



Roberto Vidal Bolaño na historia do teatro galego

**DÍA DAS LETRAS GALEGAS
2013**

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Roberto Vidal Bolaño
na historia do teatro galego





Anxo Tarrío Varela

Roberto Vidal Bolaño na historia do teatro galego

Conferencia pronunciada
no Salón Nobre de Fonseca
da Universidade de Santiago de Compostela
o día 16 de maio de 2013
co gallo do Día das Letras Galegas

2013

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA

© Universidade de Santiago de Compostela, 2013



Esta obra atópase baixo unha licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0.

Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-SA 3.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, agás excepción prevista pola lei.

Pode acceder Vd. ao texto completo da licenza premendo nesta ligazón:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.g>

Edita

Servizo de Publicacións
da Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.es/publicacions

Maquetación

Ildefonso Vidal Ocampo

handle

<http://hdl.handle.net/10347/8396>

Unha vez revisada a abundante bibliografía que sobre a persoa, vida e obra de Roberto Vidal Bolaño, apareceu nos últimos 35 anos, sobre todo a raíz da súa morte, acaecida en 2002, e agora con ocasión de ser recoñecido pola Real Academia Galega figura relevante da nosa cultura; unha vez revisadas, digo, as opinións dos máis contrastados especialistas en literatura dramática e en dramaturxia do espectáculo teatral galego, calquera que pretenda levar a cabo unha reflexión seria e coherente sobre o rol que ocupou en vida e ocupa Vidal Bolaño na historia do teatro galego e sobre a súa ubicación e importancia central que tén xa este polifacético dramaturgo no canon da dramaturxia galega; calquera que pretenda facer ese camiño de reflexión, tén que desembocar por forza na consideración de que estamos perante un fenómeno que se veu xestando de vagar, en pequenos gromos e amagos sempre finalmente fanados, abortados e frustrados dende os afastados tempos do Rexurdimento galego do século XIX, até que por fin fixo eclosión con Roberto Vidal Bolaño dun xeito afortunado e rotundo.

Como é lóxico, inevitábel, e mesmo conveniente en calquera sistema cultural, non estivo a obra do noso dramaturgo libre de voces discrepantes e de críticas negativas que, en ocasións puntuais, no curso das múltiples intervencións e propostas escénicas que levou a cabo, distorsionaron algo no concerto desa unanimidade o recoñecemento de Vidal Bolaño, pero o certo é que por onde sexa que abramos os numerosos traballos bibliográficos sobre a súa condición de home de teatro total e home total de teatro, as valoracións que atopamos son practicamente coincidentes, e algunhas opinións decántanse aínda por ampliar esa súa condición central de canonicidade ao ámbito ibérico e mesmo ao europeo.

Voces de contrastada solvencia no ámbito da análise e da crítica teatral autorizan, e subscribirían, o que acabo de dicir. Unha pequena mostra dará idea do estado de opinión sobre a figura de Vidal Bolaño e a rotundidade dos seus asertos, exímeme de máis comentarios:

No ano 2000, Manuel Guede Oliva dicía na presentación á edición de *A burla do galo* que «Falar do escritor Roberto Vidal Bolaño é acoutar as páxinas máis notables que tén dado a literatura dramática ó longo de toda a súa Historia».

En 2002, Manuel F. Vieites pronunciábase deste xeito: «Amais do seu labor como dramaturgo, sen dúbida dos máis interesantes na historia da literatura dramática galega, tamén podemos falar do seu traballo como dramaturxista, como director de escena, como crítico, ensaísta e analista teatral, como actor, como escenógrafo ou como empresario» (teatral, enténdese).

Tamén en 2002, Anxo Abuín escribía sobre (cito textualmente) «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 enriba dun escenario».

Pola súa parte, Inmaculada López Silva, recolleu no ano 2002 unha valoración de Gustavo Luca de Tena sobre Vidal Bolaño, a quen este prestixioso xornalista definía, xa en 1984, como «o primeiro dramaturgo galego», con motivo da montaxe de *Agasallo de sombras*. E a propia estudosa afirma nese mesmo traballo que «Vidal Bolaño, en 1999, estaba perfectamente situado no centro do sistema».

Poderíamos seguir traendo aquí valoracións e expresións de entusiasmo sobre a figura á que hoxe homenaxea tamén a nosa querida *alma mater*, a Universidade de Santiago de Compostela, cinco veces centenaria. Pero iso ocuparíame todo o (pouco) tempo de que dispoño.

Dicía eu antes que o fenómeno Vidal Bolaño, dende un punto de vista diacrónico, veu xestándose de vagar, cando menos, dende os afastados tempos do Rexurdimento galego do século XIX. Seríamos inxustos se non ponderásemos debidamente os esforzos e as arelas sinceras que puxeron moitos axentes culturais do rexionalismo decimonónico e das primeiras décadas do século XX en conseguir un estatus para o teatro galego que o fixese presentábel perante o mundo. Unha xestación fanada, interrompida en varias ocasión, por moi diversas causas, pero que finalmente callou no momento en que as circunstancias sociopolíticas se amosaron, por primeira vez na Historia da Galicia contemporánea, cunhas mínimas garantías de liberdade e de expectativas de cambio por parte dunha sociedade

pasmada, acortizada despois dunha longa ditadura como a do xeneral Franco, que deixou durante algún tempo inercias moi difíciles de desincrustar; unha sociedade, digo, que, cando estiñou o réxime fascista, demostrou estar preparada para se incorporar de vez e para sempre ao concerto das democracias occidentais.

Dende este punto de vista, Vidal Bolaño encarnou e soubo desenvolver até límites insospeitados nun home que morreu en plena maturidade e enerxía creativa aos 52 anos de idade, encarnou e desenvolveu, digo, unha arela, un anhelos, un devezo longamente suspirados e mesmo ensaiados con lánguidos éxitos consoladores por parte dun monllo non pequeno de escritores que viron repetidamente abortados os seus proxectos, e non sempre por causas esóxenas.

E digo non sempre esóxenas, porque, á parte dos momentos en que se impuxeron ditaduras e/ou endurecementos das censuras, como ocorreu con certos decretos sobre o teatro en tempos de Sabela II, ou co directorio militar da ditadura de Primo de Ribera na década de 1920, ou coa ditadura fascista do Xeneral Franco, o certo é que as limitacións do sistema cultural galego e, máis en concreto, do sistema teatral, agromaron moitas veces tamén dende os propios discursos ideolóxicos e idearios culturais hexemonistas, reaccionarios ou simplemente empecinados e pouco atentos ás oportunidades que se presentaban. Idearios, nacidos e alentados dende o interior do noso País, con moi boa vontade seguramente, enriquecedores para algúns aspectos da vida comunal, pero estériles e paralizantes para outras moitas cousas, entre elas o discurso cultural, en xeral, e o literario e teatral en particular. A este respecto cómpre recordar os estreitos prexuízos morais que impediron a entrada do Naturalismo na nosa literatura e que foron en non pequena medida os que decidiron a Heraclio Pérez Placer e a Francisco Álvarez de Novoa a abandonar a escrita en galego, sendo como eran eles dous valores seguros da narrativa galega, pero anatematizados pola ortodoxia rexionalista por intentar renovar e ir máis alá da temática costumista instaurando unha prosa moderna que enriquecese o noso patrimonio literario e ampliase o abano temático, restrinxido,

como denunciou Álvarez de Novoa en graciosa caricatura, á glosa dunha esmorga, unha lacoada ou unha vendima, que tal era o que compría facer se un pretendía pasar a súa narración por galega de cerna.

Pois tal cual pasou, *mutatis mutandis*, no ámbito teatral, que se atopou decote coa paulina dos decálogos de certos persoeiros do rexionalismo máis reseso.

Por iso coido que foi Vidal Bolaño quen intuiu esas eivas paralizadoras, repetidamente amortiguantes das enerxías que potencialmente tiña Galicia para pertencer con dereito propio ao concerto das culturas europeas, con ou sen Estado. Unhas enerxías que se perderon moitas veces polo afán de partir de cero, unha e outra vez, na procura de sinais de identidade, continuamente reformuladas con boas intencións pero estériles por seren concibidas a miúdo como un fin en si mesmas e non como un postulado cimentador sobre o que erguer o edificio do sistema cultural sen prexuízos acerca da enxebriedade ou non da obra realizada.

Efectivamente, nos diversos períodos que a historiografía de Galicia, en xeral, establece para analizar a Historia contemporánea deste País, é ben sabido que a planificación cultural implícita e as estratexias conseguintes para levala á plena realización (por mágoa nunca alcanzada aínda) dependeron fundamentalmente da percepción que os axentes culturais, ideolóxicos e políticos tivesen acerca dos elementos identitarios que en cada momento se consideraron idóneos para lograr que o pobo de Galicia se constituíse nunha sociedade consciente dos seus dereitos e valores intrínsecos e satisfeita dos seus trazos diferenciais respecto do resto do mundo; valores e trazos, por outra parte, que serían os que xustificasen os anxeos reivindicativos de ser recoñecida como nación con voz propia.

Esa estratexia identitaria produciu determinadas actividades no campo cultural do teatro que, durante moitos anos tan só conseguiron rizar un rulo que apenas deu froitos, cando menos no ámbito da literatura dramática e da dramaturxia espectacular correspondente, que non foi pouca.

Seguindo esta tendencia, no Rexurdimento do século XIX, os nosos devanceiros quixeron construír a narración do país, o relato da nación de Breogán e compoñer a súa Historia remontándose a unhas orixes, canto máis remotas mellor, que no noso caso atoparon no celtismo druídico a fonte de sabedoría perdida e o ardor guerreiro supostamente esquecido e amortiguado no presente por unha sociedade fémínea e feble, segundo denunciaba repetidamente o poético pensamento de Eduardo Pondal, máximo expoñente do ideario celtista, como é ben sabido, coa complicidade do seu amigo Manuel Murguía, primeiro historiador de nós no sentido contemporáneo do termo.

Un celtismo agochado vagamente nos rumores dos piñeiros, asentados na paisaxe e nos horizontes en formacións semellantes ás falanxes romanas dipostas para a loita liberadora; un celtismo que se expresa na melancolía do labrego silandeiro, trasunto do bardo céltico, que parece recordar escuramente un pasado glorioso.

E canda isto, un mundo rural concibido como crisol prístino das esencias enxebres, é dicir, no seu sentido etimolóxico, puras e incontaminadas, do ser histórico, cultural e antropolóxico galego deturpadas polas sucesivas invasións e pola colonización dos Reis Católicos ou mesmo dos fomentadores cataláns dende o século XVIII. A este respecto, non esquezamos a figura de Cornide e Saavedra, fidalgo e egregio ilustrado coruñés, primeiro secretario perpetuo da Real Academia de la Historia, cando xa nos finais do século das luces, nun seu traballo sobre a pesca da sardiña en Galicia, denunciaba as familias cataláns asentadas nas nosas costas, e afeaba aos poderes públicos a falta de implantación de industrias no noso país, ao dicir: «porque quieren que *Galicia sea país de Indias*»; nin obviemos Antolín Faraldo, líder intelectual da revolución e autor da proclama de 1846 cando dicía: «Galicia, convertida en verdadera colonia de la corte, va a levantarse de su humillación y abatimiento...».

Todas esas ideas non sempre caprichosas nin infundadas, como ben se sabe, ás veces penduradas por un cabelo, pero en calquera caso enfiadas para construír un discurso identitario postulado como ideario salvador e básico da nosa Historia grande, esas ideas, digo,

convertidas en verdadeiras e firmes crenzas, no sentido orteguiano do termo, son as que cimentaron boa parte da escasa literatura dramática e a mínima produción teatral que podemos rexistrar no período intersecular do Rexurdimento galego. Unha actividade que, se disimulamos casos puntuais asistémicos, non arrinca até 1882 coa obra de Francisco María de La Iglesia (por certo, nacido tamén en Compostela, como Vidal Bolaño) coa obra, digo, *A fonte do xuramento*, unha peza inscrita no costumismo decimonónico e que o autor, empeñado en crear un teatro en lingua galega para as elites cultas, aproveitou para poñer en escena algúns tipos, valores e comportamentos da sociedade rural, neste caso pouco exemplarizantes e afastados do estereotipo imagolóxico da Galicia idílica e eglóxica que os rexionalistas de entón desexaban consolidar no seu ideario e difundir como valor diferenciado intrínseco da vida rural, ámbito no que se custodiaría e garantiría a pureza «racial», carimbada na literatura decimonónica cunha verdadeira *mot clé*, que diría un documentalista francés, e que non é outra que a palabra *enxebre* e toda a súa familia léxico-semántica; un verdadeiro ideoloxema do discurso rexionalista e tamén, aínda que con algún matiz engadido, do posterior discurso nacionalista das Irmandades da Fala durante a década de 1920.

Todo isto, mesturado cunha compoñente anticaciquil e anticastelanista, deu lugar a pezas teatrais de forte tendencia maniquea, tanto na acción dramática (moi simple, cando non inexistente), coma no simplista deseño dos personaxes, presentados a miúdo en categorías frontalmente contrapostas en todas as súas dimensións, de tal maneira que a oposición binaria opresores/oprimidos, con todo o que conlevan as correspondentes esferas sociais e actanciais, resólvese sempre a favor destes últimos, que reciben a xustiza poética favorábel en diáfana correspondencia aos seus valores morais, éticos e enxebres e aos sufrimentos inducidos sobre eles polos personaxes malvados.

Os homes da coñecida como Cova Céltica, é dicir a tertulia ou faladoiro coruñés que se reuniu durante a derradeira década do século XIX na trastenda da rotulada Librería Gallega, propiedade

de Uxío Carré Aldao; faladoiro que, como se sabe, foi o xermolo da Real Academia Galega. Eses homes, digo, optaron pola necesaria difusión deste ideario enxebriante e por un tipo de teatro histórico e/ou ruralizante que mesmo deu lugar á creación na Coruña dunha Escola Rexional de Declamación, primeira experiencia e primeiro intento de crear en Galicia un centro de experimentación, incluída a formación de actores e actrices, pero que a penas durou dous anos (entre 1903 e 1905), en parte debido aos enfrontamentos dos propios promotores, pero sobre todo aos prexuízos lingüísticos dos actores e das actrices, reacios a falar galego nun escenario. Aínda así, a escola foi testemuña dalgunhas representación de interese a cargo sobre todo das plumas de Galo Salinas e de Manuel Lugrís Freire, e houbo algúns pequenos avances que non é do caso expoñer aquí hoxe, pero que cómpre non esquecer.

A este respecto, é interesante observar, cómo nos diversos periodos a que aludiamos ao comezo desta intervención miña, houbo sempre, nun momento determinado, alguén, individuo ou grupo, que suscitou a necesidade de crear un centro destas características. O fracaso da devandita Escola Rexional de Declamación sumiu a oportunidade de crear un teatro galego minimamente sólido nun esquecemento case absoluto e foron decaendo cada vez máis as poucas representacións teatrais que se producían.

Así as cousas, os espectáculos teatrais non volveron ter algunha presenza pública continuada máis que a partir de 1915, grazas ás agrupacións de coros e danzas, que entre as actuacións musicais inserían algunhas peñías dramáticas moi simples, de non máis de dous personaxes e cun trasfondo escenográfico representativo do vivir aldeán: un carro, un hórreo, unha lareira con pote e gramalleira, traxes tradicionais, romarías, etc., cun significado meramente etnográfico, seguindo pautas do teatro costumista de paradigma naturalista. Esa actividade manteríase durante moito tempo e como único acceso do público popular a un mínimo de arte dramática.

A fundación da Hirmandade dos Amigos da Fala Gallega da Coruña, en 1916, abriu un abano de posibilidades de planificación cultural, en xeral, agora xa de carimbo, non rexionalista, senón

nacionalista, e abrangueu empresas por veces interesantes, dende a edición de publicacións en lingua galega até mesmo a creación dun Conservatorio Nazonal de Arte Galego, así literalmente denominado no momento da súa fundación en 1919, co que se pretendía instaurar un centro que propiciase a modernización, dunha vez por todas, da dramaturxia galega, mirando cara ás experiencias vangardistas europeas e tentado de traducir autores clásicos, como Shakespeare ou de actualidade contrastada, en canto introdutores do teatro simbolista europeo, como o belga Maurice Maeterlinck, os irlandeses Synge e Yeats, estes dous fundadores do ben coñecido Abbey Theatre, ou o noruegués Ibsen, o sueco Strimberg, o ruso Anton Chejov, acollido, este, polo Teatro de Arte de Moscova, con Konstantin Stanislavski á cabeza, cun tipo de dramaturxia da que moito gustaría Castelo pola volta de 1921, en París, ao ver a compañía *La Chauve Souris*, de Nikita Balieff.

En principio, o Conservatorio Nazonal de Arte Galego púxose en mans dun home experimentado como Fernando Osorio Docampo, formado en Lisboa con Júlio Dantas, cultivado no teatro nacional portugués que, na altura, tiña un gran prestixio en Europa. Pero as aspiracións de Fernando Osorio víronse esgazadas polos prexuízos dun público elitista que, se a regañadentes admitía oír falar galego nun escenario, esixía en compensación aterse a unhas determinadas directrices ideolóxicas e morais conservadoras nas que non collían determinadas propostas dramaturxicas, como a de representar en escena un caso de adulterio que levaría aos amantes a se dar unha aperta ou un fugaz bico nos beizos, que tal ocorreu coa obra de Xaime Quintanillas intitulada *Donosiña, drama en tres autos e un prólogo*. Cousas deste cariz, provocaron que o Conservatorio prescindise de Fernando Osorio, quen finalmente tivo que emigrar por falta de ingresos suficientes que lle permitisen vivir da súa profesión de dramaturgo. A partir de aí, o Conservatorio pasou por etapas de declinio, representando pezas portuguesas até que no ano 1922 cambiou o nome polo de Escola Dramática Galega, dirixida por Leandro Carré Alvarelos, que volveu recolocar un teatro costumista e enxebrista, moi afastado do ideario do Conservatorio,

defensor, este, dun teatro culto para un público urbano amplo, a quen as propostas do teatro rexionalista non lle interesaban nada. Deste xeito, os escritores galegos con certa vocación dramática, sobre todo a partir de decretos emitidos polo directorio militar de Primo de Ribera, que prohibía calquera manifestación teatral que se afastase do folclore e da tradición rural, eses escritores, digo, tiveron que escribir teatro só para ler, unha actividade que non molestaba moito á Ditadura polo exiguo número do público interesado nestas lecturas.

Deste xeito, proxectos que se coñecen hoxe, como os de Castelao, na liña do teatro de arte de Nikita Baliieff, citado antes, ou mesmo obras como a de Vicente Risco *O bufón d'El Rei*, ou *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste, quedaron sen representar e sen unha difusión suficiente até mellor ocasión, xa fose no exilio, caso de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, xa pasada a ditadura franquista, para o teatro de Dieste, Risco ou Otero Pedrayo, quen, durante os anos da República escribira moitas pezas de teatro de máscaras que non había ver representadas.

Son estes casos de frustradas experiencias dramaturxicas que, abandonando obsesións identitarias, aínda que sen esquecer quen somos e ónde estamos os galegos, puxeron toda a súa vontade e todas as súas enerxías ao servizo de conseguir un teatro en lingua galega homologábel a calquera outra experiencia dramática da cultural occidental.

A guerra civil, como ben se sabe, queimou moitas cousas, moitas vidas e moitas vocacións que tiveron que abeirarse no silencio ou na emigración.

O público galego da conseguinte e longa ditadura tivo que presenciar espectáculos bochornosos nos que se representaban por parte de asociacións e agrupacións corais adictas ao réxime noxentas caricaturas do vivir aldeán, incluída a deturpación da propia lingua, sometida a deformacións que poñían na picota o propio ser antropolóxico e cultural da sociedade galega. Para quen temos unha certa idade, non podemos menos que confirmar as palabras que Laura Tato Fontaiña escribiu para un seu libro deste mesmo

ano de 2013, presentado publicamente hai dúas ou tres semanas e titulado Roberto Vidal Bolaño, *unha vida para o teatro*. Alí afirma esta estudosa da dramaturxia galega:

A maior parte das obras que se presentaron nestes primeiros anos da posguerra foron textos moi coñecidos do público; textos que figuraban no repertorio dos coros desde a súa creación, é dicir, desde o ano 1915. Mais tampouco faltaron algunhas obras de nova creación, caracterizadas, as máis delas, por seren aínda máis breves que as anteriores e por conseguiren o riso a través da ridiculización de tipos paifocos e rústicos e da deformación da propia lingua galega. (p. 21).

O réxime do xeneral Franco conformaba e satisfacía tamén ao público a través dos chamados Festivales de España, organizados polo Ministerio de Información y Turismo en connivencia coa denominada Sección Femenina da Falanxe Española, onde o folclore das diversas rexións constituía o repertorio máis recorrente.

Neste contexto, se algo houbo verdadeiramente interesante, coas miras postas nun teatro culto e moderno, tivo que vir de iniciativas individuais que, de todos os xeitos, non podían aspirar a un público amplo, senón restrinxido e que non fixera ruído para non alterar o sono cultural dos vixiantes da ortodoxia moral e política. Non podo traer aquí todos os experimentos que se fixeron neste sentido, pero hai algúns nomes e intervencións que de algo tiveron que servirle a Vidal Bolaño posteriormente para levar adiante o seu extraordinario e rupturista proxecto dramaturxico.

Falo, por exemplo, do Teatro de Cámara Ditea de Santiago de Compostela, fundado por Agustín Magán en 1960, que, primeiro en lingua castelá e despois en galego, conseguiu espectáculos de grande interese e recoñecementos dentro e fóra de Galicia. Así mesmo, Rodolfo López Veiga foi meritorio iniciador de experiencias de teatro máis actual no seo da Asociación Folklórica Cántigas e Agarimos, tamén de Santiago, representando, por exemplo, *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, *O Fidalgo*, de Xesús San Luís Romero, *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro, e mesmo a *Antígona* de Jean Anouilh, quen estreara esta obra en 1944, en París, contra a ocupación nazi e a favor da Resistencia.

Por outra parte, en 1959 o grupo de cámara da Asociación Cultural Iberoamericana, conseguiu salvar a censura para poñer en escena a obra de Álvaro Cunqueiro *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* no Teatro Rosalía de Castro da Coruña. Nun recente epistolario dado a coñecer no Centro Ramón Piñeiro, este mesmo ano 2013, por Luís Cochón, entre o autor de *Merlín e familia* e o seu grande amigo e mecenas, o notario Alberte Casal, dáse ben a entender as manobras que compría facer entón para levar a un escenario desa categoría unha obra culta en lingua galega. «En La Coruña [escribelle Cunqueiro a Casal nunha carta de 1959] sigue Naveira con la sana intención de poner a Don Hamlet en tablas, hablando gallego, arrimado a los Festivales de España». Finalmente sería o concello da Coruña quen financiase a posta en escena con 30.000 pesetas «reintegrables», pero a censura aínda revoloteaba arredor da peza: «De la censura todavía está todo sin resolver (escribe Cunqueiro noutra carta de 1959) [...] hemos decidido que en la semana próxima vaya yo un día a La Coruña exclusivamente a solucionar esto».

Non está de máis traer aquí o feito de que nos anos 50 o fluxo da emigración galega a Europa para reconstruír as cidades desfeitas na segunda guerra mundial cambiou algo a paisaxe e a paisanaxe do noso mundo rural; tamén durante o período dos anos 60, o denominado desarrollismo propiciou un tímido inicio de mobilidade dos estudantes universitarios, que atoparon nas vendimas da uva francesa e nos campos de fresa ingleses, unha ocasión para ver os países democráticos europeos, un recurso para aforrar algúns diñeiros e un subterfuxio para traer libros aquí prohibidos, así como aires novos e novas miradas e ansias democráticas que, pouco e pouco, foron callando na cultura universitaria compostelá e de rebufo a da propia sociedade, que comezou a mirar as manifestacións estudantís fronte á policía franquista con certa simpatía. Quérese dicir con isto que o ambiente e certos acontecementos internacionais, como a guerra do Vietnam, a revolución cubana, a morte de Che Guevara, a chegada dos Beatles a España, os inicios da televisión, que propiciou algo a difusión dalgún teatro interesante, a renovación total do

repertorio musical, ancorado nos boleros e nas tonadillas andaluzas, e tamén do roupeiro e do aliño persoal da xuventude, que comezou a utilizar o propio o corpo como lugar semiótico ao que incorporar prendas de roupa e aspectos de perrucaría e de barbería persoal como signos de contestación ao réxime e á cultura oficial; a formación do grupo *Voces ceibes*, en 1968, ou o derrube da ilusionante experiencia de Salvador Allende en 1973; a *Revolução dos cravos*, no Portugal de 1974... Todo isto, insisto, empezou a crear un caldo de cultivo favorábel para que algo xurdise na sociedade e para que os amadores do teatro puidesen promover iniciativas tan interesantes como o grupo da pioneira Asociación Cultural O Facho, xa en 1965, da man de Manuel Lorenzo e Francisco Pillado Mayor, figuras felizmente activas aínda agora mesmo e imprensídisibéis para entender a nosa historia teatral recente de sesenta anos para aquí. O mesmo caldo de cultivo que animou a que eses mesmos axentes culturais e moitos outros por toda España collesen a furgoneta e formasen grupos de teatro independente que en Galicia coñeceron na figura de Manuel Lourenzo co seu *Teatro Circo* unha actividade ben interesante por innovadora e experimentalista, que a partir de 1978 daría pé para crear unha Escola Dramática Galega, para formación de actores, iniciativa á que se lle sumaron os valiosos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, baixo a responsabilidade de Francisco Pillado e Manuel Lourenzo, e tantas cousas máis, como premios, etc.

Todo isto, aínda co ollo da censura pendurando por riba como un *big brother* ameazador, tamén propiciou que puidese iniciarse en 1973 a primeira Mostra de Teatro Abrente de Ribadavia, que axiña se converteu nunha peregrinación anual dos amantes do teatro e na referencia clave para quen quixese encetar unha carreira dramaturxica.

E velaí xorde no panorama teatral galego o compostelán Roberto Vidal Bolaño, figura dramaturxica senlleira a día de hoxe, un home que non rematara os estudos reglados do bacharelato para entrar a traballar en algo tan alleo á súa vocación como era unha entidade bancaria, e que, polo tanto, non puido acceder ao ensino universitario e nin tan sequera ingresar na única escola oficial de cine

que existía en Madrid, que pechou no mesmo ano (1969) no que o noso futuro dramaturgo pretendía realizar estudos especializados de imaxe para os que non había que cumprir co requisito de ter aprobado o curso preuniversitario, o popular Preu.

Naquela altura, para aquel mozo de 19 anos, era a vocación polo cinema, e non o teatro, o que movía as súas arelas de se realizar artisticamente. Malia a todo empeñouse en practicar a séptima arte con afeccionados ao formato super 8, como o denominado Equipo Lupa, creado por Euloxio Ruibal en 1972. En realidade, o mundo do cinema había acompañar sempre a Roberto, quen, á parte de encarnar interesantes personaxes como actor nalgúns filmes de difusión internacional e en series de televisión moi populares, soubo introducir na súa dramaturxia a imaxe proxectada como un elemento innovador e moi rendíbel para os seus propósitos de modernizar a escena galega.

A raíz dos festivais de Abrente en Rivadavia, que gañou con *Bailadela da morte ditosa* no ano 1980, a produción textual e dramaturxica de Vidal Bolaño foi imparábel, pero o que cómpre salientar sobre todo é que con el a escena galega, a partir do grupo Antroido, deu o salto definitivo cara á profesionalización. As súas montaxes son continuas e a renovación do teatro galego, do que xa vimos algúns antecedentes nos anos sesenta, coñece con Vidal Bolaño un alto grao de complexidade e de modernización, ao incorporar elementos tan heteroxéneos como poden ser as representacións parateatrais populares, como as máscaras dos peliqueiros de Laza e Verín ou os disparatados uniformes dos personaxes das festas carnavales das xenerais do Ulla, até sofisticadas iluminotecnias, que el mesmo manexaba con habilidade de profesional, ou as citadas proxección de imaxes filmadas. En fin todo aquilo que lle servise para dotar o teatro galego de expresións apropiadas coa finalidade de exercer a denuncia social e despertar no espectador o espírito crítico que el posuía en tan alto grao e que, por certo, tantos tropezos lle causou na súa carreira e na súa vida.

Con estes ingredientes, para o meu ver, explícase mellor que nun momento determinado do proceso iniciado coa transición

da ditadura á democracia, xurdise alguén no eido da política que atopase argumentario sólido e lexitimador para propoñer á máis alta instancia de Galicia a creación dun Centro Dramático Galego, cousa que levou a bo termo Luís Álvarez Pousa entre 1983 e 1985 cando ocupou a Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia. Dende entón, o Centro Dramático Galego, con tiras e afrouxas, con crises e debates tan propios da arte de Talía, sempre en crise, como é ben sabido, reclamou de Roberto Vidal Bolaño a súa imprescindíbel colaboración para levar adiante postas en escena, en ocasións, de moi complexa realización, como a de *Xelmírez ou a gloria de Compostela*, do escritor Daniel Corrtézón, en 1999. Os sucesivos directores do Centro, en calquera caso, sempre viron no dramaturgo compostelán un valor seguro, incómodo, pero seguro, até que a morte estiñou a súa vida con tan só 52 anos de idade, en 2002.

Seis volumes ben nutridos da súa escrita, están saíndo a luz neste meses da man da meritoria editorial Positivas, que deste xeito reúne para nós e para sempre o xenio dun dramaturgo que sabía que a literatura é unha parte importante, pero só unha parte, e por veces non a máis importante desa polifonía semiótica ou sígnica que é unha representación teatral e que Vidal Bolaño interpretaba en todos os seus rexistros, con habelencia e profesionalidade.

Coido que con Vidal Bolaño e cos dramaturgos que hoxe en día manteñen a escena galega nun nivel de dignidade homologábel á que produce calquera outra cultura, cólmase ben un consello emitido por Rafael Dieste vai facer agora, exactamente dentro de tres días, 82 anos. Refírome a unhas palabras de aquel grande intelectual rianxeiro tituladas «Mensaje a la gente moza de Galicia», dadas a luz no xornal *Crisol* de Madrid o día 19 de maio de 1931, ao se despedir para marchar á capital do Estado, inmediatamente de se proclamar a II República Española. Entre outras cousas, dicía alí o autor de *A fíestra baldeira*, futuro animador das Misións pedadóxicas e mesmo director do Teatro Español de Madrid en 1936, onde formou unha compañía con actores en paro. Dicía alí Dieste, aconsellando a aquela «gente moza de Galicia»:

No os entretengais demasiado en hacer inventario de «características» para convertirlas en canon. Por ese camino, creyendo evitar la actitud servil ante la fisonomía y cultura de otros pueblos, caeríais en otro servilismo, haciendo al porvenir tributario de un mezquino presente [...].

Tampoco os entretengais demasiado en averiguar por caminos de análisis introspectivo, que suelen no tener fin, cuál sea vuestra verdadera voluntad de ser. La ireis conociendo según se manifieste en actos creadores. La «ídea» de Galicia se expresará en su cultura (en su perspectiva de la cultura universal) y en su tarea (en su tributo a la tarea universal).

[...] No es necesario fingir singularidades, inventar grandes proyectos «inconfundiblemente gallegos». La galleguidad ha de verse en el proceso y ha de venir condicionada por el auténtico carácter de Galicia; y su ejemplaridad será tanto mayor cuanto más universal y sencillo sea, en su esencia, el designio.

Nesta perspectiva diestiana coído que cómpre inscribir o traballo de Roberto Vidal Bolaño, pouco preocupado en andar á procura de esencias «inconfundiblemente galegas», e si en achegar Galicia ao concerto da cultura universal a través do seu peculiar, polifacético e multidisciplinar método de traballo, que incluía como xa dixen, manifestacións parateatrais da cultura popular galega, así como episodios históricos e mitos propios que nos axudan a saber quen fomos e quen somos. É dicir, en crear un teatro propio e identificábel como galego que estivese a altura dos tempos en que lle tocou vivir.

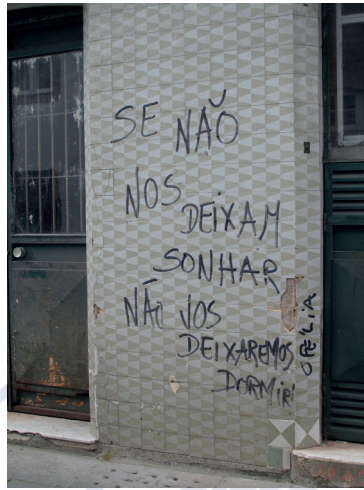
Quizais sexa unha casualidade, pero eu detecto esta actitude de Vidal Bolaño no diálogo que el inventou entre os personaxes de Rosalía e Murguía para a súa obra *Agasallo de sombras*. Por certo, un parlamento co que epigrafa un dos capítulos do seu imprecindíbel estudo intitulado *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño* o doutor en Filoloxía Xosé Manuel Fernández Castro. Eis o que falan Rosalía e Murguía:

MURGUÍA: Á historia, de lle interesar algo de nós, interesaralle a nosa obra.

ROSALÍA: ¿E se ademais diso lle interesara a nosa condición, a nosa vida, os nosos medos...?

MURGUÍA: Esas cousas ou están no que fagamos, ou o que fagamos non terá ningún interés.

Xa para finalizar, creo que é de xustiza recordar que, de vivir hoxe en día, Roberto Vidal Bolaño non sería indiferente, e nisto concordo en todo coas respostas a unha entrevista que deu o tamén dramaturgo e fillo de Roberto, Roi Vidal Ponte para *El Correo Gallego* deste pasado Domingo, non sería indiferente Roberto, digo, ás causas e efectos da crise que estamos a padecer, por culpa, fundamentalmente, das entidades financeiras, ámbito do que escapou ou botaron a Roberto para ben da cultura galega.



Hai dúas semanas, paseando por unha rúa de Portugal, concretamente de Braga, captei coa miña cámara un grafito no muro dunha casa que me fixo pensar en Roberto. Velaquí o teñen vostedes na pantalla: «Se não nos deixam sonhar não vos deixaremos dormir. Ofélia», asinado, como se pode ver, pola dóce e desventurada Ofélia.



DÍA DAS LETRAS GALEGAS

A achega de Roberto Vidal Bolaño á dramaturxia galega contemporánea é, dende todos os puntos de vista, imprescindible. A riqueza da súa obra escrita, o abano de xéneros, argumentos e rexistros que explorou e a súa permanente dinamización da actividade teatral alicerzan unha construción literaria e de renovación do espectáculo que destilan un espírito fundamente inqueda, orixinal, moderno e comprometido.