

Article

As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade

Inmaculada López Silva
Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Keywords

Theatre
Institutions
Cultural Policies
Galician Theatre System

*Palabras
clave*

Teatro
Institucións
Políticas culturais
Sistema teatral galego

Abstract

Stage arts, live arts or performative arts are all those creative endeavours that have as a common characteristic their live execution, based on the exhibition of multiple and simultaneous iconic signs, and that require communicative co-presence in order to realise their artistic meaning. They are artistic modes that occur, to a greater or lesser extent, in all Western cultural fields and that represent an economic and labour sector of growing importance. In the Galician case, although several of those formulas have not been systemically developed, the dawn of the 21st century brought about the consolidation of a tendency already heralded during the 1990s with regards to the progressive consolidation of alternatives to theatre in stage entertainment. Since the 1970s, theatre had monopolised stage activity in Galicia, in all likelihood because of the ease with which it could dovetail with philology-based narratives that placed Galician literature at the centre of the cultural field; because of the importance of language in the definition of identity; and because of the symbolic strength of the authors from the theatre tradition inherited after the Francoist dictatorship. The progress made by the theatre sector towards the consolidation of its own institutional and economic tissue, mainly since 1984 (year of the foundation of the Centro Dramático Galego), has proven to be essential after almost four decades, when it comes to the integration of other stage arts that emerge in the Galician cultural field, under the wing of hybrid discourses of artistic postmodernity, of border creation and, above all, of the avoidance of the word. This shift, while also a postmodern outcome in vindication of other modes of expression, represented in diglossic Galicia the possibility to escape the symbolic discourse that links language with political and identitarian commitment.

*As artes escénicas galegas
e a resistencia: do colapso
á oportunidade*
Inmaculada López Silva

Resumo

Artes escénicas, artes vivas ou artes performativas son todas aquelas creacións que teñen como característica común a súa execución en vivo, baseada na exhibición duns signos icónicos, múltiples e simultáneos e que requiren da copresencialidade comunicativa para poderen expresar o seu significado artístico. Son modalidades artísticas que comparecen, en maior ou menor medida, en todos os campos culturais occidentais e que constitúen un sector económico e laboral de importancia crecente. No caso galego, aínda non dándose o desenvolvemento sistémico de varias desas fórmulas, a chegada do século XXI supuxo a consolidación dunha tendencia que xa se anunciaba na década dos noventa relativa ao progresivo afianzamento da oferta de espectáculos diferentes do teatro que, desde os anos setenta viña centralizando a actividade escénica en Galicia, seguramente pola facilidade para harmonizalo cos discursos filloxizantes que establecían a literatura galega como centro do campo cultural, pola importancia da lingua na definición da identidade, e pola fortaleza simbólica dos nomes dunha tradición teatral herdada trala ditadura franquista. Os avances que, fundamentalmente desde 1984 (ano de creación do Centro Dramático Galego), foi dando o sector teatral para o afianzamento do seu propio tecido institucional e económico, amósanse case catro décadas despois como esenciais á hora de integrar as demais artes escénicas que aparecen no campo cultural galego ao abeiro dos discursos híbridos da posmodernidade artística, da creación fronteiriza e, sobre todo, da fuxida da palabra que, se ben é tamén un froito posmoderno de reivindicación das outras fórmulas expresivas, atopa na diglósica Galicia posibilidades de fuxida do discurso simbólico que asocia lingua a compromiso político e identitario.

*As artes escénicas galegas
e a resistencia: do colapso
á oportunidade*
Inmaculada López Silva



Do 'teatro' ás 'artes escénicas': crónica dun cambio de modelo que vai alén do simplemente conceptual

Un informe publicado polo Consello da Cultura Galega (Sección de Música e Artes Escénicas, 2013) sinalaba unha serie de tendencias nas artes escénicas que, se por unha banda apuntaban a consolidación de liñas de actuación anteriores, por outra anunciaban cambios nun sector creativamente moito máis plural, menos ideoloxizado, deficitario no ámbito dos públicos, moi precario nos planos laboral e económico e consolidado no plano institucional cunha compañía pública de teatro e outra de danza.

En efecto, unha das características fundamentais do sector escénico galego é a súa forte dependencia do ámbito institucional público, debido probabelmente a factores de orde histórica pero tamén á natureza do vínculo ideolóxico entre escena e poder. Trala ditadura franquista, o modelo de recuperación do teatro foi harmónico co resto de modelos de política cultural europea que, desde o ideario francés da cultura coma servizo público, responsabilizaba as institucións da consolidación e supervivencia deste sector produtivo. Isto non só ten que ver con cuestións de orde ideolóxica vencelladas coa vella reivindicación da esquerda galeguista arredor da estatalización dos dereitos esenciais, senón tamén coa especificidade económica das artes escénicas, suxeitas ao chamado 'efecto Baumol' ou 'lei de fatalidade dos custos' que implica necesariamente aos Estados na súa protección e promoción.¹ Sexa como for, o certo é que os debates arredor do modelo de xestión xerados nas últimas Mostras de Ribadavia deron lugar a unha tendencia que marcaría tanto a formación do sistema teatral galego coma o seu desenvolvemento futuro: un sobredimensionamento do ámbito institucional público como garante e supervisor de todos os procesos do sistema. Alén diso, e en segundo lugar, esas circunstancias de formación do sistema lideradas polos artistas (produtores), deron lugar a unhas dinámicas de desenvolvemento que procuraban compensar a devandita fatalidade dos custos a través dun especial coidado da produción en detrimento doutros factores do sistema baixo unha crenza básica: fortalecendo a produción de teatro desde o ámbito político, a través da creación de institucións e do investimento económico, lograríase pór en marcha o resto de dinámicas do sistema, fundamentalmente o mercado e o consumo.

Esta crenza nun principio foi funcional, pero co tempo amosouse insuficiente, pois, tal como constata o citado informe, o sistema das artes escénicas ten eivas esenciais nos seus mercados (aínda non autorregulados nin liberalizados) e, sobre todo, no consumo, onde, case catro décadas despois de se crear o CDG (data convencional na que datamos o inicio do sistema teatral galego actual), aínda non existe un público capaz de soste-lo por si só a existencia tanto do mercado escénico coma do sector produtivo. Noutras palabras: sen o investimento público no teatro galego e nas demais artes escénicas, o sector esmorecería. Algúns datos significativos poden axudar a facer un balance que, asemade, apunte as tendencias futuras.

Segundo outro informe (Consello da Cultura Galega 2016b), o sector das artes escénicas aporta á cultura galega o 7,8%. Entre 2008 e 2016, as empresas de espectáculos en Galicia (recollidas no Instituto Nacional de Estatística baixo o epígrafe de 'Actividades de deseño, creación, artísticas e de espectáculos') experimentaron un ascenso en canto ao seu número.²

1

Segundo esta norma, as artes escénicas, pola súa natureza expresiva en vivo, teñen unha tendencia consubstancial ao déficit debido á lagoa de produtividade que se xera cando os gastos son constantes (por realizaren o produto en cada función) mentres que os ingresos tenden a diminuír (a cada función, esgótase o público e, con ese desgaste, esgótase tamén o ingreso). Esa tendencia, descrita polos economistas estadounidenses William J. Baumol e William G. Bowen no ano 1966, cúmprese sempre nas artes escénicas e noutros sectores económicos que contradín a economía clásica, xa que o aumento de investimento en salarios debería ir sempre acompañado dun aumento da produtividade. Esta lagoa de produtividade (que as artes escénicas comparten con outros sectores coma o sanitario ou o educativo) xera a necesidade de inxeccións externas que garantan a súa existencia, considerada necesaria para a convivencia e calidade de vida dos pobos. É por isto polo que os Estados de benestar xustifican a subvención como fórmula para soste-lo estas artes deficitarias que constitúen un ben público.

2

A cultura en Galicia implica o 2% do PIB, cun total de 1103 millóns de euros e o 3% da forza laboral galega.

Total de actividades de creación, artísticas e espectáculos en Galicia. (Fonte: INE)

2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	2008
1.741	1.611	1.420	1.388	1.332	1.331	1.289	1.257	1.149

Porén, no epígrafe inclúense empresas de tipo moi diverso. Non existe un dato desagregado que implique o concepto ‘empresa de produción de artes escénicas’, mais podemos facernos unha idea se unimos os datos para a comunidade autónoma de Galicia que implican a evolución de empresas de produción de teatro e danza:

Compañías de teatro en Galicia. (Fonte: Ministerio de Educación, Cultura e Deporte. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Centro de Documentación Teatral. Explotación Estadística das Bases de Datos de Recurso)

Ano	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Total	226	212	208	199	221	249	267	267	249	221	213	231	228	229
Porcentaxe	6,9	6	7	5,9	6,5	6,9	7,2	7	6,9	6,8	6,6	6,4	6,3	6,1

Compañías de danza en Galicia. (Fonte: Ministerio de Educación, Cultura e Deporte. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Centro de documentación de Música y Danza. Explotación Estadística das Bases de Datos de Recursos Musicais e da Danza)

Ano	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Total	82	82	71	73	73	75	75	77	81	83	85	86	86	88
Porcentaxe	10,7	10,5	11,3	10,7	10,1	9,6	9,3	9,1	9,3	9,3	9,3	9,2	8,9	8,8

Tendo en conta estes datos, e aínda sen especificar o relativo á produción de circo, maxia ou monicreques, é apreciable a repercusión da crise nunha caída do número de compañías teatrais a partir de 2010, que pola altura de 2016 aínda non amosa unha recuperación das cifras acadadas na situación pre-crise económica. Malia que na danza a tendencia é de aumento do número de compañías nos mesmos anos nos que o teatro experimenta a caída, o certo é que en termos absolutos ese incremento non compensa (no sector) a caída no teatro. Mais o número de empresas non o implica todo na análise dun sector. Interesa tamén a evolución da produción e mais do consumo, para termos unha idea sobre o mercado:

*As artes escénicas galegas
e a resistencia: do colapso
á oportunidade*
Inmaculada López Silva

Representacións de obras teatrais, espectadores e recadación en Galicia. (Fonte: Sociedad General de Autores y Editores. Anuario das Artes Escénicas, Musicais e Audiovisuais)

Ano	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Representacións	2.362	2.495	2.266	2.467	2747	2.597	2.944	2.611	1.857	1.506	1.495	1.522	1.527
Espectadores (Miles)	419	468	445	499	580	563	549	491	430	397	355	366	398
Recadación (Miles)	2.231	1.923	2.232	2.240	2490	2.539	3.200	2.607	2.445	2.368	2.364	3.464	4.133
Espectadores/representación	177	188	196	202	211	217	186	188	232	263	237	240	260
Gasto medio/espectador*	5,3	4,1	5	4,5	4,3	4,5	5,8	5,3	5,7	6	6,7	9,5	10,4

Representacións de danza, espectadores e recadación en Galicia. (Fonte: Sociedad General de Autores y Editores. Anuario das Artes Escénicas, Musicais e Audiovisuais)

Ano	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Representacións	109	190	135	176	183	159	169	134	106	91	77	68	65
Espectadores (Miles)	28	60	52	55	42	62	64	43	46	41	35	30	30
Recadación (Miles)	261	547	596	441	537	490	376	339	288	241	205	173	169
Espectadores/representación	257	316	385	310	232	392	381	323	433	450	452	441	459
Gasto medio/espectador*	9,3	9,1	11,5	8,1	12,7	7,9	5,9	7,8	6,3	5,9	5,9	5,8	5,6

*
No cálculo do gasto medio por espectador tivéronse en conta todos os espectáculos reflectidos en cada cadro, incluídos os de balde.

Mentres que no número de espectadores por función e no gasto medio non se aprecian diferenzas importantes, si se produce unha caída do número de representacións e no de espectadores a partir do período 2010-2011 (na danza 2012) que aínda non se recuperaron cara a cantidades anteriores á crise. Non se aprecian diferenzas notábeis na recadación seguramente debido ao incremento do IVE do 10% ao 21% desde 2012. A clave, por tanto, está nos índices de asistencia.

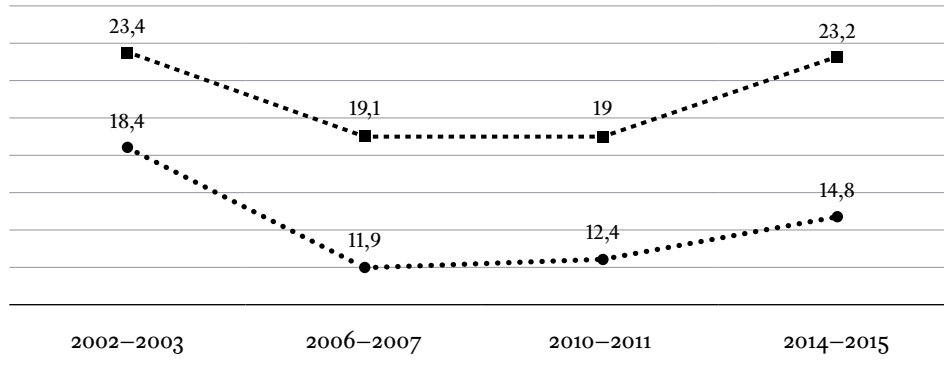
O informe *Os hábitos culturais dos galegos* (Consello da Cultura Galega 2016a) determinaba que só o 14,8% dos residentes en Galicia asistían ao teatro (moi por debaixo da media estatal, situada no 23,2%). A frecuencia de asistencia é tamén negativa: o 61,6% da poboación non vai nunca ou case nunca a espectáculos escénicos, nunha tendencia que, de feito, amosa os seus peores datos no período 2006-2012; alén diso, só o 5,3% van ao teatro máis dunha vez por trimestre. No caso da danza, só o 5% acode unha vez (a media estatal é do 7%), e aqueles que o fan en máis dunha ocasión por

trimestre non chega ao 3%. Á ópera acode un 1,5% (a media estatal é do 2,5%); e ao circo só o 6,5% acudiu a algunha función no último ano, mentres que o 67,1% xamais pisou un circo.

Evolución persoas segundo a asistencia ao teatro, en comparativa coa media estatal.

Serie temporal 2002–2015 (Fonte: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014–2015)

■ Media estatal ● Galicia



No segundo volume de *O ocio e os hábitos culturais dos galegos* atopamos datos interesantes que afondan nunha evolución da asistencia a espectáculos. En 2014, máis do 72% da poboación nunca fora a espectáculos de artes escénicas (neste caso contéplase teatro, contacontos, monicreques e circo), 8,5 puntos por riba do mesmo dato en 2006.

Persoas que asistiron algunha vez ao ano ao teatro, monicreques, contacontos e circo, en Galicia, por provincias. Anos 2006–2014

(Fonte: *Ocio e hábitos culturais 2006–2014. Enquisa estrutural a fogares*)

● 2006 ● 2014



A Coruña
36,9 / 26,6

Lugo
25,7 / 19,1

Ourense
23,3 / 22,9

Pontevedra
38 / 27

A hipótese que manexamos para explicar este dato é a importancia que tivo a crise económica de 2008 na redución do consumo cultural (considerado ocio ou lecer) nas familias galegas, cuxa baixa do poder adquisitivo e cuxa percepción dunha necesaria austeridade no seu comportamento económico os levaría a reducir o gasto neste tipo de actividades, sobre todo tendo en conta que, segundo o mesmo informe, se reduce considerablemente o número daqueles que dan como motivo para a non asistencia a espectáculos

a falta de equipamentos escénicos na proximidade ao seu domicilio. O documento *O gasto cultural dos fogares galegos* (Consello da Cultura Galega 2016c) corrobora esta hipótese. Nel vese claramente como, entre 2010 e 2016, o gasto cultural das familias galegas baixa dunha media de 755,5€ (2010) a 587,7€ (2015), e iso a pesar de que Galicia é a comunidade autónoma na que máis se incrementa porcentualmente o gasto en bens e servizos culturais en relación co resto do gasto do fogar (un 15,3%). Do mesmo xeito, Galicia é a comunidade onde, en 2016, máis aumentou o gasto en bens e servizos culturais por persoa (235€ de media, 33,1€ máis ca o ano anterior). Porén, os datos desagregados resultan desalentadores, xa que boa parte dese aumento de investimento se debe á compra de bens e equipas de tratamento da información e de internet. De feito, no apartado de libros e publicacións periódicas ou no de bens e servizos culturais propiamente ditos, é apreciable un paulatino (e preocupante) descenso no investimento entre 2010 e 2015:

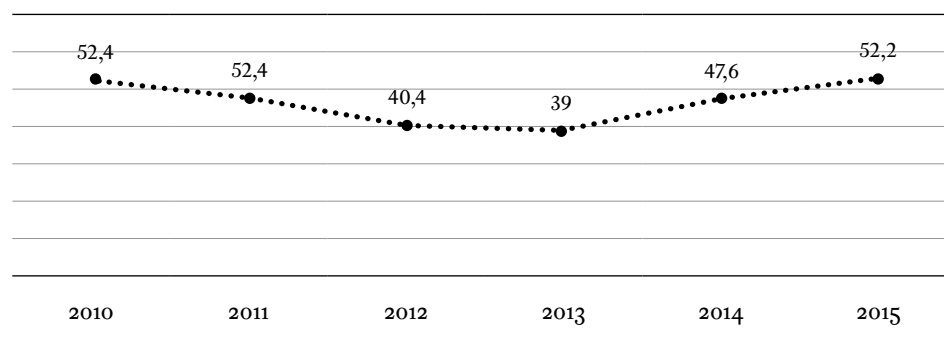
Gasto en bens e servizos culturais por grupos de gasto en Galicia 2010–2015.

(Fonte: INE. Encuesta de presupuestos familiares. Base 2006)

Grupos de gasto	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Total	784,5	726	684,7	603,1	548,6	635,8
Libro e publicacións periódicas	186,1	154,9	135,6	117,3	99,4	96,8
Servizos culturais	182,5	171,9	206,3	177,1	150,6	232,7
Equipos e accesorios audiovisuais de tratamento da información e Internet	359,2	349,2	304,2	267,6	255,6	258,3
Outros bens e servizos	6,7	50,0	38,6	41,0	43,0	48,0

O gasto dos fogares galegos en espectáculos é de 52,2€ (a media estatal é de 82,7€), aínda que este dato nos interesa na súa evolución histórica pois, malia que o dato de 2015 indica un lixeiro repunte, dáse unha considerable caída desde os 52,1€ de media rexistrados en 2010. Dalgún xeito, os anos da crise económica reflectíronse nunha caída do gasto en espectáculos das galegas, e a suposta ‘recuperación económica’ iniciada en 2015 parece reflectirse tamén na volta aos datos previos á crise ou dos primeiros anos da mesma:

Gasto medio dos fogares galegos en asistencia a espectáculos. (Fonte: Elaboración propia a partir de datos do INE)



Independentemente das cuestións obvias arredor das consecuencias da caída de públicos e gasto na economía teatral e mais nas vías de supervivencia do sector produtivo, o balance de datos, relacionado coas tradicionais políticas de intervención teatral desde as institucións públicas, fannos pensar nun necesario cambio de modelo que palíe a forte dependencia do sector produtivo a respecto do investimento público como vía practicamente única para resolver no sistema das artes escénicas en Galicia a lagoa de produtividade derivada do dilema de Baumol.

Tradicionalmente, as políticas teatrais galegas desde 1984 primaron o sector produtivo desde a crenza de que a existencia da oferta desenvolvería a demanda. Isto foi así durante os primeiros anos nos que o sistema teatral se foi desenvolvendo mediante un mercado que, coma os seus homólogos nos países da contorna, é fortemente dependente do control público. Mais, seguramente de xeito natural, as artes escénicas en Galicia tocaron un teito de público derivado dese esquema único de proteccionismo produtivo. A crise económica que chega ao seu punto álxido no período 2010-2011 sitúa as artes escénicas galegas na aporía de se organizaren arredor dun sistema que, ante unha conxuntura de crise de financiación do sector público como foi a derivada daquela situación (prima de risco en valores por riba dos 100 puntos, concellos en creba técnica, endurecemento governamental do teito de gasto), non posúe un hábito de consumo o suficientemente desenvolvido como para garantir igualmente o sostemento das artes escénicas.

Durante este período, e como amosan os datos que vimos de analizar, o mercado treme, e só a inxección de diñeiro público (nun descenso iniciado en 2010 de aproximadamente o 30% no orzamento destinado a artes escénicas polo goberno galego) sostén de xeito moi precario a produción escénica, algo que se ve na caída do número de funcións relacionado directamente cun descenso no número de compañías activas no período. Nun horizonte de futuro, por tanto, sería recomendábel comezar de xeito inmediato políticas de fomento do consumo en artes escénicas como camiño desde o que, no medio prazo, fortalecer o mercado e comezar a reducir a súa forte dependencia do investimento público.

Efectivamente, a liña de organización do sistema das artes escénicas en Galicia deu resultados positivos ata o de agora xa que as dinámicas escénicas estaban orientadas cara á emerxencia primeiro e a consolidación do sistema despois, como cremos ter demostrado noutro lugar (López Silva 2015a). Neste senso, no haber do sistema cóntanse éxitos que lograron fortalecer e convertelo nun sector relativamente potente dentro do campo cultural galego. Desde este punto de vista, a funcionalidade da estrutura institucional pública é indubidábel, e dela derívanse, precisamente, outros factores esenciais que non só garantiron o desenvolvemento das artes escénicas, senón que sinalan as súas pautas de continuidade (a posta en marcha da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, a garantía de distribución a través da Rede Galega de Teatros e Auditorios, a clarificación e autonomización dos procesos de canonización escénica...).

Mais as debilidades do sistema, derivadas esencialmente da cuestión dos públicos que vimos de apuntar, fan pensar nun futuro problemático. Neste sentido, o fracaso na creación de compañías residentes dependentes do ámbito público foi o síntoma da incapacidade dos distintos axentes do sector para compensar a hipertrofia do investimento estatal en artes escénicas e iniciar un camiño autonomizador capaz de situar a iniciativa privada nunha definición indiscutibelmente pública do teatro galego (a arte como ben común e como servizo público de obrigatoria atención institucional).

Ademais, a precariedade económica e laboral, xa tradicional no sector das artes escénicas, vese acrecentada en Galicia pola condena á itinerancia e pola imposibilidade de conectar co público potencial que podería dar estabilidade ao mercado ao carecerse de estruturas de exhibición intensa e estábel que poidan fidelizar públicos e xerar expectativas arredor da programación. Velaí, por tanto, outra das graves carencias do sistema das artes escénicas: as pautas de programación, dependentes de espazos que, malia crecentes, programan artes escénicas desde intereses a miúdo moi distintos dos culturais e por persoas pouco formadas nas especificidades e necesidades do sector escénico. Unha vez máis, unha verdadeira vontade institucional por resolver os múltiples problemas deste ámbito mediador indispensable podería ser a clave para encetar unha verdadeira política de promoción de públicos.

Todos estes aspectos, agravados polas baixas audiencias, deron lugar nos últimos anos a un proceso de autorrenovación do sistema das artes escénicas en Galicia que, a falta dunha verdadeira acción política sobre o mesmo máis alá dos logros xa conseguidos en etapas anteriores, reaxusta as súas múltiples dinámicas para así garantir a súa propia continuidade. Seguramente a crise económica que tanto precarizou os indicadores fundamentais das artes escénicas en Galicia serviu como revulsivo que acelerou certas dinámicas de cambio que cumpren unha función adaptativa, chegando a propor unha reformulación da propia doxa do sistema en relación co campo cultural, como veremos a continuación.

Desde este punto de vista, son fundamentalmente catro os aspectos nos que se forxa ese cambio de modelo: a desnacionalización do teatro galego; o proceso de desfiloloxización e, por tanto, a tendencia á hibridación das distintas artes escénicas nun único concepto; a aparición do discurso feminista como identidade politicamente emancipadora; e a ruptura xeracional que implica o desenvolvemento de novos modos de organización artística.

O desgaste do modelo do 'teatro nacional': cara a un novo modelo escénico

Como xa se apuntou, o sistema galego das artes escénicas é debedor das dinámicas lideradas polo sector teatral. Acorde co funcionamento dos teatros veciños (sobre todo o francés), tamén o sistema teatral galego se organizou a partir dun modelo fortemente estatalizado debido a dous motivos esenciais: un, xa apuntado, é a definición do teatro coma servizo público e, por tanto, como ben esencial para proporcionar aos pobos benestar, riqueza, cohesión identitaria e felicidade (Abirached 2003; Vilar 1986); o segundo, relacionado co anterior e que discutiremos a seguir, ten que ver co vínculo entre teatro e nación co que se forxan os sistemas teatrais occidentais e que en Galicia tamén se aplica.

O vínculo entre teatro e Estado-nación atópase na orixe da emerxencia dos sistemas teatrais (e en xeral das artes escénicas) en varias vagas: séculos XVI e XVII (conformación dos grandes Estados europeos), séculos XVIII e XIX (conformación dos Estados trala caída do Antigo Réxime) e segunda metade do século XX (conformación de Estados poscoloniais). En todos eses casos, deuse un emprego das artes nos procesos simbólicos de xestación da identidade e cohesión colectiva, empregando a cultura diferencial como fórmula de dotación de prestixio e mais como depósito dos

elementos definatorios da *nación*: lingua, raza, tradición, creatividade popular, devir histórico propio, etc. Por iso, desde a súa propia orixe, o concepto de 'teatro nacional' se vencella directamente a factores de raigame política coma o de identidade, sentido da pertenza, outredade ou ideoloxía, de xeito que o teatro nacional dos principais Estados modernos e posmodernos serviu para crear *imaxes de nación*, imaxes que procederían tanto dos temas e os puntos de vista tratados, coma do uso da lingua común, elemento cohesionador fundamental.

Pero o concepto de 'Estado-nación' foi revisado nos últimos anos, pois encaixa dificilmente coa conxuntura poscolonial. Nela, as vellas identidades coloniais foron substituídas por novos elementos que levaron a teóricos coma o hindú Arjun Appadurai a reclamar un pensamento *máis alá* da nación que estaría desenvolvéndose a partir do traballo de artistas que, a través de novas propostas etno-estéticas, estarían redefinindo as completísimas sociedades poscoloniais, pois nelas, máis axiña ca en ningún outro sitio, se evidenciou o feito de que os Estados-nación xa non lograban ser os árbitros da relación entre globalidade e modernidade (Appadurai 1996: 19). Neste senso, outras entidades distintas do Estado-nación tomarían a responsabilidade de establecer os criterios para a identidade a través de fórmulas alternativas que adoitan contradicir e enfrontarse explicitamente ao Estado-nación. Nacen así conceptos de ruptura interesantes coma o da *glocalidade* (García Canclini) ou o dos conceptos *líquidos* (Bauman), termos que, en si mesmos, exceden o político para penetraren no ámbito das estéticas e mesmo das organizacións activas de sistemas artísticos. É aí onde atopamos produtos escénicos moito máis abertos e menos autorreferenciais que procuran estratexias de difusión novidosas e, sobre todo, independentes das vellas canles institucionais controladas polos Estados. Por iso as artes escénicas camiñan desde fins do século xx cara a espazos onde procurar novos modelos institucionais menos dependentes das políticas públicas e dos Estados. De aí a desconfianza dos tradicionais poderes políticos nacionais, que ven neles unha ruptura cos seus propios modos de *empregar* politicamente esas artes para os seus intereses *estatais*.

Por todo isto, é posíbel abrir un debate arredor da posíbel creba, a día de hoxe, do tradicional modelo *nacionalizador*, baseado en presupostos políticos xa obsoletos debido ao poscolonialismo, e vinculado cunha doxa cultural da identidade que, na Galicia de hoxe igual que en todo o mundo, está cuestionada.

Desde fins do século xix, a conceptualización de Galicia como entidade política (neste caso 'nación sen Estado') vai desenvolvéndose no emprego da produción cultural como depósito fundamental de capital simbólico desde o que xerar a *raison d'être* de Galicia e, por suposto, desde onde construír criterios para xustificar cohesión e, por suposto, sentido da outredade e de necesidade de loita. Será a literatura, como salvagarda da lingua, a arte na que se deposite esencialmente esta responsabilidade, pero o teatro, como subsidiario dela, cumprirá obxectivos semellantes. A danza, vinculada sobre todo co repertorio tradicional durante boa parte do século xx, tamén se adscribirá a este uso nacional das artes escénicas, que irá aglutinando cada unha das outras modalidades artísticas a medida que vaian aparecendo.

A creación en 1984 do Centro Dramático Galego foi esencial como pedra angular que había pór en funcionamento todo un sector artístico, pero tamén determinou que as súas dinámicas de funcionamento estivesen vencelladas con ese concepto de teatro nacional que non só harmonizaba o

sistema teatral galego cos da súa contorna, senón que tamén era coherente coa súa propia tradición e cos intereses do sector galeguista que lideraba a acción cultural. O CDG nace con *vocación nacional*, por tanto, representativa e, sobre todo, institucionalizadora. Tanto foi así, que foi cualificado como 'buque insignia' do sistema teatral galego e o seu sobredimensionamento causou non poucas anomalías no sector produtivo causadas por unha excesiva responsabilidade da institución *máis nacional* na intervención sobre as dinámicas de mercado, produción e consumo. Alén diso, cómpre ter en conta que a creación do CDG non é máis ca unha consecuencia da propia doxa do campo cultural que esixe a todos os seus axentes unha aportación ao que Walter Mignolo (2003) denomina 'pensamento identificador' (preferíbel a 'identidade'), isto é, todos os produtos artísticos deberán ser coherentes coa *retórica* nacionalista a partir do seu emprego como *formacións discursivas* (Foucault 1969) que xeran unha cohesión útil para os procesos políticos do Estado-nación.

Así, o sistema teatral galego organizouse desde 1984 ao servizo da autonomía cultural (preámbulo do soño da autonomía política) e conformouse cos parámetros que, seguindo a Xoán González Millán, definimos como 'nacionalismo teatral' (López Silva 2015b: 61). De feito, as historias dos teatros nacionais adoitan estar relacionadas cun 'Teatro Nacional', unha institución concreta que é símbolo e realidade a un tempo, e que ten unha función moi específica en todo sistema das artes escénicas: canonizar un repertorio acorde coa doxa nacional.

Pero a realidade sociocultural de Galicia parece admitir de mellor grao as teses posnacionais cás nacionalistas, ao tempo que os criterios culturais de identificación colectiva que parecían tan claros a fins dos setenta e os oitenta van licuándose entre as posibilidades transnacionais e descentradas da posmodernidade. A recente posta en dúbida do 'teatro nacional' galego (materializada nun CDG en crise e permanentemente problematizado tanto polo sector político coma polo escénico) é un síntoma desta tendencia que, lonxe de implicar necesariamente a destrución do sistema, pode ser analizada coma a oportunidade da súa propia reformulación adaptativa.

Efectivamente, a chamada 'crise do CDG' xorde trala fin do goberno bipartito (esquerda nacionalista) en 2008 cando, coincidindo co inicio da crise económica, o novo goberno (dereita estatalista) inicia un período de reformulación do modelo de financiamento das artes escénicas e de control do CDG, que tamén ve reducido o seu orzamento ao tempo que se modifica a fórmula de dirección cara a unha menor autonomía da persoa responsábel. Sexa como for, o certo é que a falta de orzamentos e nula independencia organizativa do teatro público implican na práctica o seu estrangulamento como institución, isto é, anulan a súa natureza representativa, cohesionadora e canonizadora, por non falar, por suposto, da súa capacidade para liderar as dinámicas do sector produtivo, función propia de todos os teatros nacionais do mundo. A negativa a modificar o estatuto de funcionamento do centro para dotalo dunha maior autonomía executiva que lle permita adaptarse ás circunstancias cambiantes do sistema das artes escénicas, máis alá de cuestións de orde política, denota unha conciencia superestrutural, unha percepción (por suposto interesada politicamente) sobre o lugar ocupado pola compañía institucional a día de hoxe, seguramente un lugar que xera unhas expectativas ben distintas das que lle eran propias cando a sociedade galega non dubidaba do modelo do teatro nacional, igual que non dubidaba da utilidade nacionalizadora da súa cultura a pesar de que a galega nunca foi unha sociedade nacionalista politicamente de xeito maioritario.

Os motivos deste cambio son complexos e non é este o lugar de analizalos, pero o certo é que as vicisitudes do sistema das artes escénicas (quizais nunha medida comparábel á evolución do voto das galegas e dos galegos) demostran a tendencia cara a un cambio de modelo que, sen renunciar á galegitude como *razón de ser* da existencia do propio sistema escénico, procura novas propostas de cohesión e identidade máis afíns aos novos modelos identitarios posnacionais e que exceden o ámbito político. Neste senso, un sistema tan fortemente institucionalizado coma o noso está no trance de cuestionar o sentido nacionalizador das súas institucións públicas, cuestionamento que procede dos axentes, sobre todo nas súas xeracións máis novas.

A desfiloloxización: por que e para que? Fuxidas desde o posdrama

Antón Figueroa (1988) demostrou no seu momento a forte filoloxización da cultura galega. Aquí, coma nos campos culturais da nosa contorna, a lingua foi situada no centro da cuestión literaria e teatral por riba doutros factores definitorios de indubidábel interese etnoestético, pero tradicionalmente subsidiarios da lingua. O teatro galego, desde este punto de vista, definiuse a partir da súa lingua de expresión, relegando á inoperancia as propostas xurdidas a fins do XIX e comezos do XX sobre a aceptación dun teatro bilingüe ou español. Antón Villar Ponte, de acordo co programa das Irmandades da Fala, foi un dos principais defensores da tese monolingüe para a definición etnoestética do teatro galego, e así situou a lingua como elemento fundamental na definición dun teatro nacional (López Silva 2016) e, por tanto, como doxa do futuro sistema teatral galego, extensíbel ao resto das artes escénicas, malia moitas delas non empregaren o discurso lingüístico coma prioritario. Por iso nas artes escénicas galegas hai unha constante 'lectura filolóxica', de xeito que o código lingüístico se converte nun dos seus grandes valores. Isto seguramente é a causa de que as artes escénicas non baseadas na lingua como soporte expresivo fundamental (a danza, o circo...) ou non se desenvolvesen ata épocas tardías, ou procurasen definirse a través de fórmulas xenéricas cunha forte dimensión étnica (como sucede por exemplo coa danza tradicional), ou a través de fórmulas híbridas que permitisen integrar a palabra dita en galego (o teatro-circo).

Mais desde fins do século XX, e sobre todo a partir da primeira década do XXI, o teatro galego vén experimentando un proceso de *desfiloloxización* (mesmo de fuxida do emprego político-simbólico da lingua) que, chegado da man do paradigma posdramático, implica aquí moito máis ca unha opción estética. Si é verdade que, igual que acontece en toda a cultura occidental, tanto o posdrama (Lehmann 2002) coma as opcións postespectaculares (Eiermann 2009) resultan propostas creativas útiles para ampliaren os modelos produtivos e mais para integraren nas dinámicas de funcionamento do sistema fórmulas non estritamente teatrais, senón escénicas en sentido amplo, máis acordes coa tendencia posmoderna á hibridación xenérica e máis afíns a mercados globais que procuran pescar en todo tipo de viveiros de público. Pero, alén diso, Hans Thies Lehmann sinala que iso tamén lle serve ao posdrama, coma ás artes escénicas contemporáneas en xeral, para destruír a definición do teatro nacional como concepto político. Así, a sospeita posdramática sobre o texto, vinculada co proceso de destrución do concepto de teatro nacional, ten en Galicia consecuencias fundamentais.

Este tipo de tendencias contemporáneas (posdrama, postespectáculo, escenas híbridas, teatro físico, etc.), existentes en todos os campos artísticos occidentais, teñen en Galicia unha importancia crecente. Parecen espazos nos que, desde os primeiros anos do século XXI, as persoas creadoras se senten cómodas e desde onde parece estar canalizándose o xa mencionado cambio de modelo das artes escénicas a partir da crise económica de 2008. Cal é o motivo que as leva a abrazaren fórmulas artísticas que contradín a tradicional utilidade filolóxica do teatro *en galego*? A que se debe que a última incorporación xeracional das artes escénicas galegas opte por discursos que esaxeran o corpo, o silencio e a escenografía en detrimento da habitual palabra *en galego*? Que modelo de etnicidade se propón nestas correntes escénicas que tan claramente bombardean os alicerces conceptuais tanto do teatro nacional coma do nacionalismo teatral?

Desde unha perspectiva de ruptura puramente estética, a posdramaticidade e a postespectacularidade son ferramentas esenciais para a transgresión dos símbolos básicos dos Estados-nación en vías de extinción. Son correntes que amosan a necesidade de procurar mecanismos diversos para redefinir conceptos coma o de identidade, cohesión e pertenza. Os vellos discursos fundacionais e mitos colectivos, así coma as linguas simbolicamente tan potentes, igual cá tendencia á parábola nacional do drama aristotélico, amósanse discursos esgotados nos que os creadores do mundo enteiro xa non se senten partícipes, e atoparon nesa posmodernidade escénica un camiño aberto para propor modelos de convivencia diferentes, definicións do individuo poliédricas e descentradas, e fórmulas de compromiso ideolóxico que diverxen do vello debate político da Modernidade.

En Galicia, as artes escénicas contemporáneas amósanse a día de hoxe coma un viveiro experimental para a negación do que fora o ben sagrado da cultura nacional galega: a lingua. Xa non é só que as compañías que *toman* o canon desde 2010 fagan un uso moito menos centralizador da palabra ou do texto nas súas creacións tendentes ao físico e ao espacial, senón que o discurso *sobre* a lingua e sobre o conflito lingüístico amósase ironizado e a miúdo desproblematizado, pero sobre todo, *desacralizado* (pensemos en Chévere e a súa entrega *Eroski Paraíso*, ou na convivencia de distintas linguas e distintos acentos nos espectáculos de Voadora).

Significa isto que estamos ante o comezo da desaparición do teatro galego? Non necesariamente. Que os artistas escénicos galegos deixen de crer na lingua propia como medio prioritario para definir a identidade cultural e política non significa nin que neguen a súa importancia identitaria nin que destrúan a galegitude a través dese novo uso da palabra. Máis ben, estamos ante un síntoma importante de autonomización do sistema das artes escénicas a respecto da súa tradicional dependencia do sistema literario. Alén diso, estamos tamén ante a consecuencia da chegada á produción escénica da vaga xeracional máis desgaleguizada dos últimos tempos (esa que, segundo os estudos sociolingüísticos máis recentes, se declara bilingüe inicial ou que, desde o monolingüismo en español, tenta acceder a un sistema cultural de dinámicas moi filloxizadas contra as que se rebela), mais que viviu, tamén, o período de maior protección e dignificación da lingua, dotándoa dun prestixio que, en principio, aceptan. Porén o vínculo político da lingua e da acción cultural xa queda lonxe do comportamento social desaxeración. Esta canaliza os seus compromisos ideolóxicos a través doutros intereses (a ecoloxía, o feminismo, unha nova socialdemocracia) que fican lonxe do nacionalismo galeguista tradicional en Galicia. Cumprirá prestar atención a como integran (se o fan) unha posíbel renovación do concepto

de galeguismo con eses novos vimbios menos lingüísticos nos que, sen negar a lingua propia coma instrumento, a etnicidade seguramente se procure nas especificidades do *glocal*, do exotismo exportábel, das marcas diferenciais comprensíbeis no mercado global e na Rede. Esa é a liña que, no caso irlandés, explora desde o texto Martin McDonagh (tan do gusto de creadores galegos coma Quico Cadaval, Xúlio Lago ou Tito Asorey), ou na literatura galega Manuel Rivas, amosando a utilidade prestixiadora da exportación como valor simbólico aproveitábel.

Trátase, xustamente, de opcións artísticas que lidan co concepto de *fronteira líquida* e, sobre todo, de *posnación*, con significados que poidan liberarse das estruturas dependentes do Estado e que poidan propor modelos de institucionalización que permitan ás artes escénicas galegas renovar as súas dinámicas de funcionamento, achegar públicos ansiosos doutro tipo de modelos escénicos e resolver así as anomalías do seu mercado.

A rebelión das mulleres

Retomemos a cuestión do vínculo entre acción política e identidade nas artes escénicas contemporáneas para explicarmos como a fuxida do vello paradigma nacional nas artes escénicas de Galicia hoxe procura vías diversas para canalizar compromisos políticos acordes cos cambios sociais dos últimos anos, moitos deles causados pola crise económica, como xa se explicou. Neste sentido, non cremos que estas propostas creativas, descualificadas por certos sectores que as consideran descomprometidas e por tanto acusadas de *formalistas* por unha parte da crítica, estean exentas de ideoloxía ou de compromiso, mesmo de vontade política.

O posdrama e o postespectáculo supoñen un cambio de paradigma na definición da teatralidade e, aínda negando o significado ou a propia posibilidade da interpretación nas súas versións máis extremas (hai un vínculo entre postespectáculo e deconstrución que non procede analizar aquí), non é verdade que este paradigma antiaristotélico renuncie explicitamente ao compromiso ou á acción política. Como cualificar, se non, a reivindicación transexual do espectáculo de Voadora *Soño dunha noite de verán* (2017)? Onde situar o discurso anticanonizador de Matarile en *El cuello de la jirafa* (2015)? Como non entender un discurso político no tratamento da cuestión lésbica de *Elisa e Marcela* de A Panadaría (2017)? Non hai unha revisión política da memoria histórica en *Voaxa e Carmín*, de ButacaZero (2016)? Detrás de todos eses espectáculos, por certo, hai nomes de muller: Voadora é dirixida por Marta Pazos, Matarile por Ana Vallés, A Panadaría é unha compañía integramente formada por mulleres que fai do discurso feminista prolésbico o centro dos espectáculos e a autora de *Voaxa e Carmín* é Esther Carrodegas, unha das voces fundamentais para entender a renovación da literatura dramática galega desde 2010.

Hans-Thies Lehmann fala do posdrama como un ‘teatro posbrechtiano’ porque deixa de lado a énfase política na interpretación racional, o cal non significa que deixe de ser político. Para Lehmann hai unha certa vontade política no elemento provocador destas opcións escénicas que, no caso galego, son compatíbeis coa tradicional vontade ideolóxica do noso teatro. Isto é, as artes escénicas que van tomando o centro do sistema en Galicia non só escapan do discurso nacional concreto abrindo o camiño cara á creación doutro discurso post- e transnacional, senón que introducen o tratamento artístico doutras formas de compromiso e abren a reflexión

sobre individuos que albergamos formas de identidade máis alá da nacional, e compatíbeis con ela.

En Galicia ten especial interese a apropiación desta posibilidade ideolóxica por parte do feminismo. Tendo en conta o vínculo entre as estruturas de organización patriarcal e os valores políticos da modernidade incluíndo, por suposto, o paradigma da cultura nacional e o propio concepto Estado-nación, así coma as estruturas básicas do capitalismo, a ruptura posmoderna co teatro nacional semella en Galicia o espazo idóneo para a exploración das posibilidades do feminismo como discurso político con posibilidades verdadeiramente emancipadoras (Fraser 2009). Talvez isto abra a posibilidade de que en Galicia o feminismo poida ocupar o lugar onde fracasou o movemento de emancipación nacional, aínda que isto non quere dicir que o consiga, nin sequera que pretenda facelo. Pero é un feito apreciábel nos últimos anos o aumento da presenza do discurso feminista nas artes escénicas, así como da actividade de mulleres creadoras e procesos de creación feminizados, parellos á diminución da aparición dos factores da cultura nacional.

As mulleres están a liderar en boa medida a renovación das artes escénicas galegas desde unha toma de posición que, tanto en casos de clara conciencia feminista coma en casos de voluntario desvencello de toda acción política, é definíbel como acción feminista: os temas tratados, os puntos de vista e a forma de se amosaren na esfera pública implican un sobredimensionamento da condición de muller que sitúa a estas artistas no centro dunha reflexión sobre a destrución dos roles e dos modos de facer tradicionais, apelando a novas fórmulas de consumo que, tamén, propoñan paliar as consabidas eivas do mercado. Noutras palabras: as vellas estruturas e dinámicas do sistema das artes escénicas poderían definirse como patriarcais, e o cambio de modelo pasaría pola destrución das mesmas desde o empoderamento das creadoras.

Corrobora estas afirmacións o feito de dárense movementos de cara á autovisibilización e acción colectiva por parte das mulleres creadoras. En 2015, no marco do Festival Internacional de Teatro de Ourense, deuse o I Encontro de Mulleres Creadoras, con continuidade en 2016, 2017 e 2018; alén diso, en 2016 constituíuse unha Plataforma de Mulleres na Cultura que pretendía servir como espazo de encontro con capacidade para a posta en marcha de accións tanto creativas coma reivindicativas do colectivo. Practicamente ao mesmo tempo, dábase o desembarco en Galicia, a través da actriz e activista Mariana Carballal, dunha acción moi concreta da asociación española Clásicas y Modernas que, inspirada nunha acción exitosa en Francia, procura implantar as chamadas ‘Temporadas de Igualdade’, consistentes en lograr dos espazos de programación escénica o cumprimento da Lei de Igualdade. Asemade, un grupo de mulleres creadoras lideradas por María Armesto no marco da Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas constituíu o colectivo Mulleres en Acción, que organiza as súas propias xornadas de análise de diversos aspectos do sector e mais un premio que recoñece a figura dunha muller relacionada coas artes escénicas.

Máis alá desas accións reivindicativas concretas, interésanos o feito de que xorden ao abeiro dunha clara toma de posición autoorganizada por parte de creadoras na procura da visibilización dos puntos de vista tradicionalmente ocultos na historia das artes escénicas. As creadoras non só actúan sistemicamente, senón artisticamente a través de discursos que se pretenden diferentes no contido e na forma, demostrando a través dos modos de

facen que o propio funcionamento interno das engrenaxes escénicas, desde os procesos creativos ata os mercantís, de consumo e institucionais, responden a fórmulas (*patriarcais*) baseadas en estruturas relacionais de dominación e de control do outro (da outra), e mais en formas máis ou menos explícitas de agresividade contra as que se rebelan. De aí que o seu sexa un compromiso emancipador estrutural, e de aí, tamén, que a súa reivindicación identitaria vaia *máis alá* (máis alá do drama, máis alá da nación, máis alá de Brecht) e supere as estruturas do nacionalismo teatral e do teatro nacional, tan patriarcais como o propio concepto de Estado.

Esta vontade reestruturadora é interesante na medida en que se trata dunha opción política con vocación de reorganización do sistema das artes escénicas desde un espazo identitario concreto no que se deconstrúen, para volvelos reformular, os vellos condicionantes da doxa escénica galega, propondo un punto de vista que reescribe os vellos modelos xa obsoletos.

Así, en Galicia está a darse unha reivindicación das figuras de muller do pasado teatral inmediato (Xohana Torres, Dorotea Bárcena) e unha reivindicación da visibilidade das directoras de escena e autoras situadas ata agora sen vontade diferencial nun ámbito produtivo ‘de homes’; neste senso, a crítica reconsidera para a súa canonización a Cristina Domínguez, Ánxeles Cuña ou Ana Vallés, esta última vinculada, ademais, coa ruptura formal nas artes escénicas analizada anteriormente. Asemade, algúns dos creadores canónicos do período 1984-2000 indagan produtivamente nunha nova conceptualización da muller na súa obra (Cándido Pazó e Gustavo Pernas, sobre todo). Pero desde este punto de vista, resulta máis significativa a toma de posicións da xeración máis nova de creadoras na que podemos vincular a súa condición de muller a unha nova forma de facer arte escénica e non estritamente teatro (aínda que non sempre sexa este un feito explicitamente recoñecido por elas, pois en moitos casos se dá unha fuxida do concepto de feminismo cuxa orixe sería imposible analizar nos límites deste traballo).

Por iso pode facerse unha relectura nesta clave de determinados aspectos da obra de Marta Pazos como directora de Voadora (as escollas das obras e temas, o punto de vista, o seu propio modo de traballo como muller que lidera grupos amplos de artistas), do mesmo xeito que no seu momento se fixo de Ana Vallés con Matarile, aspectos que, incomprendidamente, reivindicaba para si unha pioneira en todo isto, Dorotea Bárcena. Marta Pérez, á fronte de Inversa Teatro, realiza unha proposta escénica de vontade claramente feminista non só na realización estética, senón tamén na súa vontade proselitista e conceptualizadora, como sucede tamén na compañía Xerpo que dirixe Irene Moreira coa súa sala Ingrávida, ou os colectivos A Panadaría (formado por Areta Bolado, Noelia Pérez e Ailén Kendelmann) e Aporía Teatro (que dirixe Diana Mera), que suman ás súas producións, consciente e exclusivamente, a mulleres entre as que vemos a aquelas que, no último lustro, foron tomando posicións que as sitúan como voces a ter en conta no futuro escénico galego tanto na escrita (Esther Carrodegua, Vanesa Sotelo) coma na dirección (Gena Baamonde) ou na escenografía (Montse Piñeiro) e, por suposto, nun nutrido grupo de actrices novas cuxo tratamento dos corpos e da presenza escénica explora elementos de diferenza feminina. Alén diso, un grupo de dramaturgas cunha marcada presenza da indagación na voz feminina xurdiu con forza no panorama teatral galego (Clara Gayo, Lina Pérez) e liderou a creación da primeira Asociación de Dramaturgas de Galicia en 2016, DramaturgA (que non exclúe os homes, pero opta pola visibilización preferente das mulleres e das súas específicas reivindicacións nun sistema que nunca as tivo en conta).

Parece evidente, por tanto, que o feminismo como movemento de acción política ou colectiva é o que máis claramente está tomando medidas colexiadas para a intervención sobre as eivas do sistema das artes escénicas, seguramente porque a propia condición da muller como tradicionalmente excluída dos espazos de poder e toma de decisións no sector, conduciu a que elas sufrisen as consecuencias da crise dun xeito máis traumático ca os seus compañeiros de profesión. Se a iso sumamos a crise identitaria do sistema das artes escénicas que definimos anteriormente, comprenderemos o sentido rexenerador que ten un movemento que resitúa o concepto de identidade nunhas artes escénicas que están a perder os factores que tradicionalmente servían para definila.

Unha xeración distinta que pensa a arte doutro xeito

As mulleres creadoras que vimos de citar non só se individualizan pola súa condición de mulleres, senón que maioritariamente protagonizan un relevo xeracional que está a ter lugar en toda a cultura galega e que se visibiliza tamén nas artes escénicas. Este relevo é, por suposto, o mellor síntoma de que a continuidade está fóra de toda dúbida, malia as anomalías e malia o poder destrutivo que a crise tivo no sector.

Esa destrución de vellas dinámicas, coincidindo coa aparición dunha nova vaga profesional procedente das primeiras promocións tituladas na ESAD creada en 2005, implicou a experimentación con novas fórmulas organizativas para o seu posicionamento no mercado. Se a redución drástica do investimento governamental en artes escénicas obrigou á disolución dun número importante de compañías de teatro ou á suspensión da súa actividade, o mesmo feito implicou para as persoas máis novas que querían acceder ao sistema a procurar fórmulas alternativas para ofreceren os seus produtos no mercado. A individualización das súas propostas desde o plano experimental non é máis ca unha das solucións á necesidade de autovisibilización nun sistema no que cómpre reducir a dependencia do investimento público, senón que se fan imprescindíbeis fórmulas empresarialmente imaxinativas que permitan lidar cunha itinerancia aínda inevitábel e coa posibilidade de acceder aos públicos de xeito que se palíen as consecuencias da nula intensidade nas programacións. Neste sentido, foron pioneiras as campañas dunha das compañías xa clásicas do teatro galego, Chévere, que, innovadora en case todo, tamén o foi na proposta de modelos de programación e creación *alternativos* aos tradicionais, ao principio desde a súa sala Nasa, e despois desde un modelo de compañía residente que practicaba fórmulas que experimentaban cos procesos de documentación e captación de públicos posíbeis a través de Internet e das Redes Sociais. A Panadaría, compañía interesante como modelo cooperativo, tamén carga as tintas nas súas campañas de promoción, ideadas por elas mesmas (abaratando así custos); imaxinación que tamén ostenta Voadora, a primeira que puxo en marcha un proceso (bastante produtivo) de *crowdfunding* nas artes escénicas galegas; Xerpo Teatro, desde a programación da súa propia sala, Ingrávida, no Porriño, opta ás claras polas novas tendencias e polo teatro social como fonte de fomento das audiencias; ou a compañía ArtesaCía, formada por Laura Villaverde e Roi Fernández, cuxa última proposta é un espectáculo prolongado no tempo e na Rede a partir dunha webserie (tamén de contido feminista), *Chola & Lola*.

A nova xeración de creadoras e creadores é diversa e multiforme, e vai desde compañías que optan por fórmulas dramáticas como Il Maquinario

Teatro, dirixido por Tito Asorey, Catrocadeiras, dirixido por Juan Carlos Corredoira, Ibuprofeno Teatro, formado polo director e dramaturgo Santiago Cortegoso e a actriz Marián Bañobre; ás opcións de clara vontade posdramática dos herdeiros de Matarile (Borja Fernández, Funboa Producións); ou compañías que traballan na experimentación da danza contemporánea (Nuria Sotelo, Pisando Ovos de Ruth Balvís), no teatro-circo (Pista Catro, dirixida por Pablo Reboleiro), nun novo concepto de teatro de obxectos ben interesante (Baobab Teatro), ou propostas contemporáneas de alta calidade para público familiar como a de Elefante Elegante. Son só, evidentemente, uns poucos exemplos.

Conclusión

A convivencia entre a nova xeración de artistas escénicos en Galicia e as propostas que forxaron e consolidaron o sistema desde 1984 amosa que o momento creativo actual é sumamente rico, malia as eivas estruturais do sistema que requiren unha acción inmediata que só pode proceder do ámbito institucional para que sexa eficaz e extensa. O futuro require unha acción inmediata sobre o ámbito do consumo no eido das artes escénicas, visto que o eido produtivo si funciona e evolúe procurando as canles de mudanza necesarias para adaptar o sistema das artes escénicas en Galicia ás mudanzas sociopolíticas xurdidas por volta do cambio de milenio. Pero o mercado amosa as eivas derivadas dun dilema de Baumol que non atopa fórmulas de compensación fóra da inxección económica governamental, pois as limitacións consubstanciais a uns creadores en precario imposibilitan toda acción exclusiva desde ese ámbito. Aínda asumindo que esa responsabilidade do espazo público a respecto da activación da economía escénica deberá ser sempre así pola propia condición económica das artes escénicas e pola nosa crenza na súa definición coma ben público, o certo é que semella difícil o sostemento do sector sen un público que compense as vicisitudes derivadas dos vaivéns políticos e económico-institucionais.

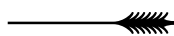
No citado informe do Consello da Cultura Galega 'As artes escénicas en Galicia' sinálase o modelo de compañías residentes como unha das vías que permitiría a optimización das distintas fortalezas do sistema das artes escénicas en Galicia, así coma un mellor e máis xusto reparto dos recursos públicos. Aínda nin sequera imaxinada, esa segue a parecer unha das vías de acción futura máis recomendábeis para, a través delas, pór en marcha outras accións. O modelo de compañía residente, que oscila entre o público e o privado a través do control estatal de compañías privadas que se responsabilizan da xestión dunha parte do mercado ata agora xestionado exclusiva e directamente pola Xunta, as Deputacións ou os Concellos, só se puxo en marcha parcial e moi minoritariamente nalgúns espazos de Galicia, a pesar da histórica insistencia na súa necesidade de implantación (Vieites 2001). Ese facho era recollido polo Plan Galego das Artes Escénicas de 2007, nunca implementado, un interese que tamén se deixa ver en convocatorias de fomento da residencia teatral que permitiron a algúns concellos (Teo, Ourense, Cangas, Narón) experimentos nesa liña.

Evidentemente, a imaxinación empresarial, as tecnoloxías ao servizo da exhibición, a distribución e a captación de espectadores seguen a ser accións imprescindibles das que deben responsabilizarse as persoas do sector nunha necesidade permanente de renovar as canles de contacto co público para que os seus propios procesos creativos dean sentido á súa

*As artes escénicas galegas
e a resistencia: do colapso
á oportunidade*
Inmaculada López Silva

propia existencia. Mais é imprescindible aumentar o número de espectadores para que sexan eles quen sosteñan as artes escénicas en Galicia e iso só pode facerse desde unha acción institucional pública, non só porque no sistema teatral galego estea sobredimensionada, senón porque, en efecto, é o ámbito estatal público quen conta cos recursos, a infraestrutura e a lexitimidade para poder intervir sobre a totalidade do sistema.

Quizais o modelo de organización encetado en 1984 xa non serve para as novas necesidades dun sector produtivamente creativo pero débil económica e mercantilmente. No futuro cómpre que as artes escénicas galegas fagan o que nunca fixeron: a posta en marcha dun plan de captación e formación de públicos, mesmo a experimentación da compensación da lagoa de produtividade das artes escénicas a través da inxección de capital no consumo (e non só na produción), co fin de que, cando chegue a seguinte crise cíclica, as persoas dedicadas de xeito entusiasta ás artes escénicas en Galicia poidan ter a posibilidade de facer a súa arte para todas nós.



Obras citadas

- ABIRACHED, Robert, 2003. 'El teatro, servicio público: los avatares de una noción', *ADE Teatro* 95: 51-54.
- APPADURAI, Arjun, 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press).
- BAUMAN, Zygmunt, 2005. *Liquid Life* (Madeln: Polity Press).
- BAUMOL, William & BOWEN, William G., 1966. *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance* (Hampshire: The MIT Press).
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2014 'As empresas culturais en Galicia', *Datos e informes*, Observatorio da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/libros-tipo.php?tipo=Documento%20de%20Traballo> [15/6/2017]
- , 2015. 'Panorama estatístico das artes escénicas galegas', *Datos e informes*, Observatorio da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/libros-tipo.php?tipo=Documento%20de%20Traballo> [15/6/2017]
- , 2016a. 'Ocio e hábitos culturais dos galegos I e II', *Documentos de Traballo*, Observatorio da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=3564> [15/6/2017]
- , 2016b. 'O sistema produtivo da cultura', *Datos e informes*, Observatorio da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/libros-tipo.php?tipo=Documento%20de%20Traballo> [15/6/2017]
- , 2016c. 'O gasto en cultura dos fogares galegos', *Datos e informes*, Observatorio da Cultura Galega. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4280> [15/6/2017]
- EIERMANN, André, 2009. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Bielefeld: Transcript Verlag).
- FIGUEROA, Antón, 1988. *Diglosia e texto* (Vigo: Xerais).
- FOUCAULT, Michel, 1969. *L'Archeologie du Savoir* (Paris: Gallimard).
- FRASER, Nancy, 2009. 'El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia', *New Left Review*, 56: 87-104.
- FREIXANES, Víctor & MEIXIDE, Alberto, eds., 2010. *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia* (Santiago: CIEF-Fundación Caixa Galicia).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo).
- LEHMANN, Hans-Thies, 2002. *Le théâtre posdramatique* (Paris: L'Arche).

*As artes escénicas galegas
e a resistencia: do colapso
á oportunidade*
Inmaculada López Silva

LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2013. 'O teatro galego no medio século', *Grial* 200: 113-121.

—, 2015a. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego* (Santiago: USC-Xunta de Galicia).

—, 2015b. 'Teatros nacionais: ¿principio del fin o inauguración de un nuevo modelo?', *ADE Teatro*, 154: 58-69.

—, 2016. 'O soño teatral das Irmandades', *Grial*, 211: 30-41.

MIGNOLO, Walter, 2003. *Historias locais/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Madrid: Akal).

SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS (2013) *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).

VIEITES, Manuel F., coord., 2001. *Galicia e a residencia teatral: compañías residentes e regularización do tecido teatral* (Santiago: Consello da Cultura Galega).

—, 2010. 'As artes escénicas. Elementos para unha diagnose', en Freixanes e Meixide 2010: 463-537.

VILAR, Jean, 1986. *Le théâtre, service public, et autres textes* (Paris: Gallimard).