

Article

Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes
Universidade da Coruña – Grupo ILLA

Keywords

Galician Theatre
Language Models
Language Proficiency
Diglossia
Galician Oral Standard
Linguistic Normalisation
Ritualized Language
Castilianization

Palabras clave

Teatro galego
Modelos de lingua
Competencia lingüística
Diglosia
Estándar oral galego
Normalización lingüística
Ritualización
Castelanización

Abstract

Traditionally, Galician theatre has been presented as a linguistically standardized cultural field within a general context characterized by diglossia. Nevertheless, the situation seems to have worsened over the last few years and there are signs of strong interference and adulteration in the language used on stage –there are even language defectors. This article will review the current use of language in Galician theatre, with a focus on actors' language proficiency, on orality models used in Galician shows and on the special linguistic circumstances in which the reception of these scenic products takes place.

Resumo

O teatro galego foi tradicionalmente presentado como un campo cultural lingüisticamente normalizado dentro dun contexto xeral caracterizado pola diglosia. No entanto, nos últimos anos a situación parece ter mudado para peor e hai indicios de fortes interferencias e deturpacións na lingua empregada nos palcos —e até exemplos de deserción idiomática. No presente traballo revísase a situación en que se encontra a lingua do teatro galego, con especial atención á capacitación lingüística dos intérpretes, aos modelos de oralidade empregados nos espectáculos galegos e ás especiais circunstancias lingüísticas en que se produce a recepción deses produtos escénicos.

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes



A actividade dramática dunha cultura non normalizada

O feito de ser regularmente escrutada a natureza da lingua empregada nos espectáculos producidos no país (Pazó 1988, 1991, 2003, 2014; Fernán-Vello 1990; Biscainho & Lourenço 2002; Vidal Ponte 2016...) pode ser considerado máis un indicador da anormalidade do contexto lingüístico galego —caracterizado pola diglosia e por unha planificación cultural que non é inmune ao colonialismo interior, á histórica autopercepción negativa do groso do pobo galego e ao utilitarismo en que se refuxian os intereses da globalización capitalista.

No informe *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas*, publicado en 2014 polo Consello da Cultura Galega, salientase o desleixo institucional e a hiperideoloxización dos creadores entre as principais distorsións que atinxen a actividade teatral galega:

Adoita sinalarse que as artes escénicas en Galicia son un sistema non normalizado debido a que algún dos seus axentes presenta un comportamento deficitario ou problemático. Esta consideración ten que ver co especial efecto que teñen sobre o sistema as condicións impostas por un conflito lingüístico e cultural que en Galicia vén motivado por unha permanente desatención e mesmo desafección do poder político diante da lingua e da cultura galegas, ao que se engade a tradicional relación entre as artes escénicas (o teatro, fundamentalmente) e o proceso de construción nacional da cultura galega, así como o superávit ideolóxico depositado tradicionalmente nos discursos artísticos. (Alonso 2014: 60)

A negligencia governamental a respecto da produción cultural vehiculizada en lingua galega ten orixe nos trazos da ideoloxía nacionalista española —cando non explicitamente colonizadores— presentes en grande parte dos sucesivos axentes institucionais galegos do período autonómico. Esta concepción do Estado español e do autogoberno da Galiza coloca importantes obstáculos a calquera pretensión de cohesión do pobo galego á volta de repertorios diferentes dos que definen o sistema cultural español e mantén un teito invisíbel para a lingua propia da Galiza. Esa é a razón de que a planificación lingüística posta en andamento polos gobernos autonómicos —coa excepción do período 2005-2009— estivese caracterizada por unha acción pouco intervencionista ‘centrada no intento de non provocar ningún tipo de conflictividade na sociedade galega por motivos lingüísticos’ (Lorenzo 2005: 37). Por outras palabras, unha ‘planificación lingüística de baixa intensidade’ (Lorenzo 2005) que non aspira a mudar a situación de prostración do idioma propio.

Así sendo, non pode sorprender a permanencia dos preconceptos negativos historicamente asociados á lingua galega. Nesta liña, Manuel Núñez Singala —autor de *Comedia bífida* (2007), obra en que se leva a xuízo o uso que os galegos e as galegas facemos da lingua propia— lamentábase: ‘[...] a miña experiencia dime que a maioría dos prexuízos persisten [...] Hai máis prexuízos dos que se poida pensar [...] e moitos deles seguen aí con bastante máis forza ca no pasado’ (Pichel 2007). A actriz Mónica Camaño foca algunhas destas ideas limitadoras:

Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

1

No teatro profesional galego operou sempre a convención do idioma —habitual en calquera sistema lingüístico normalizado— pola que todas as personaxes se expresaban escenicamente na lingua do país. Porén, estes usos comezaron a mudar: en 2018, por exemplo, o Centro Dramático Galego coproduciu con Butaca Cero *Camiños*, un espectáculo sobre a identidade galega que incluía unha escena vehiculizada totalmente en español.

2

Visto que 'Os campos culturais case sempre teñen a institución nacional como marco' (Figueroa 2010: 45), non estraña que en contextos nacionais emerxentes se depositen nas artes responsabilidades políticas. Seguíndomos o autor citado, estas responsabilidades complican a autonomía dos campos culturais, pois 'a heteronomía (política) resulta do traballo necesario para a construción da nación' (Figueroa 2010: 179). Os creadores só alcanzan a se liberar da presión da 'pragmatización' do seu traballo unha vez que o proceso de conformación da entidade nacional teña avanzado; entretanto, fican presos desas obrigas.

Neste ermo froito do desleixo da administración e dun certo aco- modo profesional que agacha actitudes lingüísticas cun aquel de prexuízo, tamén cansan as escusas arredor da nosa responsabilidade en canto persoas usuarias e traballadoras coa ferramenta lingua, cando *argumentamos atacando os cambios da normativa, mesmo das varias normativas, e mesturándoo cos usos dos rexistros dialectais, sen decatarnos da ignorancia estrutural que denota considerarmos irrelevante a nosa competencia lingüística [...]*.

Outra mentira nacida do prexuízo [...] é a *apreciación de que o galego non ten léxico abondo, moderno e apropiado*. Esta escusa soe chegar cando falamos das traducións de textos, especialmente cando atinxen ao sistema literario español, e xa postas xorde a ocorrencia de que non paga a pena traducir porque todo o mundo o entende. E por incríbel que nos pareza, hai axentes da cultura que prefiren instalarse nesta preguiza exenta de ciencia. (Camaño 2014: 118)

Tamén foron denunciadas as delirantes circunstancias en que en oca- sións se mexe a produción escénica galega como consecuencia deste con- texto social de forte diglosia: non é infrecuente que o proceso de ensaio se desenvolva en español e que o galego se reserve unicamente para as inter- vencións das personaxes.

A mentalidade de cultura periférica amarrada á subalternidade dunha cultura central hexemónica da que parten os modelos, a modernidade, o márketing e o triunfo, abafa o desenvolvemento de calquera posibilidade con saúde, e o mal enraíza cando a clase tra- balladora desa cultura perpetúa os esquemas mentais e actanciais de dependencia. (Camaño 2014: 125)

Por outro lado, a interiorización da diglosia leva a propugnar como argumento central unha verosimillanza reprodutora dos desequilibrios pre- sentes na sociedade galega, negando desta maneira calquera tentativa de normalización lingüística nos palcos. Se ben non é tan frecuente a cohabi- tación diglósica nun mesmo espectáculo dos dous idiomas que concorren na Galiza,¹ o criterio da verosimilitude introduce sutís distorsións, como cando as personaxes de *Resaca* (2017), de ilMaquinario Teatro, empregan a pronuncia española para o nome da capital bosníaca, en lugar das solucións do sistema lingüístico galego Saraxevo ou Saraievo.

Activismo, normalidade ou liturxia?

Historicamente, nun contexto político como o descrito a actividade profe- sional no teatro galego tense visto loxicamente hiperideoloxizada,² xa que a simples idea de instituír un verdadeiro sistema teatral alternativo ao espa- ñol ataca directamente o proxecto dos responsábeis da política cultural da Galiza e da España, circunstancia que tamén foi focada no debate celebrado en 2013 no Consello da Cultura Galega do que emana o informe xa referido:

En relación co funcionamento do sistema, unha das cuestións que máis unanimidade suscitou foi a percepción, e a constatación, de que o sistema teatral galego carece dunha posición hexemónica na cul- tura do país, tendo que situarse nunha posición contra-hexamónica,

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

3

Por exemplo, en *Kamikaze* (2007), espectáculo de novo circo coproducido por Pistacatro e o Centro Dramático Galego, a dramaturxia non incluía texto ningún e as escasas palabras que se proferían eran case sempre en castelán —‘uno, dos, tres’, ‘¡vamos!’, ‘¡arriba!’...

desde a que loitar pola súa existencia, por un espazo propio na esfera pública, situación que ten que ver moito coa posición que ocupa a nosa lingua, a galega, que lonxe de ser unha debilidade, como se pretende en determinados sectores, debería ser unha oportunidade, tamén considerando as iniciativas posibles de intercambio e cooperación co ámbito da lusofonía. (Alonso 2014: 23)

Porén, nin todos os axentes implicados na creación escénica na Galiza desenvolveron o seu traballo no marco desa militancia. Colectivos como a compañía Matarile Teatro (1986) —‘una de las compañías gallegas más internacionales y una de las pioneras en el teatro “intempestivo” contemporáneo’ (Becerra 2016: 168)— desligáronse de calquera reivindicación lingüística alegando unha suposta normalidade que, na práctica, os levou a desertar do idioma galego aínda que tolerasen o seu uso nas salas e festivais que promoveron. Véxase, como exemplo, os títulos dos seus últimos espectáculos —*Staying alive* (2013), *Teatro invisible* (2014), *Hombres bisagra* (2014), *El cuello de la jirafa* (2015), *Antes de la metralla* (2016), *Circo de pulgas* (2017), *Los limones, la nieve y todo lo demás* (2018)— ou a furibunda reacción dun dos seus membros fundadores perante a lamentación expresada por este autor por un proxecto da compañía —a Sala Montiel— ter deixado fóra a lingua galega (*Luzes* 48: 97).

Na estela de Matarile, algúns colectivos dramáticos galegos que fan teatro físico ou fórmulas posdramáticas afastadas do teatro textual desatenderon a lingua do país pretextando a súa liberdade creadora e o feito de o sistema teatral da Galiza ter alcanzado xa unha etapa de normalidade que fai desnecesarias as posicións militantes.³ Paradoxalmente, por tanto, a normalidade lingüística atinxida na actividade dramática galega devén no argumento para a deserción idiomática. Advírtese nestas agrupacións unha vontade por se constituíren nunha elite descontaminada de activismos lingüísticos ou nacionalistas e centrada nunha produción marcada pola máis gritante modernidade, face a compañías con maior percorrido —as vellas— aínda ancoradas en ‘caducas reivindicacións’. Aliás, no caso referido da pretendida nova elite posdramática a actividade teatral móstrase en moitos casos altamente permeábel aos usos externos mais, como contraparte, desvinculada da propia historia do campo —tamén a lingüística.

Hugo Torres, integrante e fundador de Voadora (2007) —compañía cunha ‘linguaxe moi persoal que fuxe do argumental para mostrarnos que existe unha trama das sensacións, dos espazos, das emocións’, segundo explican na súa web— describe o comportamento deste colectivo en termos de idioma:

Nunca tivemos nenhuma pretensión de fazer uma afirmação nem linguística, nem política, nem absolutamente nada. [...] nunca pensei em que língua estava a falar. Para mim a língua foi só uma maneira de que as pessoas me compreendessem e não um manifesto político como às vezes..., pronto, cheguei aqui e percebi que a língua podia ser um manifesto político e uma opção política. Nunca pensei nisto, nunca houve o momento para pensar nisto [...]. (Torres 2014: 170)

Como en calquera outro ámbito dunha cultura non normalizada como a galega, aducir normalidade e proceder en consecuencia pode, na verdade, acabar por se mostrar unha práctica anuente coa diglosia e coa subalternidade da lingua e da cultura desfavorecidas.

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

Pola súa parte, falando en 2003 de escrita teatral, o dramaturgo, actor e encenador Cándido Pazó reputaba de insensíbeis estes posicionamentos a respecto da lingua:

[...] considero que inhibirse ou non inhibirse ante o conflito lingüístico [...] é unha libre decisión máis ou menos ideolóxica, por máis que eu pense que escribir teatro en Galiza sen atender ás circunstancias da lingua que historicamente a define é escribir desde a xordeira. (Pazó 2003: 96)

Neste mesmo sentido, outros profesionais dos palcos teñen alertado sobre esa actitude de certos colectivos dramáticos de recente creación:

[...] teño que confesar a miña preocupación sobre certas actitudes lingüísticas das novas fornadas, e mesmo dos xa novos creadores, que saturados cos modelos imperialistas da cultura de mercado consideran superfluo o debate da lingua cando non entorpecedor da súa expansión artística, no canto de descubriren a riqueza material e natural subxacente que nos fará estar nos palcos con voz e discurso propios. (Camaño 2014: 118)

Así, entre os máis novos esténdese a idea de que o activismo lingüístico fai parte do pasado ou, en todo o caso, de posicionamentos políticos individuais:

[...] os actores e actrices de ‘antes’ podían aceptar como natural, por influencia do ambiente, que a defensa da lingua facía parte substancial da vocación teatral, estivesen comprometidos con ela ou non. Os de ‘agora’, porque os tempos son outros, tenden a entender que esa é, en caso de que exista, unha escolla ideolóxica persoal non necesariamente vencellada a esa vocación. (Pazó 2014: 48)

Segundo este discurso, o idioma propio estaría suficientemente instalado na sociedade galega —isto é, tería despregado as variantes precisas para todos os ámbitos da vida e gañado todos os espazos de usos, sen a interferencia de preconceitos negativos que limitasen a súa circulación—, a competencia lingüística dos intérpretes revelaría suficiente para o traballo escénico e non habería distorsións significativas na recepción dos espectáculos por razóns lingüísticas. O argumento refórzase coa particularidade posdramática de a palabra xa non estar no centro da actividade escénica.

En desacordo con estas ideas, o dramaturgo Santiago Cortegoso lembra que aínda estamos lonxe da normalidade e refire os obstáculos que o marco sociolingüístico galego coloca á hora de caracterizar desde a escrita certas personaxes:

Cando desde a escrita dramática abordamos a creación dun personaxe, un dos elementos esenciais a que nos enfrontamos é a construción do seu rexistro da fala: vocabulario, sintaxe, forma de expresarse segundo o nivel cultural, a extracción social, as características psicolóxicas, a linguaxe empregada segundo as situacións en que se atopa... O idioma é a grande arma que temos os autores para crear nos universos vitais (esta é para min a definición de personaxe) que cobran vida en escena a través dos múltiples recursos expresivos do

*Activismo, normalidade ou
litúrxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

4

Audio accesíbel en http://www.ivoox.com/6-mesa-redonda-humor-e-calidade-da-lingua-audios-mp3_rf_3115253_1.html (a partir do minuto 29).

actor, entre os cales a palabra é un dos fundamentais e que a nós nos atinxe. [...]

Unha das maiores dificultades a que me enfronto acotío como autor é a de atopar referentes a que agarrarme para crear, desde o punto de vista lingüístico, personaxes intrinsecamente urbanos. (Cortegoso 2014: 80-90)

Se isto non fose suficiente, desde a década de oitenta do século pasado instalouse en moitos colectivos profesionais un uso ritualizado do idioma como ‘lingua funda’ —‘A lingua que un se bota ó lombo para se enfrentar ó estrado ou ó micrófono. Iso si, todo o que non é estritamente libreto ou guión faise en castelán’ (Pazó 1988: 18)— e todo parece indicar que este marco lingüístico continúa presente no día a día dalgúns colectivos:

O uso do galego supón en boa medida garantía de supervivencia dunha estrutura teatral, mais a concreción e uso real tórnase en moitos casos unha utilización simplemente litúrxica: a vernácula é usada en exclusiva, por moitos integrantes do elenco, como a lingua formal e culta para a representación, e fóra do palco, derivado dunha actitude claramente diglósica, o idioma de relación é en exclusiva o español. E se nos trasladamos ao mundo da interpretación no audiovisual, tanto na TV como no cinema, este posicionamento é moito máis xeneralizado e acusado. (Rodríguez Domínguez 2014: 36)

Para estes profesionais, a lingua galega funcionaría como a peaxe a pagar para poder circular polo sistema teatral da Galiza, mais —como xa alertara Cándido Pazó hai case trinta anos (Pazó 1988)— o espazo escénico estaría a se tornar ‘nun máis dos territorios litúrxicos outorgados ao uso do galego’ (Pazó 2014: 47). Felizmente, non todas as compañías funcionarían nestes termos.

Outra evidencia do negativa que en termos de produción espectacular está a ser para a lingua galega a situación sociolingüística que se vive na Comunidade Autónoma é a moi frecuente relación entre humor e deturpación do idioma tan presente na Televisión de Galicia e, por veces, en espectáculos teatrais próximos da *stand-up comedy*. Lembremos, neste sentido, a campaña impulsada desde as redes sociais que demanda aulas de lingua galega para o humorista Roberto Vilar —a partir dun artigo de opinión publicado en *Sermos Galiza* (Blanco Franco 2017)— ou as acusacións de agredir ao idioma para facer rir formuladas no debate posterior á mesa redonda sobre humor e calidade da lingua celebradas no marco das Xornadas Lingua e Teatro que organizou a Universidade da Coruña en 2016.⁴

Con grande perspicacia, a actriz Mónica Camaño denuncia a irresponsabilidade de inmolar a lingua no altar do humor nun contexto lingüístico como o galego:

A lingua é cómplice fundamental no subministro dos vimbios para urdir o humor. Fino ou cargado, intelixente ou absurdo, debера ser erguido nos parámetros saudábeis da lingua, como todo o noso traballo. [...] como intérprete non podo ficar calada porque moitas veces, demasiadas, o que constatamos é o ítem *humor vs. calidade da lingua* cando tripamos a leira de vez a prol de conquistar o efecto cómico e parece non importar que esa tiranía da comedia se impoña a custa da lingua. Non nos decatamos de que nas correntes dese humor,

apontado normalmente polo poder mediático cara o comercial, estamos a consolidar un tratamento baseado no reduccionismo e en actitudes lingüísticas deturpadoras e discriminatorias para a cultura? (Camaño 2014: 125)

A lingua da (e na) escrita teatral

No que di respecto da escrita dramática nun contexto como o galego, Santiago Cortegoso laméntase das dificultades: ‘O bilingüismo fainos emprender batallas que os autores en idiomas normalizados nin se imaxinan que poderían emprender. Loitamos cunha arma que non está cargada con toda a munición’ (Cortegoso 2014: 91). A galega non parece a situación ideal para unha persoa dramaturga, mais escribir teatro na Galiza é necesariamente tomar conciencia dese marco aveso:

[...] como escritor teatral, preferiría pertencer a unha comunidade lingüística normalizada e, polo tanto, concentrar as miñas enerxías creativas exclusivamente en temas, argumentos e recursos dramáticos. Pero son de onde son e, daquela, son quen son, íntima circunstancia esta que nin podo nin quero remediar. (Pazó 2003: 96)

Nun contexto sociolingüístico como o galego, o modelo de lingua empregado polas persoas que escriben teatro non vai depender unicamente da súa competencia lingüística: hai preconceptos moi activos —como o que lle nega á lingua a capacidade de se normativizar e de despregar todos os rexistros que sexan precisos nunha sociedade moderna ou o que relaciona, consciente ou inconscientemente, o idioma galego co rural ou co pasado— que poden estar a condicionar dalgunha maneira o resultado final. No entanto, advírtese no xeral un coidado maior na lingua escrita que nos modelos orais executados, como vai ser explicado máis adiante.

Cándido Pazó leva tempo sinalando os dous abismos que ameazan o normal desenvolvemento da escrita teatral do punto de vista lingüístico:

Se calquera que teña cavilado un pouco sobre a normalización lingüística e as súas estratexias sabe que adoitamos pivotar entre dous extremos, o da definición dunha coine infecunda no uso coloquial e o da tolerancia dun castrapo que pode resultar corrosivo, tales extremos son visitados a cotío no exercicio da escrita teatral, entendendo por tal todo texto que sustente unha escenificación, estea ou non previamente escrito.

[...] os escritores dramáticos galegos temos de navegar entre dous ciclóns: o da ‘liturxización’ e o da ‘castrapización’ da lingua. Un ciclón que ameaza con atraparnos se non avanzamos na afinación empírica da nosa ferramenta lingüística, se, descansados nas súas virtualidades, adormecemos na comodidade da coine literaria; e un ciclón no que podemos precipitarnos se, atraídos polo vágado da instantaneidade, pola tentación da conexión inmediata e lingüísticamente acrítica co noso público, sistematizamos o uso e abuso do castrapo. (Pazó 2003: 96-97)

Un indicador máis das tensións que afectan ao idioma propio son as obras publicadas ou estreadas nos últimos anos que teñen a situación

sociolingüística galega como tema central. Sen pretendemos levantar un inventario exhaustivo, lembramos aquí a xa citada *Comedia bífida* (2007), de Núñez Singala, e dous espectáculos de Talía Teatro: *Bicos con lingua* (2003) e *Pelos na lingua* (2011). Tamén poderían ser incluídas moitas das propostas da compañía Chévere á volta da diglosia e o auto-odio ou a perda da identidade galega (Becerra 2016: 170).

Bicos con lingua é un dos espectáculos galegos máis representados, con máis de trescentas cincuenta funcións. Esta obra e o segundo dos espectáculos citados da compañía ceense —‘unha das poucas secuelas do teatro galego’ (López Silva 2012: 53)— focan os prexuízos circulantes sobre o uso da lingua galega e axudan a entender, desde o humor, o abano de posicionamentos lingüísticos que se dan no país —recollidos pola compañía no dossier do espectáculo:

Pelos na lingua vai destinada a todo o mundo (e non esaxeramos): aos galegofalantes, aos que non o son, aos que queren selo pero non se atreven, aos que si queren selo e tomaron esa determinación, aos que non falan porque non saben falar ben, aos que lles dá igual que se fale ou non o galego, aos que pensan que o galego é a lingua que debería falar todo o mundo, aos que pensan que debería ser o inglés o idioma que falase todo o mundo, aos que pensan que a maioría dos galegos falan castelán, aos que pensan que a maioría dos galegos falan galego, aos políticos, mestres, alumnos, actores, actrices, carpinteiros..., a todos e todas.

A competencia lingüística dos traballadores dos palcos

A certeza —tan evidente en grandes tradicións teatrais como a británica— de que a capacitación idiomática é parte fundamental da cualificación das persoas que se dedican profesionalmente á arte dramática e a consecuente esixencia laboral de niveis excelentes de dominio idiomático parecen verse moi relativizadas no contexto galego. ‘A lingua é unha ferramenta de excepción nos intérpretes que precisa do mesmo traballo continuado e rigor na execución como precisan o aparello vocal, a técnica interpretativa ou o adestramento físico; porén, co galego parece que vale todo [...]’, denuncia Mónica Camaño (2014: 116). En coincidencia con esta actriz canguesa, a nosa tese é que nas últimas décadas a formación xeral dos traballadores e das traballadoras do teatro galego mellorou ostensiblemente, mais que ese avance nas destrezas profesionais non se produciu sempre no nivel lingüístico.

Como é lóxico, unha afirmación xeral como a anterior pode ser moi inxusta, pois ‘temos que apuntar que nos anos noventa e primeiros dous mil ingresaron na profesión novos elementos que tiñan a lingua, o bo uso da lingua, como un dos seus recursos por excelencia para o desempeño do seu oficio’ (Pazó 2014: 48), seguindo así a estela de intérpretes como Manuel Olveira ‘Pico’. Estamos a falar, entre outros e outras, de María Ordóñez, Melania Cruz ou Rubén Riós —e, máis recentemente, de Alba Bermúdez—, que se suman á nómina de profesionais escénicos que desde a pasada década de setenta se preocuparon pola dignidade e vericidade da lingua levada aos palcos.

Aínda que podemos constatar a presenza dun grande número de traballadores do medio con grandes deficiencias lingüísticas no idioma propio

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

que, instalados na súa zona de confort, non perciben necesidade ningunha de ampliar a súa competencia en galego, é igualmente certo que desde a recuperación da actividade teatral galega foron moitas as persoas neofalantes ou con competencia limitada nesta lingua que se incorporaron a esta actividade profesional con vontade de aperseño o seu dominio do idioma galego, mais, como tan lucidamente explica Cándido Pazó, agora son menores as posibilidades reais de inmersión debido ás circunstancias sociolingüísticas da Galiza: ‘Os actores non galegofalantes de hai unhas décadas eran case sempre “fillodegalegofalantes”, “netodegalegofalantes” ou, en todo caso, “galegoescoitantes”, pero os de agora non. Ou moitísimas veces non, o cal dificulta a súa instalación’ (Pazó 2014: 48). Aliás, a demanda social a este respecto é —como veremos noutra epígrafe— bastante limitada.

A percepción destas dificultades de inmersión real provocou que se procurase o aperseño a través de cursos profesionais. Santiago Prego, actor e docente da Escola Superior de Arte Dramática de Galiza, ofrece indicadores concretos desta demanda ao mesmo tempo que apunta o dedo ao déficit formativo en lingua galega desde ese centro oficial:

Un dato: a entidade que máis cursiños de teatro organiza en Galicia é a Asociación de Actores. No ano en que eu estiven na directiva da Asociación os cursos organizábanse a petición dos asociados. O curso que máis demanda tivo, con moita diferenza, foi o curso de lingua galega. Por que había esta demanda? Porque os peticionarios eran actores en activo, e sabían que a primeira necesidade que tiñan era o dominio do idioma. [...] Houbo dez cursos de lingua galega nun ano.

Non obstante, a día de hoxe, a maior parte dos profesores da nosa ESAD imparte as clases en castelán, e a maior parte dos alumnos fan os exercicios en castelán. E non hai unha materia de lingua galega. (Prego 2014: 141)

Mais non é só que non se facilite globalmente a instalación dos futuros intérpretes en lingua galega: cada vez con máis frecuencia incorpórase alumnado sen competencias reais na lingua propia, como explica Afonso Becerra, outro dos docentes da ESAD-Galicia, para a revista vasca *Artezblai*:

Ya casi es una tradición, todos los cursos, desde hace años, encontrarme con algún alumno gallego cursando estudios superiores de Arte Dramático en Galicia que manifiesta que no sabe hablar en una de las lenguas oficiales de esta Comunidad Autónoma, concretamente en su lengua propia: el gallego. (Becerra 2013)

Prego e Becerra —xunto a outros colegas como Cristina Domínguez (Domínguez Dapena 2014)— exemplifican, no entanto, a existencia neste centro de dinámicas resistentes á desidia desa institución no que di respecto da capacitación en lingua galega do seu alumnado e até mesmo un dos grandes sucesos escénicos da última década —*As do peixe* (2013)— tivo orixe nunha iniciativa de inmersión nas aulas de técnica vocal e expresión oral de Domínguez.

O director da ESAD-Galicia desde a súa fundación, Manuel Vieites, asinalaba a finais de 2015 a principal incumbencia da institución formativa: ‘[...] coido que cumprimos unha función importante relacionada coa normalización do noso sistema educativo: para estudar arte dramática xa non hai

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

5

Na análise sociolingüística incluída no Plano Lingüístico de Centro aprobado en 2014 dise expresamente que ‘debido á recente creación da ESAD de Galicia, o seu profesorado neste seu noveno curso de existencia, segue a ser maioritariamente non galego [...] e non está formado en Galicia e en galego’. A persistencia do modelo diglósico e a limitada reivindicación social fai con que non se corrixa esta situación.

6

Mais non podemos esquecer o desleixo e a negligencia nos deberes da administración educativa en termos lingüísticos.

que saír do país’ (Carrodegua 2015: 16). Entretanto, a capacitación lingüística non parece estar no albo da oferta formativa elaborada no centro e o seu emprego no proceso instrutivo fica nas mans dun profesorado maioritariamente non galego:⁵

A ESAD de Galicia é a única escola de teatro oficial e pública do mundo na que se pode estudar en lingua galega, polo que o galego debería ser a lingua vehicular fundamental e así aparece recollido no Plan Lingüístico de Centro. Ora ben, o que pasa dentro da aulas é cousa do profesorado e do alumnado, e debe ser o alumnado o que demande esa formación que só aquí pode recibir. Pode que haxa profesorado que non utilice a lingua galega, ben porque non queira, ou porque non a teña aprendido, cousa á que estamos obrigados todos os que exercemos a función docente en centros sostidos con fondos públicos.⁶ (Carrodegua 2015: 19)

Entre os obxectivos definidos no Plano Estratéxico 2013-2020, a ESAD-Galicia inclúe ‘Desenvolver e mellorar a oferta educativa formal, e non formal, da institución, en función das necesidades e demandas do sistema cultural da Comunidade Autónoma de Galicia’. Moito infelizmente, nin sempre figura a lingua entre as esixencias do sistema, polo que este Plano Estratéxico non define ningunha liña de actuación centrada no idioma propio.

Unha conxuntura como a que vimos de expor —cualificada por Cándido Pazó (2014: 48) de ‘ambiente desolador’— leva algúns analistas a considerar frustrado o proceso normalizador da lingua e da cultura galegas que historicamente tivo o teatro entre as súas pezas esenciais:

Se entendemos a creación, hai xa máis dunha década, da ESAD como o último chanzo dunha escaleira mediante a que construímos un tecido teatral completo a partir das primeiras formulacións das Irmandades, é evidente que o proxecto normalizador fica cada vez máis afastado da profesión. (Vidal Ponte 2016: 14)

As consecuencias negativas da limitada competencia lingüística dunha parte das persoas que se incorporan á profesión escénica na Galiza son cada vez máis manifestas: oralidade pouco natural e escasa ductilidade para se moveren polas variedades do idioma; fonética castelanizada —ausencia de nasal velar en fonética sintáctica; redución do sistema vocálico galego a cinco elementos; descoñecemento de fenómenos patrimoniais como a crase ou a paragoxe...—; permeabilidade á morfosintaxe española; curvas prosódicas alleas ao galego, e todo tipo de interferencias e deturpacións.

En contraposición ao que ocorre co galego, o sistema teatral español exerce unha presión moito maior no relativo á capacitación lingüística dos intérpretes, feito que leva as actrices e os actores da Galiza a apagar calquera vestixio do idioma propio para traballaren en Madrid. Por iso, non é infrecuente que invistan montantes elevados en especialistas que os axuden a eliminar o acento galego de modo a ter acceso a producións teatrais ou audiovisuais. Por suposto, todo isto pode ter enormes repercusións na valoración da lingua propia, o auto-odio inconsciente e, aínda, na extensión dunha discriminación lingüística no interior da propia Galiza por ter ‘accento galego marcado’.

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

O estándar oral: un fracaso colectivo

Aquí chegados, queremos acrecentar máis unha argumentación non exenta de controversia. Na nosa opinión, o proceso institucional de estandarización da lingua galega concentrouse na escrita e desatendeu o padrón oral, deixando a definición práctica desta variedade en mans dun audiovisual que se mexía en claves fortemente diglósicas. A creación do estándar oral recaeu na Radio Televisión de Galicia e, por extensión, nas empresas de dobraxe de produtos audiovisuais, ben como en personalidades públicas, designadamente políticos autonómicos. Así se recolle no *Libro branco de cinematografía e artes visuais de Galicia* editado en 2004 polo Consello da Cultura Galega:

Pola forza dos feitos e da necesidade, correspondeu na nosa historia recente ao departamento lingüístico da TVG o duro labor de ter que ir dando solucións sobre a marcha ás amplas áreas non lexisladas e aplicar unha fonética normativa, exercendo así unha autoridade parcial (non se estendía, nin moito menos, a todas as emisións) e para a que só estaba facultada polo poder económico da TVG como pagadora das dobraxes que encargaba ou das producións que adquiría (mais case non hai dobraxe nin produción en lingua galega se non as compra a TVG) [...] Ora, o que nunha fase inicial podía explicarse con carácter transitorio, acabou prolongándose sen cabo, creando unha situación tan anómala como a que supón que sexa exclusivamente un departamento da TVG e non os profesionais lexitimados para facelo (os titulados pola Universidade en Filoloxía Galega) a autoridade encargada de certificar a calidade lingüística das producións ou as dobraxes. (Veiga 2004: 323)

Neste sentido, cómpre lembrarmos que a consagración dun rexistro oral funciona en termos de distribución de recursos pois xerarquiza o acceso ao traballo e á presenza pública en función da pericia no seu uso. Por esta razón, desde a década de oitenta evidenciouse a resistencia dos grupos de poder cómodos no contexto diglósico —incluídos a maioría dos políticos autonómicos— á estandarización dun rexistro oral galego claramente individualizado en relación ao español.

Os usos que estendeu nas dúas últimas décadas do século XX a Televisión de Galicia fomentaron que o pobo interiorizase que para os rexistros coidados ou cultos —o ‘galego do telexornal’— cumpría adoptar a prosodia e a entoación españolas (O. Castro 2017). As realizacións con sotaque galego real continuaron asociadas ás camadas baixas ou con menor formación cultural, de maneira que se mantiveron activas todas as connotacións negativas historicamente asociadas á fala viva.

Para o caso concreto da dobraxe, Raúl Veiga (2004: 321) fala de ‘castelanismos fonéticos e prosódicos’, ‘manierismos herdados da dobraxe castelá’, ‘rexistros lingüísticos incoherentes, escasamente diferenciados ou que non se daban emancipado do padrón da escrita para ofrecer unha imaxe da lingua oral viva e verosímil’. E non podemos esquecer que unha parte das persoas que se dedicaban profesionalmente ao teatro nos anos oitenta e noventa exercían tamén como dobradores e dobradoras, situación que propiciaría a transmisión á actividade dos palcos dos vicios da interpretación audiovisual.

Igualmente, é necesario levar en consideración que, aínda no noso século, a presenza na oralidade española de trazos fonéticos e prosódicos da

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

7

‘Da man da profesionalización no sector a partir do setenta e oito [...] houbo un esforzo para consolidar unha lingua ferramenta do teatro dacabalo entre a fala do público e intérpretes, e as achegas de escritores e poetas: a lingua foi reforzada para traspasar os ámbitos do rural, do costumismo... e ter autoridade para falar do “universo mundo”’(Camaño 2014: 115).

lingua galega continúa a estar fortemente penalizada en termos de prestixio, operando así unha discriminación difícil de ignorar para as persoas de orixe galega. En demasiados casos, a ascensión social e o éxito profesional aínda dependen en grande parte da anulación destes atributos orais —pronunciar ‘médico’ cunha vogal tónica ostensiblemente aberta, por exemplo. Por suposto, o mecanismo funciona case de maneira inconsciente, mais fica indeleblemente gravado en nós. E como tampouco se ten producido neste tempo un recoñecemento ou reforzo positivo dos usos orais galegos que conserven sen complexos esas particularidades fonéticas e prosódicas, fortalécese a asociación automática entre o rexistro estándar galego e a activación das engrenaxes de represión de vogais medias semiabertas ou semifechadas, de eles bilaterais ou da palatalización do a, entre outros moitos fenómenos. Como é lóxico, as actrices e os actores da Galiza non son inmunes a este fenómeno, de maneira que a súa vontade de gañar competencias orais avanzadas en lingua galega bate frontalmente con estes mecanismos represivos inconscientes.

Nalgún caso, a uniformización da fonética dos integrantes dun elenco realízase por abaixo, moderando os trazos xenuínos de quen teña máis competencia oral en galego —práctica moi habitual no audiovisual. E se alguén se preocupar por realizar as vogais galegas sen complexos pode ser advertido para que as modere. Sucedeu, por exemplo, n’*O rei morre* (2017), espectáculo de Sarabela Teatro dirixido por Ana Vallés.

Se a todo isto acrecentamos que, desde o seu nacemento, o teatro galego loitou contra os límites que lle colocaba o costumismo,⁷ todo parece contribuír para que se evite a presenza escénica dos sotaques vivos que vinculamos á vida labrega e que entendamos a fonética castelanizada como unha evolución máis das vividas pola lingua propia. Este bloqueo só deixa de funcionar nas personaxes marcadas pola súa orixe rural e limitada cultura, como a Rosa de *Fillos do sol* (2017) —espectáculo de Contraproducións e FIOT.

En conclusión, a sociedade galega —e, por conseguinte, o teatro— ten aínda pendente a sanción dun estándar oral propio que incorpore trazos prosódicos e fonéticos identitarios, porque o que hoxe funciona está viciado de castelanismo e non recolle as realizacións das variedades vivas da lingua.

A recepción teatral nun contexto diglósico

As circunstancias anómalas en que se desenvolve a lingua galega non afectan apenas o proceso de creación; a recepción dos espectáculos está igualmente condicionada polas actitudes e a práctica lingüística do público, compoñente indispensable para que se produza a celebración teatral. Por tanto, na análise do estado da actividade escénica non pode ser omitido o contexto en que se realiza a recepción, como nos lembra Cándido Pazó:

No meu entender un sistema teatral non se define unicamente polos axentes creativos, actores, autores, directores, escenógrafos, iluminadores, etc. Defínese tamén polo público. É máis, o público, en canto que receptor que descodifica un acto de comunicación creativa, é tamén un axente creativo. [...] Convén, polo tanto, preguntarse qué pasa co público, en canto que receptor das nosas propostas, no tocante á normalización lingüística no teatro. Eu, sobre todo desde a miña faceta de autor ou de director de escena que ten no tratamento

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

8

Cómpre lembrarmos que un dos preconceptos asociados á lingua galega é negarlle ao idioma a capacidade de prescrición — tamén a nivel oral.

dos textos unha das súas ferramentas de traballo, fágome decote esa pregunta. (Pazó 2014: 49)

Neste sentido, o director do Teatro Rosalía da Coruña acautélanos da necesidade de ‘considerar que os espectadores son parte da cidadanía e, como tal, o seu comportamento con respecto á lingua é moi difícil que mude cando existe un posicionamento lingüístico marcado pola diglosia’ (Rodríguez Domínguez 2014: 41). O código lingüístico de que se serve o teatro galego vive un progresivo alienamento e esta realidade provoca ‘mecanismos de distanciamento escenicamente negativo por mor da lingua’ (Pazó 2014: 50) que poñen en perigo o propio proceso de recepción.

Con efecto, para alén de condicionar a escrita —e ‘metérmonos pola complexa canella de reflectir en escena fenómenos sociolingüísticos da vida real’ (Cortegoso 2014: 91) para evitar a impresión de estar a empregar unha lingua que o público identifique como ficticia—, ‘os virtuais estándares cultos insuficientemente sancionados polo uso poden introducir ruído na comunicación’ (Pazó 2003: 97). O público —considerado no seu conxunto— non demanda unha cualificación lingüística excelsa dos intérpretes, pois no que di respecto do galego méxese entre o ‘vale todo’⁸ e a aceptación dunha lingua ritualizada para a actividade dos palcos.

Desde o tempo das Irmandades da Fala recoñeceuse a grande utilidade do teatro en termos de normalización lingüística, visto que era unha magnífica plataforma para pór en circulación modelos de lingua e presentar usos non diglósicos do idioma galego. No entanto, é preciso relativizarmos esta potencialidade, pois a sanción final deses usos e modelos recae no conxunto da sociedade: ‘finalmente o problema é que a capacidade do teatro para modelar e modular un estado de lingua de uso na vida é escasa, e, pola contra, é a vida a que ten de establecer e normalizar ese estado para a súa utilización no teatro’ (Pazó 2003: 97).

Aliás, a diglosia instalada na sociedade galega repercute no valor concedido *a priori* aos produtos escénicos vehiculizados en galego —espectáculos B—, face os producidos en lingua española —espectáculos A. Colócase así un atranco máis na súa difícil distribución:

[...] se observamos o comportamento dos abonados dun teatro público como o Teatro Rosalía Castro [...] podemos ver como un sector destes compra o seu abono para toda a temporada e cando se poñen en cartel obras en galego non asiste ás representacións. (Rodríguez Domínguez 2014: 41-42)

A lingua na distribución de espectáculos

En contextos lingüisticamente normalizados non se adoita desertar do idioma nos procesos de distribución e programación teatral. Esta non é a situación que se vive na Galiza, segundo indican os seguinte datos.

Algúns colectivos especializados en espectáculos non textuais séntense liberados das esixencias lingüísticas que o sistema galego pretende impor, de maneira que é habitual o uso do español nos seus expedientes, cartelaría e entrevistas promocionais. Este é o caso, por exemplo, da Compañía Teatro Ensalle, instalada en Vigo.

Noutras ocasións, non hai consistencia na utilización do idioma propio nas actividades de divulgación. Marta Pazos, directora do espectáculo

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

do Centro Dramático Galego *Martes de Carnaval* (2017), expresouse en español nos actos de promoción menos formalizados —os realizados nas redes sociais, por exemplo.

Unha novidade do teatro profesional da Galiza, moi elocuente da situación lingüística en que se está a desenvolver a creación escénica da segunda década do século, é o ofrecemento aos programadores de funcións en español por parte de colectivos escénicos galegos —nomeadamente compañías de recente creación e, en ocasións, integradas por egresados da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (Rodríguez Domínguez 2014: 44).

Relativamente aos espazos de exhibición, achamos salas cuxa páxina web só é accesíbel en versión española. O Teatro del Andamio, na Coruña, e a Sala Ensalle, de Vigo, exclúen o galego do seu espazo en internet.

Outra das circunstancias que están a afectar a calidade da lingua oral posta en circulación nos palcos galegos deriva da dupla versión lingüística que algúns colectivos realizan dos seus espectáculos. Sexa por causa do seu grande suceso, sexa pola activación de estratexias de supervivencia, as compañías procuran funcións fóra do ámbito lingüístico galego e, a diferenza do que acontecía nos primeiros anos da transición á democracia, vense obrigadas a presentar unha translación do seu produto escénico ao español. Se a finais da década de setenta e inicios dos anos oitenta era habitual que fóra da Comunidade Autónoma os grupos profesionais galegos desen funcións dos seus espectáculos na lingua propia da Galiza, esta práctica mudou drasticamente e no século XXI vemos de novo actitudes imperialistas que negan a circulación normal de teatro en idioma galego polo territorio español:

Fronte a diversidade lingüística, unha actitude negativa dos territorios que só falan unha lingua (que é a dominante), marca as políticas culturais, levando parello un dominio político e económico sobre os pobos e daquela sobre as culturas dominadas. Así, unha compañía galega terá que mirar moito a tradución do espectáculo que exhibe nunha feira ou festival polo estado adiante, pouco menos que se lle pide que non cante o galego, no sentido de que non estea marcado o acento; en cambio na mesma programación poderá estar unha compañía portuguesa actuando en portugués [...]. E madia leva con poderen actuar en portugués, porque tamén temos información de compañías de Portugal ás que se lles esixía o espectáculo traducido noutras programacións, coma se a península fose toda ela monolingüe. (Camaño 2014: 119)

Así, os espectáculos de ilMaquinario Teatro, emez, Tanxarina e moitas outras compañías galegas conseguen circular pola Estado coa condición de realizaren unha versión en castelán dos seus espectáculos. Tan só algúns colectivos de grande recoñecemento exterior, alto grao de militancia e especial valentía logran representar en galego no resto do territorio español. Así relataba Miguel de Lira a experiencia de Chévere:

O último espectáculo —*Eroski Paraíso*— é moi bo, está funcionando moi ben tamén por fóra, coa versión orixinal en galego. E agora xa non temos a vergoña da xuventude nin tampouco a soberbia dos 50. Se pensamos que podemos levar un espectáculo a Madrid en versión orixinal, temos o criterio, a confianza. A experiencia permíteche eliminar tabús, complexos... e iso foi o que fixemos todos estes anos. En Muros diciannos que *Eroski Paraíso* ía funcionar só alí, logo

en Santiago, que só ía funcionar na Galiza. En Madrid diciánnos que era un rollo moi español... Noooooooon. Tamén arrasou en Portugal. Canta a túa aldea e serás universal, eu sempre crin nese *rollo*. (R. Castro 2017: 5)

Porén, son maioría as compañías que para traballar dentro e fóra da Galiza realizan o espectáculo nas dúas linguas e imos tentar explicar como isto pode ter consecuencias negativas sobre o modelo de lingua empregado nas funcións en galego. As difíciles circunstancias económicas en que se desenvolve o teatro fan con que o tempo destinado á posta en andamento dunha produción teña de ser necesariamente limitado, de maneira que van ser activadas todas as estratexias que permitan poupar este escaso ben. Por outro lado, o contacto coa versión en español vai activar no intérprete os mecanismos de inhibición dos trazos fonéticos e prosódicos propios do galego —posto que a súa manifestación pode frustrar a distribución fóra da Galiza. Como relata Mónica Camaño (2014: 119), aspírase a escoitar ‘ata non parecías galega, porque case non tiña acento’. A conxuntura descrita nas epígrafes anteriores —a diglosia, a liturxia que atinxe os usos formais da lingua propia, a limitada esixencia a respecto da calidade do galego oral posto en circulación nos palcos e o fracaso na definición dun estándar oral— provocan que non se desactive totalmente o impulso represivo de trazos galegos na dicción, de maneira que se abre o camiño á castellanización da lingua empregada.

Circulación na Galiza das variedades internacionais da lingua

A modalidade de galegofobia que representa a aversión a todo o que ten a ver con Portugal e o mundo de expresión portuguesa (García Negro 2009), combinada con outras variadas circunstancias como o histórico descoñecemento español da cultura lusa, a solución gráfica adoptada para a escrita do galego e a ausencia xeral de circulación nos medios de comunicación galegos do portugués —europeo, americano ou africano—, dificultan a normal distribución na Galiza dos espectáculos portugueses na súa versión orixinal.

Infelizmente, non son moitas as oportunidades de poder asistir na Galiza á representación dunha compañía portuguesa e, cando a circunstancia se dá, non é estraño asistir á bizarra situación de a función se ofrecer en español. Esta circunstancia viviuse en varias ocasións coa lisboeta Companhia do Chapitô, por exemplo, un colectivo que, para cúmulo, fai teatro de xesto con limitada presenza da lingua. Mesmo que, a pouco e pouco, o relacionamento entre os profesionais de alén e aquén Miño é cada vez máis fluído, o comportamento dos programadores —e até do público— aínda propicia casos tan incomprensíbeis.

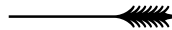
Conclusiones

Calquera análise que entre en pormenores vai revelar que son moitas as fraquezas e ameazas que atinxen o galego levado aos palcos e que, lonxe de ser o teatro un campo cultural normalizado en termos de idioma, o monolingüismo escénico comezou a quebrarse e xa se ofrecen aos programadores da Comunidade Autónoma espectáculos de compañías galegas en versión española.

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

Para alén dalgunhas circunstancias específicas, o verificado no ámbito teatral no que di respecto da lingua devolve un correlato moi aproximado do que sucede na sociedade galega: forte prevalencia da diglosia; interiorización de preconceitos negativos asociados á lingua; castelanización fonética e prosódica; riscos contrapostos de ritualización e castrapización; intensas distorsións e interferencias no relacionamento con Portugal e Brasil, etc.

E, finalmente, se ben existen profesionais fortemente comprometidos coa calidade do galego empregado na escrita e na interpretación teatral, entre as camadas máis novas foise estendendo a idea de que a lingua é unha condición máis ou menos irritante da que se pode prescindir fóra do tempo estrito da representación —na difusión, por exemplo—, especialmente cando se dedican a fórmulas posdramáticas ou de teatro do xesto, que non teñen a palabra no centro do seu axir.



*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

Obras citadas

ALONSO, Eduardo et al., 2014. *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* (Compostela: Consello da Cultura Galega).

BECERRA, Afonso, 2013. 'Fronteras mentales versus ecosistemas culturales', *Artezblai* 20 de setembro de 2013. <http://www.artezblai.com/artezblai/fronteras-mentales-versus-ecosistemas-culturales.html>

—, 2016. 'Teatro gallego contemporáneo. Algunos casos', *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 351: 163-181.

BISCAINO, Carlos Caetano & LOURENÇO, Cilha, 2002. 'Un sistema teatral en lingua minorizada. O caso galego', en Bugarín et al. 2002: 413-418.

BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano & FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón, eds, 2014. *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos* (A Coruña: Universidade da Coruña). http://www.udc.es/export/sites/udc/snl/_galeria_down/documentospdf/Libro_Lingua_e_Teatro.pdf

BLANCO FRANCO, Miguel, 2017. 'Clases de galego para Roberto Vilar', *Sermos Galiza*, 28 de xuño de 2017. <http://www.sermosgaliza.gal/articulo/opinion/clases-galego-roberto-vilar/20170628112926059007.html>

BUGARÍN, M^a Xesús et al., eds., 2002. *Actas da VIII Conferencia Internacional de Linguas Minoritarias* (Compostela: Xunta de Galicia). https://www.researchgate.net/profile/Allison_Beeby/publication/39081197_La_competencia_traductora_y_su_adquisicion/links/5559a0e908ae6fd2d827052c/La-competencia-traductora-y-su-adquisicion.pdf

CAMAÑO, Mónica, 2014. 'Sobre a necesidade de capacitación lingüística dos intérpretes', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 113-128.

CARRODEGUAS, Esther F., 2015. 'Manuel F. Vieites, director da ESAD: "Para estudar arte dramática xa non hai que saír do país"', *Revista Galega de Teatro* 85: 15-22.

CASTRO, Obdulia, 2017. 'The Perceived Presence/Absence of the Galician Accent on Galician TV Newscasts', en SAMPEDRO VIZCAYA & LOSADA MONTERO 2017: 205-223.

CASTRO, R., 2017. 'Miguel de Lira: "Canta a túa aldea e serás universal, eu sempre crin nese rolo"', *Fóra de serie, Sermos Galiza*, xuño 2017: 4-5.

COMISIÓN TÉCNICA DE CINEMATOGRAFÍA E ARTES VISUAIS, 2004. *Libro branco de cinematografía e artes visuais* (Compostela: Consello da Cultura Galega). http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Libro-branco-de-cinematografia-e-artes-visuais-en-Galicia.pdf

CORTEGOSO, Santiago, 2014. 'Rexistros urbanos do galego', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 89-92.

DOMÍNGUEZ DAPENA, Cristina, 2014. 'A lingua na formación dos intérpretes galegos. Unha experiencia na ESAD de Galicia', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 129-132.

FERNÁN-VELLO, Miguel Anxo, 1990. 'Teatro, opinión e silencio', *A Nosa Terra*, 14 de xuño de 1990.

FIGUEROA, Antón, 2010. *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego* (Bertamiráns: Laiovento).

GARCÍA NEGRO, Pilar, 2009. 'A lusofobia, modalidade da galegofobia (e viceversa)', en REI-DOVAL 2009: 83-96.

LÓPEZ SILVA, Inma, 2012. 'A lingua, con humor', *Revista Galega de Teatro* 70: 53-54.

LORENZO, Anxo, 2005. 'Planificación lingüística de baixa intensidade. O caso galego', *Cadernos de Lingua* 27: 37-59.

PAZÓ, Cándido, 1988. 'Os actores e o galego', *Congostra. Revista de Ciencia, Arte e Pensamento* 0: 18.

—, 1991. 'A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes', *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*: 27-34 (Compostela: Dirección Xeral de Cultura).

—, 2003. 'A lingua no teatro: entre a coine e o castrapo', *Grial: revista galega de cultura* 157: 96-97.

—, 2014. 'A normalización lingüística no teatro: unha valoración relativa', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 47-50.

PICHEL, Mar, 2007. 'Singala: "Coa lingua hai máis prexuízos dos que se pensa"', *Galicia Hoxe*, 22 de agosto de 2007. <http://www.galicia-hoxe.com/mare/gh/singala-coa-lingua-hai-mais-prexuízos-dos-pensa/idNoticia-201059/>

PREGO, Santi, 2014. 'Lingua galega e inserción laboral nos profesionais do espectáculo', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 139-143.

REI-DOVAL, Gabriel, ed., 2009. *A lingüística galega desde alén mar* (Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Xosé Paulo, 2014. 'Diglosia e programación teatral na Galiza', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 33-46.

SAMPEDRO VIZCAYA, Benita & LOSADA MONTERO, José A., eds., 2017. *Rerouting Galician Studies* (Cham: Palgrave MacMillan).

TORRES, Hugo, 2014. 'Pontes de ligazón teatral entre Portugal e Galiza', en BISCAINHO-FERNANDES & FREIXEIRO MATO 2014: 169-172.

*Activismo, normalidade ou
liturxia? A lingua da escena
galega no século XXI*
Carlos-Caetano
Biscainho-Fernandes

VEIGA, Raúl, 2004. 'A lingua do noso audiovisual', en COMISIÓN
TÉCNICA DE CINEMATOGRAFÍA E ARTES VISUAIS 2004: 311-330.

VIDAL PONTE, Roi, 2016. 'A lingua no teatro. Cinco apuntamentos e unha
pregunta para unha aproximación histórica á relación entre o teatro galego
e a lingua galega', *Erregueté* 88: 12-14.