artístico, “debe ser consciente de que é político” (Tristán 2000), como declarou con motivo da estrea de *A burla do galo*.

Ora, o compostelán advertiu a ameaza que representaba para a autonomía do teatro galego a súa crecente dependencia do campo do poder –que mantiña os circuitos e o Centro Dramático Galego (CDG), alén de repartir subvencións á produción e á distribución–, unha dependencia que as persoas responsábeis da política cultural autonómica presentaban como protección institucional, mais que Vidal Bolaño percibía como control e domesticación. Para el, a maturidade e a corroboración do sistema teatral galego pasaban tanto pola autonomía a respecto do correlato español como pola superación desa excesiva heteronomía do campo do poder.

“En ningún caso defenderemos ninguna relación paternalista con la administración” (Martín 1992), declaraba en 1992 na estrea en Vigo de *Saxo Tenor* –palabras que, segundo un infausto costume, o diario galego publicaba traducidas para o español. E foi esa liberdade a que presidiu os traballos de Vidal Bolaño para o Centro Dramático Galego: desde *Agasallo de sombras* (1984) –espectáculo da primeira temporada do CDG en que Roberto ofrecía “unha visión rompedora e nada displicente sobre a imaxinaria oficial da poeta Rosalía Castro” (Ramos 2013) a través dunha lectura persoal de “A revolta dos traxes”, de Otero Pedrayo–, a *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (1999) –cunha sorprendente posta en escena na igrexa da universidade compostelá a partir dunha dramaturxia do propio Bolaño sobre un texto de Daniel Cortazón–, pasando por *Rosalía* (2001) –brillante lección de dramaturxia sobre un texto oteriano que moitos consideraban irrepresentábel–, a desacomplexada e transgresora *Salomé* (1989) –unha opereta / banda deseñada / festa *drag queen*– ou o texto de *Mar Revolto* (2001) –con que achegaba ao imaxinario común galego-portugués un episodio revolucionario a través dunha posta en escena en que convivían variedades lingüísticas de aquén e alén Miño.

Coa mesma independencia arrostrou unha encomenda envelenada da compañía institucional que incidía na rexionalización da produción espectacular galega dentro dun sistema cultural español. Só grandes doses de perspicacia e intuición e unha extraordinaria pericia dramaturxica podían resolver sen traizoar a súa visión dun sistema cultural autónomo o pedimento do Centro de se achegar ao mito de don Juan –un repertorema identitario español. Bolaño concibiu o protagonista de *A burla do galo* (2000) desde unha tradición diferente, presentando un sedutor portugués inspirado na narrativa de Cunqueiro. “Me encargaron un Don Juan, y de entre las orientaciones que podía escoger, me quedé con la que me parecía más coherente con mi universo”, proclamaría (Tristán 2000).

É difícil atopar situacións en que Vidal Bolaño se mostrase neutro, pasivo ou seguidista, até o extremo de que Luca de Tena (2013: 15) chega a afirmar que “Roberto foi dunha honradez intelectual irreprochábel”. Sexa como for, nunca se cansou de denunciar o desleixo e a falta de convicción con que o Goberno galego defendía o teatro e a cultura propios. “Non hai unha política definida que resposte a algo concreto. Son remendos dun traxe que nunca se ten feito”, declaraba en 1994 (Vilas 1994). E, na mesma liña, en 1998 denunciaba “a comenencia, os prexuízos e o provincianismo co que as nosas

administracións, as nosas institucións e o mundo da cultura no xeral se veñen relacionando co teatro galego de hoxe” (Vidal Bolaño 1998: 191).

Precisamente as críticas ao conselleiro de Cultura en 1984 valeríanlle o veto no Centro Dramático e o consecuente enfrontamento cos compañeiros de profesión a que antes nos referimos. Esta era a versión de Bolaño:

—Durante a distribución de *Agasallo* tiven unha rifa co conselleiro de Cultura. Daquela era Vázquez Portomeñe. Foi unha polémica en prensa moi dura. Fundamentalmente porque eu dixen que o desa institución non tería moito futuro mentres permanecese ligado aos intereses caprichosos e aculturais dun conselleiro que non tiña por que ter intereses coincidentes cos nosos e que ademais naquel caso estaba claro que non os tiña, porque o que menos lle importaba era o teatro.

—¿Que supuxo esa polémica?

—No seu momento non pasou de ser unha polémica, pero na seguinte vez que a min me propoñen traballar no CDG, neste caso como actor, aparecen as consecuencias da polémica e supón que Portomeñe impón un veto. Isto dá lugar a outro debate: se se acepta a autoridade do señor Portomeñe para dicirlle a un director se pode ou non contar cun actor ou en que medida quen firmaba o contrato tiña dereito de escoller con quen firmaba. A resposta da profesión teatral maioritariamente foi que ao conselleiro lle asistía ese dereito. Eu quedo sen traballo (Macías 2013).

Tratábase dun momento en que a profesión teimaba por que non quebrase o pacto co poder político que conducira á creación do CDG, mais Bolaño sentiu que o venderan e interiorizou a falta de adhesión da asemblea de actores e actrices como unha infamante concesión.

A rebelión contra as peaxes políticas do compostelán coñecería outro punto culminante con motivo do fallo en 1994 do Premio Camiño de Santiago promovido pola Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago. A convocatoria do premio contemplaba a publicación e a posta en escena do texto, mais o feito de a peza de Vidal Bolaño cuestionar a identidade dos restos custodiados na catedral de Santiago levou aos responsábeis do premio a solicitaren do autor a realización de certas mudanzas. Como Bolaño non acedeu, os convocantes non cumpriron co estipulado nas bases dun certame que xa non coñecería máis edicións.

Na mesma liña de rebelión contra a dependencia institucional e o compromiso pola construción nacional a través da cultura, en 1998 Vidal Bolaño envolveríase intensamente coa maioría da profesión teatral galega nos protestos contra a decisión do Centro Dramático Galego de romper co monolingüismo escénico e encenar Valle Inclán en español.

8. CONTRA O CONFORMISMO NA PROFESIÓN TEATRAL

Moi no seu estilo oratorio, Vidal Bolaño chegou a afirmar na Televisión de Galicia que, de veren onde chegara o teatro galego contemporáneo, os homes das Irmandades da Fala “terían un orgasmo”. Porén, nunca se mostrou triunfalista e foi consciente da precariedade en que se mexía a produción espectacular galega e de que todo podía desabar en calquera momento. Por iso, molestábase coa inxenuidade dos profesionais que baixaban a garda e, máis aínda, co conformismo acomodaticio daquelas persoas que se sentían perfectamente instaladas nun contexto que os favorecía mais que non tiña os alicerces ben asentados.

Xa en *Caprice de dieux* (1984), o espectáculo que creara como resposta ao veto do conselleiro, Bolaño realizara un “doble alegato contra el mundo del teatro profesional gallego, acusado de insolidaridad, y contra el dirigismo político ejercido sobre el medio teatral”, segundo se recollía en *La Voz de Galicia* (Anónimo 1985). E, desde entón, o compostelán non deixou de pór o foco sobre a actitude conformista maioritaria entre os seus colegas de profesión –cando non unha complicidade interesada. Así o explicaba en 1986 nunha entrevista para *Galicia Viva*, significativamente titulada “Comprometerse é un perigo”:

[...] algún día estos perseiros do poder tiñan que ensinar os seus verdadeiros dentes. E no terreno do teatro ninguén lles presenta oposición, ninguén. O que parecía a fortaleza dun sector tradicionalmente combativo como se supuña á xente da escena, era mentira; ante a tentación que representa o exercicio do teatro protexido polo poder, ve-se a debilidade de moitas persoas, demasiadas (Sande 1986).

A Bolaño doíalle especialmente a “domesticación” que se producira entre os traballadores do teatro galego, un fenómeno que, na súa opinión, desactivaba calquera pulsión vivificadora e deixaba o campo escénico nunha situa-

ción de gran debilidade. Na súa opinión, o teatro do país, “enturbado, ou mesmo oculto, por demasiadas presadas de palla alimentaria e comenenciuda e con máis dunha falsidade dentro” (Vidal Bolaño 1998: 186-187), ficaba totalmente exposto aos arbitrios dun poder político máis interesado en desactivar o seu eventual papel mobilizador —na reivindicación dunha cultura autónoma, por exemplo— do que en o fortalecer:

Pero hai inxerencias moito máis radicais como a de impedir que determinado tipo de actores teñan relación puntual coa institución, por prescripción expresa do conselleiro, o sinalar que obras hai que montar. Tamén trazar como obxectivo global da institución “que non haxa líos”, con todo o que iso representa (Luca de Tena 1991).

O compostelán chegou a cualificar de “claudicación de todo o movemento teatral galego” (Luca de Tena 1991) a rendición xeneralizada da profesión diante do poder político e até denunciou a existencia de profesionais cómplices da represión a que se vía sometido o teatro galego:

Un pódese rebelar contra o uso do diñeiro público que fai o Poder. O que xa é mais difícil é facelo contra a maioría da profisión que non denuncia esa falta de política teatral que os sucesivos gobernos foron defendendo, non? [...] Os plantexamentos globais de contestación foron desaparecendo. Hoxe dependen da má hóstia que teña cada quen e de como collan certas cousas en cada momento. Pero hai cansancio. Non hai só que enfrentarse ao poder senón aos pseudo-sicários que o poder foi xerando no propio médio (Luca de Tena 1991).

Nunca se identificou co sector da profesión que se sentía instalado e triunfante, mais o que si fixo foi apoiar a xente máis nova que loitaba por se incorporar ás producións das compañías profesionais. Mónica Camaño, Rubén Ruibal, Patricia de Lorenzo, Xoán Carlos Mexuto, Anabel Gago, Urxia Gago... a xente moza tiña cabida nas encenacións dun Vidal Bolaño que sempre se sentiu ben entre a xuventude e que entendía que do relevo e da densificación dependía a continuidade do sistema teatral galego.

9. MODELOS REPERTORIAIS: INDAGACIÓN E PERMEABILIDADE

Bolaño mostrouse sempre curioso, aberto e permeábel á experimentación con diferentes posibilidades repertoriais —entendéndonos por repertorio a colectánea ordenada de regras e modelos que regulamentan a produción e consumo de bens culturais, neste caso teatrais (Even-Zohar 1999: 31). Neste sentido, na súa “caixa de ferramentas” manexou tanto modelos xa consolidados como outros menos habituais que el sometía á sanción do mercado e dos axentes institucionais do teatro galego. Con todo, nunca adoptou ningunha postura afectada de innovador, vangardista ou posmoderno.

A súa experimentación atinxiu temas, propostas escénicas, modelos de produción e consumo, a ferramenta lingüística, as técnicas dramatúrxicas e unha infinidade de elementos con que Vidal Bolaño continuaba a procurar trazos para unha poética teatral —para si propio e para o teatro da Galiza.

En cuestión de técnicas nada escapou á atención deste xenial home de teatro que asimilou todos os elementos teatrais da cultura popular galega e do teatro de vangarda, desde as celebracións de Entroido até o máis sofisticado xogo do teatro dentro do teatro, pasando polos tradicionais bonecos e chegando á integración na súa obra de todos os medios audiovisuais e técnicos da nosa época (Tato 2013: 74).

No xeral, as dramaturxias do compostelán achegan estes factores como propostas lúdicas a partir da complicidade co público espectador, nunca como pruritos elitistas ou exercicios de erudición. Neste sentido, Afonso Becerra fala da “fondura ideolóxica e humanista” da obra de Bolaño, “na que, por riba de todo, destaca unha dimensión lúdica desprexuízada que é, en si mesma e ao longo de toda a súa produción teatral, un canto á liberdade e á vida” (Becerra 2012: 10).

As reflexións sobre teoría teatral non lle eran alleas e Bolaño interesouse tamén polas concepcións escénicas das grandes figuras do século XX, que rompían coa ditadura do texto dramático. Porén, el propio alertaría sobre a perversión que representaba a sacralización da figura do encenador ou do intérprete:

Ata ben adiantado o primeiro cuarto de século, en practicamente toda a cultura occidental, ese desequilibrio de poder, producíase a favor da ESCRITA DRAMÁTICA, en detrimento da ESCRITA ESCÉNICA e do

Público. Os autores eran venerados e arredor deles xiraba o feito mesmo da creación teatral. [...]

Certamente a esclerose a que esa situación tiña levado ó teatro en canto a feito escénico, esixía unha resposta contundente, e esa resposta deuse. Dérona primeiro, os Naturalistas, os Expresionistas, os Modernistas, e os Vanguardistas, arriquecérona coa súa concepción revolucionaria sobre a función e o uso da escenografía e da luz, Adolphe Appia e Gordon Craig, e consolidárona como piar do teatro moderno Meyerhold, Stanislawski e Brecht, propoñendo un novo concepto de actor, e erguendo á categoría de creador “soberano” a figura do director.

Pero un erro conceptual ou unha inxustiza histórica, en ningún caso xustifica outro de semellante signo na dirección contraria. E sen embargo ese erro cometeuse, cometémolo, está a se cometer agora.

Na teima por lle restituír á ESCRITA ESCÉNICA o lugar que se lle viñera negando, chegóuselle a negar á ESCRITA DRAMÁTICA o que lle era propio. A chamada dictadura do AUTOR, foi substituída pola do DIRECTOR e a do ACTOR (Vidal Bolaño 2013a: 128).

Tense falado da ascendencia de Bertolt Brecht e Valle Inclán na obra de Vidal Bolaño, mais é, sen dúbida, Otero Pedrayo —a quen o dramaturgo compostelán entendeu como poucos—, o autor que maior pegada deixou na súa obra. “Des que, non sen poucas dificultades, descubrín o *Teatro de máscaras* de don Ramón Otero Pedrayo, algunha das súas pezas vén exercendo sobre min unha meiguice enfermiza”, confesaría (Vidal Bolaño 2013b: 37), e aínda acrescentaría: “Ó longo da miña traxectoria como autor ou como director teatral, tiveron sempre o teatro de don Ramón Otero Pedrayo como referente exemplar. E a el acudín máis dunha vez para lle ripar ideas, atopar respostas, ou ensoñar espectáculos teatrais imposibles, ou cando menos improbables” (Vidal Bolaño 2013c: 99). A modernidade evidente das técnicas teatrais que Otero empregaba conxugábase con elementos da nosa tradición, desde a parateatralidade á reelaboración escénica de elementos habituais na nosa vida cotiá.

E Vidal Bolaño foi quen de crear unha dramaturxia para a inabordable *Rosalía* de Otero Pedrayo, que el propio dirixiría para o Centro Dramático Galego, un “magnífico espectáculo [...] que o Roberto inventara para poder afrontala desde a escena e rescatala dos anaqueis nos que durmía o soño dos imposibles” (Guede 2002: 35). Só a valentía e a proficiencia dramaturxística

de Vidal Bolaño eran capaces de defrontaren este texto considerado até entón como inabordábel.

Outra influencia permanente e clara no teatro de Roberto Vidal Bolaño é o cinema, que tanto fascinara o compostelán desde novo:

As nosas condutas e maneiras de actuar están moi condicionadas, inconscientemente, polos modelos que espallou o cinema desde case os seus inicios até os nosos días. A obra de Vidal Bolaño fala da vida e, por tanto, faise eco desas influencias dun xeito temático e, por veces, mesmo formal. O propio autor dicía que un dos trazos caracterizadores de parte da súa obra tiña que ver cunha estrutura netamente cinematográfica (Becerra 2012: 133).

Ora, todo este cruzamento de influxos non debería levar a considerar a súa obra unha amalgama desordenada de retallos tomados de aquí e de alí, mal intencionada idea posta en circulación nalgunha ocasión por aquela xente a que a figura de Vidal Bolaño resultou sempre moi molesta por todo o que até aquí levamos explicado. Gustavo Luca de Tena relátanos un penoso exemplo:

Unha unidade didáctica a conta do Ano de Gloria de Roberto, asegura que o autor non tiña ideas de seu e que máis ben se limitaba a permear na súa escrita os aconteceres e pulsións do ramallete de deputacións no que tivera a fortuna de nacer. Fronte a unha visión tan miserábel, é ben claro que a obra de Roberto Vidal Bolaño non se deixa clasificar fóra do fio histórico do teatro popular galego nin dun esforzo prolongado no século XIX por recuperar a tradición perdida (Luca de Tena 2013: 12).

Outrosí, Bolaño nunca oculta as súas fontes, que, como apunta Laura Tato, son explicitadas nas súas obras propiciando así máis un argumento para o xogo co seu público:

É de salientar que Vidal Bolaño nunca intenta agachar o seu enraizamento na tradición dramática galega ou universal, e que en todos os seus textos —sexa en boca dun personaxe, sexa como apostila na publicación—, cita sempre os autores e obras que tiveron nel algunha influencia.

Esta franqueza, propia de quen ten a seguranza de que ningunha influencia vai restar orixinalidade á súa obra, fica explicitada nas palabras de presentación de *Agasallo de sombras* [...] (Tato 2013: 58).

No que ten que ver cos temas empregados, o arco é extensísimo e recolle variadísimos asuntos. Igualmente, a incorporación destes temas responde no xeral á vontade de densificar desde os palcos un imaxinario colectivo non subsidiario. Bolaño foca a loucura e os despropósitos do noso mundo e dá protagonismo aos individuos que o sistema marxinaliza: a morte, a liberdade, a denuncia da mentira interesada e das persoas que se aferran ao poder, a revolta contra as inxustizas, a escravitude capitalista, o neocolonialismo, a deshumanización, o comportamento dos novos ricos, a desastrosa relación coa contorna natural, o mundo dos suburbios e das persoas excluídas... Aínda que, na verdade, sempre estaba a falar do mesmo tema “porque, ao cabo, buscou a xente nas historias que quixo contar e as historias que contou trataron a historia da xente” (Franco 2013: 43).

Por outro lado, Vidal Bolaño procurou a diversificación das fórmulas de produción e consumo de espectáculos, desde o modelo de cooperativa ensaiado con Teatro do Estaribel (1978) —coas compañías Andrómena e Troula—, aos grandes formatos tan pouco habituais nas producións galegas. É o caso de *Saxo Tenor* (1992), a encenación inaugural da súa segunda compañía, que presentaba así o seu reto de producir un espectáculo que custou máis de cincuenta millóns de pesetas: “Teatro do Aquí será una empresa capaz de elaborar productos industriales que tengan capacidad para asumir las leyes de mercado” (Martín 1992). Defendeu e propiciou, para alén disto, as coproducións cos colectivos dramáticos portugueses e, como xa foi dito, realizou propostas escénicas que incluían variantes lingüísticas galegas e lusitanas.

No relativo á lingua empregada por Roberto Vidal, a crítica reprobou en certas ocasións a profusión de interferencias que algúns dos seus textos incorporaban, xa que ese modelo de lingua podía ser contraproducente no proceso de recuperación do espazo e do prestixio para o idioma galego. Preguntado pola presenza destes castelanismos en *¡Anxeliños!*, explicaba:

[...] intento dar conta, de algunha maneira, de como estas personaxes están inmersas en determinadas peculiaridades lingüísticas. Pero se xogase, unicamente, a describirla en termos realistas, todas estas personaxes expresaríanse

en castelán. Eles pertencen a esa área lingüística do país que se autoodia, que despreza todo aquilo que é de seu e que, incluso, se vanagloria do contrario, son todos Paco Vázquez, falarían sistematicamente en castelán. E, claro, eu son un autor que pretende escribir en lingua galega, entón saeríame unha obra en castelán. Como a obra non é realista constrúo un galego ficticio, cheo de castelanismos e aberracións lingüísticas, pero creo que na realidade falarían, única e exclusivamente, en castelán, salvo cando, por xenerosidade, se dirixisen a algún moroso rural (Taxes/Taxes 1997: 4).

O certo é que Bolaño flexibilizou a lingua ao máximo e procurou tirarlle todas as súas posibilidades dramáticas e expresivas. Ora, isto non debería levar a concluír ningún tipo de desleixo ou desconsideración co idioma da Galiza, pois el propio denunciaba a falta de coidado que se advertía neste sentido no campo da dobraxe, que tamén coñeceu:

[...] a min dobrar parecíame importante e facelo ben, máis. ¿Que se dobrar significaba o que significou durante algún tempo, que era alimentar simplemente o discurso que aínda vive nalgúns de dicir que era un atentado? Efectivamente, tal e como se facía, era un atentado, pero xa non só sobre os orixinais, senón un atentado contra nós mesmos, contra a fala, contra todo. Por aí veu un dos desencantos da dobraxe (Macías 2013).

10. O QUE PERDEMOS CO SEU DESAPARECIMENTO

Coa morte de Roberto Vidal Bolaño perdeuse unha maneira ao mesmo tempo comprometida e rebelde de entender o oficio do actor. Nada conformista, foi dos primeiros en reclamar a dignificación do traballo dos envolvidos na creación escénica, mais tamén en rexeitar o letargo derivado da mol acomodación no estatus que o sistema lles concedía e a peaxe que envolvía o turbio relacionamento coa camada política. Igualmente, rebelouse contra os individuos e as visións que comezaban a ocupar a centralidade do sistema teatral galego, focando certos elementos molestos afastados da corrección da medianía política; noutras palabras, fixando a vista nas periferias que a nova sociedade galega postautonómica esquecía ou marxinaba.

Tamén perdemos alguén que sabía ollar alén de si propio e da súa situación, para penetrar nas necesidades e debilidades do teatro galego, reiteradamente

presentado como a única actividade plenamente normalizada canto ao uso da lingua, mais moi dependente do poder político e fortemente ameazado de absorción por outro sistema con que competía polo espazo social e polos recursos. Finalmente, Vidal Bolaño foi un creador escénico que non esqueceu nunca os públicos a que ía dirixido o realizado nos nosos palcos, pois entendeu que o nacente teatro galego non podía deixar fóra ningunha camada social, incluídas aquelas que marxinalizaba a actividade dramática vehiculizada en español.

“A súa forte personalidade”, di Laura Tato (2013: 75), “deixou unha profunda pegada nos dramaturgos máis novos, cuxos froitos se verán co transcorrer do tempo”. Con certeza, cómpre estender esa marca ás actrices e actores, directores e directoras e aos demais oficios escénicos, incluíndo nesta listaxe de herdeiros o público que asistiu aos seus espectáculos e acompañou o seu camiño polos palcos do país na procura dun teatro propio para a Galiza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, Anxo (2002): “Post-scriptum: Eloxio do a(u)ctor”, en Carmen Becerra e María Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 285-289.
- Anónimo (1985): “*Caprice de dieux*, una obra del grupo Antroido sobre los problemas del teatro”, *La Voz de Galicia* 15/XI/1985.
- Becerra de Becerreá, Afonso (2012): *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro*. Brión: Laivento.
- Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral (1978-1994)*. Santiago de Compostela: Laivento.
- Cochón, Luís (2013): “Que quedará do cómico?”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 9-11.
- Even-Zohar, Itamar (1999): “Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 23-52.
- Fernández Castro, Xosé Manuel (2002): “Roberto Vidal Bolaño, crítico teatral. Introducción, corolario teórico e edición de sete das súas críticas na tempada de 1974-1975 en *El Ideal Gallego*”, en Carmen Becerra e María Teresa

- Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: Tris-Tram, 91-116.
- Franco, Camilo (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Acoutacións e diálogos*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Guede Oliva, Manuel (2002): “Pra facer grande a nosa escrita dramática”, en Carmen Becerra e María Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 33-36.
- Ledo, C. (1980): “Entrevista a Roberto Vidal Bolaño”, *Don Saturio* 1, 10, 14-16.
- Lourenzo, Manuel (1983): “Do Teatro Antroido: cronoloxía”, *O Correo Galego* 25/VII/1983.
- Luca de Tena, Gustavo (1991): “Roberto Vidal Bolaño: «O propio meio teatral foi o que máis duramente reprimeu as posturas contestatárias cando se deron»”, *A Nosa Terra* 464.
- (2013): “Fábula do poeta na cadea”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 13-15.
- Lueiro, Xosé (2005): “Profesionais da DKV”, *Galicia Hoxe* 18/III/2005.
- Macías, Francisco (2013): “Roberto Vidal Bolaño: «Sempre fun de perder nas asembleas» (entrevista inédita)”, *La Voz de Galicia* 11/V/2013.
- Martín, J. M. (1992): “*Saxo Tenor*, nace el montaje más ambicioso del teatro de Galicia”, *Faro de Vigo* 8/XI/1992.
- M. P. C. [Moisés Pérez Coterillo] (1978): “Con la Generación Abrente”, *Pipirijaina* 8-9, 40-44.
- Pousa, X. R. (1978): “Roberto Vidal: A produción teatral está a ser asumida por xente do teatro”, *A Nosa Terra* 24.
- Quintáns, Manuel (2013): “Roberto Vidal Bolaño: un teatro nacional ou un teatro popular”, en Laura Tato Fontaiña, *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*. Noia: Toxosoutos, 7-18.
- Ramos, Alberto (2013): “Historias e visións dun veto a Vidal Bolaño”, *Praza pública* 20/V/2013.
- Sande, Miguel (1986): “Comprometerse é un perigo”, *Galicia Viva* 16/III/1986.
- Tato Fontaiña, Laura (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Unha vida para o teatro*. Noia: Toxosoutos.
- Taxes Díaz, Francisco e Xurxo Taxes Díaz (1997): “Entrevista accidental cun dramaturgo”, *Mapoula. Revista do IES Adormideiras* 5, 3-6.

- Tristán, Pancho (2000): “Vidal Bolaño estrena «A burla do galo»”, *El Confidencial* 5/IV/2000.
- Vidal Bolaño, Roberto (1998): “Perspectivas do teatro galego actual”, en Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 183-212.
- (2013a): “A propio intento”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 125-131.
- (2013b): “Des que, non sen poucas dificultades”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 37-38.
- (2013c): “O espacio teatral. Unha viaxe arredor do círculo”, en Luís Cochón (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Escritos sobre teatro (Posicións e Teoría)*. Cadernos Ramón Piñeiro XXV. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 41-64. [Unidade didáctica para alumnado adolescente, ó que o autor sempre quixo chegar].
- Vidal Ponte, Roi (2013): *Fóra de portas. Paseo libre e non moi respectuoso polos tempos e lugares de Roberto Vidal Bolaño*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Vieites, Manuel F. (1998): “Rastros. Retrato dunha xeración”, *Tempos Novos* 15.
- Vilas, Gonzalo (1994): “Roberto Vidal Bolaño: Hai sectores na profesión que tamén son responsábeis da nefasta política teatral”, *A Nosa Terra* 645.
- Vilavedra, Dolores (2002): “Roberto Vidal Bolaño no sistema literario galego”, en Carmen Becerra e María Teresa Vilariño Picos (eds.), *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico*. Lugo: TrisTram, 67-90.