

6 *Article*

As didascalias como discurso teórico-crítico da escena: escritores que exercen de directores na dramaturxia galega contemporánea

Roberto Pascual Rodríguez
Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Keywords

Contemporary Galician
theatre
Self-reflexive stage directions
Theatre theory
Roberto Vidal Bolaño

Palabras clave

Teatro galego contemporáneo
Didascalias metateatrais
Teoría do teatro
Roberto Vidal Bolaño

Abstract

This article coheres methodologically with new currents in theatrical research which posit the text in its entirety as a product of the relationship with different factors that shape it as a system. As a result of this analysis, a new typology of stage directions is proposed in this article, which takes the body of contemporary Galician theatre as its case study. The considerable weight that the so-called critical and theoretical stage directions possess, from the date of the first announcement of the *Abrente Awards* for Theatrical Texts in Galician (Ribadavia 1973), to the works of more recent authors (many of whom are also directors) reveals a concern for the construction of a reflexive and conceptual discourse that is crucial even in terms of the fiction, and whose intention is to legitimise and normalise Galician theatre.

Resumo

O presente artigo incardínase metodoloxicamente nas novas correntes de investigación literario-dramáticas que entenden o texto, na súa globalidade, coma un produto en relación cos diversos axentes que conforman

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

o seu sistema teatral. Froito desta análise, lánzase unha nova proposta de tipoloxía didascálica ao abeiro do corpus teatral galego contemporáneo, de 1973 ata hoxe. O considerable peso que as denominadas didascalias teórico-críticas teñen dende a data da primeira convocatoria do Premio de Textos Teatrais en Galego Abrente, na Ribadavia de 1973, até as obras de autores máis recentes (moitos deles tamén directores de escena) demóstranos a preocupación pola construción dun discurso reflexivo, histórico e conceptual, necesario mesmo no seo da ficción, de cara á propia lexitimación do feito artístico e a anhelada normalización das artes escénicas galegas.

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez



Introdución: Metodoloxía e ámbito de estudo

O interese despertado polo teatro galego dende as múltiples posibilidades do seu estudo ofrécenos recentemente moi interesantes investigacións, volumes ou liñas de actuación ademais das achegas que sobre a arte dramática se dan a coñecer a nivel internacional. Dende o panorama da edición galega apreciamos tamén, que a posta en funcionamento en Galiza dun centro superior de ensinanza teatral alentou e forzou a que o labor ensaístico en torno á teoría teatral, a tradución de textos fundamentais e a especialización en cada eido se vaian sumando progresivamente a esta arte, unha arte caracterizada pola súa 'dobre enunciación', característica principal de certos posicionamentos extremistas e diferentes vieiros dos que, moi posiblemente, as didascalias sexan unha das principais vítimas, por expresalo dun xeito rotundo.

Dentro desa fervenza teórica, o teatro galego contemporáneo ou a nova dramaturxia galega (Vieites 1998) foi estudada, antologada e encaдрada dende o punto de vista sistémico, quizais atendendo a unha infravaloración prolongada no tempo e a unha necesidade chamativa pois, aínda no ano 1995. Dentro do marco do III Congreso de Escritores Galegos, o investigador Manuel F. Vieites (2003: 634) concluía que 'os estudos e investigacións que suscitan [as pezas teatrais galegas] son pouco menos que anecdóticos'. Porén, dentro do proceso de normalización que experimenta a arte dramática en Galiza no último terzo do século XX e nos primeiros anos do novo milenio destacan tamén, precisamente, as achegas que os investigadores e investigadoras engaden sobre esta materia, destacando tamén posibilidades aínda non afondadas coma esta que lanza o director da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia nun novo volume de recente publicación:

un estudo sistemático do texto secundario, a partir dun corpus amplo e representativo, permitiríanos construír unha tipoloxía dos mesmos, sinalando tamén as variantes que presenta a figura do dramaturgo implícito e a función que cumpre en cada unha delas, pois trátase de elementos pertinentes para o estudo e interpretación do texto dramático. (Vieites 2005: 40)

Precisamente nun dos capítulos do citado libro, Vieites redacta o que será, *grosso modo*, un dos principais obxectivos do breve estudo que agora presentamos. Falando da análise profunda das didascalias, ou o que el denomina texto secundario, seguindo a Ingarden, fai ver que esta

pode ser unha liña interesante de pescuda na hora de analizar non só unha peza concreta, senón toda a obra dun autor, dunha xeración ou dun movemento, ao tempo que nos vai permitir estudar con maior rigor e amplitude as relacións que ese texto, ou ese conxunto de textos, establece co seu contorno sociocultural e artístico, e necesariamente coas estéticas literarias e teatrais imperantes nun determinado momento. (Vieites 2005: 40)

Nestas propostas planean as relacións entre literatura dramática e espectáculo, as posibilidades diversas no esculcamento das didascalias que,

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

1

Defino as didascalias metateatrais como aquelas que reflexionan sobre o propio teatro ou sobre algún elemento da posta en escena. Distínguense das demais polo feito de non incidiren directamente na materia ficcional e, polo tanto, a súa eliminación non implicaría unha perda de información da trama ou dalgún elemento caracterizador da ficción dramática.

2

No seo do asociacionismo cultural de finais da ditadura franquista, son varios os ámbitos culturais que comezan a ter un espazo de desenvolvemento e recuperación, mesturados coa reivindicación lingüística, política, etc. Para o teatro galego, a data de 1973 e nome de Abrente serán as referencias que marquen a xénese do teatro contemporáneo. Ao longo das súas oito Mostras e certames dramaturxicos, xéstanse os oficios e as estéticas do rexurdir dramático galego da etapa democrática. A vila ourensá de Ribadavia é o epicentro dese fervedoiro escénico.

3

‘Si analizamos este corpus con el mismo arsenal metodológico que el utilizado para los textos “ordinarios”, daríamos lugar a una serie de operaciones sumamente enriquecedoras. De este modo, podríamos examinar, a través de un estudio de semántica estadística, y mediante una investigación pormenorizada, los elementos que constituyen la trama del para-texto, y tratar de delimitar aquellas partes en las que actúa con más frecuencia la quinésica, la proxémica, la descripción de decorados y accesorios, fisonomías, música, efectos sonoros, indicaciones temporales, anotaciones psicológicas, etc.’ (Thomasseau en Bobes Naves 1997: 117)

dependendo do corpus de análise, pódennos achegar estes segmentos da escrita teatral para afondar dese xeito nas características particulares do propio sistema teatral galego, acoutado por nós desta xeira na etapa contemporánea e nas didascalias metaespectaculares ou metateatrais.¹ A tarefa, que levaremos a cabo dende un punto de vista diacrónico, pretende subliñar a permanente tendencia crítica e metateatral dentro das mudanzas e as relacións que o teatro galego experimenta dende un contexto social, político e cultural de fondo compromiso e certa precariedade, de loita e reivindicación cultural, de polifacencia artística, dende un conxunto de feitos que marcarán decisivamente a creación escénica da coñecida Xeración Abrente² ou Grupo de Ribadavia (Villalaín en Vieites 1998) ata a escrita dos nosos días.

Se ben do momento de loita antifranquista, de tentativa de dignificación do idioma galego, de loita e discurso resistente, de organización voluntarista e todoterreo no seo das espalladas asociacións culturais, etc., pasamos a un teatro que se vai desprendendo nas décadas posteriores desas cargas reivindicativas, tamén é certo que mantén un considerable número de elementos didascálicos reflexivos sobre o sistema artístico. Tal e como nos indica a profesora Dolores Vilavedra:

O teatro galego postautonómico vai sufrir unha dobre transformación: por unha banda, vai pasar de caracterizarse sobre todo pola priorización do seu potencial perlocutivo a ir configurándose como un acto prioritariamente ilocutivo. Paralelamente a este proceso, a literatura dramática contemporánea evoluciona dende unha concepción da escrita como acto de comunicación basicamente individual que se actualiza por medio do acto de lectura e que produce textos pexados pola inevitable dinámica de afastamento entre escrita e escena. (en Vieites 1998: 110)

Deste modo daremos conta dende o fragmento didascálico do significante, significado e o contexto social, as tres variables que segundo Bargalló (1989: 129) ‘proporcionan la distinta concretización de un texto más o menos susceptible de ser reconstruido’. Nas mudanzas e nas permanencias entón, poderemos observar o proceso de normalización da dramaturxia galega dende os anos setenta ata hoxe, grazas en boa medida á influencia da teoría e da formación académica na praxe teatral, nomeadamente dramaturxica.

Dentro da nosa proposta metodolóxica, xa no ano 1984, Jean-Marie Thomasseau percatábase da importancia e do grao de interese que suporía unha análise teatral dende o punto de vista do que el denomina ‘para-texto’³. Ese conxunto de material, que nos leva aos lindeiros da practicidade, da (re)presentación teatral para devolvernollos de novo ao texto, a consíderalo tal e como foi concebido polo autor, coas súas pautas de cara á súa disposición na virtualidade escénica, convértese hoxe nunha potencialidade non só para a análise comparatística entre autores como fai saber o propio Thomasseau (1984), senón tamén para a súa aplicación a outros corpus que nos permitan analizar esas mesmas diferenzas e/ou evolucións en épocas distintas, en autores da mesma época pero de sistemas diferentes, etc. Eis un dos nosos obxectivos, centrado no teatro galego dende Abrente ata hoxe, período que pode ser ampliado en posibles investigacións posteriores.

O texto pois, aínda sendo un pretexto do proceso espectacular, segue a ser hoxe en día un dos elementos centrais das creacións teatrais, de aí que nos centremos nun produto acabado mais non pechado, nun resultado de elaboración diversa que hoxe en día nos leva a pensar nos procesos de

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

4

Entre os que destacan os importantes libros de Gallèpe (1998), Golopentia e Martínez Thomas (1994) ou Martínez Thomas, ed., (1999). Porén, véxanse tamén Dompeyre (1992), Ezquerro (1992), Golopentia (1993), Issacharoff (1981) e (1993) ou Thomasseau (1984).

5

Se ben é certo que dentro de investigacións sobre corpus particularmente dispares téñense elaborado interesantes aproximacións sobre a teoría das didascalias, entre as que destacan os interesantes capítulos de Abuín (1997), Hermenegildo (2001) e Míguez Vilas (2001).

elaboración dramaturxica como unha actividade libre e multiforme. Agora ben, o texto teatral, dramático ou literario-dramático segue a ser algo presente na actividade teatral (como resultado final e ecdótico da dimensión procesual aberta do teatro posdramático, como impresión *a posteriori* da representación, como dramaturxia dun texto narrativo, etc., non sempre é necesariamente anterior á representación como pretende Urrutia (1985) na súa explicación sobre a persistencia do texto), por enriba doutros procesos de creación escénica.

Nós empregaremos o termo 'texto' ou 'obra dramática', a diferenza do que aconsella Pavis (2000) porque ademais de compartir a idea de que a creación dramática está encamiñada e prevista dende un comezo cara a práctica teatral, o texto é o único elemento que permanece no tempo, malia compartir a idea dende o punto de vista fenomenolóxico (Abuín 1994-95) de que os textos tan só son 'modelos' ou 'abreviaturas'. Obviamente, a práctica é a esencia fundamental de todo texto dramático que respire e viva nas táboas, mais tamén comporta un estadio perfectamente delimitable, ao cal podemos chegar por moitas vías. Non é nin condicionante nin determinante, mais non deixa de ser un dos catro elementos que integran o feito teatral (xunto co lugar, o actor e o público) (Grillo Torres 2004: 27), nos cales podemos esculcar.

Coa análise atenta do aparato didascálico, sen pretedermos en ningún momento adoptar un posicionamento textocentrista ou logocentrista, poderemos esculcar tamén na relatividade desta aseveración dentro do sistema teatral galego e nas consecuencias provocadas polo desfase e o erratismo editorial do noso teatro na época de Abrente, no 'diletantismo e demasiada improvisación' que segundo Vieites (2003: 637) padece aínda a nosa escena teatral máis recente e que, igualmente segundo a súa opinión, 'tamén se deixa sentir na relación que existe entre escrita e realización' (Vieites 2003: 637). Porén, o noso estudo está centrado nas didascalias, é dicir (Abuín 1997: 37) 'ese texto de extensión y alcance variable, como un enunciado emitido por un narrador o un observador externo' e que 'adquiere cierto sentido sólo si se atiende a la lectura del texto escrito, prescindiendo del espectáculo representado'.

Deste modo, o presente traballo insírese nunha vía de análise postergada, relegada ou espúrea durante tempo por parte dos estudos literarios e teatrais, a correspondente ás acoutacións ou didascalias, termos que comunmente funcionan de modo sinónimo. Malia que hoxe en día xa teñen mudado as cousas e son varios os intereses espertados entre os estudosos por estes fragmentos textuais, aínda son moi escasas as investigacións que se centran na obra dun autor, dunha época, dunha xeración, etc., dende o punto de vista meramente didascálico, a non ser que estas constitúan un papel especial na súa composición, como acontece por exemplo na escritura teatral valleinclaniana. Precisamente sobre as acoutacións na obra dramática en prosa deste autor ten saído moi recentemente unha interesante tese de doutoramento da Universidade de Santiago de Compostela (Míguez Vilas 2001) onde se pon de relevo que a fervenza principal dos estudos sobre a teoría didascálica, a súa tipoloxía, funcionalidade, criterios terminolóxicos, metodolóxicos, etc., céntranse no dominio francés⁴, mentres que no ámbito ibérico supoñen un pequeno epígrafe ou apartado, con sorte nalgúns casos, da teoría teatral⁵.

Recollendo, xa que logo, as importantes e rigorosas achegas de Míguez Vilas no capítulo inicial da súa tese, pretendemos afondar e recoller novas interpretacións en torno á teoría das didascalias, aplicándoa á nova

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

6

A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia non fornecerá de profesionais formados no eido da interpretación e da dirección ata o ano 2009, data en que se fixará a primeira promoción. Este centro superior de ensinanzas artísticas foi creado pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria mediante o Decreto 145/2005 do 2 de xuño, publicado no *Diario Oficial de Galicia* con data do 6 de xuño de 2005.

7

Mención honorífica do 2º Concurso de Obras Teatrais en Galego 'Abrente' de Ribadavia.

dramaturxia galega (non na totalidade da súa produción, senón naquelas obras que consideramos fundamentais para a exposición da funcionalidade, teatralidade, narratividade, formulación de estéticas, achegas dramatúrxicas ou de posta en escena, etc.) e como todo isto evoluciona dende os textos dos anos setenta ata a actualidade. Aquí veremos como as circunstancias que rodean ao proceso de creación das obras dramáticas (presentación a premios, escrita por encargo, escaseza de recursos e poucos medios técnicos, polifacencia teatral, etc.) marcan en extremo as variadas anotacións paratextuais (Thomasseau 1984) ou didascálicas, como preferimos chamalas.

Neste artigo traballaremos fundamentalmente, con textos de dramaturgos e á vez directores como Roberto Vidal Bolaño, Manuel Lourenzo, Gustavo Pernas, Roberto Salgueiro, etc., autores vencellados tamén, case todos aínda que en diferente grao, co oficio do ensino, da pedagogía teatral. Este factor marcará a súa escrita de pautas crítico-reflexivas que buscan a complicidade co lector/director e, en certo modo, poñen de soslaio os 'vicios' e as deixadezas da escena que observan (inserida ademais, non o esquezamos, nun contexto de anormalidade ou carencia con respecto a un apartado importante das artes escénicas ata hoxe: a formación regrada de ámbito superior).⁶

Xa Vieites ten falado dunha posible teoría da interpretación nos primeiros textos teatrais de Roberto Vidal Bolaño (Becerra Suárez e Vilarinho Picos 2002: 117-192), onde o teatrólogo estuda as pezas en torno aos seguintes bloques teóricos: a natureza da ficcionalidade teatral; a relación actor-personaxe; a relación actor (personaxe) - (personaxe) actor e o espectador; os tempos, os espazos e outras variables que inciden na representación; a indagación verbo dos elementos de significación teatral; o desenvolvemento de elementos de significación; o rol do autor; o conflito permanente entre tradición e vangarda; a consideración do público ou públicos; a dimensión profesional; a loita por manter ou superar as fronteiras das artes escénicas ou a batalla pola reteatralización. A reflexión sobre o sistema teatral de noso dende a propia ficción e sobre as artes escénicas de modo global, fálanos dunha dramaturxia, como demostraremos, en permanente autodefensa, subsidio e conflito teórico-crítico.

Análise dos textos

Ocorre un feito destacable referente á escrita ou aos apuntamentos sobre a posible dirección dos textos nunha considerábel cantidade de pezas da dramaturxia galega contemporánea, unhas didascalias metaespectaculares das que podemos extraer un pequeno catálogo ou tratado de teoría teatral elaborado polos dramaturgos galegos (coincidentes na súa condición de autores *factotum* ou, cando menos, tamén de directores de escena). A escrita teatral levada a cabo por parte de profesionais que exercen o oficio da dirección escénica xa amosa un afán de diálogo co traballo dos escenarios dende moi cedo, quizais pola confluencia en moitos deles, de varios oficios relacionados co teatro (directores, autores, actores, iluminadores, escenógrafos, etc.), sobre todo no período do denominado teatro de furgoneta, e tamén polo desexoso afán de reforma, profesionalización e cualificación da arte dramática en Galicia (que é un feito constante no teatro galego dende os anos setenta ata os nosos días).

Xa nun texto inédito de Manuel Lourenzo do ano 1974, *Cando volva Ros*,⁷ atopamos a seguinte didascalia inicial de consideración teórico teatral,

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

de estética ou pensamento sobre o proceso creativo do teatro a partir do texto: 'Xa que logo, toda versión é posible, agás a "phantasmalia". Non confundir morfema con morfina. O autor.' (Lourenzo, 1974). Consciente das liberdades e posibilidades versionadoras, o autor chama aquí a unha lectura coherente e axeitada a unha correcta interpretación da linguaxe dramática nun texto experimental, cuxa acción moven forzas extraterreais.

Se ben xa comezamos a notar esta tendencia teórico-crítica na narratividade didascálica da dramaturxia de Abrente, xa aquí veremos como esta característica define tamén a textualidade que brota da tarefa entre bambolinas na coñecida tríade de Ribadavia: diferenzas coma o protagonismo didascálico (cualitativa e cuantitativamente) entre Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño, por un lado, e Euloxio R. Ruibal por outro. A forza do diálogo xa presente nos primeiros textos de Ruibal e o fragmentarismo das escenas, chega en *Azos de esguello* a refinar a 'síntese narrativa, da construción dos personaxes e da eficacia dramática do diálogo' (Villalaín en Ruibal 1990: 19). Eis a diferenza (estámolo a ver na pegada textual) entre autores que traballan de directores, moitas veces das súas propias creacións dramáticas, como é o caso notable de Lourenzo e Vidal Bolaño, fronte a un Ruibal director en casos puntuais do grupo de cámara Ditea e do grupo Obradoiro, ambos composteláns.

Estas diferenzas didascálicas, froito do perfil laboral e/ou relacional co mundo das artes escénicas veranse acentuadas nos anos vindeiros á experiencia das Mostras de Ribadavia, mais xa nesta etapa basal do novo teatro galego podemos constatar unha caída da balanza da didascalia subxectiva, poética ou metadramática cara ao lado dos autores de *Bailadela da morte ditosa e Traxicomedia do vento de Tebas...*, máis ca do do autor de *Zardigot*. Non só estas, senón tamén o desfase de didascalias metaespectaculares ou metadramáticas, non por excesivamente abondosas nos primeiros textos de Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño senón por relevantes no conxunto, crean un precedente na creación destes dous autores, onde atopamos unha consciente diferenciación 'entre literatura e teatro, entre a función obxectiva do drama e a función suxeitiva do "texto"' (Lourenzo e Pillado 1979), que tamén forma parte desta xeración, que leva 'un lastre ben definido: o sainetil da tradición costumista -ruralismo-, e, por outra banda, o lirismo, que tamén pode ser un atranco cando se superpón ó nivel dramático da linguaxe, cousa que ocorre con frecuencia' (Lourenzo e Pillado 1979). Tendentes en todo caso, os tres, a un novo teatro que destaca polo tratamento da temática, da estrutura, da linguaxe e da estética, en Manuel Lourenzo e en Roberto Vidal Bolaño, quizais polas súas inquecencias e experiencias entre o palco e a pluma, deixan ver o que o propio Vidal Bolaño confesará anos máis tarde nunha interesantísima autopoética ou definición dos seus persoais obxectivos como escritor, exercicio que non soe ser moi habitual entre os nosos dramaturgos: 'Como autor, o máis que fago é describir que feito teatral posible ensoño como director, eu, en ningún caso aqueles outros que poidan ser quen de ensoñar outros' (Vidal Bolaño 1996: 53). Así, non só destaca a sublime evocación escenográfica e o detallismo na descrición dos obxectos do virtual espazo escénico, senón tamén as didascalias metadramáticas, reflexivas sobre o 'correcto' efecto da peza na diversidade das persoas que se interesen por ela. Vemos isto nas seguintes didascalias: 'Coreografía necesaria para que o xogo do poder non se interrompa' (Lourenzo 1981: 6); 'Cada quen, despréndese dos atributos do seu personaxe, e na encrucillada única e irrepitible de cada representación, só quedan actores' (Vidal Bolaño 1992: 115, a énfase é miña); 'O que poda pasar

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

8

Nótese aquí como o autor implícito define de xeito teórico o texto teatral (a énfase é miña): ‘unha proposta pra creación dun espectáculo teatral’.

9

A creación do Centro Dramático Galego no ano 1984, do IGAEM –Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais- no 1989 ou a instauración, por exemplo, do Premio Álvaro Cunqueiro de teatro en 1988.

máis adiante xa non é responsabilidade desta compañía’ (Lourenzo 1981: 149); ‘Proposta pra creación dun espectáculo teatral no que se conta cómo as xentes dun lugar deron xusta e bengañada morte ao Meco’ (Vidal Bolaño 1992: 65).⁸

A reflexión sobre a función do texto dramático nun proceso global de escenificación, sobre o poder do subtexto e o recoñecemento da autonomía xunto ás posibilidades de investigación e/ou a mudanza que ao propio texto lle poden deparar os ensaios e traballos interpretativos, reflíctense desta maneira nas didascalias. Como veremos no seguinte exemplo, nunha obra do dramaturgo Francisco Taxes, *Caderno de bitácora. Comedia estupenda* (1984), a didascalia inicial fai referencia á parte de vida escénica que agarda toda peza escrita, a aqueles elementos expresivos que só a escena deixa ver da textualidade (aquí referíndose á *dramatis personae* e á construción dos personaxes por parte dos intérpretes). Obviamente, estes fragmentos alleos á ficción e moitos deles compartidos en calquera manual de teoría e práctica da interpretación, deixan ver as angueiras que, de modo consciente ou inconsciente, estes dramaturgos desexan expor: uns principios fundamentais de teoría teatral (escasos na nosa lingua durante a época de Abrente e a década dos oitenta) sobre os que asentar ou asegurar a correcta interpretación da propia produción dramática en que estas didascalias metadramáticas se verquen. Vese por exemplo na seguinte acoutación:

Tamén pode suceder, que as personaxes desta historia dean en mudar de personalidade e falen e fagan cousas distintas das que nestas follas se di que terían que facer e dicir; daquela permanezamos atentos ó seu discurso e admitamos á escena o ofrecemento que nos fan da súa propia vida, todos sairemos gañando (Taxes 2008: 242).

Quizais tamén polo feito de coñecer as esixencias, posibilidades de significación e práctica teatral, as pezas destes autores *factotum* da época de Abrente son prolixas en didascalias técnicas (referidas á iluminación, música, etc.), obviamente sen chegaren ao grao de desenvolvemento do teatro postautonómico, onde as anotacións audiovisuais, a precisión musical, etc., (véxase a obra de Gustavo Pernas, por exemplo) acadan unha meirande presenza: ‘Vai medrando a luz na escena.’ (Vidal Bolaño 1992: 16); ‘[...] namentras sona a música do tema, que sacará a festa da estancia, para a levala á rúa.’ (Lourenzo 1977: 71).

Aínda que xa dende o ano 1981 coa aprobación do Estatuto de Autonomía se abren canles importantes de avance das artes escénicas, por motivos lingüísticos, políticos e económicos fundamentalmente⁹, non é ata os anos noventa cando as didascalias de tipo exclusivamente teórico deixan de perder un certo peso cuantitativo para se abriren á crítica ou a outro tipo de funcións non meramente expositivas ou defensivas en relación ás teses teatrais. Así, é nos anos noventa, ou xa de camiño no novo milenio que, grazas a diversos factores sociopolíticos e teatrais (como o asentamento de certas funcións da compañía institucional de teatro, o papel dos premios, as Aulas de teatro universitarias e as escolas privadas, o asentamento do discurso crítico ou académico, etc.) moitos dramaturgos explotan non só a metateatralidade (como temática ou situación argumental) senón tamén a ilimitada liberdade expresiva que o oco paratextual (Thomasseau 1984) cobra na pluma destes autores e á vez especialistas da reflexión escénica.

Ademais dos anteriores factores, o traballo destes autores cos actores e o coñecemento profundo do funcionamento da arte teatral sobre as

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

IO

A diferenza de *Apnea*, a obra *Matanza* foi primeiramente finalista do Premio Rafael Dieste de teatro en 2001 e posteriormente escenificada e estreada pola Aula de Teatro da USC.

II

Partimos dunha diferenciación entre didascalias patentes e latentes que nos axude a aclarar e a conciliar as posturas máis ou menos defensoras do texto por un lado, e da autonomía do espectáculo por outro. As didascalias latentes serían aquelas que, malia non estaren manifestadas nin no interior do diálogo (intradialogais) nin de maneira explícita en ningunha parte do texto (extradialogais), subxacen da lectura atenta e global da peza. Así, as didascalias globais latentes só poden ser extraídas logo dun estudo rigoroso e rastrexador de todos e cada un dos trazos pertinentes que nos permitan unha interpretación cabal do texto. Aquí chegamos ao punto de poder afirmar con rotundidade que todo texto dramático posúe didascalias no seu interior, cando menos unha pequena serie de didascalias globais latentes que nos fornecerán de datos como a psicoloxía dos personaxes, a estética subxacente, o ritmo na dramaturxia e un cúmulo innumerable máis de impresións que, na súa medida, permitirán ir configurando diferentes liñas didascálicas que leven cara a tanxibilidade e concreción do director.

táboas, lévannos da man a pescudar este pouso no conxunto didascálico da obra destes habituais directores de escena que, a miúdo, dirixen os seus propios textos e ven a luz do prelo con posterioridade. Sería ben interesante, baixo a nosa opinión, un estudo que tomase como comparación e obxecto de análise o proceso creativo espectacular que parte dun texto A que vai sendo modificado, retocado, aumentado, recortado, etc., ata a edición dese mesmo texto (chamémoslle B) logo da investigación na propia escena. Malia non abundaren os casos, tería cabida neste paradigma o proceso de mudanza do primeiro texto curto *Apnea* (Salgueiro, 2002a) ao segundo *Apnea* (Salgueiro 2003), onde incluso existe outro texto intermedio inédito, aquel que antes do proceso de ensaios, antes de ser remexido, indagado, deconstruído e experimentado cos actores na sala de ensaios, foi o primixéneo texto B (ao que poderemos referirnos como B0). O estudo do proceso e do resultado daqueles textos que brotan dunha experiencia, dunha experimentación escénica, sería unha boa maneira tamén de contrastar as teses teóricas lanzadas polos seus dramaturgos noutros lugares, mais esa é unha tarefa que ultrapasa os obxectivos deste artigo.

Centrarémonos agora en *Matanza*¹⁰, do propio Roberto Salgueiro, peza na que anotamos unha didascalia explícita metaespectacular á que lle engadiremos o apelido ‘crítica’, polo feito de lanzar un dardo crítico a un proceso, participante ou tarefa do mundo da escena, concretamente á figura do director: ‘Orientacións para un director de escena sen argumento’ (Salgueiro 2002b: 8). Neste fragmento de didascalia, máis destacable quizais por aparecer ao pé da páxina e coa conseguinte diferenciación tipolóxica, rexístrase unha crítica velada á dirección de escena ou a un sector de directores/as de escena que presuntamente necesitan dunha serie de indicacións precisas, exactas, para a concreción do conxunto icónico e dos elementos caracterizadores da *mise en scène*. Con esta breve frase, Salgueiro pon sobre a mesa tamén unha interesante diatriba arredor das didascalias (e da importancia resaltada por poucos investigadores das didascalias implícitas ou intradialogais e das didascalias globais latentes)¹¹ para o proceso de montaxe teatral ou espectacularización. Vemos que o conxunto desas ‘orientacións para un director de escena...’ están compostas por didascalias referentes a obxectos, vestuario, peiteado, características físico-psíquicas do personaxe e música.

A manifestación ou explicitación da caracterización destes personaxes subliña a crítica lanzada na citada didascalia instruccional (‘Orientacións para...’) posto que logo dunha lectura atenta e indagadora do texto, obteríamos dedutivamente, a caracterización que aquí se fai de Porco 1 fronte ao Porco 2:

Porco 1: (Usa gafas. Emanada certa elegancia nos movementos, así como unha evidente educación no seu comportamento e expresión oral. Pantalón de pana. Camisa de lá).

Porco 2: (É a súa antítese. Non usa desodorante. Non se ducha. Non lava os dentes. Peitéase cara atrás e viste un envellecido traxe de tergal. Camisa branca desbotada. Gargantilla douro [sic]. Aneis. Calza zapatos negros, suxos.) (Salgueiro 2002b: 8)

Estas didascalias físico-psíquicas e obxectuais, se non exactamente iguais, poderían ser extraídas das didascalias intradialogais ou globais latentes, sen que fosen explicitadas polo dramaturgo implícito. A escenificación só require do que o propio dramaturgo ten manifestado noutros lugares: razoabilidade do director (Salgueiro 2005: 32).

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

A economía dramaturxica de moitos autores lévanos, precisamente pola suficiencia didascálica presente nos diálogos, a non anotaren absolutamente ningunha acoutación de tipo escenográfico, de caracterización, musical ou similar, nos seus textos. A crítica anterior sería incongruente se agora, o autor non fose consciente da excesiva e redundante prolixidade didascálica. Pero repárese no feito de que, en principio, se presenta como complicadas informacións de difícil traslación escénica en termos realistas (e iso non é o que se busca). ‘Non usa desodorante’ parece esixir, dende un punto de vista realista, que o actor vaia cheirando a suor, que non se duche nuns días para cumprir coa indicación e que lixe os dentes con líquido especial. Algúns ‘directores de escena sen argumento’ haberían facer, mais estas orientacións, precisamente para ‘directores de escena sen argumento’ (eis o rexoubeo por triplicado) esixen que iso se manifeste en escena mediante outros mecanismos que non convirtan ao desafortunado actor que teña que interpretar este porco nun apestado, nun foco de cheirume insoportable dende as táboas. Isto mesmo ocorre noutra didascalia meta-dramática que, páxinas máis adiante, esperta e implica ao lector ou lectora no proceso interpretativo e no xogo metaficcional: ‘De cativo, no colexio, chamábanlle chafarís. Só os lectores máis sagaces adiviñarán por que.’ (Salgueiro 2002b: 20).

Estas didascalias que amosan a liberdade que cobra o eido didascálico no teatro contemporáneo fican no texto para resaltar certos elementos que axudarán á comprensión e á elaboración do lenzo máis ilustrativo do aparello textual (ao matachín chamábanlle chafarís porque suaba moito, feito que servirá para imaxinar e construír, paseniñamente, este personaxe). Mais esta información (que de pequeno lle chamaban chafarís) non trascenderá ao ámbito da escena, ficando así na cara textual do drama. Nalgún caso, a didascalia é integramente metadramática ou metaespectacular coma a seguinte: ‘Parafraseando a Genet, abonda dar indicacións sobre o baile, pois un bo director de escena non as precisará. En canto ós outros, para que darllas, se ó fin montarán un baile gracioso e divertido’ (Salgueiro 2002b: 46). Neste caso non se achegan indicacións, só se avalía o feito de apuntalas dun modo irónico e crítico para os bos e os restantes directores ou directoras de escena. Esta indicación, referida a outra didascalia accional (o baile dos porcos) chama á sensibilidade do lector/director, a ler e deseñar o baile, non dende o punto de vista gracioso (para o que algún pretendido director pode buscar unha lectura choqueira de baile homoporcino), senón dende a climática despedida dos irmáns ante a morte.

Noutros casos, a ambigüidade na sintaxe didascálica pódenos levar a interpretar o exposto de dúas maneiras, para esa peza en concreto ou como consideración xeral. Así o podemos ver na obra doutro relevante dramaturgo galego contemporáneo, peza coa que acadará o premio Rafael Dieste ese mesmo ano en que *Matanza* resulta finalista. Falamos de *Footing*, onde veremos un exemplo da importancia que para o seu autor, Gustavo Pernas, cobra a música nun espectáculo teatral: ‘A MÚSICA É ESENCIAL PARA POTENCIAR OS CAMBIOS, A VARIEDADE DE RITMOS NAS ACCIÓNS E DIÁLOGOS... ROMPE, PROVOCA, XERA NOVOS MOVEMENTOS’ (Pernas 2001). Non é esta acaso (tamén) unha consideración teórica sobre a utilidade musical na *mise en scène*? (Consideración, por certo, desdeñada por moitos directores de escena por considerala excesivamente escurecedora dos sentimentos transmitidos pola interpretación da actriz ou actor). Veremos que as indicacións sobre a música son un elemento rechamante no abondoso feixe de didascalias técnicas deste texto, mais iso

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

12

Sobre a semantividade do signo musical no teatro véxase 'Aproximación a la cuestión de la semantividad del signo musical en el teatro contemporáneo', onde expoñe que: 'La opinión mayoritaria de los investigadores, de los semiólogos del teatro o de los trabajadores de las artes escénicas es que, cuando la música acompaña al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar o a veces incluso desmentir los signos de otros sistemas [...] Que la música pueda ampliar o apoyar la acción dramática fue y sigue siendo un elemento negativo para muchos directores teatrales que rehúyen de su adopción, quizás debido a ciertos prejuicios a los que se le suponen otros tantos perjuicios (¿quién sabe?) que derivan, sobre todo, del uso socorrido que de la música se hace muchas veces en el cine para resaltar momentos climáticos, emotivos, etc.' (Pascual Rodríguez 2006a).

non oculta o posicionamento da semantividade musical que o autor implícito defende no proceso de escenificación.¹²

Existe unha constante compartida nos espectáculos dirixidos por Salgueiro e Pernas tendente á limpeza escenográfica, ao minimalismo e/ou ao espazo baleiro no mellor dos casos. O rexeitamento do adobío excesivo (fóra das diverxencias que priorizan os diferentes elementos sígnicos en ambos directores), converxe tamén nas didascalias obxectuais e plásticas, que pola súa repetición en varios dos seus textos marcan unha poética do virtual espazo escénico que 'desexan' estas indicacións: 'ESPACIO BALEIRO. OS CATRO CORREDORES DEBUXAN COREOGRAFÍAS NOS SEUS DESPRAZAMENTOS. ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS PUNTUAIS' (Pernas 2001: 14); 'Espazo escénico neutro, baleiro' (Pernas 2005: 48); e

As paredes, a dereita e a esquerda, son altas estanterías cheas de libros, papeis, fotografías, arquivos, todo revolto, as baldas pérdense no alto [...] Poderían obviarse as estanterías cheas de libros, os papeis, as fotografías, os arquivos, as baldas que se perden no alto. E ficaría só, en escena, o home no seu escritorio, ou sen el, que necesidade habería, el, só, se cadra cunha folla na man... (Salgueiro 2005: 82)

Nesta última acoutación podemos observar o proceso evolutivo que vai da descrición didascálica obxectual, ao rexeitamento paralelístico dos obxectos, mesmo do escritorio, quizais o máis definidor, coma se fosen un estorbo, un atranco, unha molestia para a recreación mental da escena suxeirida. Sen dúbida, esta didascalia é un trasunto da consideración e da evolución neste aspecto, da práctica teatral salgueiriana, onde espectáculos recentes baixo a súa dirección, coma *Molière final* ou *Esperando a Godot*, amosan esta poética de limpeza escenográfica. Tamén a preocupación escenográfica e obxectual en Roberto Vidal Bolaño é relevante, malia as diferenzas verbo da descrición minuciosa do espazo ficcional ou do espazo escénico e, en moitos casos, o papel do mundo sonoro (concretizado para cada momento, non xogando coa ambigüidade de *Footing*) e da iluminación (por exemplo, no remate de moitas pezas observamos secuencias do estilo 'mentres escurece ou cae o pano' (Vidal Bolaño 1997: 234), facendo patente aquí a dual convivencia entre un elemento de máxima renovación da escena teatral no século XX e un dos elementos tradicionais do teatro: o pano).

O feito de que esteamos a falar de persoas que traballan sobre as táboas e coñezan as realidades, miudenzas, amarguras da administración e meles do seu traballo, reflíctense nalgúns episodios creativos dos autores. Así en *Paso de cebra* e *Sucesos* (2004), tanto no prólogo (divertido e enfadado monólogo posto en boca do propio libro) coma na longa acoutación inicial da peza máis extensa do volume, *Paso de cebra*, as referencias críticas (ou polo menos valorativas) sobre o mundo da escena galega e do teatro en xeral (os escasos orzamentos, a desidia editorial, os *best-sellers*, a profética teima da morte do teatro, etc.), xunto coas indicacións tan precisas sobre iluminación, escenografía ou calquera outro elemento da *mise en scène*, deixan entrever a mencionada polifacencia e un claro posicionamento dentro do medio. Véxase esta 'posible' didascalia obxectual ou plástica condicionada por factores económicos: 'Se a produción tivese a sorte de alcanzar un presuposto decente, cousa improbable na escena galega, no fondo e nos laterais instalaríanse ou proxectaríanse, simulando grandes paneis publicitarios, anuncios de automóviles, tabaco, alcohol e demais aderezos da vida urbana' (Pernas Cora 2004: 19).

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

A narratividade cobra nestes momentos un peso decisivo en moitos destes densos apartados do texto dramático, como podemos ver nalgunha verdadeira lección non só sobre teoría ou crítica ás políticas teatrais ou culturais, senón tamén sobre a historia do teatro. A didascalia que ofrecemos a continuación, da obra *Alta comedia* de Eduardo Alonso, é un bo exemplo dese ton explicativo que imprime a voz do dramaturgo implícito: ‘Son apartes como os do teatro clásico, é dicir a personaxe fala directamente co público para informarlle de algo, agora ben, diferéncianse dos do teatro clásico en que aqueles son pequenas frases curtas e rápidas e aquí serán verdadeiros monólogos de duración variable’ (Alonso 2006: 36-37). Relacionándose tamén directamente co traballo de interpretación, nunha especie de pista para a dirección ou o orientación da técnica a seguir: ‘A obra conserva os referentes habituais da fábula clásica. Estes elementos dramáticos, nun vehículo cómico, deberían guiar a execución interpretativa dos actores’ (Pernas Cora 2000: 90).

En moitas ocasións, a intercalación de reflexións sobre o teatro aparecen en didascalias tipoloxicamente máis técnicas, coma esta relacionada co espazo que, ademais de ser caracterizado en negativo, serve para rexeitar e criticar unha tendencia ao respecto: ‘O espazo escénico non é realista nun sentido documental, non está cheo dese abundante mobiliario urbano que define as cidades de Occidente, non, é teatral, estilizado, sintético, sen pretensións de ser moderno. Se cadra é un espazo provisional, como o propio teatro, como a caseta nómade que sobre o paso de cebra montou o obreiro...?’ (Pernas Cora 2004: 19).

As didascalias obxectuais insisten en definir a poética e a estética creativas, amais de patentar o uso de importantes medios de significación hoxe na escena: con pequeno *atrezzo* e un intelixente deseño da iluminación, como amosan as indicacións de *Paso de cebra*, pódense crear multitude de ambientes, transicións, emocións, volumes, etc. Interesa tamén, unha reflexión compartida sobre a recepción da peza teatral, sobre o xogo mental e o papel reconstructor do edificio escénico, non só polo director (quen o concretiza) senón tamén pola lectora ou lector, sexa ou non especializado, que accede dende a súa experiencia e liberdade imaxinativa ao universo ficticio do drama escrito: ‘Por outra banda o xogo de repeticións e variacións sobre o mesmo tema leva implícitas anotacións que o lector saberá deducir. Non esquezamos que o lector é o primeiro director escénico dunha obra teatral e non subestimemos a súa imaxinación, do contrario só escribiríamos para rexedores de escena’ (Pernas Cora 2004: 19-20).

Un diálogo ausente co lector/director tamén se establece en *Todo é horrible, moi horrible e eu tamén*, de Roberto Salgueiro: ‘A metade dos seus monólogos poden ser prescindibles. Iso xa é cousa do director de escena. No caso de non haber director de escena, seguen sendo prescindibles’ (Salgueiro 1996: 3). Non só se outorga nesta didascalia a responsabilidade e patrimonio exclusivo das decisións e resultados escénicos ao propio director, como é lóxico, senón que tamén podemos tirar varias lecturas referidas ao feito de ‘non haber director de escena’. En primeiro lugar, porque a peza está sendo lida, ou en segundo lugar porque malia haber un director (de tráfico escénico) non hai un verdadeiro director de escena que acate as funcións máis interesantes e atentas ao traballo cos recursos e á indagación co actor.

Fóra do metateatro, da reflexión metateatral como unha das liñas caracterizadoras do teatro da xeración dos oitenta (Vieites 1998: 76), as didascalias dunha gran parte do teatro galego post-autonómico anotan unha (máis ou menos directa) reflexión crítica ou metateatral grazas ao

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

coñecemento, ao xogo subversivo ou á chamada de atención deliberada para o lector/director. Drama, pois, que falando da vida, fala tamén da escena, da súa arte e dos seus vicios.

Máis incisivas son as didascalias de Guisan Seixas, vexamos un rico exemplo metadramático, irónico e difuminador dos lindeiros entre ficción e realidade:

Para poder escribir esta peza tenho chegado, antes, a um acordo secreto com a Associação Mundial para a Protecção do Espectador Teatral (AMPET) em que me comprometo a advertir que esta obra resulta, polo bem do próprio espectador, altamente irrepresentável, nom tanto pola complexidade da encenação ou dos mecanismos cenográficos envolvidos (como acontece con outras obras minhas) mas pola sua complexidade verbal, que a torna pouco apta para ser reproduzida fora do âmbito silencioso e demorado da leitura. A forma cénica e dialogada é subterfúgio, nela, para desenvolver ideias e pensamentos... (Guisan Seixas 2002: 25)

Conclusións

A principal conclusión desta constante tendencia teórico-crítica dunha dramaturxia que consciente ou inconscientemente está a defender o grao de autonomía textual na dobre realidade do drama, é a dun decorrer paralelo á madurez do sistema teatral galego consonte aos avances, principalmente, no terreo formativo e competitivo (este último aínda máis lento). Se ben a liña metadramática da dramaturxia dos anos oitenta, como indica López Silva: 'precisaba da reflexión teórica sobre si mesmo [...], quizais nunha tentativa de suplir a carencia dun discurso crítico e académico aínda non asentado por aquela altura' (2007: 221), tamén anuncia xa esta paulatina incidencia nas didascalias explícitas (sen temor, en moitos casos a se adentraren por vieiros afastados ou paralelos á trama, ao texto dialogado), coa chagada dese discurso crítico ou académico nos noventa e, en maior medida, coa entrada do novo século.

As didascalias de moitos dos dramaturgos que continúan a compaxinar a escrita co traballo enriba das táboas amósannos o progresivo grao de madurez dun sistema en canto á presenza de anotacións puramente de historia teatral, teoría e comparatismo escénico, crítica ás tendencias dese sistema máis ou menos consolidado, intertextualidade, etc. Os textos estannos a falar do que acontece nos teatros, nas publicacións especializadas e nas aulas de interpretación, dirección e escenografía de Galicia e así os procuramos ler.

Igualmente, e grazas á consolidación dun corpus crítico e dunhas canles de expresión de toda esa corrente teórica na edición teatral galega, semella que os textos dramáticos manteñen ese discurso crítico na creación non tanto como síntoma de carencia (como se indicaba en liñas anteriores para o teatro dos oitenta) senón como chamada de atención dunha dramaturxia que aspira a ser tamén materia de análise do ámbito académico en condicións de normalidade e a postura do dramaturgo en termos de defensa, reivindicación e posta en valor da súa propia obra diante dun sistema teatral e cultural aínda en proceso de normalización.



*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

Referencias

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, 1994-95. 'Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario', *Tropelías*, 5-6: 5-15.

_____, 1997. *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da USC).

ALONSO, Eduardo, 2006. *Teatro imprevisto* (Lugo: TrisTram).

BARGALLÓ, Juan, 1989. 'Del texto dramático al texto espectacular', *Discurso* ¾: 127-140.

BECERRA SUÁREZ, Carmen e Teresa VILARIÑO PICOS, ed., 2002. *Roberto Vidal Bolaño, escritor escénico* (Lugo: Tris-Tram).

BOBES NAVES, M^a del C., coord., 1997. *Teoría del teatro* (Madrid: Arco Libros).

DOMPEYRE, Simone, 1992. 'Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies', *Pratiques*, 74: 77-104.

EZQUERRO, Milagros, 1992. 'Parcours didascalique dans le théâtre espagnol', en M. Moner et M. Lafon, eds., *Le Livre et l'Édition...*: 187-192.

GALLÈPE, Thierry, 1998. *Didascalies. Les notes de la mise en scène* (Paris-Montreal: L'Harmattan).

GOLOPENTIA, Sanda (1993). 'Les didascalies de la source locutoire', *Poétique*, 96, nov.: 475-492.

GOLOPENTIA, Sanda & Monique MARTÍNEZ TOMAS, 1994. *Voir les didascalies* (Toulouse: CRIC).

GRILLO TORRES, María Paz, 2004. *Compendio de teoría teatral* (Madrid: Biblioteca Nueva).

GUISAN, SEIXAS, João, 1997. *Teatro para se comer* (Santiago de Compostela: Laiovento).

_____, 2002. *As incertezas de Scotty. Comédia filosófica, Casabamlet* 4: 18-25.

HERMENEGILDO, Alfredo, 2001. *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida).

ISSACHAROFF, M., 1981. 'Texte théâtral et didascalecture', *Modern Language Notes*, 96.4: 808-823.

_____, 1993. 'Voix, autorité, didascalies', *Poétique*, 96: 463-473.

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

- LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2007. 'O desenvolvemento da nova dramaturxia', en *Vieites 2007*: 213-222.
- LOURENZO, Manuel, 1974. *Cando volva Ros*. [Inédito]
- _____, 1975. *Romería ás covas do demo* (Santiago de Compostela: Pico Sacro).
- _____, 1977. *Viaxe ao País de Ningures* (Vigo: Editorial Galaxia).
- _____, 1981. *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Todos os fillos de Galaad* (A Coruña: Edicións do Castro)
- LOURENZO, Manuel e Francisco PILLADO, 1979. *O teatro galego* (Sada: Edicións do Castro).
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique, ed., 1999. *Jouer les didascalies* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail).
- MÍGUEZ VILAS, Catalina, 2001. *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)* (Tese de Doutoramento. Santiago de Compostela: Departamento de Filoloxía Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral da Universidade de Santiago de Compostela.)
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Roberto, 2006a. 'Aproximación a la cuestión de la semántica del signo musical en el teatro contemporáneo', *Revista de Filología Románica* 23 : 205-213.
- _____, ed., 2006b. *Palabra e acción. A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego* (Lugo: Tris-Tram).
- PAVIS, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos*. (Barcelona: Paidós).
- PERNAS CORA, Gustavo, 2000. *Comedias paranoicas* (Vigo: Xerais).
- _____, 2001. *Footing* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- _____, 2004. *Paso de cebra. Sucesos* (Ames: Laivento).
- _____, 2005. *Caníbales na cidade, Casahamlet* 7: 48-59.
- RUIBAL, Euloxio R., 1990. *Unha macana de dote* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- SALGUEIRO, Roberto, 1996. *Todo é horrible, moi horrible e eu tamén* (A Coruña: AS-PG).
- _____, 2002^a. *Apnea. Poema dramático con cinco acotacións, Casahamlet* 4: 50-53.
- _____, 2002b. *Matanza* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- _____, 2003. *Apnea. Traxedia contemporánea para cinco intérpretes* (A Coruña: Baía).

*As didascalias como discurso
teórico-crítico da escena:
escritores que exercen de
directores na dramaturxia
galega contemporánea*
Roberto Pascual Rodríguez

_____, 2005. *Como facer teatro hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

TAXES, Francisco, 2008. *Obra dramática* (Vigo: Xerais).

THOMASSEAU, Jean-Marie, 1984. 'Para un análisis del para-texto teatral. (Algunos elementos del para-texto hugoliano)', en Bobes Naves 1997: 83-118.

URRUTIA, Jorge, 1985. 'De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario', *Semió(p)tica*: 45-75.

VIEITES, Manuel F., 1998. *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais).

_____, 2003. *Crónica do teatro galego* (Vigo: Universidade de Vigo).

_____, 2005. *Análise e interpretación de textos dramáticos. Unha introdución* (Vigo: Galaxia).

_____, coord., 2007. *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento. 1882-2007* (Vigo: Galaxia).

VIDAL BOLAÑO, Roberto, 1977. *Laudamuco señor de ningures. Ledaíñas pola morte de meco* (Santiago de Compostela: Pico Sacro).

_____, 1992. *Bailadela da morte ditosa* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).

_____, 1996. *Touporroutou da lúa e do sol* (A Coruña: AS-PG).

_____, 1997. *As actas escuras* (Vigo: AS-PG/A Nosa Terra).

VILLALAÍN, Damián, 1990. 'Apuntes -de esguello- sobre o teatro de Euloxio R. Ruibal', en Ruibal 1990 (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco), 7-21.