

# Galicia<sup>21</sup>

Journal of Contemporary Galician Studies  
Issue H · 2018



***Helictochloa marginata* (Lowe) Romero Zarco var. *marginata***

*Specimen no.:* Herbario SANT 62450 / *Determinavit:* C. Romero Zarco 2016 / *Legit:* J. Fagúndez /  
*Date:* 18.06.2009 / *Place of origin:* Montes de Buio, Viveiro, Lugo / *Habitat:* By the edge of the path  
of a wind farm, in contact with the heath of *Gentiano pneumonanthe*-*Ericetum mackayanae*  
[http://www.usc.es/herbario/?SANT\\_62450](http://www.usc.es/herbario/?SANT_62450)

<i>Editorial</i>	03
<b>Chamada a escena</b> Elisa Serra Porteiro and Iolanda Ogando González	
<b>As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade</b> Inmaculada López Silva	05
<b>Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI</b> Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes	26
<b>A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia no sistema teatral galego. Ferramentas para unha análise</b> Manuel F. Vieites	45
<b>As mostras e festivais de teatro universitario de Galicia</b> Fernando Dacosta Pérez	72
<b>O papel e as transformacións das publicacións periódicas sobre artes escénicas en Galicia: a <i>erregueté</i></b> Vanesa Martínez Sotelo	93
<i>Interview</i>	107
<b>As mulleres do/no teatro galego: vieiros da vangarda</b> Iolanda Ogando González and Elisa Serra Porteiro	
<b>DePalma, Renée &amp; Pérez-Caramés, Antía (eds.)</b> <i>Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity.</i> María Alonso Alonso	121
<b>Biscainho-Fernandes, Carlos Caetano.</b> <i>Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas</i> Afonso Becerra de Becerreá	125
<b>Sampedro Vizcaya, Benita and Losada Montero, José A. (eds.)</b> <i>Rerouting Galician Studies. Multidisciplinary Interventions</i> David Miranda-Barreiro	129
<b>Regueira, Xosé Luís and Fernández Rei, Elisa (eds.)</b> <i>Estudos sobre o cambio lingüístico no galego actual</i> Paul O'Neill	133
<b>Axeitos, Xosé Luís</b> <i>Manuel Antonio: unha vida en rebeldía</i> Arancha Rodríguez Fernández	138

## Editorial

O teatro en Galicia semella estar constantemente contra as cordas da situación cultural non normalizada, ora pola dificultade de atraer públicos, ora pola falla de redes de apoio sólidas á creación, ou pola epidémica precariedade laboral á que non son alleos os oficios artísticos. Falar de crise e de teatro, ou de crise no teatro, non é cousa do momento e lugar presentes senón practicamente un lugar común, até o punto de que cabe preguntarse se podería existir un teatro sen crise.

Non diremos aquí que sexa desexable que a práctica teatral exista —ou subsista— en situacións límite, mais o teatro non se limita tan só a ser vítima nun ambiente hostil: ten o rol de poñer de relevo os problemas que padece a comunidade. O teatro, atrevémonos a dicir, nunca está conforme, nunca se contenta.

Esta vontade crítica materialízase de maneira clara no contexto galego. Malia a todos os obstáculos que as xentes de teatro deben superar no curso do seu labor, atopamos tamén moitos síntomas dunha salientable vitalidade: a diversidade e calidade das propostas, a atención de investigadores ao fenómeno teatral, os debates arredor de cuestións urxentes como a igualdade e a inclusividade, a teimuda loita polo recoñecemento á formación superior nos oficios teatrais, ou mesmo o número de compañías en activo.

Por isto, cando da man de David Miranda-Barreiro e Martín Veiga se nos presentou a oportunidade de coordinar este número monográfico de *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, as editoras tivemos claro que o seu obxectivo sería visibilizar os esforzos de profesionais e amadores en diferentes facetas da práctica teatral.

Para o conxunto de artigos tivemos a sorte de contar con cinco estudos e estudosas que, ademais de dedicaren o seu tempo ao teatro galego a nivel académico, son expertos, grandemente coñecedores dos ámbitos sobre os que escriben neste volume. Como tales especialistas, todos/as se achegan a cinco temas cruciais no desenvolvemento do teatro galego nos últimos anos e no futuro: a conformación do sistema teatral na súa condición de normalidade e anormalidade, a situación da lingua en escena, a formación teatral superior, o teatro na universidade e as publicacións periódicas.

Inma López Silva, investigadora e profesora da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD), reflexiona dunha maneira xeral sobre a paradoxal situación de anormalidade e normalización do teatro galego nas últimas décadas. Observa e describe así un percorrido desenvolvido entre a resistencia ás difíciles circunstancias nas que se desenvolve (con especial incidencia nas dificultades de traballo coa lingua galega e nas relacións entre escrita dramática e existencia escénica) e, ao mesmo tempo, as vías de innovación que esa anormalidade permite.

Na cuestión da lingua, xa presente no traballo de López Silva, afonda Carlos Biscainho-Fernandes, actor e profesor universitario na Universidade da Coruña, quen reflexiona sobre a situación da lingua galega no sistema teatral dos últimos quince anos, alertando sobre o perigo de posicións que dan por normalizado o estado da mesma e, por iso, abren camiños para o abandono ou descoido do galego utilizado nas táboas.

De logros e dificultades fala tamén Manuel F. Vieites, promotor da creación da ESAD e director da mesma desde a súa fundación en 2005. A partir dunha exhaustiva análise do funcionamento dos sistemas culturais, Vieites preséntanos a traxectoria deste centro de formación superior, panorama que nos permite observar como se foi constituíndo nun dos eixos centrais para a renovación da formación regulada no teatro galego contemporáneo e, xa que logo, unha plataforma imprescindible á hora de entender a súa evolución.

Terreo próximo é o que toca Fernando Dacosta no seu traballo: este actor e director conta cunha extensa traxectoria ao lado do teatro universitario, desde os inicios da súa expansión nos campus universitarios galegos até ao día de hoxe, o que o coloca nunha posición perfecta para realizar a detallada pesquisa sobre as aulas de teatro das universidades galegas ao longo dos últimos 25 anos que nos presenta.

Por último, contarmos coa análise de Vanesa Martínez Sotelo, actriz, directora escénica e directora da *erregueté (Revista Galega de Teatro)*, para falar da historia e evolución desta publicación, significa termos unha voz privilexiada para coñecermos as características desta revista emblemática na historia do teatro galego contemporáneo. Tal e como o obxecto de estudo, o artigo consegue así artellar unha perspectiva da presenza das moi diversas linguaxes, voces e realidades teatrais galegas.

Nos estadios xerminais do proxecto, ao pensarmos en como enfrontar a entrevista que este tipo de monográficos de *Galicia 21* adoitan incluír, xurdiunos a cuestión da visibilidade da muller no teatro galego, tanto na praxe como na investigación. O noso interese non derivaba tanto de que considerásemos que a situación da muller no teatro galego sexa especialmente problemática con respecto ao que ocorre no marco social máis amplo (as mulleres están indiscutiblemente presentes na escena galega), senón da nosa percepción sobre a súa visibilidade: cremos, si, que cabe preguntarse se a repercusión do seu traballo é sempre tan clara como a dos homes, especialmente en certos oficios. Foi por iso que decidimos presentar neste monográfico unha entrevista editada pero xa non só centrada nunha, senón en varias voces femininas, protagonistas en diversos ámbitos, xeracións e oficios do teatro galego, nun exercicio consciente de dirixir explicitamente a nosa ollada e a dos lectores cara ás perspectivas femininas. Nesta plataforma de voces figuran un nutrido grupo de mulleres profesionais que partillaron a súa experiencia e reflexións acerca do pasado, presente e futuro da profesión, e non só de cuestións que poidan atinxir á muller. Agardamos que o resultado sexa un recoñecemento ás súas experiencias individuais que contribúa a unha visión panorámica da profesión.

Para finalizar, ademais de agradecerlles aos editores da revista a súa confianza e o seu apoio constante no desenvolvemento do volume, queremos expresar a nosa gratitude de xeito moi especial ás/aos colaboradoras/es neste número pola súa entusiasta participación e pola súa xenerosidade. Coidamos que o resultado é un volume polifacetado que, esperamos, reflecta a vitalidade do teatro galego contemporáneo.

Elisa Serra Porteiro  
Iolanda Ogando González  
*Editoras*

*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 21<sup>st</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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:



**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

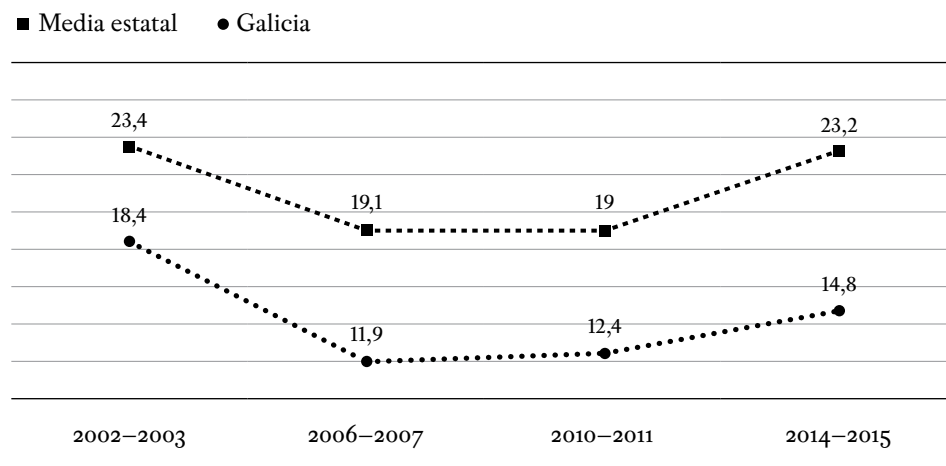
\*  
No cálculo do gasto medio por espectador tivéronse en conta todos os espectáculos reflectidos en cada cadro, incluídos os de balde.

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)



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:

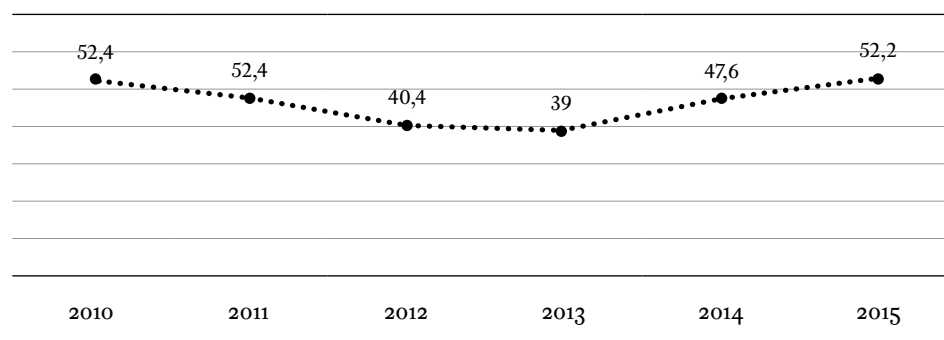
**Gasto en bens e servizos culturais por grupos de gasto en Galicia 2010–2015.**

(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 indispensábel 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 filoloxizadas 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 cuestiónlésbica 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.

Corroboran 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 Carballeda, 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.

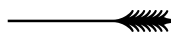
No citado informe do Consello da Cultura Galega 'As artes escénicas en Galicia' sinálase o modelo de compañías residentes como unha das vías que permitiría a optimización das distintas fortalezas do sistema das artes escénicas en Galicia, así coma un mellor e máis xusto reparto dos recursos públicos. 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).



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).

*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 repertoremas 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,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 pretensão 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 revelárase 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](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.<sup>4</sup>

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’ (Carrodeguas 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:<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> (Carrodeguas 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 indelebelmente 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,<sup>7</sup> 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 indispensábel 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’<sup>8</sup> 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](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<sup>a</sup> 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](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](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.

*Article*

# A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia no sistema teatral galego. Ferramentas para unha análise

Manuel F. Vieites<sup>1</sup>  
ESAD de Galicia / Universidade de Vigo

<sup>1</sup>  
O autor forma parte do grupo de investigación ESADg-GIO1-DDPE.

It is certainly meaningful that theatre associations with remarkable importance in the history of Galician theatre made a reference to schooling in their denomination. This was the case of the Galician Regional School of Declamation in 1903, the National Conservatoire of Galician Art in 1919, the Galician Dramatic School in 1922 and again in 1978. They fulfilled important functions in the configuration of our theatrical system as it has been already shown in numerous essays. The idea of a School or Conservatoire was always present in the declarations and writings of different agents of the system, and it has been a constant demand, especially in the periods of more intense activity, particularly since the first editions of the Ribadavia festival. No matter how –and at some point the whole process should be explained in more detail–, the fact is that on June 6th 2005, the Galician Government published a decree for the start-up of the Galician School of Dramatic Art in Vigo. In this article we will explore an analytical model to consider functions, responsibilities, interactions and transfers through the lens of what we define as a systemic turn.

*Keywords*

Theatre Education  
Acting  
Scenography  
Dramaturgy  
Stage Direction  
Systemic Turn

*Palabras clave*

Educación teatral  
Interpretación  
Escenografía  
Dramaturxia  
Dirección escénica  
Xiro sistémico

*Abstract**Resumo*

Certamente é significativo que agrupacións escénicas con notable transcendencia na historia do teatro galego tivesen vocación escolar, cando menos nominalmente. Así aconteceu coa Escuela Regional Gallega de Declamación

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

de 1903, co Conservatorio Nazonal de Arte Galego de 1919, coa Escola Dramática Galega de 1922 ou coa Escola Dramática Galega de 1978. Cada unha delas cumpriu funcións substantivas na configuración do noso sistema teatral que xa teñen sido obxecto de estudo. A idea de Escola ou de Conservatorio estivo sempre presente nas declaracións e escritos de axentes diversos do sistema, e vai ser unha demanda que se manteña no tempo, especialmente nas épocas de maior actividade, moi especialmente a partir dos primeiros encontros de Ribadavia. Sexa como for —e nalgún momento haberá que explicalo máis polo miúdo—, o certo é que con data do 6 de xuño de 2005, a Xunta de Galicia crea a Escola Superior de Arte Dramática en Vigo, e neste artigo queremos propoñer un modelo de análise para calibrar funcións, responsabilidades, interaccións e transferencias a partir do que denominamos xiro sistémico.

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

2

Foi Carlos Casares quen en 1998 poría en marcha aquela Comisión Técnica de Teatro, e quen asumiu persoalmente a xestión en defensa da creación da Escola, como Presidente do Consello da Cultura Galega.



## Introdución

Na área de coñecemento que xera a educación na súa historia (Costa 2010), e na mesma a educación teatral (Vieites 2014a, 2014b), está aínda por escribir a historia da educación teatral en Galicia, a pesar dalgúns primeiras achegas ao campo (Vieites 2012, 2014c); dentro dela cobra importancia a historia da educación teatral superior no seu conxunto e na súa diversidade, onde habería que situar múltiples historias vinculadas coa formación dos profesionais do teatro ou da educa-

ción teatral, territorios nos que xa contamos con algúns estudos que mostran liñas posibles de traballo futuro (Salgueiro 1993, 1997; Vieites 1993, 1997, 2000; Rodríguez López-Vázquez 2001; Solveira 2006; Biscaíño 2007; López Silva 2015). De igual xeito, na hora de considerar a historia da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, sería ben interesante rastrexar, documentar e analizar as diferentes propostas que se fan ao longo de todo o século XX, que comezan con aquela Escuela Regional Gallega de Declamación [sic], cunha decidida vontade escolar que non se chegaría a desenvolver (Vieites 2006a), e veñen culminar co Informe que presenta en 1998 o Consello da Cultura Galega desde a Comisión Técnica de Teatro (*Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Proxecto*), e que, grazas ao bo facer de Carlos Casares,<sup>2</sup> vai ser unha das causas fundamentais para a posta en marcha da ESAD en 2005.

Como se dixo, algunhas das máis importantes compañías que inician a andaina contemporánea do teatro galego levan na súa denominación esa vontade escolar, que non é unha escolla inocente, e menos no caso do Conservatorio Nazonal, á fronte do que nun primeiro momento temos a Fernando Osorio, tal vez un dos primeiros creadores escénicos con formación académica específica que exerce a súa profesión en Galicia, aínda que por pouco tempo (Castiñeira 2013; Biscaíño 2017a, 2017b).

Sobre aquelas primeiras demandas e propostas verbo da necesidade dunha educación teatral superior regulada xa se fixeron algunhas achegas (Vieites 2003, 2005a), pero hai traballo abondo pendente. E na propia historia da ESAD de Galicia queda moito por desvelar e revelar, para deitar a un lado algúns tópicos e mesmo non poucas informacións erradas en relación á súa xénese e desenvolvemento, mesmo no campo das infraestruturas actuais. Un fío argumental ao que habemos volver en breve, para, como propoñía Herodoto, ‘evitar que con el tiempo caiga en el olvido lo ocurrido’ (2006: 69) ou se constrúan historias alternativas en tempos nos que a ‘postverdade’ está tan asentada nas mentes máis posmodernas, pero tamén para deixar constancia de tantas e tantas cousas como aconteceron entre 1997 e 2005, tempo de xestación, e entre 2005 e o día de hoxe, tempo de posta en marcha, partindo da experiencia e do relato de persoas que dun xeito ou doutro participaron e aínda participan neses dous procesos, contando igualmente cunha cada vez maior base documental.

Son pois máis de 20 anos de historia, que invitan a esa reflexión e a esa análise demorada para as que neste traballo abordaremos algunhas cuestións relevantes especialmente de carácter teórico e metodolóxico, pois teñen que ver coas dinámicas sistémicas que a existencia mesma da ESAD poida ter xerado no noso campo teatral, sen esquecer o feito de que desde 2009, en que sae a primeira delas, son xa nove as promocións que se teñen graduado no centro. De igual modo tampouco queremos

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

3

Lembramos que o escritor e dramaturgo Percy MacKaye desenvolveu en traballos como *A Civic Theatre* (1912) propostas tan importantes como a do teatro como servizo público.

deixar de considerar se todo iso non acabará por propiciar un cambio de mentalidade asentado nun cambio cultural, que inaugure un tempo novo no teatro galego, tan necesario. Seguindo as reflexións de Cándido Pazó, nun dos traballos máis lúcidos que se teñan escrito sobre a profesión teatral, en 2005 teríamos iniciado en Galicia un ciclo marcado polos ‘tempos da formación’ (1998: 154), sobre os que Pazó indicaba que ‘os tempos da formación non chegarán mentres non estea ó alcance de todo aspirante a actor a posibilidade de comezar a súa andaina nunha institución pedagóxica que, dunha forma regular e exhaustiva, o dote dun conxunto de coñecementos, métodos e habilidades que o poñan no camiño de potenciar e optimizar o seu *talento* e exercitar fructiferamente o seu *oficio*’ (1998: 154), destacando que ‘os tempos da formación non chegarán mentres este uso non sexa a norma, complementada coas máis brillantes e desexables excepcións’ (1998: 154).

A poderosa lóxica invocada por Cándido Pazó, que é a dominante en moi diferentes países en que as ocupacións do teatro están plenamente desenvolvidas, e se entenden como verdadeiras profesións, con todo o que iso implica, precisa doutra lóxica máis estrutural, para concibir os teatros como casas de teatro (MacKaye 2015),<sup>3</sup> como espazos laborais que acollan os profesionais formados para desempeñar e desenvolver as funcións que toda casa de teatro debería cumprir (Vieites 2017). Tal acontece na sanidade, na medicina, na obra civil ou na hostalería, ámbitos en que os diferentes niveis de formación e cualificación profesional teñen un referente concreto nos cadros de persoal de centros ou empresas. En Galicia esa lóxica quebra en tanto o sistema teatral, pero tamén o cultural, presenta graves eivas na súa configuración, como iremos vendo (Figuroa 2010).

Nesa dirección, facer unha análise, sequera tentativa, do que foron estes trece anos de existencia, en relación cos sistemas dos que a ESAD forma parte, tamén pode e debe axudar a formular retos e desafíos no futuro inmediato e calibrar adecuadamente o mellor axuste posible do centro ao seu contorno sociocultural, sen deixarse levar, en ningún caso, pola crecente deriva tecnolóxica e instrumental, que refugando a perspectiva socio-crítica (Pérez Gómez 1993; Gimeno Sacristán 2005; Morin 2016), aspira a converter a educación en instrución básica de operarios competentes (ou creativos eficaces), como denunciaron autoras como Adela Cortina en traballos tan interesantes como ‘El futuro de las humanidades’ (2013). Partindo do feito de que vivimos nunha sociedade na que cada día cobra máis forza o concepto de educación ao longo de toda a vida, mesmo nunha perspectiva profesional (Finlay 2008), interesa pensar o alcance dunha formación inicial que, como acontece noutros ámbitos e volvendo ao expresado no parágrafo anterior, debería ter continuidade e permanencia na transición á vida activa das tituladas e titulados. Pois a deriva instrumental e tecnolóxica, asentada en modelos neoliberais que buscan a eficiencia e a eficacia, provoca unha verdadeira ‘descontextualización’ da formación, para un teatro igualmente acontextual e ‘descontextualizado’, asentado nun formalismo banal e nunha radicalidade aparente e de cerna posmoderna; unha deriva que explica que áreas de coñecemento fundamentais para explicar o teatro nas súas esenciais teñan desaparecido do currículo, e poderíamos falar, por exemplo, da socioloxía do teatro na que teñen realizado achegas substantivas Burke (1945), Goffmann (1959), Luckmann (1996) ou Shevtsova (2009), fundamentais para comprender o concepto de acción dramática, base da conduta dramática, que pola súa vez serve de asento ás condutas replicadas das que parte a expresión teatral.

Non queremos agora analizar o rol que a ESAD veu desempeñando como axente que no campo cultural alenta moi diferentes liñas de traballo



*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

4

Partimos da idea que de ideoloxía nos ofrece Terry Eagleton no seu coñecido estudo (1997).

que se abriron nestes apenas trece anos que leva funcionando, se ben a maioría non se teña consolidado por falta dos apoios necesarios. Así, por exemplo, durante anos celebrouse o denominado 'Escénika. Campus Internacional de Verán', que permitiu traer a Vigo profesoras e profesores de prestixio en moi diferentes disciplinas. O enfoque deste traballo é outro, máis orientado a analizar, explicar e, como consecuencia, fomentar, unha maior conciencia do que implica na perspectiva sistémica a existencia dun centro como a ESAD de Galicia, que na súa promoción e desenvolvemento esixe liñas de traballo moi específicas no eido das políticas educativas e culturais promovidas polas administracións, sexa a local, a provincial, a autonómica ou a estatal, mesmo sen esquecer a europea (facilitando o acceso a programas de colaboración como Europa Creativa que hoxe controlan grandes 'lobbies', atraídos polo financiamento dispoñible).

Interesa entón analizar agora aquelas áreas de traballo que, desenvolvidas desde a ESAD, maior incidencia poderían ter na mellora do noso teatro, deixando para mellor ocasión o relato de efemérides e eventos tan interesantes como conferencias, presentacións, coloquios, espectáculos creados e difundidos, xornadas, congresos, cursos de formación, plans de actualización didáctica, seminarios e outras actividades, pois certamente foi moito o que se fixo en tan pouco tempo. Tampouco imos realizar unha análise de resultados, aínda que non podemos esquecer que nestes trece anos de vida naceron novas compañías que xa contan cunha traxectoria contrastada; que as series da galega (e doutras canles televisivas) fóronse enchendo de caras que podemos ver nas orlas das diferentes promocións pero tamén de escenógrafos que deseñan espazos ou vestiario; que nos Premios María Casares e nos Premios da Cultura Galega foron emerxendo nomes vinculados coa ESAD, do mesmo xeito que en premios de literatura dramática como o Rafael Dieste, o de Teatro Radiofónico ou o Abrente comezan a asomar os nomes de dramaturgas e dramaturgos formados no centro, para alén de que os seus textos tamén se vaian estreando en diferentes compañías. A nómina de directoras, dramaturgas, escenógrafas e actrices, tamén no xénero masculino, está aí.

Como non enfocamos este traballo nunha perspectiva nominal, para encher as súas páxinas de nomes e referencias, queremos centralo na análise dalgunhas cuestións que consideramos urxentes por canto implican unha forma diferente de entender o sistema e o seu funcionamento, en tanto a ESAD ten por forza que provocar novas dinámicas, mais cómpre analizar as condicións materiais e mesmo ideolóxicas (pois sempre reflicten unha 'idea de escola')<sup>4</sup> en que esas dinámicas se poden e deben xerar. Unha forma diferente de asignar significado e funcións a un axente importante do sistema que só poderá asentar a súa lexitimidade e camiñar con paso firme na súa institucionalización, e, en consecuencia, dotarse do capital simbólico suficiente, na medida en que as administracións educativas e culturais entendan o seu rol como elemento substantivo e/ou (im)prescindible dun sistema, ou en varios, e o potencien adecuadamente.

Comezaremos a nosa exposición definindo o *marco teórico* no que nos situamos para considerar conceptos como sistema, institución e 'cultura', e concretar o significado que se lles atribúe neste traballo, partindo no primeiro caso dos desenvolvementos e aplicacións da chamada Teoría Xeral de Sistemas (Bertalanffy 1950, 1976), das ciencias sociais no segundo (Hodgson 2006) e da teoría e a historia da educación no terceiro (Escolano Benito 2002). A continuación, nunha breve presentación do *estado da cuestión*, enfiaremos algúns fitos no que ten sido 'o ciclo de vida' da ESAD de Galicia nos últimos trece anos, sen deixar de ter en conta os procesos internos do propio

campo teatral nunha época de forte crise económica que ten influído negativamente nese ciclo, para despois, no eido dos *resultados*, considerar as que poidan ter sido achegas ao desenvolvemento do sistema teatral galego, sen esquecer en ningún caso eivas, atrancos ou problemas que teñan dificultado os seus procesos e en consecuencia o seu propio desenvolvemento. Remataremos cun apartado de *conclusións* onde sinalaremos os que, na nosa opinión, son retos fundamentais para a plena consolidación do centro como axente activo nos sistemas dos que forma parte.

### **Institución, sistema e cultura**

Como sinalaba o profesor Mario Bunge, na análise da realidade, física ou social, podemos partir do principio de que 'toda cosa concreta es un sistema o un componente de un sistema' (2002: 60), e así unha escola é un compoñente, un elemento, do sistema educativo, do mesmo xeito que un hospital ou un centro de saúde o son do sistema sanitario, no que desempeñan funcións, unhas veces comúns e outras máis específicas e propias segundo cada caso. Falando das que nos anos oitenta do século pasado se consideraban emerxentes 'ciencias dos sistemas', Miguel Martínez Miguélez sinalaba como 'todas buscan la configuración estructural sistémica de las realidades que estudian' (1989: 80), invitando en cada caso a definir o sistema a partir dos seus elementos tanto substantivos como secundarios, pois todos teñen unha función para que a metáfora orgánica teña sentido, e a partir deles describir as redes que conforman con todas as interaccións posibles. A defensa que fai o profesor Bunge do que denomina 'cosmología sistémica' (2002: 54) non deixa de relacionarse co concepto de complexidade, sobre a que Edgar Morin, notable defensor da 'virtud sistémica' (1996: 42), tentaba unha definición posible ao explicala como 'una cantidad extrema de interacciones e interferencias entre un número muy grande de unidades' (1996: 59).

Como dirá Niklas Luhmann, baixo a denominación común 'teoría xeral de sistemas' atopamos investigacións moi diversas (1990: 49), en campos tan variados como a socioloxía, a antropoloxía ou a psiquiatría, que van achegando a un marco común algúns conceptos especialmente relevantes, como manifestaba Bateson (1990: 122). Entre eles podemos destacar os de elemento, función, proceso, relación, contorno, produto, estrutura, rede ou límite.

Fernández Torres (2000) ou Fernández Vieites (2010) teñen considerado as posibilidades de estudar o campo teatral na súa configuración sistémica partido da Teoría Xeral de Sistemas (TXS), e máis recentemente Vieites (2017) ofrece unha síntese na que tamén incorpora algúns traballos propios (2007, 2010), para explicar a visión do campo teatral desde a perspectiva da TXS. Partindo dunha interesante proposta do segundo autor, este último propón considerar o sistema teatral na análise de axentes, procesos, produtos, institucións ou finalidades, para, seguindo o profesor Martínez Miguélez, mostrar a dimensión molar da realidade (1989: 81), ou, como dirá Morin na súa defensa do paradigma da complexidade, buscar unha ciencia 'adecuada a su objeto' (1996: 81). Tamén teremos en conta que o obxecto desa mirada científica, a ESAD, pertence, pola súa natureza e funcións, a dous sistemas como son o educativo e o teatral, e mesmo poderíamos dicir que tamén forma parte do sistema cultural, que cabe visionar nunha dimensión macro en tanto ao seu abeiro se poden agrupar varios subsistemas ou sistemas menores; así, da mesma maneira que co termo 'multiverso'

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

5

A conformación do universo, no que diversos elementos, de nebulosas a galaxias, manteñen una relación asentada na gravitación e na materia escura ofrece unha poderosa imaxe para analizar o funcionamento do campo cultural.

definimos a existencia de múltiples universos na realidade física do cosmos, cabería falar dunha sorte de ‘multisistema’, ou macrosistema cultural do que formaría parte o sistema teatral. A complexidade do problema aumenta en canto emerxen as cuestións culturais e (socio)lingüísticas, o que nos obriga a considerar se existe un único sistema, que opera en diferentes linguas, ou se cada lingua configura o seu propio sistema.<sup>5</sup>

No campo educativo un dos primeiros en chamar a atención sobre a posibilidade de ler tal realidade desde o prisma sistémico foi o profesor Alejandro Sanvisens (Gros Salvat 1996), e posteriormente Antoni J. Colom afondou nalgunhas propostas por el mesmo presentadas (2002), se ben xa por volta de 1981 Gonzalo Gómez Dacal consideraba o funcionamento do centro educativo desde a perspectiva da TXS, aínda que moi mediatizada polo que naquela altura se coñecía como ‘pedagogía por obxectivos’, máis centrada nunha eficacia e nunha eficiencia de signo cuantitativo (Gimeno Sacristán 1988). Na perspectiva sistémica, o centro é un axente, en tanto elemento do sistema, pero adquire igualmente a condición de institución, en tanto a escola recibe da sociedade o mandato de cumprir unha función social e cultural, cal é a de formar as novas xeracións a través de procesos de socialización e de enculturación, e nesa mesma dirección cabería considerar a ESAD de Galicia, ben que a súa función sexa a de formar profesionais cun elevado nivel de cualificación. De igual maneira, en todo sistema teatral hai outros elementos, ou axentes, que tamén adquiren a condición de institucións, en tanto desenvolven funcións especialmente relevantes para o propio sistema, e así se poden considerar teatros e mesmo compañías, como pode ser o caso do Centro Dramático Galego ou o Salón Teatro, como tamén o foron a Sala Galán ou a Sala Nasa.

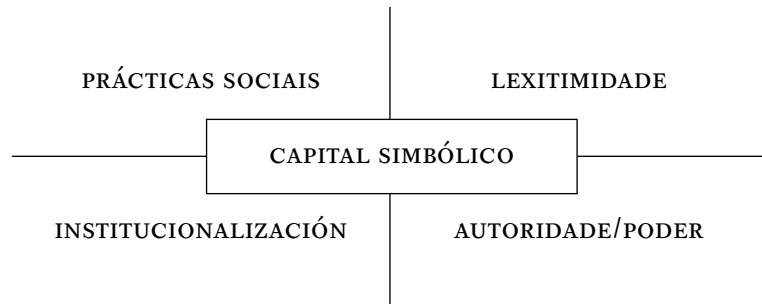
O concepto de institución pode abordarse desde diversas perspectivas e marcos disciplinares, mais para os obxectivos do presente traballo paga a pena considerar as tres liñas que propoñía Dubet. Na primeira, moi asentada na antropoloxía, a institución vén sendo unha práctica social rutiñeira ou ritualizada; na segunda, máis asentada na socioloxía, as institucións serían ‘un conxunto de marcos y procedimientos constituyentes de la soberanía’, e na terceira tal noción ‘identifica las instituciones con organizaciones y empresas beneficiarias de una antigüedad legítima’ (Dubet 2007: 40). As tres opcións servirían, de partida, para considerar a ESAD como institución en tanto na súa esencia establece prácticas sociais moi determinadas, que poden dotar de poder e capital ás persoas que participan nas mesmas, o que finalmente pode darlle un grao de lexitimidade determinado en cada momento histórico, en función do capital simbólico acumulado e do grao de institucionalización acadado.

Dous sociólogos, Berger e Luckmann, nun traballo excepcional (1967), consideran conceptos fundamentais na análise da realidade social como son os de ‘institución’, ‘institucionalización’, e ‘lexitimación’, por canto refiren procesos por medio dos cales a través de certas estratexias e formas de facer, organizacións ou entidades logran, ou conseguen que se lles outorguen, determinadas cotas de poder para realizar accións concretas, en ocasións de forma exclusiva. Tempo atrás Gramsci tamén fixera interesantes achegas ao estudo da realidade sociocultural con conceptos como ‘hexemonía’, sobre os que han volver autores como Terry Eagleton para sinalar que ‘la legitimación se refiere al proceso por el que un poder dominante afianza en sus súbditos al menos un consentimiento tácito de su autoridad’ (1997: 82), proceso no que teñen especial relevancia conceptos como ‘capital’ ou ‘capital simbólico’, debidos a Pierre Bourdieu (1988, 1995).

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

Considerando todo o que vimos de dicir, poderíamos mostrar, de modo hipotético e nunha primeira formulación tentativa,<sup>6</sup> a interacción dos conceptos citados mediante a figura 1, se ben a análise pode resultar sumamente complexa pois as variables propostas poden lerse de modo diverso.<sup>7</sup> Así, de partida as prácticas sociais poden contar cun maior ou menor nivel de lexitimidade en función de parámetros moi variados, o que incide nas outras variables. Non interesa agora por tanto proceder en modo analítico senón mostrar ferramentas que posibilitarán unha maior comprensión da realidade obxecto de estudo cando o proceder analítico se active.

Fig. 1. Variables na configuración institucional. Elaboración propia



6

Debemos insistir na dimensión tentativa da proposta, que só se poderá considerar viable a partir da súa falsación nalgúns traballos empíricos, que seguramente contribúan a reformulala e axustala, ou simplemente a desbotala.

7

Os cinco valores propostos poden distribuírse doutro xeito mostrando influencias e interaccións entre eles.

Todos estes conceptos poderosos, polo seu potencial analítico e explicativo, son especialmente relevantes na hora de situar un centro de formación oficial nos sistemas de pertenza, e volvemos entón á proposta de Fernández Vieites (2010), retomada por Vieites (2017: 195), para situar a ESAD de Galicia, cando menos, como axente do sistema, e en relación a outros axentes, procesos, produtos, institucións e funcións, se ben a proposta podería aumentar a súa complexidade ao considerarmos outras estruturas sistémicas situadas na súa contorna, como a política ou a cultural. Sirva para esta nosa primeira aproximación a un tema que nos convoca, como historiadores da educación, ter en conta que un centro educativo como a ESAD de Galicia debe ser considerado como un axente do sistema, con posibilidades e mesmo coa obriga de se converter en institución, e en tal status deberá cumprir determinadas funcións, desenvolver determinados procesos, xerar produtos concretos, e manter unhas relacións con outras entidades e institucións, sexa por imperativo legal, en tanto así o esixa a normativa educativa vixente, sexa polas demandas dos seus grupos de interese, sexa por acordos da súa comunidade educativa trasladados ao Proxecto Educativo de Centro. Máis adiante volveremos sobre todo isto, para tentar ampliar o foco e a profundidade da perspectiva ofrecida polos autores antes citados, e poderemos formular a complexidade implícita na consideración sistémica da ESAD de Galicia.

O concepto de cultura, entendido desde a perspectiva da xeración de diferentes formas de discurso, foi aplicado con enorme éxito ao campo da educación para referir as denominadas como cultura científica, cultura normativa ou cultura empírica que xeran os sistemas, pero tamén os seus axentes, en especial os centros educativos, e para o campo especificamente teatral xa se ten publicado algunha achega importante (Vieites e Solveira 2018), se ben nesta nosa contribución propoñemos, como antes se dixo, considerar a complexidade invocada para falar das culturas nunha perspectiva moito máis global e polo tanto tamén máis reveladora. Pois en efecto as culturas poden entenderse e estudarse a partir de diferentes prismas,

comezando polos axentes que as xeran e difunden. Nesa perspectiva, o propio sistema teatral galego ten as súas propias culturas, que poden ser analizadas todas elas ao abeiro dos que Villegas, seguindo a Gramsci e a Foucault (1997: 99), consideraba discursos presentes en calquera dominio teatral: hexemónicos, desprazados, marxinais e sometidos, unha visión sobre a que Xoán González-Millán (2000) tamén ten feito algunha achega ben interesante na hora de analizar como opera a hexemonía e a contra-hexemonía na esfera pública.

Nesa produtividade discursiva participa a ESAD, en ocasións de forma corporativa, pero noutras mostrando unha manifesta diversidade en tanto o seu profesorado tamén xera discursos moitas veces contrapostos entre si. Nesa perspectiva tamén se pode analizar ata que punto o discurso académico ou educativo da ESAD se ten convertido ou non nun discurso dominante, fronte aos discursos doutras axencias formativas que nos primeiros anos de existencia do centro cuestionaron o seu rol como centro de referencia, nunha loita soterrada pero certa pola hexemonía e a lexitimidade, un feito que dá conta da complexidade do problema.

### **A ESAD de Galicia como proxecto en proceso**

Atendendo á información contida na lexislación aplicable e nos documentos programáticos do propio centro,<sup>8</sup> podemos dicir que a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia foi creada mediante o Decreto 145/2005 do 2 de xuño (*Diario Oficial de Galicia* do 6 de xuño). Medio ano despois o Decreto 42/2006, do 23 de febreiro (*Diario Oficial de Galicia* do 13 de marzo), modificaba o anterior Decreto 145/2005, e a Escola Superior de Arte Dramática pasaba a denominarse Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. A Escola iniciaba a súa andaina no curso escolar 2005-2006 cun claustro integrado polos docentes Eduardo Alonso Rodríguez (Vicedirector), Antonio F. Simón Álvarez Pérez, Afonso Becerra Arrojo, Cristina Domínguez Dapena, Cristina González Domínguez, Daniel González Salgado, Mónica Groba Lorenzo, Mar Montenegro Prado (Xefa de estudos), Norma Rodríguez González (Secretaria), Ricardo Solveira Díaz e Manuel F. Vieites García (Director).

Os traballos para a posta en marcha comezaran en xaneiro de 2005, a cargo dunha comisión coordinada por Juan Durán Alonso, na que participaron Manuel Guede Oliva, Damián Álvarez Villalaín, Eduardo Alonso e Manuel F. Vieites, e que en menos de seis meses realizaría todos os traballos necesarios para iniciar o curso en setembro dese mesmo ano, desde a colaboración na selección do profesorado até a elaboración do currículo e do correspondente decreto de ordenación das ensinanzas, sen esquecer o proceso de deseño básico para a convocatoria das probas de acceso.

Naquel primeiro curso escolar 2005-2006 comezaron a impartirse as especialidades de Dirección escénica e Interpretación (no seu percorrido textual), mentres que a de Dramaturxia e estudos teatrais comezaría no 2008-2009, e a de Escenografía en 2009-2010, estudos regulados no Real Decreto 754/1992 e desenvolvidos no plano curricular para a Comunidade Autónoma de Galicia no Decreto 220/2005, do 7 de xullo. Nun período breve de tempo, a ESAD configuraba unha oferta educativa completa, e que en certo modo reproducía o esquema de traballo que se facía público no informe do Consello da Cultura Galega (1998: 28), e que pouco despois recuperaríase Vieites (2005b).

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

9

Ocupábase un edificio construído anos atrás para albergar un centro orientado a ofrecer ensinanzas de formación profesional no eido da industria conserveira, que nunca acabou por abrir. Entre 2003 e 2004 estivo ocupado polo Instituto Politécnico de Vigo nun momento en que neste centro se facía unha importante ampliación.

10

O edificio conta cunha poderosa fachada en granito gris, orientada á rúa Tomás Alonso, e constitúe un exemplo da mellor arquitectura industrial da cidade.

A Escola comezou as súas actividades nas instalacións do Instituto de Educación Secundaria Audiovisual de Vigo, que tamén se poñía en funcionamento no mesmo ano.<sup>9</sup> No curso escolar 2007-2008 utilizáronse unha parte das instalacións do CEIP Virxe do Rocío, e no curso escolar 2008-2009, tamén se utilizaron as instalacións da antiga Escola Infantil Cristo da Vitoria, polo que durante un breve período de tempo as actividades docentes se desenvolveron en tres espazos diferentes, sen que tal circunstancia alterara o normal desenvolvemento das actividades.

Na presentación dos dous centros que iniciaban andaina naquel verán de 2005, celebrada un 23 de xullo, na que xa era sede do IES Audiovisual, o Conselleiro de Educación, Celso Currás Fernández, anunciaba non só a ampliación que se estaba realizando no centro, por un total de 2.575 metros cadrados, senón una nova ampliación para que a ESAD se situase definitivamente naquelas instalacións compartidas e nas que estaban pendentes de iniciar a partir dun estudo feito pola unidade técnica da Consellería. Non obstante, a finais de agosto de 2005 visitaba o centro a nova Conselleira de Educación, Laura Sánchez Piñón, acompañada do Director Xeral de Educación, Antonio Vázquez, e tomaban a decisión de descartar aquela ampliación anunciada e construír unha sede adecuada á natureza do centro. A procura dun local axeitado para a ESAD comezara tempo atrás, sendo alcalde Ventura Pérez Mariño e concelleiro de educación Xulio Calviño, e nalgún momento barallouse a posibilidade de utilizar a vella fábrica de motores de Barreras<sup>10</sup> xunto con algunhas outras instalacións en desuso do asteleiro, opción que, se ben era óptima no plano patrimonial, tiña outros inconvenientes de tipo urbanístico. Finalmente desestimouse a proposta e sería o propio Xulio Calviño, xa na oposición, e sendo alcaldesa Corina Porro (firme defensora do centro aínda hoxe), quen propoñería terreos no barrio novo de Navia, onde finalmente se situaría o centro.

En xaneiro de 2006, o Director Xeral de Educación, Antonio Vázquez, visitaría as instalacións do Institut del Teatre de Barcelona coa finalidade de tomar contacto coas especificidades dun centro de formación teatral, e logo daquela visita, e doutros informes realizados pola unidade técnica baixo a coordinación do Secretario Xeral da Consellería, Benito Fernández Rodríguez, comezaría o proceso que culminaría co deseño da sede definitiva da ESAD, e coa construción da primeira fase, un edificio ao que se trasladaba a escola entre decembro de 2009 e xaneiro de 2010. Unha sede que, segundo proxecto aprobado pola propia Consellería, consta de tres edificios, incluíndo un teatro con talleres e almacéns e dous edificios con aulas e outros servizos. A día de hoxe están por construír o teatro e un segundo edificio de aulas.

En setembro de 2010, e con motivo do desenvolvemento da Lei Orgánica de Educación, iniciábase a implantación dun novo currículo derivado do Real Decreto 630/2010 e da Orde do 30 de setembro, que regulaba os así denominados ‘estudos de grao en arte dramática’ en función do establecido no Real Decreto 1614/2009 que regulaba as ensinanzas artísticas superiores ao abeiro do disposto na antedita LOE. Con todo, en xaneiro de 2012 unha sentenza do Tribunal Supremo destacaba que, atendendo ao establecido na LOE, que definía os tales estudos como superiores, non cabía a denominación de ‘estudos de grao’, en primeiro lugar porque unha norma de rango inferior (RD 1614/2009) non pode modificar una norma de rango superior (LOE), e en segundo lugar porque os ‘estudos de grao’ son titulacións universitarias, e só se poden ofrecer desde universidades. Veláí unha das razóns polas que desde hai anos, a ESAD de Galicia vén reclamando

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

11

Unha das cuestións máis recorrentes tiña que ver coa condición 'galega' da escola, e co rol que a tradición teatral do país puidese desempeñar en todo o proceso. Unha cuestión aínda pendente de resolver.

12

A ESAD de Galicia é unha das poucas escolas do Estado en ofrecer as tres especialidades contempladas na lexislación vixente: Dirección escénica e dramaturxia, Escenografía e Interpretación.

a súa adscrición á universidade, e máis concretamente á Universidade de Vigo, para poder desenvolver plenamente as súas funcións, pero tamén para ocupar o lugar que lle corresponde se atendemos ao modo en que están ordenadas estas ensinanzas na inmensa maioría dos países do mundo, de Estados Unidos a China, e da República Arxentina a Finlandia. Para lograr esa adscrición a ESAD vén participando na Plataforma Galega para a Integración das Ensinanzas Artísticas Superiores na Universidade, e igualmente nunha Plataforma Estatal (PEASU 2012; Carrera 2014).

Como adoita acontecer noutros campos da creación artística, a posta en marcha da Escola suscitou diferentes comentarios e visións, quer de forma individual (Pascual 2005)<sup>11</sup> quer colectiva. Así, a Asociación de Actores e Actrices de Galicia (Pazó 2005) entendeu que debería ter algún rol que desempeñar na posta en marcha do centro, se ben a lexislación aplicable, a relativa á creación de centros públicos de ensino, establecía con claridade o procedemento a seguir, tamén na selección de profesorado e nos criterios de acceso á función docente. Pois en efecto un centro como a ESAD, público e oficial, é o que é, e como escola de educación regulada e formal debe seguir na súa organización e funcionamento todo o establecido na lexislación aplicable, que non é preceptiva noutros espazos de educación non formal, desde as aulas de teatro (municipais ou universitarias) ata as academias de moi diverso signo, nas que son posibles actuacións máis discrecionais. Certamente non cabe dicir que a creación da ESAD xerese polémica, ou se a houbo cando menos non transcendeu de forma notable á esfera pública, pois na profesión existía unha clara conciencia da súa necesidade, ben que a profesión entendese que se deberían ter seguido outros protocolos, especialmente na designación da dirección ou na contratación do profesorado. Por iso o tema estivo presente en foros e debates, polo que constitúe tamén un interesante campo de análise e estudo, como diremos (López Silva 2015).

Da peripecia da ESAD nestes anos de existencia, pero tamén naqueles en que determinadas persoas traballaron para a súa creación, podemos enfiar algunhas liñas de traballo, entre as que destacamos as que se sinalan:

- O deseño e realización da estrutura organizativa da esad, na que ten especial relevancia a elaboración de normas externas e internas, unhas desde a administración educativa (decretos, ordes, circulares...) e outras desde o Consello escolar do centro, como poidan ser o Proxecto educativo, o Proxecto curricular, as Normas de organización e funcionamento, así como todos aqueles procedementos derivados da normativa aplicable, relativos a matrícula, avaliación, recoñecemento de créditos, traballos de fin de estudos ou mobilidade de profesorado e alumnado a través do programa Erasmus. Do mesmo xeito hai que considerar os traballos realizados xa desde 2008 para a posta en marcha dun Sistema de Garantía Interna de Calidade, que adquiren relevancia tralo convenio asinado en 2014 entre a Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria e a Axencia para a Calidade do Sistema Universitario de Galicia, para o seguimento e garantía de calidade das ensinanzas artísticas superiores. Traballos que implican unha permanente revisión documental en función de novas normativas e novas necesidades de regulación e supervisión, externa ou interna.
- O desenvolvemento da oferta formativa,<sup>12</sup> tanto a formal, como a non formal, considerando neste último capítulo cursos e seminarios

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

13

Neste caso, o Consello da  
Cultura Galega presentaba en 2005  
un volume titulado *Arte dramática  
e función docente*, con traballos de  
Caride, Trillo e Vieites.

que se organizaron ao longo destes anos, nalgúns casos en colaboración coa Axencia Galega das Industrias Culturais e orientados á formación permanente dos traballadores e traballadoras das artes escénicas, quer no plano da creación quer no da tecnoloxía. No ámbito da educación formal, na ESAD aplicáronse nestes 13 anos dous modelos de currículo, o derivado da LOXSE (de setembro de 2005 a 2013) e o derivado da LOE (de 2010 á actualidade). A oferta viuse consolidada nos itinerarios iniciais de dramaturxia, dirección escénica, interpretación textual ou escenografía, e ampliada co de interpretación xestual. Nesta oferta educativa tamén hai que salientar a colaboración da ESAD no desenvolvemento do Máster en Artes Escénicas, que baixo a dirección inicial de Manuel Candelas Colodrón, se puxo en marcha no curso escolar 2009-2010 na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo, o que garantía que o alumnado da primeira promoción, a de 2005-2009, puidese continuar estudos de posgrao.

- A construción do discurso científico, metodolóxico e práctico de todas as materias que foron integrando o currículo, nos dous plans de estudo aplicados (LOXSE e LOE).
- A configuración dos roles do profesorado<sup>13</sup> e do alumnado, atendendo á natureza das ensinanzas, e moi especialmente considerando o feito de ser unha educación superior, que adquire nova transcendencia en 2010 coa posta en marcha dun novo currículo vinculado cos principios normativos do Espazo Europeo de Educación Superior, que sobre o papel supoñen unha nova consideración dos procesos de ensinanza e aprendizaxe, tamén pola aplicación da unidade de medida coñecida como ECTS, que pon en valor o traballo autónomo do alumnado con asistencia e supervisión do profesorado (Zabalza 2008a, 2008b).
- A creación dunha cultura de centro, con todo o que o termo implica, como explicaba Vieites (2006b).
- A participación activa no proceso de definición e deseño da sede definitiva, favorecida por un diálogo permanente e aberto coa Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, así como a ocupación do primeiro edificio da sede definitiva, e as xestións realizadas para a finalización de todo o proxecto.
- A procura de dotacións, infraestruturas, equipamentos e recursos de todo tipo, vinculados con todos os servizos que lle son propios a un centro de tales características, como unha biblioteca de investigación ou aulas con equipo de luz e son, sen esquecer talleres e aulas para a docencia práctica, que deberían funcionar como verdadeiros laboratorios, sexa na interpretación sexa na sonorización.
- A procura dunha organización adecuada á natureza das ensinanzas, que se nun primeiro momento se centrou na creación dun Instituto Superior de Ensinanzas Artísticas de Galicia, a partir de 2009 se orienta a conseguir a adscrición da escola á universidade de Vigo. Nese mesmo ámbito teñen interese as diferentes propostas trasladadas á administración educativa para o desenvolvemento de ámbitos especialmente relevantes, desde a promoción da investigación ata a creación dunha compañía propia de teatro, sen esquecer proxectos para a organización dun centro de documentación teatral ou para a posta en marcha dun seminario de investigación sobre lingua oral.



*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

14

O número de actividades, eventos e celebracións realizados ao longo destes trece anos semella a primeira vista realmente elevado, e a súa simple enunciación rebordaría con moito as páxinas dun artigo académico.

· As relacións da ESAD con outros axentes do sistema educativo e do sistema teatral, pero tamén con outras entidades e asociacións, sen esquecer institucións especialmente relevantes, do Consello da Cultura Galega ao Concello de Vigo, pero tamén a Fundación Carlos Casares ou a Academia Galega do Audiovisual. Neste apartado habería que incluír programas e proxectos que foron aparecendo e desaparecendo, sempre en función, as máis das veces, dos recursos dispoñibles,<sup>14</sup> sendo un caso ben exemplar o Proxecto Nós, no que participan escolas de teatro de Galicia, Porto e Lisboa, amais do Centro Dramático Galego, o Teatro Nacional São João de Porto e o Teatro Nacional Dona María Segunda de Lisboa, coa colaboración decidida da Axencia Galega das Industrias Culturais. Estes programas e proxectos dan conta da maior ou menor capacidade da ESAD para desenvolver parcerías con outros axentes.

Con todo o anterior, habería que calibrar o estado do ciclo de vida da ESAD, e aquí partimos do que se ten escrito en torno aos procesos de desenvolvemento dos centros escolares entendidos como institucións (Domingo Segovia e Bolívar Botía 1996), ciclos que tamén se aplican aos propios traballadores de tales institucións, sexan educativas ou non, se ben a literatura dispoñible en relación á función docente é moi ampla e diversa. No caso da ESAD cabería pensar nalgúns fases fundamentais, que denominamos (a) creación e posta en funcionamento, (b) desenvolvemento, (c) asentamento e estabilidade, e (d) plenitude. Fases nas que sempre aparecen crises, de maior ou menor alcance, unhas motivadas por dinámicas internas e outras motivadas por dinámicas externas, e que as máis das veces son positivas, pois como nos lembra Bourdieu ‘una institución en crisis es más reflexiva, está más inclinada a la interrogación sobre sí, que una institución que nada se cuestiona’ (2003: 21). Especial atención ten na análise a fase denominada ‘envellecemento’, porque a idade non debe medirse tan só en relación a cronoloxías senón tamén aos efectos do ‘anquilosamento’, pois esta última é unha dinámica que ten que ver coa maior ou menor capacidade de renovación e innovación, que deixa sentir a súa verdadeira pegada nos procesos de ensinanza e aprendizaxe, no traballo específico dos docentes a pé de aula.

### **Resultados. A ESAD nunha perspectiva sistémica**

De partida, e para os obxectivos deste traballo e doutros que poidan vir despois, cómpre indicar que a ESAD de Galicia é un centro educativo que se debe entender como un axente situado en dous sistemas: o educativo e o cultural. A súa consideración como ‘institución’ en cada un dos sistemas vai depender do grao de lexitimidade que vaia acadando pero tamén do grao de institucionalización, en tanto se lle atribúan responsabilidades e funcións cun carácter central e mesmo exclusivo, e na medida en que o seu capital simbólico vaia reforzando a súa posición e o seu status nos dous sistemas que vimos de considerar. Ao propoñer situalo entre dous sistemas entendemos que desenvolve funcións e responsabilidades nos dous, pois a función da ESAD non se limita á formación de capital humano senón que pode desempeñar algunhas outras, ou moitas outras, segundo os casos, tamén en función do valor que se lle atribúa e do poder que se lle conceda desde as institucións dominantes no sistema, que no caso do educativo e do cultural,

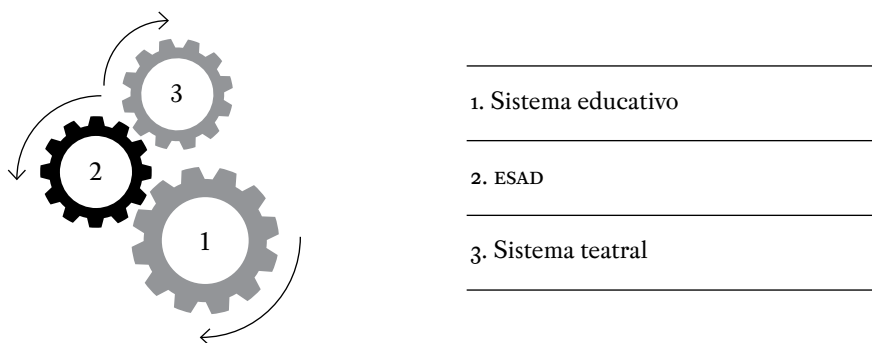
serán as administracións educativa e cultural ou axentes substantivos como as asociacións profesionais.

Nos procesos de lexitimación e institucionalización dun centro educativo como a ESAD de Galicia, así como na recollida e mesmo na propia colleita de capital simbólico, operan cando menos varias instancias, entre as que podemos considerar os usuarios directos (alumnado, profesorado, persoal de administración e servizos), usuarios indirectos (alumnado non oficial, visitantes, colaboradores...), antigos usuarios, administracións educativas, administracións culturais, grupos de interese (onde podemos situar entidades, organismos, asociacións, empresas ou persoas físicas do ámbito educativo, teatral ou cultural, para quen a actividade do centro é significativa, en maior ou menor grao, ou de forma directa ou indirecta), ou a sociedade en xeral.

A lexitimidade, o capital simbólico ou a institucionalización poden analizarse desde diferentes prismas, e o seu grao ou nivel vai depender da idea, valoración ou consideración que todas esas instancias teñan dunha determinada entidade, ou axente dun determinado sistema. Así, por exemplo, é ben doado comprobar que malia ser o Centro Dramático Galego unha institución do sistema teatral, non goza da lexitimidade, do capital simbólico ou da institucionalización necesarias para operar como unha verdadeira 'compañía nacional de teatro', cun grao de autonomía suficiente para desenvolver un programa artístico e sociocultural. O que se ten definido como 'caso Asorey' (ADE 2017; Vieites 2017) é unha mostra do que cabería considerar como institucionalización insuficiente e deficitaria, e outro tanto acontece coa ESAD de Galicia, pero igualmente coa Axencia Galega das Industrias Culturais, que en ningún caso opera como unha axencia de desenvolvemento, como mostra o simple feito de carecer dun plan estratéxico.

Por dicilo e mostralo a partir dun gráfico, podemos ver na figura 2 como a ESAD se sitúa a medio camiño entre os dous sistemas:

Fig. 2. A ESAD e os sistemas. Elaboración propia



As funcións que debe desenvolver a ESAD de Galicia están vinculadas a ambos os dous sistemas, en especial pola natureza da súa finalidade educativa. Pero a diferenza doutros niveis educativos que destacan pola súa dimensión integral e a súa misión propedéutica, as ensinanzas superiores de arte dramática (no grao e no posgrao) teñen unha dimensión finalista, que non é outra que a formación de profesionais, tendo sempre moi en conta canto di a lexislación aplicable en torno ao perfil profesional establecido. Así, por exemplo, a normativa vixente establece para o alumnado que cursa a especialidade de interpretación os seguintes principios:

El perfil definido en la especialidad de Interpretación corresponde al de un artista, creador, intérprete y comunicador de signos que se

utiliza a sí mismo como instrumento, integrando sus recursos expresivos, cuerpo, voz y sus recursos cognitivos y emocionales, poniéndolos al servicio del espectáculo. Desarrolla una visión artística personal que se combina con la de otros artistas participando en un proyecto artístico común. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia. (BOE 137, 2010: 48476)<sup>15</sup>

Temos pois que unha das funcións esenciais da ESAD de Galicia é a formación de capital humano nos ámbitos da creación, a educación e a investigación, o que implica unha adecuada organización, así como contar cos recursos necesarios para tal empresa. Así se recoñecía no preámbulo do Real Decreto 1614/2009 de ordenación das ensinanzas artísticas superiores, no que podemos ler:

15

A ESAD de Galicia é un dos poucos centros do Estado que conta cun programa básico de formación en investigación escénica e pedagogía teatral.

[...] los centros de enseñanzas artísticas superiores deberán disponer de autonomía en los ámbitos organizativo, pedagógico y económico y corresponde a las Administraciones educativas impulsar y dotar a dichos centros de los recursos necesarios para garantizar el cumplimiento de los principios que sustentan el nuevo espacio común europeo. (BOE 259, 2009: 89743)

En boa medida esas necesidades estaban en plena sintonía co que a norma educativa lles vai esixir aos centros, e no artigo 2, apartado 4, do Real Decreto 630/2010, que regula a nivel estatal os contidos mínimos do título superior en arte dramática, establécese que:

Los centros de enseñanzas artísticas superiores de Arte dramático fomentarán programas de investigación científica y técnica propios de esta disciplina, para contribuir a la generación y difusión del conocimiento y a la innovación en dicho ámbito. Las Administraciones educativas establecerán los mecanismos adecuados para que estos centros puedan realizar o dar soporte a la investigación científica y técnica, que les permita integrarse en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología. (BOE 137, 2010: 48468)

A vinculación da investigación co Sistema Español de Ciencia e Tecnoloxía implica que a tal investigación non ten unha finalidade divulgativa, senón que se debe entender como unha investigación aplicada, na que cobra especial importancia o concepto de transferencia de coñecemento, como salientaba Vieites (2017: 657). É así é como van aparecendo importantes contradicións derivadas da ordenación dunhas ensinanzas que se ben son superiores, con equivalencias de grao e posgrao, se desenvolven en centros de educación secundaria, o que xera notables disfuncións (Vieites 2015b). Velaí unha das razóns polas que a ESAD de Galicia reclame a súa inmediata adscrición universitaria.

Malia que a Lei Xeral de Educación de 1970 impulsou a integración na universidade das ensinanzas superiores, medida que tamén contemplaba a Lei de Reforma Universitaria (LRU) de 1983, as ensinanzas artísticas superiores non seguiron ese camiño, e se ben a LRU dispoñía que as ensinanzas superiores que non se integrasen na universidade se rexerían por normas específicas (BOE 209, 1983: 24040), en ningún caso as administracións educativas desenvolveron esa norma específica para regular o funcionamento dos centros, alén da necesaria normativa de desenvolvemento curricular

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

16

Cabe destacar non obstante que durante o tempo en que Manuel Guede Oliva exerceu como director do Centro Dramático Galego, entre 2012 e 2015, a persoa que ostentaba a dirección da ESAD formaba parte do consello asesor do CDG. De igual modo desde a AGADIC adóitase contar con profesorado da ESAD para participar en comisións e xurados, o que supón un recoñecemento institucional indubidable.

dos estudos. Así se xerou o paradoxo de que estudos que conducen a titulacións equivalentes a todos os efectos a graos e posgraos universitarios (no ámbito do Estado español), se ofrezan en centros que se rexen pola normativa de secundaria e cun profesorado co mesmo nivel e complemento de destino que o profesorado de secundaria (Vieites 2015a).

É aquí onde cobran especial relevancia os conceptos antes invocados de lexitimidade, institucionalización, autoridade, poder, ou capital simbólico, pero igualmente o de prácticas sociais. Pois un dos problemas fundamentais da ESAD de Galicia, ou de calquera outro centro similar do Estado, deriva dunha ausencia de lexitimidade académica que lle debería outorgar a propia norma educativa, é dicir, a lexislación aplicable, elaborada polas administracións educativas, e con elas polo poder executivo e polo poder lexislativo. Ese déficit de lexitimación que nace das propias instancias que o deberan eliminar afecta negativamente a calquera proposta de desenvolvemento en calquera dos ámbitos que queiramos considerar, desde a mellora da oferta educativa, con programas de doutoramento ou con programas de formación aberta, ata o desenvolvemento do perfil profesional dos titulados e tituladas para o exercicio da docencia, toda vez que ningunha ESAD ten a autonomía suficiente para asinar convenios de prácticas con centros educativos para que o seu alumnado poida realizar un 'practicum' pedagóxico; no caso da competencia investigadora as disfuncións son moito maiores.

Para alén da lexitimidade que lle poidan outorgar, ou non, a nivel individual ou colectivo, o alumnado presente e pasado, ou os grupos de interese, vemos que son as propias administracións educativas as que a limitan de forma especialmente grave, en tanto a consideración dos centros e do seu profesorado como equivalentes ao nivel de educación secundaria impide a súa plena integración no Espazo Europeo da Educación Superior, como se ten explicado en diferentes traballos (Pastor 2012; Vieites 2016).<sup>16</sup>

Ademais da situación paradoxal que afecta a organización das ensinanza e dos centros que as ofertan, no caso da ESAD de Galicia, hai que considerar outras cuestións máis conxunturais pero igualmente relevantes. En primeiro lugar cómpre sinalar que o proxecto de desenvolvemento do centro viuse paralizado arredor do ano 2009, por dous factores especialmente substantivos. Por un lado un cambio de goberno na Xunta de Galicia, co que iso implica na paralización de liñas de traballo do goberno anterior, e como exemplo podemos invocar a desaparición do Plan Galego das Artes Escénicas, o primeiro plan estratéxico co que se contou en Galicia para o sector; por outro lado os efectos dunha crise económica que paralizou os investimentos en infraestruturas educativas, e entre eles a finalización da sede da ESAD, con eses dous edificios que son vitais para o pleno desenvolvemento das actividades de docencia, aprendizaxe, creación e investigación e que seguen pendentes de execución.

Velaí a razón de que no seu ciclo vital a ESAD estea aínda iniciando a fase do desenvolvemento, pois sen a concorrencia de parámetros tan substantivos como os que temos sinalado (adscripción universitaria, oferta de grao e posgrao, infraestruturas e dotacións previstas), resulta difícil avanzar e superar esa etapa. As deficiencias analizadas, sumadas á escasa autonomía organizativa coa que conta a ESAD, fai que non sempre se poidan desenvolver as liñas de actuación que serían desexables, para as que, por outra parte, tampouco existen recursos suficientes. Por todas esas razóns podemos dicir que a ESAD se encontra nunha fase de pacífica resistencia na espera de tempos mellores que permitan impulsar o seu pleno desenvolvemento, moi en consonancia co que ocorre no propio sistema teatral.

Con todo non hai dúbida de que tanto na fase de creación e posta en funcionamento, como nesta nova fase de desenvolvemento permanentemente inconclusa, hai cuestións especialmente relevantes que agora imos considerar en función das culturas antes invocadas, para considerar ata que punto esas culturas irradian o sistema. No caso da cultura científica, que viría sendo o saber e o saber facer do teatro, pero tamén o saber facer o saber e o facer, desde a ESAD téñense feito achegas importantes, tanto por parte do profesorado, sexa en formato de teses doutorais, libros, artigos, textos ou espectáculos, como do alumnado, especialmente a través de traballos de fin de máster, no Máster en Artes Escénicas da Universidade de Vigo, dando un pulo considerable a unha modalidade de estudos teatrais pouco habitual entre nós, como é a investigación aplicada á creación ou na creación.

No caso da cultura normativa, para alén do desenvolvemento da propia normativa dos estudos e do centro, os avances non son tan significativos, se ben debamos destacar o recoñecemento da titulación en arte dramática en diferentes convocatorias da administración cultural, nomeadamente as da AGADIC, como un mérito alegable. O Plan Galego das Artes Escénicas concedía á ESAD un rol substantivo nalgúns ámbitos, se ben o alcance de tales posibilidades quedou frustrado pola súa suspensión.

No caso da cultura empírica, os efectos seguramente serán maiores pero menos recoñecibles a primeira vista. Un traballo recente de González Salgado (2017) pon de manifesto o interesante proceso de incorporación á praxe escénica dunha disciplina como a dirección de actores e actrices, que deriva do traballo realizado na ESAD e nos traballos posteriores dos seus titulados e tituladas en dirección. De igual modo as formas, estratexias e metodoloxías do teatro posmoderno, que con Matarile Teatro constituían unha liña minoritaria aínda que esencial da nosa escena, colleron un pulo significativo coas primeiras promocións e compañías, pero tamén coa complicidade de espazos como a sala Ensalle de Vigo, onde se vén conformando ademais un público moi específico e atento a tales propostas. É aquí onde se fan necesarios traballos de campo para analizar cuestións relevantes, como veremos despois.

## Conclusiones

Non se teñen realizado estudos en relación á incidencia que a ESAD de Galicia estea tendo no desenvolvemento do sistema teatral galego, ou sobre as relacións entre a ESAD e os diferentes axentes e institucións do sistema, para alén da constatación dalgúns datos empíricos, como o número de compañías creadas por titulados e tituladas, a emerxencia dun importante grupo de dramaturgas formadas na ESAD ou o feito de que das doce persoas que integran a Xunta directiva da Asociación de Actores e Actrices de Galicia, cinco sexan tituladas da ESAD. O único traballo cunha certa entidade é o realizado polas profesoras María Dapía, Reyes Fernández González e polo profesor Manuel Vieites, da Universidade de Vigo, en torno á inserción laboral dos titulados e tituladas das promocións que inician estudos entre 2005 e 2009, é dicir, das promocións LOXSE, e que ofrece interesante información en relación á valoración positiva dos estudos, pero tamén en relación ás debilidades e fortalezas daquel plan de estudos, e fundamentalmente en relación aos ámbitos profesionais dominantes na súa experiencia laboral, nos que destacan, ademais da creación teatral, a produción

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

17

Presentamos as máis importantes, desde unha perspectiva vinculada coa transición á vida activa, pero poderíamos considerar moitas outras que aínda incidirían máis no sistema teatral, como sería por exemplo a creación na ESAD do Centro de Documentación Teatral de Galicia, seguramente o mellor emprazamento para unha iniciativa tan vinculada coa preservación e posta en valor da memoria e do patrimonio, e da investigación neses eidos.

audiovisual xunto coa animación e a educación teatral. Un estudo que viña confirmar hipóteses de traballo contidas naquel traballo coordinado por Héctor Pose Porto e asinado con José Antonio Caride, Rita Gradaílle e Manuel Vieites (2009) realizado ao longo de 2008 co patrocinio da Axencia Galega para as Industrias Culturais.

Este último traballo, no que se consideraban novos espazos profesionais no eido das artes escénicas, viña poñer de relevo a importancia dun campo de estudo e investigación directamente vinculado con esa dobre vocación sistémica da ESAD de Galicia, en tanto os seus titulados e tituladas inician a vida laboral combinando ambos mundos en bastantes ocasións. Falamos da necesidade de analizar polo miúdo as profesións do teatro, sexa nos territorios do campo educativo sexa nos do campo cultural, pois os titulados e tituladas, en efecto, poden exercer funcións en ámbitos de creación, xestión, investigación, animación, formación ou educación, ofrecendo cada un deles opcións diversas. E sendo así, unha das misións da ESAD sería a de impulsar medidas para o pleno desenvolvemento e recoñecemento deses ámbitos, pero tamén para a súa regulación, algo especialmente relevante nos ámbitos da animación, a formación e a educación, en tanto nos situamos en procesos de intervención psico-socio-educativa que esixen formación específica e unha cualificación axeitada. Nesa dirección seguen sendo de aplicación as consideracións que facía Vieites (2005a) en relación ao que implica ser un profesional da educación teatral, con independencia do nivel en que se exerza tal función.

A existencia da ESAD obriga a repensar as profesións para pasar dos tempos da vocación aos tempos da plena cualificación (Pazó 1998), o que esixe actuacións en diferentes eidos, que demandan debates pertinentes, por moito que xeren tensións e tirapuxas. Pensar as profesións, cando menos desde a ESAD de Galicia, implica imaxinar os espazos en que os titulados e tituladas van desenvolver a súa profesión, e se como antes se dixo tales persoas deben estar cualificadas para traballar nos eidos da creación, a investigación e a docencia, xusto sería determinar como exercer esas competencias e mostrar esa cualificación, o que nos leva a unha necesidade que se vén poñendo de manifesto en diferentes documentos: a necesaria converxencia con Europa en materia teatral, o que implicaría, cando menos, as seguintes liñas de traballo:<sup>17</sup>

- Un titulado superior en arte dramática podería iniciar o seu periplo profesional nun teatro, cun contrato en prácticas de dous anos de duración, e para iso en todos os teatros de titularidade pública, como acontece en toda Europa (Roth Lange 2007) debería haber unha compañía residente. Ese período de prácticas debería ir precedido dun 'practicum' cunha duración similar ao doutros 'practicum' doutras carreiras, pero en todo caso axustado ás tarefas a desenvolver. Todo iso esixe que nos convenios do sector se consideren ou se admitan esas dúas modalidades de incorporación ao mundo laboral, pois xa no seu día, e con enorme perspicacia e visión de futuro, Manuel Guede Oliva quixo poñer en marcha no Centro Dramático Galego, contra o ano 2013, unha experiencia que podería desembocar na creación dunha 'compañía xove', como a que existe na Compañía Nacional de Teatro Clásico, o que xerou un interesante debate aínda por concluír.
- Un titulado superior en arte dramática podería iniciar o seu periplo profesional nunha compañía estable, con sala ou sen ela, e nas

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

18

Para a realización destes e outros estudos sería fundamental que na propia ESAD, coa colaboración de departamentos universitarios que adoitan realizar tales traballos de campo, se puidese configurar un grupo de investigación específico, idea que só se poderá desenvolver trala adscrición do centro á universidade.

mesmas condicións que no caso anterior. A existencia de compañías residentes nos teatros de titularidade pública permitiría modificar de forma moi substantiva as dinámicas de exhibición e distribución, polo que estas compañías terían un acceso máis permanente a tales teatros.

· Un titulado superior en arte dramática podería iniciar o seu periplo profesional nun centro educativo, para o que a Consellería responsable da administración educativa debería promover que en cada centro educativo con máis de doce unidades houbera un profesor de teatro para desenvolver procesos de ensinanza e aprendizaxe con carácter formal e non formal. Evidentemente esta medida está vinculada coa regularización da educación teatral, o que esixe lexislación específica de ámbito estatal e/ou autonómico, se ben medidas como a que se propón terían un carácter experimental para calibrar os seus efectos e avanzar nesa regularización.

· Un titulado superior en arte dramática podería iniciar o seu periplo profesional como bolseiro de investigación vinculado a un proxecto de investigación, os que se deberían desenvolver entre a ESAD, os teatros, as compañías residentes, as compañías estables e outros axentes, para dar pleno sentido ao trinomio investigación, innovación e creación (I+i+C), como ten mostrado Vieites (2017: 652).

Como podemos ver, pensar en clave de sistema educativo ten unha clara incidencia no sistema teatral, e viceversa. Pensar as profesións implica, xa que logo, pensar os sistemas e propoñer aquelas melloras que permitan que as persoas que estudan nunha ESAD para ser profesionais poidan desempeñar adecuadamente tal profesión, en calquera dos ámbitos considerados. Pero pensar as profesións tamén implica pensar a formación, e dos traballos citados podemos tirar non poucas conclusións: unhas relativas á natureza e orientación dos estudos pero tamén do seu plan curricular, outras relativas ao rol da formación inicial e dos seus aspectos básicos (no grao) e complementarios (no máster), e outras relativas á posibilidade e á oportunidade de optar por un modelo interdisciplinario (Caride e Vieites 2017; González Salgado 2017) nun marco que agora privilexia a independencia disciplinar, como xa denunciara Morin en 1999. Todo iso esixe unha pequena revolución a desenvolver nun espazo que pola súa propia natureza é especialmente conservador.

Son moi relevantes e necesarios os estudos sobre a percepción institucional da ESAD de Galicia,<sup>18</sup> e moi especialmente os que se poidan realizar entre os seus usuarios directos e indirectos, pero tamén entre os grupos de interese, que nos van dar conta de expectativas cumpridas e incumplidas, da visión que poidan ter do centro e das responsabilidades que lles trasladan. Tales estudos deberían ter como finalidade o desenvolvemento de plans de mellora nas diferentes liñas de traballo do centro, desde a atención ao público ata a oferta formativa, e moi especialmente a non formal, que podería ter moitas posibilidades se o centro estiver adscrito a unha universidade.

Igualmente relevantes son os estudos que sirvan para calibrar o nivel de cualificación acadado polos titulados e tituladas, destacando en cada caso eivas e carencias así como fortalezas; un estudo no que amais dos propios titulados tamén deberían participar as persoas coas que traballan, especialmente aquelas que teñan unha misión directiva, de supervisión ou produción. Así, por exemplo, no campo da interpretación sería especialmente relevante a opinión de directoras e directores de escena ou

de produción audiovisual, o que axudaría a identificar áreas de mellora. Tales estudos deberían ter como base o desempeño profesional do colectivo obxecto de análise pero tamén as competencias que promove ou non promove o plan de estudos, pois non se trata tanto das materias que se estudan, que tamén, canto do que se fai coas materias e nas materias, nesas horas que profesorado e alumnado comparten na aula e son donos e artífices da docencia, da aprendizaxe, da creación e da investigación, que de todo iso debe haber nunha aula. Non obstante, en tales estudos, especialmente no eido das conclusións e na articulación de plans de mellora, será conveniente evitar o que cabería denominar 'redución instrumental' ou 'pulsión tecnolóxica', consistente en eliminar do currículo todo aquilo ao que se lle atribúe, ás veces de forma errada ou arbitraria, un nesgo teórico, pois, para alén das consideracións que caiba tirar dese desprezo ou medo á teoría, como ben dicía Morin trátase de contribuír a que o alumnado amoble adecuadamente as súas cabezas, e non en convertelos en autómatas eficaces.

Traballar nesa perspectiva facilitaría unha maior relación entre todos os axentes do sistema, tanto no educativo como no teatral, pero tamén no cultural, e podería permitir unha maior colaboración na consecución de obxectivos comúns. Pero para iso cómpre partir dunhas condicións básicas, que pasan porque as administracións educativas e culturais outorguen un maior nivel de lexitimidade á ESAD a través de medidas como as que se propuxeron e resumimos:

- Fomento do rol da ESAD desde as administracións educativas e culturais a partir do seu rol na estrutura e funcionamento de ambos sistemas.
- Adscrición á universidade de Vigo, e configuración dunha oferta educativa formal de grao e posgrao, pero tamén non formal, centrada na formación permanente e na formación inicial en animación teatral.
- Dotación de infraestruturas, equipamentos e recursos consonte a natureza do centro e dos estudos, o que implicaría unha aposta decidida polo sector da creación escénica como ámbito estratéxico na nosa cultura.
- Promoción da investigación aplicada a través de parcerías cos axentes do campo e da transferencia de resultados ao sector escénico.
- Fomento da carreira creadora e/ou investigadora do profesorado da ESAD, para que o cadro docente do centro sexa un referente recoñecido nas diferentes disciplinas e áreas de coñecemento propias das artes escénicas.

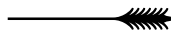
Tales medidas permitirían fomentar todo aquilo que antes considerabamos trazos pertinentes dunha institución recoñecida e valorada, cun alto nivel de lexitimidade e autoridade, cun notable valor simbólico, sempre a través do pleno desenvolvemento dunhas culturas científica, normativa e empírica capaces de arrequecer os sistemas dos que forma parte. Tales medidas permitirían igualmente elevar o nivel de esixencia a toda a comunidade educativa.

En xuño de 2020 a ESAD celebrará o seu décimo quinto aniversario e se, como dicía o tango, vinte anos non son nada, menos son quince na vida dunha institución feita para perdurar e para mellorar co tempo. E botando man da forma galega de filosofar, tan querida a Rafael Dieste, podemos concluir dicindo que esta é a Escola que temos, e se ben é certo que podería



*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise  
Manuel F. Vieites*

ser mellor, non é menos certo que podería ser tamén moito peor, ou non ser simplemente. En calquera caso, xa temos Escola e, como dicía Castelao, hai tarefa abonda para seguir facendo Escola, con todos e con todas, para todas e para todos.



## Obras citadas

- ADE, 2017. 'Declaración de la ADE sobre las funciones del director de escena', disponible en: [http://www.adeteatro.com/detalle\\_noticia.php?id\\_noticia=141](http://www.adeteatro.com/detalle_noticia.php?id_noticia=141)
- BATESON, Gregory, 1990. 'Posiciones teóricas. Comunicación', en Winkin 1990: 120-150.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas, 1986. *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu).
- BERTALANFFY, Ludwig Von, 1950. 'An Outline of General System Theory', *British Journal for the Philosophy of Science* 2: 134-165.
- , 1976. *Teoría general de los sistemas* (México: Fondo de Cultura Económica).
- BISCAÍNHO-FERNANDES, Carlos C., 2007. *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Bertamiráns: Laiovento).
- , 2017a. 'Fernando Osorio do Campo: historia dunha investigación', *Madrygal* 20: 11-19.
- , 2017b. *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas* (Ferrol: Edicións Embora).
- BOURDIEU, Pierre, 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus).
- , 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama).
- , 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos* (Córdoba, AR: Aurelia Rivera).
- BUNGE, Mario, 2002. *Crisis y reconstrucción de la filosofía* (Barcelona: Gedisa).
- BURKE, Kenneth, 1945. *A Grammar of Motives* (New York: Prentice Hall).
- CARIDE, José A., TRILLO, Felipe & VIEITES, Manuel F., 2005. *Arte dramática e función docente* (Santiago: Consello da Cultura Galega).
- CARIDE GÓMEZ, José Antonio & TRILLO ALONSO, Felipe, eds., 2010. *Diccionario galego de Pedagogía* (Vigo: Galaxia).
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando, 2014. 'Una plataforma muy estable', *Danzararte* 8: 77-93.
- CASTIÑEIRA, Xavier, 2013. 'Orígenes de la dirección de escena en Galicia. Fernando Osorio: intrahistoria de un desengaño', *ADE/Teatro* 144: 147-152.

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

COLOM, Antoni J., 2002. *La (de)construcción del pensamiento pedagógico* (Barcelona: Paidós).

CCG, 1998. *Escola superior de arte dramática de Galicia (Proxecto)* (Santiago: CCG).

CORTINA, Adela, 2013. 'El futuro de las humanidades', *Revista Chilena de Literatura* 84: 207-217.

COSTA, Antón, 2010. 'Historia da educación', en Caride Gómez & Trillo Alonso 2010: 335-337.

DOMINGO SEGOVIA, Jesús & BOLÍVAR BOTÍA, Antonio, 1996. 'Procesos de desarrollo institucional de un centro escolar. Una aproximación biográfico-narrativa', *Enseñanza* 14: 17-39.

DUBET, François, 2007. 'El declive y las mutaciones de la institución', *Revista de Antropología Social* 16: 39-66.

EAGLETON, Terry, 1997. *Ideología. Una introducción* (Barcelona: Paidós).

ESCOLANO BENITO, Agustín, 2002. *La educación en la España contemporánea. Políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas* (Madrid: Biblioteca Nueva).

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, 2000. 'La piedra que cae en el agua. Breves reflexiones sobre la evolución del "sistema teatral" español (1940-1985)', *ADE/Teatro* 82: 28-39.

FERNÁNDEZ VIEITES, Manuel, 2010. 'As artes escénicas en Galicia. Elementos para unha diagnose', en Freixanes & Meixide 2010: 463-537.

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

FINLAY, Linda, 2008. 'Reflecting on "Reflective Practice"', disponible en: <http://www.open.ac.uk/opencetl/resources/pbpl-resources/finlay-l-2008-reflecting-reflective-practice-pbpl-paper-52>

FREIXANES, Víctor F. & MEIXIDE, Alberto, eds., 2010. *O Capital da cultura: unha achega ás industrias culturais de Galicia* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia).

GARNIER, Emmanuelle & ABUÍN, Anxo, eds., 2014. *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien* (Carnières, BE: Lansman).

GIMENO SACRISTÁN, José, 1988. *La pedagogía por objetivos: Obsesión por la eficiencia* (Madrid: Morata).

—, 2005. *La educación que aún es posible* (Madrid: Morata).

GIMENO SACRISTÁN, José & PÉREZ GÓMEZ, Ángel I., 1993. *Comprender y transformar la enseñanza* (Madrid: Morata).

GOFFMAN, Erving, 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor Books).

GÓMEZ DACAL, Gonzalo, 1981. 'La teoría general de sistemas aplicada al centro escolar', *Revista de educación* 266: 5-40.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán, 2000. *Resistencia cultural e diferenza histórica* (Santiago: Sotelo Blanco).

GONZÁLEZ SALGADO, Daniel, 2017. *A dirección actoral como disciplina académica. Aspectos científicos, empíricos e curriculares da formación en dirección escénica na ESADG (2005-2016)*, tese de doutoramento dispoñible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=136803>

GROS SALVAT, Begoña, 1996. 'Pensar sobre la educación desde una concepción sistémico-cibernetica', *Teoría de la educación* 8: 81-94.

HERODOTO, 2006. *Historia* (Madrid: Cátedra).

HODGSON, Geoffrey M., 2006. 'What Are Institutions?', *Journal of Economic Issues* XL(1): 1-25.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2015. *Resistir no escenario: cara a unha historia institucional do teatro galego* (Santiago: Universidade de Santiago).

LUCKMANN, Thomas, 1996. *Teoría de la acción humana* (Barcelona: Paidós).

LUHMANN, Niklas, 1990. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría* (Barcelona: Paidós).

MACKAYE, Percy, 2015. *Por un teatro cívico* (Madrid: Publicaciones de la ADE).

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, 2015. 'Conservatorios superiores de música: el drama de la memoria en un escenario de crisis globalizada', *Revista Internacional de Educación Musical* 3: 51-58.

MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Miguel, 1989. *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación* (México: Editorial Trillas).

MORIN, Edgar, 1996. *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona: Gedisa).

—, 1999. *La cabeza bien puesta. Bases para una reforma educativa* (Buenos Aires: Nueva Visión).

—, 2016. *Enseñar a vivir. Manifiesto para cambiar la educación* (Barcelona: Paidós).

PASCUAL, Roberto, (2005). 'Os estudos superiores de arte dramática en ou para Galicia', *Revista das artes* 12: 12-14.

PASTOR, Pasqual, 2012. 'La música a la universidad', *Eufonía. Didáctica de la música* 56: 52-69.

PAZÓ, Cándido, 1998. 'O oficio de actor', en Vieites 1998: 145-158.

—, 2005. 'Escola de Arte Dramática de Galiza. Chega Godot?', *Escaramuza* 19: 2-3.

PEASU, (2012). 'Por la Integración de las EEAASS en la Universidad',  
disponible en: [https://issuu.com/mastergestioncultural/docs/mgc10\\_issuu\\_nov](https://issuu.com/mastergestioncultural/docs/mgc10_issuu_nov)

PÉREZ GÓMEZ, Ángel I., 1993. 'La función y formación del profesorado en la enseñanza para la comprensión. Diferentes perspectivas', en Gimeno Sacristán & Pérez Gómez 1993: 398-429.

POSE, Héctor M., CARIDE, José A., GRADAILLE, Rita & Vieites, Manuel F., 2008. *Das funcións sociais e dos novos espazos profesionais para as artes escénicas en Galicia* (Santiago: AGADIC).

RODRÍGUEZ, Carlos & VIEITES, Manuel F., eds., 2010. *Teatrología. Nuevas perspectivas* (Ciudad Real: Ñaque).

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, 2001, 'Unha proposta universitaria para o ensino do teatro', *Revista Galega de Teatro* 29: 44-47.

ROTH-LANGE, Friedhelm, 2007. '¿Alemania – un paraíso teatral?', *ADE/Teatro* 118: 94-103.

SALGUEIRO, Roberto, 1993. 'O ensino da Arte Dramática en Galicia', *Información teatral* 9: 45-49.

—, 'O Real Decreto 754/1992', *Revista Galega de Educación* 28: 2.

—, 2000. 'Breve reflexión sobre o panorama actual da formación teatral en Galicia: visións, proxectos e estratexias no minifundio intelectual galego', *Casabamlet* 2: 102-105.

SHEVTSOVA, María, 2009. *Sociology of Theatre and Performance* (Verona: QuiEdit).

SOLVEIRA, Ricardo, 2006. 'La formación teatral: notas sobre la ESAD de Galicia', *ADE/Teatro* 112: 244-249.

VIEITES, Manuel F., 1993. 'Teatro, expresión dramática e educación teatral en Galicia', *Información teatral* 9: 6-23.

—, 1997. 'O ensino teatral en Galicia', *Revista Galega de Educación* 28: 6-14.

—, (ed.) 1998. *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Xerais).

—, 2000. 'A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Unha realidade posible e necesaria', *Revista Galega do Ensino* 16: 163-182.

—, 2003. *A configuración do sistema teatral galego* (Santiago: Laivento).

- , 2005a. 'Educación teatral e estudos de arte dramática', en Caride, Trillo & Vieites 2005: 15-138.
- , 2005b. 'Informe para a implantación dos estudos de arte dramática en Galicia', en Caride, Trillo & Vieites 2005: 313-346.
- , 2006a. 'Experiencias inaugurais de formación teatral en Galicia no tempo de Manuel LUGRÍS FREIRE', en Vieites 2006: 123-164.
- , 2006b. 'El proyecto educativo de centro en una Escuela Superior de Arte Dramático', *ADAXE* 20: 77-100.
- , ed., 2006c. *Manuel LUGRÍS FREIRE. Do texto ao escenario* (Vigo: Galaxia).
- , 2007. 'Política teatral: en defensa del modelo sistémico', *ADE/Teatro* 118: 15-26.
- , 2010. 'De la teatrología: ¿Disciplina o marco disciplinar?', en Rodríguez & Vieites 2010: 13-35.
- , 2012. 'Para unha historia da educación teatral en Galicia. Aspectos básicos', *Sarmiento* 16: 81-100.
- , 2014a. 'La educación teatral: nuevos caminos en historia de la educación', *Historia de la educación* 33: 325-350.
- , 2014b. 'Educación teatral: una propuesta de sistematización', *Teoría de la Educación* 26(1): 77-101.
- , 2014c. 'La educación teatral en Galicia: crónica de un proceso inacabado', en Garnier & Abuín 2014: 23-43.
- , 2015a. 'Arte Dramático y universidad pública. Hacia una integración necesaria', *Profesorado, Revista de Currículum y formación del profesorado* 19 (1): 496-514.
- , 2015b. 'La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades', *Educatio Siglo XXI* 33(2): 11-30.
- , 2016. 'Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España. Una lectura crítica', *Revista Complutense de Educación* 27(2): 499-516.
- , 2017. *El teatro vacío. Manual de política teatral* (Madrid: Publicaciones de la ADE).
- VIEITES, Manuel F., DAPÍA, María D. & FERNÁNDEZ, Reyes, 2015. 'La inserción laboral de los titulados y tituladas en arte dramático de la ESADG', *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, volumen extra (07): 013-018, disponible en: <http://revistas.udc.es/index.php/reipe/issue/view/59/showToc>.

*A Escola Superior de Arte  
Dramática de Galicia  
no sistema teatral galego.  
Ferramentas para unha análise*  
Manuel F. Vieites

VIEITES, Manuel F., & Caride Gómez, José. A., 2017. 'Creación teatral e interdisciplinaria en la educación superior: hacia un proyecto formativo integrado en arte dramático', *Foro de Educación* 15(22):1-28.

VIEITES, Manuel F. & SOLVEIRA DÍAZ, Ricardo, 2018. 'Los inicios de la educación teatral superior en España. Primeras formulaciones y experiencias', *Historia y Memoria de la Educación* 7: 533-572.

VILLEGAS, Juan, 1997. *Para un modelo de historia del teatro* (Irvine, CA: Ediciones de Gestos).

WINKIN, Yves, (ed.) 1990. *La nueva comunicación* (Barcelona: Kairós).

ZABALZA, Miguel A., 2008a. 'Innovación en la Enseñanza Universitaria: el proceso de convergencia hacia un Espacio Europeo de Educación Superior', *Educação* 31(3): 199-209.

—, 2008b. 'El Espacio Europeo de Educación Superior: innovación en la enseñanza universitaria', *Innovación Educativa* 18: 69-95.

*Article*

# As mostras e festivais de teatro universitario de Galicia

Fernando Dacosta Pérez  
Universidade de Vigo

*Keywords*

University Theatre  
*Aulas de teatro*  
Galician Theatre

*Palabras clave*

Teatro universitario  
Aulas de teatro  
Teatro galego

*Abstract*

This article aims to provide an account of the theatre festivals and showcases organised by the university-based theatre groups *aulas de teatro* in Galicia since their inception in 1994 to the present day. By presenting these theatre festivals and showcase events, we seek to make a record of the crucial activity carried out by these groups as cultural agents. Furthermore, we wish to show the extent of their theatrical plurality, as well as the quantity and diversity of audiences that they have reached; to highlight the value of the Galician university theatre heritage and its cultural footprint; to inform of an extensive high-quality theatrical activity and save it from falling into oblivion so that it can stimulate future scholars and practitioners; to report on the importance of these community and university-based stage arts around which thousands of people have congregated throughout the years, creating and dynamizing cultural production; and to explore the links between stage arts and education, cultural promotion activities and community development.

*Resumo*

Co presente artigo pretendemos dar conta dos festivais e mostras de teatro que organizaron as aulas de teatro universitarias de Galicia desde o seu nacemento en 1994 ata hoxe. O que procuramos con este traballo ao informar desas mostras e festivais é deixar constancia da actividade fundamental que desenvolven estas aulas de teatro como axentes culturais. Igualmente queremos amosar a súa gran pluralidade escénica e a cantidade e diversidade de espectadores que alcanzan; dar valor ao patrimonio escénico universitario galego e á súa impronta cultural; informar dunha actividade teatral extensa e de calidade para que non caia no esquecemento e sirva de estímulo a futuros estudosos e creadores; informar da importancia das artes escénicas de carácter comunitario universitario galego, que agrupa ao longo dos anos a miles de persoas que crean e dinamizan a cultura; e explorar vencellos das artes escénicas coa educación, a animación sociocultural e o desenvolvemento comunitario.





O teatro universitario galego tivo unha importante actividade nos anos 50 e 60 co TEU (Teatro Español Universitario) de Santiago e coas propostas escénicas de directores como Rodolfo López Veiga ou Maximino Queizán. Esta actividade teatral e cultural continuou xa nos anos 80 con diversos grupos de teatro universitario, fundamentalmente en Santiago de Compostela (única universidade galega ata o curso 1989-90, aínda que tiña campus e colexios universitarios noutras cidades de Galicia). Nos anos 90, o teatro ligado ás institucións universitarias presenta un auxe polo que respecta a infraestruturas, producións teatrais, número de representacións e organización de mostras de teatro universitario coa aparición das aulas de teatro, que supoñen un modelo diferenciado dentro do teatro universitario da Península Ibérica como compañías de produción e representacións teatrais, ademais de núcleos de formación teatral.

En 1990 nace a Aula de Teatro Universitaria de Santiago de Compostela como compañía teatral e desde ese ano, coa aparición das novas universidades da Coruña e Vigo, e os seus campus respectivos, nacen aulas de teatro en todos os campus e cidades galegas: A Coruña, Ourense, Pontevedra, Lugo, Vigo e Ferrol. Todas estas aulas de teatro universitarias galegas, agás as de Ferrol e Pontevedra, manteñen a súa actividade ata o ano 2016-17. No presente curso (2017-18) a Aula da Coruña non ten actividade nin organiza festival de teatro por vez primeira desde a súa aparición.

Para realizar a ordenación, clasificación e estudo das mostras servímonos de programas dos grupos de teatro, de programas de festivais e mostras teatrais, de blogs e páxinas web de grupos e festivais e da consulta, cando se considera necesario, da prensa xeneralista. Tamén recorremos a revistas especializadas, a libros, a visitas a arquivos e a entrevistas con directores/as das aulas de teatro.

Desde as primeiras mostras de teatro universitario en Galicia no ano 1994 ata as máis recentes en 2017, podemos dicir, con posibilidades de erro non superior ao 2%, que en 24 anos houbo 1.965 representacións en Galicia programadas nas mostras ou festivais de teatro universitario. Destas, 500 foron en Santiago (FITU e Mostra), 203 na Coruña (semanas, encontros e FITEUC), 148 en Pontevedra (Mostras e MITEU de Pontevedra), 735 en Ourense (primeiras mostras, MITEU e MOTI), 133 en Vigo (Mostras e MITEU), 231 en Lugo (Mostras) e 15 en Ferrol (funcións do grupo universitario de Ferrol e como sede do FITEUC, especialmente no ano 2011). Un total de 1.965 representacións que dan unha media anual en Galicia de polo menos 81 representacións a cargo do teatro universitario, xa que pode haber outras representacións puntuais fóra das mostras. Nun sistema teatral e cultural como é o galego, suxeito a moitas flutuacións, esta é unha cifra que acredita a presenza constante do teatro universitario galego como axente cultural con gran implantación na sociedade do país desde hai case un cuarto de século. Hai que ter en conta que as aulas programan as súas mostras e festivais só na primavera, entre os meses de marzo e maio, excepción feita da MOTI de Ourense, que ten lugar en decembro. Porén, as cantidades non poden revelar todo o que acontece nas mostras de teatro universitario en relación con aspectos como o da formación, o intercambio, o coñecemento, a aprendizaxe, o goce, a disciplina... aínda que poden axudar a facerse unha idea.

Cando aparecen as mostras de teatro universitario de Galicia, hai seis grupos institucionais universitarios pertencentes ás tres

universidades galegas. No curso 1990-91 nace a Aula de Teatro universitaria de Santiago e os grupos da Coruña que conformarán o Clube de Teatro da UDC; no curso 1991-92 nace Aula de Ourense xunto á reaparición da Aula de Pontevedra, que existía como Aula vencellada á Escola de Maxisterio e dentro da USC, pero reaparece como Aula da UV; e no curso 1993-94 nace a Aula de Lugo e dáse a incorporación efectiva da Aula de Vigo, que ofrece as súas primeiras representacións aínda que estaba creada con anterioridade.

As aulas de teatro fan un traballo de posta en escena coidado, laborioso e ambicioso en canto á súa proxección, e xorde a necesidade, entre os responsables dos grupos, de crear circuítos onde ese traballo de tantos meses poida verse, rendibilizar todo o esforzo das alumnas e dos alumnos universitarios e o investimento, tanto económico como de traballo, nas producións, de xeito que todo ese traballo, esforzo e investimento non quede só nalgunha representación puntual no propio campus. Ademais desa rendibilidade, valórase o labor pedagóxico que supón poder representar unha obra en diversos espazos, a confrontación do traballo con outros públicos, a expansión do labor dos universitarios a toda a cidadanía e máis factores que levan a directoras e directores das aulas a manter xuntanzas de cara ao establecemento dun circuítio teatral universitario galego.

Hai unha primeira xuntanza en Santiago en decembro de 1993, con presenza de representantes das aulas de Santiago, A Coruña, Ourense, Vigo e Pontevedra. Falta a esa primeira reunión a Aula de Lugo debido a que a súa actividade comezara tan só un mes antes. Nesa reunión expóñense os traballos que se están a realizar nas distintas aulas. O tema principal foi a celebración de actividades de interese mutuo. O obxectivo é avanzar nas conversas mantidas en xuño do mesmo ano polos/as directores/as das aulas de teatro de Santiago, Ourense e Vigo no 'camiño de establecer contactos regulares e intercambios entre estes espazos teatrais'.<sup>1</sup>

Xorde daquela a proposta de celebrar ciclos de teatro universitario galego. O primeiro estaba previsto que tivese lugar en Santiago durante o mes de abril e nel participarían todas as aulas, aínda que finalmente este ciclo non se celebrou. En correspondencia, as aulas de cada campus programarían os seus respectivos ciclos. Estaría, deste xeito, tecéndose un circuítio de teatro universitario galego. Da reunión xorde un documento con varios puntos que son o xermolo das mostras de teatro universitarias en Galicia:

1. A comunicación entre as Aulas de Teatro debe ser regular.
2. Enténdese que esta comunicación pasa polo intercambio de experiencias, ben no ensino teatral, invitando a directores, contrastando resultados pedagóxicos, ben no intercambio das montaxes realizadas polas Aulas de Teatro. Xa que Galicia posúe unha realidade lingüística propia, os directores entenden que os responsables universitarios deben posibilitar este intercambio, co fin de establecer un circuítio onde poder amosar os distintos traballos realizados nos espazos teatrais, habida conta dos problemas que manifestan outras universidades do Estado á hora de intercambiar espectáculos con realidades lingüísticas diferentes. Os directores entenden que as universidades deben potenciar intercambios deste tipo.
3. Os directores definen o circuítio teatral universitario galego como un espazo onde, tanto as Aulas de Teatro como aqueles outros grupos de teatro universitario, poidan amosar os seus traballos escénicos.
4. Este circuítio estaría formado por A Coruña, Lugo, Ourense, Pontevedra, Santiago de Compostela e Vigo.

1

Documento da Vicerreitoría de Política Cultural da USC cedido por directores de Aula que asistiron á reunión de 1993.

5. Cada Universidade contribuirá, na medida das súas posibilidades, a financiar ese intercambio.
6. Como punto de partida, os directores das Aulas comprométense a xestionar os teatros e a publicitar as montaxes daquelas Aulas de Teatro ou grupos universitarios que acudan a exhibilas, sen ningún compromiso inicial de financiamento.
7. As cuestións de financiamento deben ser estudadas e formuladas polos respectivos vicerreitorados.
8. A Aula de Teatro da Universidade de Santiago manifesta a súa intención de organizar un Encontro de Teatro universitario, para o cal invitaría ás restantes Aulas de Teatro.<sup>2</sup>

2

Documento da Vicerreitoría de Política Cultural da USC cedido por directores de Aula que asistiron á reunión de 1993.

3

Documento de 1995 da Aula de Teatro de Ourense ao Concello de Ourense.

Xoán Couto recolle obxectivos desas xuntanzas ao redor das mostras de teatro:

- Establecer canles de comunicación e intercambios entre as Aulas e mailos grupos de teatro universitarios, galegos e de fóra da nosa comunidade.
- Contribuír á creación de circuítos estables de teatro feitos por universitarios. A pretensión de crear un circuítro galego de teatro universitario cada vez está máis cerca de se acadar. (1997: 40)

A partir desas reunións as aulas da Universidade de Vigo comezan a poñer en pé o proxecto das mostras de teatro en 1994. A Aula de Pontevedra organiza semanas e encontros de teatro universitario con aulas de teatro e grupos universitarios galegos, do mesmo xeito que a Aula do Campus de Vigo celebra o seu primeiro Encontro. A Aula de Ourense organiza a I Mostra de Teatro Universitario galego. Tamén a Aula da Coruña presenta en 1994 o seu I Encontro de Teatro Universitario, pero só participarán grupos da Coruña ao ter un bo número de colectivos teatrais universitarios na propia universidade. A USC, nos campus de Santiago e Lugo, farán o propio os seguintes anos. Santiago presenta o seu I Festival de Teatro Universitario en 1995 e Lugo o I Ciclo de Teatro Universitario en 1996.

De cara ao intercambio entre as aulas dos campus galegos, cada 'Aula debe organizar unha semana en cada cidade e debe, así mesmo, pagar o desprazamento propio ás outras cidades. Deste xeito, quen organice unha semana de actuacións só deberá responder economicamente da comida na súa cidade mais, se quere actuar noutras cidades, deberá pagarse o desprazamento'.<sup>3</sup>

En 1995, segundo documento de Xoán Couto, só se celebrarán as mostras de Pontevedra, Santiago e Ourense con vocación de intercambio. A da Coruña, como dixemos, segue a programar só grupos do seu campus, o que supón cubrir unha semana de programación teatral. No curso 1995-96, reúnense os directores das aulas da Universidade de Vigo (Pontevedra, Vigo e Ourense) e xorde a idea de realizar mostras internacionais ou ibéricas, ademais de darlle pulo aos intercambios dos grupos universitarios galegos. A Universidade recolle as ideas presentadas e achega o financiamento preciso para levalas adiante. A Universidade de Vigo pasa a crer no proxecto que se presenta e a facelo posible. Son varios os obxectivos destas mostras:

Dar a coñecer o traballo desenvolvido polas diferentes Aulas de Teatro universitario galego, fomentando o intercambio de experiencias. Asemade búscase a integración destas actividades artísticas no

seu entorno, de maneira que a comunidade universitaria e a cidadanía en xeral poidan coñecer e valorar o traballo realizado. Outra meta diríxese cara á creación dun circuío estable de teatro universitario dirixido a un público heteroxéneo.<sup>4</sup>

En 1996 Pontevedra presenta a I Mostra Internacional de Teatro Universitario e en Ourense nace a MITEU (Mostra Ibérica de Teatro Universitario, que será Iberoamericana en 1997, Ibérica de novo en 1998 e Internacional a partir de 1999).

No curso 1996-97 hai un acordo de programación entre os diversos campus galegos, despois da reunión dos/das directores/as dos sete campus universitarios galegos nese momento. É a primeira vez desde a creación das tres universidades galegas que se reúnen representantes de todas as aulas de teatro. A reunión ten lugar en Pontevedra en setembro de 1996 e acórdase a programación nos diversos campus das aulas de teatro universitarias galegas e de grupos universitarios non institucionais cando sexa posible, e engádesse a colaboración na programación de grupos estatais e internacionais de cara a rendibilizar cartos e esforzos.

Da reunión saíu a necesidade de programar actividades conxuntas que potenciasen o intercambio, rendibilizando os investimentos e permitindo unha maior fluidez nas relacións interuniversitarias, xa que os sete campus desenvolvían unha importante actividade teatral centrada en tres áreas: a formación teatral básica, a montaxe de espectáculos e a programación de ciclos de teatro universitario. Deste xeito, o que se acordou é que os espectáculos que producisen as aulas poderían verse nos meses de abril-maio, e sería neses meses cando as aulas programasen os seus respectivos ciclos de teatro, o que serviría para consolidar un Circuíto de Teatro Universitario Galego.

Sería no ano 1997 cando as aulas de Pontevedra, Ourense, Vigo, A Coruña, Santiago e Lugo se coordinasen por primeira vez (e única de xeito tan xeneralizado) para traer grupos internacionais que percorresen as mostras de teatro universitario galegas. Nese curso grupos de Lisboa, Cuba, Arxentina ou Brasil tiveron cabida na programación das diversas mostras e, aínda que non todos os grupos participaron en todas as mostras, estiveron preto diso. As vantaxes económicas e de xestión deste modelo son evidentes: cada Aula facía contacto con algún grupo internacional e ofrecía unha xira que chegase a varios campus. Despois dese intento de 1997 houbo e hai colaboracións puntuais entre aulas de distintas universidades e mantéñense na actualidade entre os campus da mesma universidade (Santiago con Lugo ou Ourense con Vigo). Porén, dous factores principais contribuíron a que nunca se repetise unha colaboración deste tipo entre todas as mostras: por unha banda, as dificultades para cadrar as mostras de todos os campus nunhas mesmas datas e, pola outra, as dificultades administrativas (por exemplo, determinar os gastos que cada universidade debía asumir e procurar un xeito de conseguir que fosen proporcionais), xunto ás diferentes implicacións e mesmo filosofías á hora de programar unha mostra. Ao respecto, Ramiro Neira, quen fora actor universitario e membro da organización da mostra da Coruña naquel momento, fai a seguinte apreciación:

[...] atopámonos con trabas políticas entre as universidades que impediron que algúns gastos que poden ser comúns entre universidades se compartisen. Se ao teatro universitario se lle dá a importancia que ten, todos os encargados das Aulas deberían propoñerse

4

Boletín informativo da  
Universidade de Vigo. Arquivo  
Couto Palmeiro.

un achegamento para intentar arranxar certos problemas como unha unificación do calendario das mostras e a posibilidade de compartir gastos [...] (2001: 18)

Porén, como se dixo, segue habendo colaboracións puntuais e mantense o intercambio entre aulas de teatro universitarias galegas ao actuar cada Aula noutros campus anualmente e invitar ao resto de campus á súa propia mostra, práctica que se foi consolidando ao longo dos anos. Cada mostra ou festival foi percorrendo o seu camiño, pero o modelo destes anos en Galicia colocou o teatro universitario galego como referente estatal e internacional, ademais de conseguir unha gran repercusión pública, tanto en medios de comunicación como en espectadores.

Nun traballo previo (2001: 22), apuntamos ao respecto da MITEU de Ourense as seguintes reflexións, tamén aplicables ao conxunto das mostras, campus e cidades:

A Mostra de Teatro é a culminación da actividade da Aula de Teatro Universitaria e un factor de intervención social e cultural de grande importancia na cidade de Ourense. Por iso, nun marco universitario que está ofrecendo unha panorámica internacional dos autores, directores e intérpretes do século XXI, o debate, a formulación de interrogantes e respostas, a explicación de maneiras de enfrontar os traballos, a clarificación de contextos sociais (especialmente nos grupos de fóra da Península) serven para os artistas-estudiantes e para os espectadores. Hai que ter en conta que estamos a ver, en moitos casos, ós intérpretes e directores que rexerán o teatro dos vindeiros anos. Trátase, en definitiva, de potenciar o intercambio artístico e humano entre actores universitarios galegos, da Península Ibérica e de fóra dela. E, a carón disto, nun tempo concentrado entre a inauguración e a clausura, achegar historias e xeitos de contalas diversos a Ourense e á súa Universidade. Que os cidadáns viaxen por este o noso mundo co billete que inclúe a entrada e coa equipaxe do seu maxín.

En referencia ás mostras de teatro universitario, Lourenço e Vizcaíno sinalan o seguinte:

Un capítulo á marxe constitúeno as xornadas de teatro universitario organizadas nos distintos campus, con grande vitalidade sobre todo a partir de meados da década [dos 90]. Foméntase con estas mostras o diálogo entre os diferentes grupos e a difusión dos traballos fóra do ámbito estrictamente universitario. Un dos aspectos máis positivos destes ciclos teatrais é a celebración doutras actividades paralelas como coloquios e mesas redondas —mesmo tras as funcións—, coas que se completa a relación espectáculo-público. (2000: 70)

Tamén Roberto Pascual di ao respecto: ‘Os festivais son grandes prazas onde se escoita por todos os recantos, en cada lousa, o rumor dos participantes da cerimonia teatral, da Babel escénica’ (2007: 291).

As Mostras teñen, polo tanto, un carácter artístico, pedagóxico e humano valiosísimo. Son á vez culminación do proceso e comezo de novos procesos ao relacionarse con outras maneiras de facer e de sentir. As primeiras mostras dos anos 1994, 1995 e 1996 foron medrando e consolidándose

nos programas culturais dos campus e das súas respectivas cidades. O campus de Ferrol tivo programacións intermitentes sempre dependentes da Aula de Teatro da Coruña e en contadas ocasións programou pequenos ciclos con presenza doutras aulas galegas.

En 2004 hai unha última incorporación ás Mostras de teatro xurdiadas no seo da Universidade, a MOTI (Mostra de Teatro Infantil de Ourense). Esta Mostra ten un funcionamento distinto ás demais, xa que, aínda que está impulsada desde a Vicerreitoría de Planificación e Desenvolvemento do Campus de Ourense e está organizada desde a Aula de Teatro desa cidade, a programación é de compañías profesionais que fan teatro infantil e a presenza teatral universitaria cingúese á Aula de Teatro Infantil do Campus de Ourense, ademais de contar nalgũa ocasión con agrupacións que xurdiron da propia Aula ou ben con compoñentes da mesma.

Despois de tantas aparicións e nacementos no teatro universitario galego dos anos 90 e primeiras décadas do século XXI, empezaron a darse baixas preocupantes: en 2010 deixa de existir a Mostra de Teatro de Pontevedra e en Ferrol desde 2014 non hai nin Aula nin programación teatral universitaria. Mantéñense as de Santiago, Ourense, Vigo e Lugo. Ata 2017 tivo actividade continuada o FITEUC da Coruña, pero neste 2018 non haberá Festival de Teatro universitario da UDC e o FITEUC terá programación só de danza. Isto débese a que no curso 2017-18 non hai actividade na Aula de Teatro da Coruña.

Noutra orde de cousas, cómpre sinalar que as mostras e festivais de teatro universitario de Galicia adoitan estar dirixidas polos propios directores das aulas de teatro, polo que nas programacións inflúen aspectos como os intercambios entre grupos universitarios da Península e a interrelación entre as aulas de teatro universitarias galegas que se programan entre si para manter o círculo que se vén traballando desde o curso 1993-94. Habitualmente as mostras de teatro universitario galegas ofrecen aos grupos que chegan cobertura técnica: cabida, luz, equipo de son, axuda de montaxe... nun espazo habilitado para representacións teatrais que, na maioría dos campus, son os teatros das cidades. Para os grupos non galegos o que se ofrece é a manutención e o aloxamento durante dous días (Portugal e España) e máis días se os colectivos proveñen de lugares máis afastados (fóra da Península Ibérica), mentres que para as agrupacións galegas, debido a que viaxan no propio día, o que corre por conta da mostra organizadora é o xantar e a cea do día da representación. Procúrase o encontro dos grupos que chegan ás mostras con alumnos/as das aulas de teatro organizadoras durante os días de permanencia dos diversos colectivos na cidade. Por norma xeral, as compañías que participan nas mostras teñen que pagar a súa propia viaxe (Galicia, Portugal, España). É, polo tanto, a universidade que viaxa quen se fai cargo dese custo. Esta fórmula é a que rexe na maioría de mostras e festivais de teatro universitario de todo o Estado. No caso das montaxes programadas de fóra da Península Ibérica son moi variables as solucións. Se os grupos non veñen patrocinados polas súas universidades, as mostras asumen os gastos desas viaxes. As programacións universitarias galegas ocupan os principais espazos culturais das cidades. As datas de celebración das mostras e festivais galegos adoitan ser nos meses de marzo, abril ou maio. Organizar unha mostra de teatro antes é complicado, pois os grupos universitarios comezan a traballar co novo curso e dificilmente estrean antes de marzo (con excepcións, como é o caso da Aula de Santiago e a Aula de teatro infantil de Ourense). Por outra banda, téntase evitar o mes de xuño por cuestións de exames e, desde a implantación do plan Bolonia,

procúrase que as programacións sexan como moi tarde a comezos de maio. O proceso de Boloña e a obrigatoriedade da asistencia ás clases supuxo, asemade, unha dificultade ás alumnas e alumnos universitarios á hora de participar nas aulas de teatro e realizar xiras coas montaxes. A este inconveniente para o achegamento ás aulas de novas actrices e novos actores universitarios, uníuse a creación da ESAD de Vigo en 2005 (que afecta en menor medida á matriculación) e a baixada xeneralizada de estudantes nas universidades galegas, polo que, nos últimos anos, é frecuente que as persoas que participan como actrices e actores nas aulas de teatro non forme parte necesariamente do alumnado doutras carreiras que haxa nos diferentes campus.

Ao longo dos anos de celebracións das mostras e festivais de teatro universitario galego pasaron unha gran cantidade de países dos cinco continentes, uns espectáculos e unhas procedencias que son unha achega fundamental do teatro universitario ao teatro galego e estatal. A cantidade e calidade de espectáculos programados é abraiante en si mesma e respecto a outros ámbitos culturais e xeográficos. Porén, as dificultades de xestión (de espazos adecuados para as representacións, das durmidas, as comidas, a promoción dos festivais, etc.) xunto cos problemas de financiamento (as administracións foron baixando os orzamentos ou, no mellor dos casos, manténdoo desde hai décadas, ademais de dar respostas moi serodias para o tempo que precisan xestións de eventos deste tipo) fan que dos sete campus que programaban en 1997 se pasase vinte anos despois a catro, e que eses que se manteñen loiten cada ano por facelo. 'Que de que serve?, non estou seguro. Sempre dubido se é unha tolería de visionarios ou algo grande que o tempo colocará onde corresponde'. (Dacosta 2001: 26).

### **As mostras de Santiago de Compostela**

A Aula de Teatro Universitaria de Santiago organiza en 1995 o 1º Ciclo de Teatro Universitario da USC. Hai un antecedente nas semanas da Facultade de Filoloxía da USC dos anos 1988, 1989, 1991 e 1992. Chamábase Ciclo de Teatro da USC ata 1997 e celebráranse tres edicións. A partir de 1998 recibe o nome de Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), nome que mantén na actualidade. Ao longo destes anos pasaron polo festival compañías de moi diversa procedencia: Francia, Alemaña, Reino Unido, Bélxica, Bulgaria, Noruega, Portugal, Lituania, Marrocos, Costa de Marfil, Arxentina, Cuba, Brasil, Chile, Venezuela, Porto Rico, México... ademais de moitas das universidades españolas e todas as aulas de Galicia, xunto aos grupos da USC. Como indicou Salgueiro (2001: 19-20), mantén actividades paralelas durante a celebración das mostras:

Paralelo á programación das postas en escena, leváronse adiante diversos talleres e encontros nos dous campus da Universidade compostelá [Santiago e Lugo]. Destes, sen dúbida, os mellores foron aqueles que tiñan por lugar de debate os restaurantes, ás saídas dos teatros sentados nunha cafetería e cunha cervexa na man, discutindo sobre os traballos, preguntando, debatendo, criticando. Ese espazo que non está constituído de maneira oficial no programa, pero que ano tras ano resulta ser o máis útil, o máis produtivo, e ao que xa recorremos como cita principal no intercambio entre actores e directores.

O festival adoita ter lugar no mes de marzo e prográmase en diferentes espazos escénicos de Santiago de Compostela e Lugo (pois o festival que se organiza en Santiago ten a súa extensión na mostra de Lugo coa programación de compañías internacionais e estatais, sobre todo). En 2000, a Aula de Santiago pasa a organizar tamén a Mostra de Teatro Universitario de Galicia, que se mantén na actualidade. A este respecto, apunta Pascual (2007: 292):

Moi sintomático tamén para notarmos a saúde do teatro (universitario) en Galicia e as ganas de aproximación ás artes escénicas, decídese crear un espazo alternativo en 2000 para acoller a exhibición da enorme cantidade de producións que se levan a cabo entre os grupos da propia universidade (entre os campus de Lugo e Santiago) e así reservar un evento concreto para a programación de espectáculos internacionais na cidade das murallas e en Compostela.

Esta Mostra é un escaparate do movemento teatral universitario galego, prográmanse todas as compañías da USC así como as compañías das universidades de Vigo e da Coruña. Ten unha gran resposta de público, e chega co paso das edicións a moitos espazos, do que se fai eco Roberto Pascual: 'A programación compostelá colgou o seu cartaz, sirva como exemplo, na práctica totalidade dos espazos de exhibición da capital: Sala Galán, Sala Nasa, Teatro Principal, Salón Teatro, Fundación Eugenio Granell, etc.' (2007: 291). A estes espazos cómpre engadirllas a Sala Yago, o Auditorio do Campus (Sala Vidal Bolaño), a Galería Sargadelos, a Facultade de Filoloxía e o Auditorio de Galicia. Na undécima edición (ano 2010) incorporan a entrega de premios á mellor montaxe, dirección e interpretación outorgado por un xurado. Tanto o Festival como a Mostra están dirixidos por Roberto Salgueiro, coa coordinación en Lugo dos responsables do campus lucense que, ademais, teñen parcelas de programación propia. Está patrocinada pola Universidade e ao longo dos anos recibiu achegas do IGAEM e da Deputación da Coruña. Non cobra entrada aos espectáculos.

### **As mostras da Coruña**

Desde o Clube de Teatro da UDC preséntase no ano 1994 o I Encontro de Teatro Universitario, tamén denominado Semana Teatral. Entran nesa programación só os grupos da UDC. A idea de organizar a primeira semana teatral débese á cantidade e calidade de grupos que naceron no seo da comunidade universitaria, segundo apunta no xornal *El Ideal Gallego* Fidel López Criado, un dos responsables do clube en 1994. Trátase de 'dar cohesión e sentido aos grupos nados ao calor do apoio do Vicerrectorado' (*La Voz de Galicia*, 7 de maio de 1994). En 1997 organizan o primeiro encontro aberto a grupos de fóra da UDC. Por primeira vez participan aulas de teatro doutras universidades galegas e grupos de teatro de fóra de Galicia e do Estado. Organízanse, ademais, unhas xornadas sobre teatro, cultura e sociedade nas que participan directores de Aula e profesionais como Eduardo Quiles, José Monleón, Javier Yagüe, David Ladra, Isaac Díaz Pardo e Euloxio R. Ruibal, entre outros. Recibe o nome de Encontro de Teatro Universitario (ou Semana Teatral) da primeira edición á sétima. Da oitava á undécima edición chámanse Xornadas de Teatro Universitario e xa no ano 2005 (12ª edición) recibe o nome de FITEUC (Festival Internacional de Teatro



Universitario da Coruña). Este nome mantense ata a actualidade, pero en 2018 terá só actuacións de danza, como dixemos, e por vez primeira non estará presente o teatro.

Os encontros foron dirixidos polos coordinadores do Clube de Teatro nas primeiras edicións, nomeadamente Chema Paz Gago. Cos cambios de dirección da Aula de Teatro veu tamén o cambio de responsables da programación das mostras. Cando o director está máis anos á fronte da Aula ten máis responsabilidade nas mostras e pasa a dirixilas ou coordinalas, como ocorreu nos casos de Benito Cañada e Ivonne Ruiz, Pablo Rodríguez, Zé Paredes ou Rubén Ruibal. Cando foron directores de Aula por un só ano, a maior parte do peso da organización das mostras recae nos técnicos de cultura da Universidade, tal é o caso de Isabel Peña ou de incorporacións de persoas relacionadas coa Aula de teatro como Ramiro Neira.

A mostra da Coruña conta co financiamento fundamental da Universidade. Recibiu en ocasións o apoio do IGAEM. Colaboran tamén a Deputación da Coruña (non en todas as mostras) e o Concello da Coruña. A entrada foi gratuíta, ao longo dos anos, ou ben con prezos de 2 ou 3 euros segundo sexa para estudantes ou público en xeral, tendo bonos nalgunha edición (ano 2005, por exemplo). Ramiro Neira, coordinador da Mostra en 2001, comenta ao respecto:

A novidade que creou máis polémica das que se introduciron este ano foi poñer un prezo simbólico ás entradas. Esta decisión tivo basicamente dous motivos, o teatro universitario debe ter o seu propio caché aínda que sexa un espectáculo subvencionado (tendo en conta a realidade do teatro profesional galego) e o control das entradas, xa que en anos anteriores non existira (2001: 18).

Nas mostras máis recentes volveu ser gratuíta a entrada e contan co apoio do IMCE (Instituto Municipal Coruña Espectáculos). As mostras da Coruña teñen presentado espectáculos no Teatro Rosalía, Forum Metropolitano, Centro Socio-cultural Ágora, Espazo Normal (espazo de intervención cultural), Teatro Colón, Campus de Elviña e da Zapateira, Colexio Calvo Sotelo, Facultade de Humanidades, Facultade de Ciencias da Educación e o Centro Universitario de Riazor.

### **As mostras de Pontevedra**

A Aula de Pontevedra presenta a I Mostra de Teatro na Universidade en 1994. Os seus obxectivos son:

1. Abrir ao exterior as actividades das Aulas de Teatro universitarias galegas para mostrar o seu traballo, na área de influencia do Campus universitario de Pontevedra.
2. Acoller experiencias doutras universidades que posibiliten o intercambio de experiencias e coñecementos nesta área de traballo.
3. Crear un circuío estable de teatro que, feito por universitarios, poida achegarse a un público específico (nenos, adolescentes, universitarios), e mesmo ao público en xeral.
4. Integrar a actividade da ATP no seu entorno para que a comunidade universitaria, en particular, e a cidadanía en xeral, poidan coñecer e valorar o traballo que desde esta entidade se está a realizar.

5

Documento do arquivo Couto  
Palmeiro.

6

Documento do arquivo Couto  
Palmeiro.

7

Carta de Xoán Couto  
Palmeiro, coordinador de acti-  
vidades da ATP no programa da I  
Mostra Internacional de Teatro  
Universitario de Pontevedra, 1996.

5. Aproveitar espazos permanentes de representación teatral que incidan na dinámica cultural do concello en xeral, e do campus universitario en particular.<sup>5</sup>

No ano 1996 nace a I Mostra Internacional de Teatro Universitario

[...] coa pretensión de dar un paso adiante na potenciación do teatro universitario no noso entorno [...] A celebración do V centenario da USC foi o detonante dunha iniciativa, secundada pola Universidade de Vigo, que propiciou a chegada de grupos de teatro universitario españois e internacionais á nosa comunidade. Para Pontevedra este acontecemento supuxo a apertura a un ámbito cultural, académico e educativo de primeira orde, enlazando cunha tradición que nas universidades máis prestixiosas do mundo ten un valor inestimable [...] O obxectivo fundamental deste proxecto é a presenza, intercambio e entrega desinteresada dos participantes para ofrecer un traballo que, en moitos casos, acada unha altura intelectual, artística e cultural notables.<sup>6</sup>

A posta en marcha de proxectos deste alcance resulta conveniente para rendibilizar cultural, educativa e artisticamente a existencia de grupos que, chegados desde outras comunidades, mostran o seu traballo nun contexto educativo onde os participantes viven a experiencia sen a presión que máis tarde padecerán cando se enfronten, nos seus respectivos espazos profesionais, a situacións semellantes pero con responsabilidade ben diferente. Asemade, estas iniciativas constitúen unha boa oportunidade para establecer contactos con outras universidades que faciliten a posta en marcha de proxectos de intercambio cultural, científico, etc., como se expresa no seguinte documento:

Convocamos esta Mostra cun desexo fundamental: quen participa faino coa intención de dar a coñecer aos demais unha parte da súa intimidade plasmada nun ideal estético e filosófico do que a sociedade que vivimos está moi necesitada. Se a isto contribuímos darémonos por satisfeitos coa seguridade de que trataremos de superarnos en próximas convocatorias.<sup>7</sup>

A asistencia media rexistrada foi de máis de 250 espectadores no caso da Mostra Internacional e de 150 no caso da galega, tendo lugar esta última en varios espazos e case inmediatamente despois da internacional. Este éxito de público, unido a referencias moi positivas, leva aos organizadores a pensar na continuidade do proxecto. A Aula de Pontevedra pasa a organizar unha Mostra de Teatro Universitario Galego e unha Mostra Internacional ao ano, as dúas na primavera e cunha pequena separación temporal, entre 1996 e 1998. Coa Mostra de Teatro Universitario Galego, a Aula de Pontevedra pretende a participación de todas as aulas de teatro universitario galego e, polo menos, un grupo de Facultade de cada unha das tres universidades.

En 1998 Kalandraka deixa a dirección da Aula e das mostras. Teatro de Ningures pasa a ser quen organiza as mostras de Pontevedra e Vigo, cunha coordinación de grupos que pasa pola MITEU de Ourense e que fai, por contrato coa Universidade de Vigo, que a programación internacional e estatal sexa deseñada desde Ourense. Dese xeito, os grupos de fóra

de Galicia que pasen por Ourense farano en parte tamén por Pontevedra e Vigo, os campus da uv. Desde a Aula de Pontevedra organízanse actividades propias e prográmase aos grupos galegos, pero esa coordinación con Ourense fai que os organizadores lle dean tamén o nome de MITEU. Velaquí un extracto do programa:

Esta MITEU aspira a ser e a consolidarse, tanto na cidade de Vigo como na de Pontevedra, como un espazo onde poidan mostrar os seus traballos grupos das Aulas de Teatro das tres universidades de Galicia, pero tamén representantes de universidades procedentes de países dos cinco continentes, tal e como vén acontecendo en todas as súas edicións. Aspira tamén a ser un espazo de encontro, de intercambio e de diálogo, entre todas aquelas personas que aínda que estean lonxe xeográfica ou culturalmente, teñen en común a súa paixón polo teatro, que son capaces de abstraerse das súas preocupacións, de escaparse das súas obrigas diarias, de poñer un pouco de tolemia na súa vida e buscarlle un oco a esta actividade. E tamén, como non, aspira a proxectarse non só na comunidade universitaria, senón a impregnar toda a sociedade de teatro, facendo deste evento un referente e unha cita ineludible para todos os amantes desta arte.<sup>8</sup>

Varias edicións das Mostras da primeira etapa (tanto a Mostra Galega entre 1994 e 1998 como a Internacional entre 1996 e 1998) contan co patrocinio de Caixa Pontevedra, Banco Pastor, Caja de Madrid, Deputación de Pontevedra, Concello de Pontevedra, Universidade de Vigo, Kalandraka Teatro e Edicións Xerais. Colaboran a Escola de Maxisterio, a Facultade de Belas Artes e as universidades de Santiago e A Coruña.

As Mostras da segunda etapa (1999-2010) contan co patrocinio da Universidade, o apoio do Concello de Pontevedra e de Caixa Nova (nalgunha edición), a organización de Teatro de Ningures e, no caso das viaxes de grupos de fóra da Península, algúns anos contou con apoio do IGAEM. A entrada é gratuíta. Os espazos empregados foron o Teatro Principal, a Facultade de Belas Artes, a Facultade de Ciencias Sociais, as rúas, a Escola de Maxisterio ou o Auditorio de Caixa Nova, este último, nas primeiras etapas.

En 2004 houbo unha Mostra de Teatro na Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación organizada polo Grupo Cuartoescuro, á marxe da Aula de Teatro, na que colaborou o Vicerreitorado de Extensión Universitaria e na que participaron grupos universitarios e amadores. Tivo unha prolongación de, polo menos, dúas edicións máis.

A Mostra de Teatro de Pontevedra tivo a súa última edición ata o momento no ano 2010, coincidindo coa desaparición da Aula de Teatro de Pontevedra. Houbo intentos de recuperación de Mostra e de Aula, pero na actualidade (2017-18) non se concretaron. Salvador del Río, xunto a Casilda García, Pepa Barreiros e Sonia Rúa, de Teatro de Ningures, eran os encargados da dirección da Mostra.

### **As mostras de Ourense**

En Ourense organízase a I Mostra de Teatro Universitario galego en 1994 baixo a dirección de Sarabela Teatro:

Enténdese como necesidade dos alumnos-artistas o feito de presentar os seus traballos interpretativos en máis campus que o propio. Hai que ter en conta que desde o ano 90 funciona a Aula de Teatro de Santiago e que hai movemento teatral universitario (mediante un Clube da Universidade) na Coruña. Únese tamén Lugo. O teatro Universitario de Galicia ten posibilidade de crear un circuíto. Ese é o ano de nacemento da I Mostra Galega de Teatro Universitario de Ourense, organizada e creada, como tantas e tantas cousas, por Ánxeles Cuña. (Dacosta 2001: 21-22)

No ano 1995 organízase a II Mostra, coordinada por Fernando Dacosta. A iniciativa nace estreitamente ligada ás Festas de Ourense xa que todas as actuacións da primeira e da segunda edicións están dentro do programa festivo da cidade. As datas de programación cambian en 1996 e o vencello entre a Aula de Teatro Universitaria e as Festas queda reducido a unha representación dentro do programa das mesmas, algo que se mantén na actualidade e que se prolonga durante máis de vinte anos. En 1996 preséntase a MITEU (Mostra Ibérica de Teatro Universitario), que programa grupos galegos, portugueses e estatais. En 1997 será Iberoamericana, en 1998 de novo Ibérica e xa en 1999 será internacional ata a actualidade (2017-18). O feito de manter TEU no seu nome fai referencia ao movemento de teatro universitario que se presentou cunha forza fundamental para o teatro e a cultura deste Estado na década dos 50 e 60.

En 1996 hai un incremento de alumnado considerable nas Aulas, os directores perfilan modelos de Mostra de grande interese e con resposta de público, e a Universidade entende que está diante dun escaparate cultural de gran futuro con implicación nas distintas cidades. Nace o proxecto MITEU, parello ás Mostras de Vigo, Pontevedra, Lugo, Santiago e Coruña. Cada unha coa súa impronta e a súa pegada. (Dacosta 2001: 22)

Desde a súa primeira edición, a MITEU recibe xunto aos grupos universitarios, núcleo da súa programación, compañías profesionais ou compañías independentes. Programa actividades complementarias: cursos, exposicións, concertos, contacontos, etc. Por outra parte, como dicíamos nun traballo de hai anos, en canto ao seu radio de actuación,

O ámbito da MITEU é Ourense. É esta unha cidade de gran tradición teatral con grupos que desde os 70 percorren en maior ou menor medida Galicia e o Estado ademais de ser dinamizadores culturais constantes: Valle-Inclán, Histrión 70, Caritel, Rúa Viva, Escena, M<sup>a</sup> Luz Villar, Sarabela, Maricastaña... No entorno da cidade está o Festival Internacional de Teatro de Ribadavia e o Festival de Teatro Galego do Carballiño. A cidade responde a características especiais en canto á mobilización posible neste tipo de eventos. (Dacosta 2001: 22)

A Mostra de Ourense ten peculiaridades como os coloquios ao remate das representacións durante máis de dez anos. Coa incorporación como espazo de actuación do Auditorio Municipal, a programación incrementouse gradualmente dos 15 grupos aos 30, en moitos casos con dobre ou triple representación diaria, polo que non había tempo para os coloquios e optouse por un punto de encontro ao remate das representacións, práctica

que se mantén na actualidade. Pola MITEU pasaron representantes de máis de 40 países dos cinco continentes: Australia, Xapón, Palestina, Israel, Líbano, India, Irán, Afganistán, Iraq, Costa de Marfil, Guinea Ecuatorial, Angola, Marrocos, Tunicia, Exipto, Bissau, Cabo Verde, Sáhara, Cuba, Brasil, Arxentina, Ecuador, Colombia, México, Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Chile, Perú, República Dominicana, Estados Unidos, Canadá, Hungría, Inglaterra, Italia, Francia, Ucraína, Bielorrusia, Alemaña, Bélxica, Dinamarca, Holanda e Suecia, ademais de Portugal, que participou en todas as edicións desde que é internacional, e grupos de toda España e Galicia. A mostra ten, ademais, un premio do espectador e outro do xurado desde as primeiras edicións, que reciben o nome, ambos os dous, de 'Carlos Couceiro e Begoña Muñoz', e a partir de 2010 entrega tamén o premio á mellor resolución técnica, galardón chamado 'Susó Díaz', todos eles en conmemoración de membros da compañía Sarabela falecidos ao longo do tempo. Cada ano outórgase tamén un premio da organización.

Hai un desfile inaugural e animación promocional nas rúas e potenciáanse os encontros coa prensa, que no comezo eran diarios, pero que se reduciron co incremento da programación. Adoita haber cursos (potenciáase o intercambio e a aprendizaxe con grupos foráneos), exposicións, concertos, proxeccións de documentais, charlas e outras actividades como a campaña con institutos da cidade para que acudan a certas representacións, ademais dunha variedade na programación que alterna grupos universitarios e profesionais (dous terzos universitarios e un terzo profesional, habitualmente) e xéneros como circo, danza, maxia, etc. Dentro das liñas de programación, ademais do teatro universitario, destacan, entre outras, a das voces acaladas (representacións de países ou colectivos en conflito que adoita vir aparelada cunha charla e encontros coa prensa) e a do humor (con frecuencia de corte subversivo).

A Mostra de Teatro é a culminación da actividade da Aula de Teatro Universitaria e un factor de intervención social e cultural de grande importancia na cidade de Ourense. Conta cun amplo seguimento en prensa e unha gran acollida de espectadores, como salienta Pascual (2007: 291):

Cifras como 9.300 espectadores (os que tivo a MITEU de Ourense na súa X edición, en 2005) non nos poden pasar desapercibidas. Un lugar de exhibición como é o Teatro Principal de Ourense, defende este evento como un dos máis interesantes e coñecidos programas estábeis da súa tempada. O teatro universitario conseguiu convencer en Ourense ao espazo de exhibición e á cidadanía como lugar de encontro coa escena diversa, experimental e involucrativa que conlevan todos os grupos universitarios (con diferentes graos de calidade, efectivamente).

Ao ser unha programación tan ampla conta cun equipo de organización constituído por responsables de dirección, coordinación, relacións públicas e técnicos, unido a deseñadores gráficos, fotógrafos, voluntariado (por parte do alumnado), etc. Está dirixida desde a súa orixe por Fernando Dacosta e coordinada de 1996 a 2009 por Elena Seijo e desde 2010 por Sabela Gago, coa colaboración dos membros da compañía Sarabela.

A MITEU naceu no seo da Universidade de Vigo - Campus de Ourense, está organizada por Sarabela Teatro e, co paso dos anos, ten como patrocinadores básicos ao Concello de Ourense (Cultura), a Deputación

Provincial (Teatro Principal) e a Xunta de Galicia (IGAEM ou Secretaría Xeral de Cultura). Mantén colaboracións co Liceo ourensán e con locais que son punto de encontro (Cervexaría O Moucho ao comezo ou o café Auriense na actualidade). Na orixe recibiu apoios para a dotación económica dos premios por parte de Citibank ou de Caixa Nova. Tamén ten colaboracións con diversas ONGs: Asemblea de Cooperación Pola Paz (ACPP), Amnistía Internacional, Médicos Sen Fronteiras e outras.

O prezo das entradas oscilan entre os 2 euros (que pasaron a 3 cos anos) para os grupos universitarios, 5 euros para teatro profesional e grupos convidados internacionais, e só excepcionalmente 8 euros para espectáculos de gran custo ou formato. As accións de rúa ou exposicións son gratuítas.

Os espazos de actuación da Mostra foron moitos e variados ao longo dos anos, aínda que en cada edición hai un mínimo de cinco espazos diferentes desde a apertura do Auditorio en 2005: o Teatro Principal, o Auditorio Municipal (sala principal e salas pequenas), o Campus (sala Pardo Bazán e Antiga capela), o Liceo, as rúas e prazas da cidade, o Centro Cultural Marcos Valcárcel, o café Auriense, o café Isaac, o café Ollo Ledo, a Livraria Torga (posteriormente Vento do Sul), o pub Star, a cervexaría Moucho, escaparates de comercios e bares, Cine Clube Padre Feixoo, café Plaza, Pub Faíscas, Café Trampitán ou o Cine Box. Moitos espazos, moitos grupos e moitas procedencias que van deixando un pouso importante na cidade:

O pouso. Moitas son as cousas que deixa, ano tras ano, a Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense. Unha grande parte pode intuírse ou desprenderse do exposto aquí. Outras moitas experiencias quedan nas lembranzas dos espectadores, nas mentes dos participantes... Na MITEU hai movemento de moitas persoas, hai aprendizaxe, hai calor, hai traballo, hai dificultades para levar cos medios dispoñibles unha Mostra desta importancia, hai vontade, hai crítica, hai momentos que quedan nas pedras da cidade, ou na copa dalgún pub, ou nunha butaca de platea,... hai cariño.<sup>9</sup>

### **A MOTI (Mostra de Teatro Infantil de Ourense)**

As siglas desta mostra levan ás palabras sonoras inventadas por nenas e nenos e ten certa reminiscencia coa Mostra Internacional de Teatro Universitario, MITEU. Nace en 2004 e desenvólvese do 26 ao 30 de decembro desde o seu nacemento ata a actualidade (2017), cun día previo de desfile e accións teatrais polas rúas de Ourense. Pascual deu conta da súa creación con estas palabras (2007: 292-93):

A Aula de Teatro Universitaria de Ourense decide crear unha Mostra paralela á MITEU insertando tamén na súa estrutura [...] un novo foco de atención, con moito éxito e froitos palpábeis entre o público e na especialización e atención ao teatro da infancia: a MOTI, Mostra de Teatro Infantil, unha nova regalía da constancia e das sensibilidades das xentes vencelladas ao teatro universitario na cidade de Blanco Amor.

Como se explica nun documento da Aula de Teatro Universitaria de Ourense en 2004, a Mostra 'tenta ofrecer unha programación ampla,

variada e en consonancia coas datas e a cidade. Na época vacacional do nadal aparece como unha alternativa máis de cara á diversión, pero tamén coa vocación de encher de valores, sentimentos, xogos, aprendizaxe e risos os días anteriores á fin de ano'. É dicir, preséntase como unha alternativa de educación, cultura e ocio para o público infantil (e adultos acompañantes) da cidade e provincia no período de vacacións de nadal, cando as nenas e nenos rompen coa cadencia da asistencia ao colexio e interrómpanse a maioría de actividades extraescolares.

Organizada desde a Aula de Teatro de Ourense e Sarabela Teatro, conta cos patrocinios do Campus de Ourense, o Teatro Principal (que programa compañías dentro da MOTI) e o Concello de Ourense (Auditorio Municipal), coa colaboración de IGAEM ou AGADIC no caso de programacións de grupos dentro da Rede de Teatros. O prezo das entradas aumentou de 3 a 4 euros co paso dos anos. A Mostra colabora con UNICEF e achégalle a recadación do Campus. A MOTI programa fundamentalmente teatro profesional, xa que poucas universidades fan teatro infantil e non temos constancia de que exista no Estado, na actualidade, unha Aula universitaria de teatro infantil como é o caso do grupo Geppetto do Campus de Ourense. Aínda así, está vencellada á Universidade e á súa Aula de Teatro Infantil que estrea sempre na MOTI.

A Mostra Infantil mobilízase polos colexios de Ourense e nas rúas e ten representacións no Teatro Principal, Auditorio Municipal, Campus e prazas da cidade, ademais de ter estado no Liceo e outros espazos como o Complexo hospitalario. Presenta de 15 a 18 representacións que van do teatro de actor ao circo, danza, música, maxia, títeres, xogos, teatro de rúa... Acadou desde o seu nacemento un seguimento moi grande por parte dos espectadores con entradas esgotadas en moitos dos espectáculos (algúns deles con cabida limitada polas súas propias características).

### As mostras de Vigo

Vigo celebra o I encontro de Teatro Universitario en 1994 con organización de Teatro Vagalume e dirección de Maribel González. Na presentación dise:

Os Encontros das Aulas de Teatro das Universidades Galegas están concibidos coma un lugar de intercambio das súas diferentes pedagogías teatrais. Tamén nos interesa dar a coñecer ó público os nosos resultados artísticos froito do achegamento do universitario á cultura, non coma profesional do teatro senón coma individuo que busca unha educación global.

Recalcando o dito nun intre histórico onde interesa a formación de especialistas, nós entendemos que a universidade debe ser a sede onde as nosas vangardas se alimenten da cultura galega.

Propomos un achegamento ás nosas raíces literarias e populares para elaboralas a través de espectáculos teatrais nas súas diferentes formas: teatro de escenario, teatro de rúa, teatro de participación.<sup>10</sup>

Desde ese o Encontro de 1994 ata o ano 1999 (no que cambia a dirección da Mostra) organízanse dúas mostras máis. En 1997 realizan unha Mostra Internacional, coordinándose co resto de Campus galegos, pero por cuestións organizativas e de infraestruturas hai certos problemas e varias suspensións. No ano 1998 a Mostra que se realiza ten lugar no Centro

Cultural de Beade. En 1999 celébrase a I MITEU de Vigo, que recibe o nome da de Ourense ao estar coordinada por esta en parte da programación, tanto internacional como estatal. Eses grupos prográmanse en Ourense e coordínanse con Vigo e Pontevedra as datas de actuación nesas cidades. A presenza de grupos galegos e outras programacións son propias da Mostra de Vigo. Desde 1999 ata 2010 esta mostra celébrase de xeito conxunto coa de Pontevedra (publicidade, programación, coordinación) ao estar dirixidas ambas as dúas por Teatro de Ningures. No ano 2010 desaparece a Mostra de Pontevedra. Esta nota de 2009 incide na importancia da súa vinculación universitaria:

11

Teatro de Ningures. Carta de presentación no programa da edición de Vigo, 2009.

Teatro e Universidade... Se o Teatro é unha arte eminentemente social, que necesita dunha sociedade, dun grupo humano concreto para nacer, para alimentarse, para medrar... que mellor segmento social que o representado pola Universidade para nela agromar e desenvolverse nun espazo do máis axeitado e nunhas condicións favorables!

Esta MITEU aspira a ser e a consolidarse, tanto en Pontevedra como en Vigo, como un espazo onde poidan mostrar os seus traballos grupos das Aulas de Teatro das tres universidades de Galicia, pero tamén representantes de universidades procedentes de países dos cinco continentes, tal e como vén acontecendo en todas as súas edicións.<sup>11</sup>

A Mostra de Vigo conta co patrocinio da Universidade de Vigo e a colaboración do Concello de Vigo. Está organizada por Teatro de Ningures desde 1999 ata a actualidade e a entrada é libre. Os espazos de actuación son o Teatro Vidal Bolaño do Campus (Teatro da Cidade Universitaria) e o Auditorio do Concello. Tamén foron espazos da Mostra, co transcorrer dos anos, o Auditorio de Caixa Nova na rúa García Barbón, o Centro Cultural de Beade, Salesianos, Centro de Ensino Teis Espiñeiro, Centro de Ensino Eijo Garay, Monte do Castro, Instituto Politécnico de Torrecedeira, Pub Sete Mares e a Casa galega da cultura.

### As mostras de Lugo

A Aula de Lugo organiza o I Ciclo de Teatro Universitario en 1996. Nese ano presentan un ciclo para aulas galegas e grupos da USC e outro internacional con grupos que están programados tamén en Santiago. En 1997 tamén se chama Ciclo de Teatro e en 1998 pasa a chamarse Festival Internacional.

No ano 1999 non figura unha numeración nos programas e en 2000 aparece como o sexto festival da USC, cando se correspondería por número de anos co quinto, polo que pode ser que contaran os ciclos do primeiro ano como dúas edicións ou ben que simplemente fixesen coincidir a numeración de Lugo coa do Festival de Santiago, do que reciben os grupos internacionais e estatais, por unificar a numeración dos festivais da USC. Inclinámonos máis ben por esta segunda opción. Hai anos nos que tiveron mostra galega e festival internacional en diferentes datas, e outras edicións (a gran maioría) nas que se celebran de xeito conxunto. Lourenço e



Viscaíno (2000: 100) sinalan que ‘dentro do seu festival de teatro universitario organízanse obradoiros, conferencias e hai representación de obras de diversos países’.

Aínda que a programación de grupos internacionais e estatais vén de Santiago, ten parcelas de programación propia como son concertos, obradoiros, charlas, cursos e, nos últimos anos, unha programación de microproxectos de alumnos saídos da Aula de Lugo e/ou de escolas de formación teatral ou a colaboración de grupos universitarios e amadores de Lugo. Os microproxectos reciben o nome de ‘Teselas’ e presentan o obxectivo de artellar vías de encontro e creación, servindo como foro para que estes grupos poidan presentar o seu traballo na súa cidade, segundo se sinala no programa:

O programa confórmase en base á creación dun espazo de intercambio de experiencias no que a Compañía de Teatro do Campus de Lugo actuará de anfitrión e xogará o papel de nexo de unión das distintas universidades e escolas de teatro participantes e no que, como vén sendo habitual, os estudantes que conforman os distintos grupos de teatro, presentarán ao público os seus traballos.<sup>12</sup>

Desde o ano 2000 recibe o apoio de Lugo Cultural, como se pon de manifesto no seguinte documento:

Convenio Lugo Cultural entre a Deputación provincial de Lugo, o Concello de Lugo e a Universidade de Santiago de Compostela. A finalidade deste convenio é a de coordinar a actividade cultural en Lugo e apoiar, deste xeito, a implantación universitaria coa promoción e organización na cidade de actividades musicais, teatrais ou cinematográficas, exposicións e demais accións culturais.<sup>13</sup>

A Fundación Caixa Galicia tamén estivo implicada no financiamento ao comezo. No tocante ás persoas que dirixen a Aula, adoitan ser as coordinadoras das mostras en Lugo (Tareixa Campo, Pablo Rodríguez, Alberte Cabarcos, Paloma Lugilde, coincidindo coas súas direccións da Aula), ademais de contar co traballo das técnicas de cultura do campus, especialmente Carmen Xove nos primeiros anos. Hai cursos nos que se convidaron a directores unicamente para realizar a montaxe teatral e estes non interviñeron na Mostra. Desde hai moitas edicións, a súa coordinación, coas liñas propias de programación de Lugo, recae en Paloma Lugilde. A dirección é de Roberto Salgueiro, ao pertencer a Aula de Lugo á USC e depender da Aula de Santiago.

A Aula de Teatro universitaria de Lugo estrea a súa nova produción anual no marco da Mostra. A entrada é gratuíta e o espazo de actuación fundamental sitúase no Auditorio Gustavo Freire, pero a Mostra tamén se desenvolveu no Círculo das Artes, na Escola de Maxisterio, na Sala Esmelgar Arte e Comunicación, na Casa do Saber, nas rúas e prazas da cidade e en locais da cidade como Malizia lencería, Sin suelas, Librería Biblos, El Duendecillo ou a Librería Trama.

12

Programa da 20ª edición de Lugo.

13

<http://www.lugocultural.es/lugocultural>

## Funcións de teatro universitario en Ferrol

Ferrol, que contou con teatro universitario institucional dos cursos 1996 a 1998 e de 2010 a 2014, non chega a ter Mostra como tal, pero si representacións universitarias como extensión das que se celebran na Coruña, tanto dos encontros da UDC como do FITEUC, pero son representacións ocasionais e descontinuas no tempo, xa que só se celebraron algúns anos e con grandes saltos temporais. Funcións en 1997 e 1998 que chegaron a levar o nome de Encontros de Teatro Universitario do Campus de Ferrol e extensión da programación do FITEUC da Coruña nos anos 2010 e 2011. En 2002 hai rexistrada unha función do grupo institucional Hac Luce da Coruña. No caso das funcións de 2010 e 2011 foron de pago, con prezos que oscilaban entre os 3 e os 5 euros.

Ten actuado tamén o Teatro Universitario do Campus de Ferrol (os anos que tivo actividade), a Aula da Coruña, a de Ourense, a de Lugo ou a Escola de Teatro de Narón. O Centro Cultural Torrente Ballester recibiu a maioría destas representacións, así como a sala de actos e ensaios do Centro Cultural Universitario do Campus de Ferrol.

## Conclusións

Feito o percorrido polas diversas mostras galegas apuntamos outra cifra: se no mundo hai actualmente 194 países soberanos recoñecidos pola ONU (2017), un cuarto deses países dos cinco continentes pasou por Galicia grazas a estas mostras e festivais. A estes hai que unirille todos os campus galegos e practicamente todos os estatais.

Difícilmente outra actividade cultural en Galicia, e mesmo fóra do ámbito da cultura, pode atraer a persoas e grupos de procedencias tan diversas. Persoas e grupos que á súa vez dan a coñecer a súa presenza en terras galegas nas súas localidades de orixe, tanto no seu ámbito de amizade e familiar como no seu ámbito social, cultural e universitario, e tamén nos medios de comunicación que recollen a nova, o que fai que Galicia tamén sexa coñecida por esta actividade. Difícilmente podería verse en Galicia (nin no resto do Estado) teatro desas procedencias se non fose polo teatro universitario.

Aos datos aquí expostos hai que sumarilles as múltiples actividades desenvolvidas dentro das mostras ou festivais como son exposicións, cursos, conferencias, proxeccións, concertos, encontros, coloquios, premios... A danza ten tamén unha presenza relevante nas programacións das mostras e festivais universitarios. As mostras convértense deste xeito nun foco cultural no que converxen diversas artes que se ven atraídas pola chamada do teatro. Un impulso cultural que chega cada primavera desde hai máis de dúas décadas.

Os espazos culturais e de exhibición nos que se programa a actividade realizada polas aulas de teatro universitarias galegas, tanto para as súas representacións como para as súas programacións, son os máis emblemáticos das artes escénicas galegas. Espazos nas cidades con campus aos que hai que engadir os doutras localidades galegas.

Aquelas mostras de teatro universitario galego que asomaron no ano 1994 chegaron, co século XXI, a ser referencia na programación cultural das cidades galegas e referencia tamén para outras mostras do Estado, ademais de darse a coñecer internacionalmente.

As mostras e festivais de teatro universitario de Galicia contan, para poder realizarse, coa implicación do alumnado e dos directores e directoras de aula. Non se trata só de programar unha serie de grupos, senón que, ademais de darlle un sentido artístico e social a esa programación, procúrase o contacto humano, o coñecemento de procesos, a aprendizaxe daqueles que reciben os espectáculos e daqueles que os realizan.

Hai que salientar que desde 1997, no que houbo programación nos sete campus galegos e había sete aulas de teatro, pasamos, en vinte anos, a catro aulas de teatro e catro mostras (as de Santiago, Ourense, Vigo e Lugo), xa que a de Pontevedra deixou de ter actividade en 2010, a de Ferrol en 2014 e a da Coruña non vai ter actividade por vez primeira en 2018. Entendemos que, ou ben hai unha pronta recuperación desas aulas e mostras desaparecidas xunto a un apoio claro ás existentes, ou Galicia deixará de ser un referente dentro do teatro universitario da Península Ibérica. As universidades andaluzas con Programa Atalaya poden pasar nos vindeiros cursos a ser a referencia que están deixando de ser as galegas.

Confiamos que en próximos artigos poidamos falar da recuperación de aulas e mostras en Galicia no canto do cese de actividades nesta xoia cultural que é o teatro universitario galego.



## Obras citadas

Ao longo deste traballo, empregáronse programas das diversas mostras de teatro universitario de Galicia, así como documentos das aulas de teatro universitarias de Galicia, entre os que destacan os consultados no arquivo dos irmáns Couto Palmeiro, que dirixiron a Aula de Teatro Universitaria de Pontevedra entre os anos 1991 e 1998.

COUTO PALMEIRO, Xoán, 1997. 'As Aulas de Teatro na Universidade Galega', *Revista galega de educación* 28 (*Educación teatral*): 36-40.

DACOSTA, Fernando, 2001. 'VI MITEU', *Información teatral* 27: 21-26.

LOURENÇO, Cilha & VIZCAÍNO, Carlos C., 2000. *Talía na crónica de nós: dez anos de teatro galego (1990-1999)* (Ourense: Abano).

NEIRA, Ramiro, 2001, 'Mostra de Teatro da Universidade da Coruña', *Información teatral* 27: 17-18.

PASCUAL, Roberto, 2007. 'O Teatro na Universidade' en Vieites, Manuel F., coord., *125 anos de teatro galego no aniversario da estrea de A fonte do xuramento. Galicia 1882-2007* (Santiago de Compostela: Galaxia-Xunta de Galicia): 283-295.

SALGUEIRO, Roberto, 2001. 'VII Festival Internacional de Teatro Universitario. Universidade de Santiago de Compostela', *Información teatral* 27: 19-20.

VIEITES, Manuel F., coord., 2007. *125 anos de teatro galego no aniversario da estrea de A fonte do xuramento. Galicia 1882-2007* (Santiago de Compostela: Galaxia-Xunta de Galicia).

*Article*

# O papel e as transformacións das publicacións periódicas sobre artes escénicas en Galicia: a *erregueté*

Vanesa Martínez Sotelo  
*Revista Galega de Teatro*

*Keywords*

*erregueté*  
*Revista Galega de Teatro*  
Periodical Publication  
Stage Arts  
Media  
Theatre Information

*Palabras clave*

*erregueté*  
*Revista Galega de Teatro*  
publicación periódica  
artes escénicas  
medios de comunicación  
información teatral

*Abstract*

This article examines the influential role played by the *Revista Galega de Teatro (erregueté)* in the promotion and study of Galician theatre since it first appeared in 1983 to the present day. In doing so, it will outline the different contributions made by the only periodical publication that currently specializes in the stage arts in Galicia. The *Revista* is not only a platform for information, analysis and reflection but also undertakes an editorial task, at the service of the dissemination of contemporary Galician dramatic writing; it also contributes to the shaping of audiences and builds international and interdisciplinary bridges. Within a context marked by precariousness and by the reduction in the presence of theatre-related information and reviews in the traditional media, the *Revista*, edited by the organisation Asociación Cultural Entre Bambalinas, represents a project which identifies some of the necessary transformations to address the new habits of the theatre readership.

*Resumo*

Este artigo presenta un percorrido pola *Revista Galega de Teatro (erregueté)* desde a súa primeira aparición en 1983 até o momento presente. O traballo enumera as funcións da que actualmente é a única publicación periódica especializada en artes escénicas en Galicia e que, ademais de servir de espazo para a información, a análise e a reflexión, asume unha tarefa editorial, serve á difusión da dramaturxia contemporánea, contribúe á formación

*O papel e as transformacións  
das publicacións periódicas  
sobre artes escénicas en Galicia:*  
a erregueté  
Vanessa Martínez Sotelo

de públicos e constrúe pontes internacionais e interdisciplinares. Dentro dun contexto marcado pola precarización e a redución da presenza da información e a crítica teatral nos medios de comunicación tradicionais, a *Revista Galega de Teatro*, editada pola Asociación Cultural Entre Bambalinas, ofrece un proxecto desde o que detectar algunhas das transformacións necesarias para atender os novos hábitos do público lector.

*O papel e as transformacións  
das publicacións periódicas  
sobre artes escénicas en Galicia:  
a erregueté*  
Vanessa Martínez Sotelo



## Introdución

En 2013, o Consello da Cultura Galega presentou o estudo titulado *As artes escénicas en Galicia: situacións e perspectivas*, no que, entre outros asuntos, achegaba as fortalezas, as debilidades, as ameazas e as oportunidades do sistema escénico en Galicia. Naquel traballo, ademais dunha permanente loita pola normalización dentro dun tecido cultural debilitado, sinalábase a existencia dunha estrutura empresarial dominada pola precarización.

Estes dous factores —falta de normalización e precarización— afectan directamente aos axentes implicados nas fases de formación, creación, produción e distribución das artes escénicas e explican a (in) existencia de publicacións especializadas neste eido, algo de vital importancia para a difusión, a exhibición, a recepción e para completar o círculo que se impulsa desde a creación até a súa recepción. Sumada a esta situación, a redución da presenza de información, de reflexión e de crítica sobre artes escénicas no día a día debido á desaparición de cabeceiras dá como resultado a existencia dunha única publicación especializada en artes escénicas. Así, editada pola Asociación Cultural Entre Bambalinas, a *Revista Galega de Teatro*, despois de trinta e cinco anos de historia é a única publicación periódica sobre artes escénicas que continúa a súa actividade en Galicia. E, despois de trinta e cinco anos de vida, faino renovando a súa imaxe, o seu equipo e lidando a base de persistencia e voluntarismo, para crear un vehículo de comunicación plural e independente que sirva para aglutinar as voces da creación e da reflexión sobre o que se está a producir actualmente.

A irrupción do soporte dixital e as novas tecnoloxías cambiaron por completo as necesidades dos medios de comunicación debido ao consecuente cambio de hábitos das usuarias nun espazo dominado pola fragmentación e o consumo acelerado. A fugacidade e a superficialidade, produto da imposición do inmediato e da cantidade sobre a calidade; así como a invasión da opinión e da publicidade fronte á información e a crítica, desembocan nunha dispersión e mesmo unha desorientación do lectorado á hora de acceder á información. A axilidade e a visibilidade que ofrece o dixital era un desafío que debía afrontar a *Revista* e en decembro de 2017 presentou o novo proxecto [www.erreguete.gal](http://www.erreguete.gal) a través do que reforzar a súa presenza diaria, atender os acontecementos máis urxentes e aproximarse a un novo lectorado para a edición en papel. Actualmente, un dos principais retos da *Revista* é acadar o equilibrio xusto entre o papel e o dixital, dous soportes que ofrecen dous tempos de lectura —a do papel, máis repousada, selectiva e procurada; a do dixital, máis urxente, espontánea e inesperada. E todo este proxecto xorde nun tempo onde o xornalismo está en crise, onde a crítica está en risco de extinción, onde a profesionalización semella un espellismo e onde o individuo parece renunciar ao colectivo. Pero é preciso pensar no colectivo e defendelo en común para que non desapareza.

Cada dúas semanas morre unha lingua no mundo. Así o indicaba a reportaxe ‘Linguas en perigo de extinción’ publicado no número de agosto de 2012 da revista *National Geographic*. Nel, indicábase tamén que é probable que a finais de século desaparezan case a metade das 7.000 linguas que hoxe se falan no planeta. Malia a súa situación de regresión, entre as linguas citadas non se atopaba o galego aínda que si o tuva, unha lingua falada no continente asiático, concretamente, na República de Tuva, ubicada entre Rusia e Mongolia. A simple vista non parece que o tuva e a *Revista Galega*

*de Teatro* teñan nada en común, mais hai un matiz que permite ilustrar a función que esta publicación periódica sobre artes escénicas cumpre dentro do teatro galego. En idioma tuva, o pasado exprésase como algo situado por diante do falante, mentres que o futuro é algo que reside ás súas costas e, polo tanto, é algo que non se pode ver. É por esta razón pola que unha nunca diría que unha persoa nova ten toda a vida por diante, senón que tería que dicir que ten toda a vida por detrás. Fonte documental e testemuñal imprescindible, con cada un dos números que trimestralmente prepara, a *Revista Galega de Teatro* ofrece a posibilidade de observar a paisaxe escénica que nos conforma e dá sentido; permite ver presente e memoria. Servindo de reflexo á creación contemporánea e analizando o seu contexto, a *Revista* permite mirar a propia historia mentres avanza, sexa de costas ou de fronte, cara ao futuro.

### **Evolución e presente da *Revista***

Antes de iniciar o percorrido polo que pretende ser unha reflexión sobre o papel e a evolución das publicacións sobre artes escénicas en Galicia, é preciso presentar a que é, no momento actual, a única publicación periódica en lingua galega que ten como obxecto o teatro galego.

A *erregueté* – *Revista Galega de Teatro* é unha publicación trimestral sobre artes escénicas editada pola Asociación Cultural Entre Bambalinas. Aparecida por primeira vez en 1983 baixo o nome de *Información Teatral*, neste 2018 a *Revista* cumpre trinta e cinco anos de historia e mantén unha liña editorial marcada pola independencia, a honestidade e o rigor informativo. Co galego e o portugués como linguas de traballo, o obxecto preferente da publicación é o teatro galego; non obstante, a curiosidade por calquera aspecto relacionado co teatro en xeral lévaa a atender, na medida da súa capacidade, o teatro universal. É por isto que é posible atopar nas súas páxinas traballos nos que se mesturan nomes relevantes da creación galega como Eduardo Alonso, Marta Pazos, Santiago Cortegoso ou María Xosé Queizán xunto con nomes internacionais como o de Krystian Lupa, Pina Bausch, Jean-Laurent Sasportes, Odin Teatret, entre outros.

A *Revista Galega de Teatro* conxuga nas súas páxinas información, divulgación, análise, estudo e creación. Así, a revista publica nas súas diferentes seccións reportaxes, crónicas de festivais, recensións de libros, crítica de espectáculos, ensaios sobre aspectos concretos da arte dramática e xoga un rol importante como editora de textos teatrais ao publicar unha peza de creación en cada un dos seus números. Nutrida co traballo de múltiples voces e especialistas de diferentes eidos das artes escénicas, a *Revista* constitúe unha fonte documental imprescindible e forma parte do conxunto do patrimonio teatral e cultural galego. Así o indica MV García no artigo editado no *Faro da Cultura* (12 de novembro de 2013) con motivo do trinta aniversario da RGT:

*A Revista Galega de Teatro*, producida desde os seus inicios por un amplo grupo de persoas, non deixa de ser un símbolo da capacidade de resistencia dun sector, o das artes escénicas [...] Por iso, cada número editado na RGT vai ser unha afirmación contundente de que o sector existe, de que é necesario, de que supón un valor que aumenta a riqueza da comunidade. Pero non esquezamos que revistas como esta tamén serven para escribir a nosa historia.



A *Revista Galega de Teatro* ten unha 'prehistoria' que é preciso buscar no *Boletín de Información Teatral* da Escola Dramática Galega (EDG), cuxo primeiro número aparece en Vigo en 1983. A creación deste *Boletín* foi unha iniciativa, entre outras, que levou adiante a sección de Vigo da EDG. O *Boletín* pasa a denominarse *Boletín de Información Teatral*, para mudar pouco despois a *Información Teatral* e, máis tarde, a *Información Teatral – Revista Galega de Teatro*. Desde o número 11 a publicación pasa a denominarse *Revista Galega de Teatro* e no verán de 2016 a *Revista Galega de Teatro* continúa a súa actividade nunha etapa que renova o seu equipo directivo e o seu deseño. A vontade de continuar a esencia e renovar a imaxe móstrase na variación escrita do seu nome que de RGT pasa a presentarse como *erregueté*, nunha vontade de ofrecer un nome co que 'atuala' a partir das siglas 'R', 'G', 'T' e, con el, propiciar unha maior proximidade. 'Cambiar para continuar sendo a mesma', foi a idea para a metamorfose da *Revista* que sempre estivo guiada polo obxectivo de 'dar un paso máis no camiño da normalización teatral' desde o primeiro boletín de oito páxinas aparecido no século pasado aos últimos números do século XXI con máis de cen páxinas.

### Organización

A *Revista* está formada por diferentes profesionais das artes escénicas (directoras, críticos, dramaturgas, pedagogos, actrices...) e conta coa colaboración de múltiples persoas especialistas en diferentes eidos do facer teatral e, en casos puntuais, profesionais da comunicación, malia non ser unha revista profesional, entendendo como tal que pague polos traballos que recibe. De igual xeito, as persoas que a ela consagran o seu tempo tampouco cobran.

Despois de diversas modificacións, a estrutura interna da *Revista* conta na actualidade coas seguintes seccións: Temas, Escena Aberta, Proscenio, En Danza, Festivais, Entrevistas, Banda Deseñada, Ruxerruxe, Libros, Espectáculos, Ficheiro, Estreas, Texto. Esta distribución de contidos permite ofrecer un reflexo do que se produce cada trimestre en artes escénicas, mais tamén traer ao presente cuestións relevantes para o teatro galego. Nesta última etapa da revista, recuperouse a sección En Danza, entre outras, pola irrupción de iniciativas de danza en diferentes cidades galegas e pola vontade de colaboración por parte deste sector para reforzar a presenza da danza na publicación. Un caso concreto é o da colaboración establecida entre a *erregueté* e o TRC Danza, unha iniciativa coa que, ademais de atender a programación e o seu proxecto de programación expandida, edítanse en papel (en ocasións, traducindo ao galego) os textos encargados sobre as pezas antes da súa exhibición e que conforman 'Pre-Textos'. Deste xeito, ademais de reforzar o intercambio entre as redes de creación e recepción, a revista serve como plataforma para amplificar o radio de acción entre o seu público lector para achegar unha iniciativa escénica determinada.

Continuando cos cambios dentro das propias seccións, na última década desapareceu o apartado Es(Cenas) Atlánticas, unha valiosa colaboración entre Galicia e o norte de Portugal que se ampliará tamén ao mundo lusófono e latinoamericano. Paulatinamente, os contidos de Es(cenas) Atlánticas pasaron a centrarse en experiencias escénicas en Portugal e a incorporarse sen distincións nas diferentes seccións, ofrecendo unha ampliación natural da presenza de materiais sobre a programación do país

*O papel e as transformacións das publicacións periódicas sobre artes escénicas en Galicia: a erregueté*  
Vanessa Martínez Sotelo

veciño. Este feito non é algo estraño cando a *Revista* foi, desde o nacemento do teatro profesional galego, un elemento imprescindible á hora de entender as relacións entre Galicia e Portugal. Así o apunta o especialista Xaquín Núñez Sabarís no traballo ‘Converxencias actuais entre o teatro galego e portugués’:

O interese mutuo e recíproco repercutirá nunha maior visibilidade da escena de ambos lados. Por exemplo, o teatro galego ocupa o monográfico do número 4 (2003) da revista portuguesa da Cena Lusófona, *Sete Palcos*, e, pouco a pouco o teatro portugués tamén acapara páxinas e atención en diversos números da *Revista Galega de Teatro*. (Núñez Sabarís 2014)

Así, a revista aparece como axente nese incesante intercambio entre o teatro galego e portugués ao lado de revistas desaparecidas como *Ensaio* ou *Sete Palcos*.

Pola súa parte, a *Revista Galega de Teatro* inclúe nos seus números informacións e análises frecuentes sobre o teatro portugués. Lamapereira (1997) realiza unha síntese do espazo ocupado pola escena lusa nos trece primeiros números da publicación. Posteriormente, cómpre referir as informacións sobre Teatragal ou Festeixo. [...] O máis salientable é, porén, o espazo fixo dos números 30 a 53, na sección titulada ‘Es(cenas) atlánticas’, na que se informa do máis salientable da actualidade escénica do norte de Portugal. (Núñez Sabarís 2014)

Dentro desa actividade de interlocución e intercambio co norte de Portugal, a *Revista Galega de Teatro* conforma desde 2012, xunto coa Federación Galega de Teatro Aficionado e a Federación de Grupos Aficionados de Teatro de Castilla y León e o CDV, a Plataforma Transfronteiriza de Teatro Amador, promovendo o diálogo do teatro transrexional e transnacional e apostando por unha nova visión do teatro amador como elemento indispensable para a divulgación e o intercambio cultural transfronteirizo. Desde a desaparición de revistas como *Adagio* (publicada polo Cendrev) e *Sete Palcos* (editada por Cena Lusófona), a reformulación de publicacións como *Sinais de Cena* ou a publicación anual de *Ensaio de Teatro* coa que actualmente intercambia contidos, a *Revista Galega de Teatro* é a publicación galega á que múltiples programadores e creadores portugueses se dirixen á hora de informarse sobre espectáculos, compañías e festivais galegos, facendo dela unha ponte internacional, un espazo de intercambio incontestable, un escaparate desde o que asomarse ao teatro galego e desde o que asomarse a iniciativas escénicas en Portugal.

Continuando co repaso das seccións da *Revista Galega de Teatro*, a vontade de servir de ponte entre diferentes disciplinas artísticas foi exercitada coa encomenda de realizar as capas da publicación a creadoras procedentes das artes plásticas. Así foi até o número 60, pasando desde entón a dedicar o espazo ás compañías galegas. Non obstante, o intercambio interdisciplinar mantívose vivo coa reserva dun espazo para a banda deseñada no seu interior. Actualmente, ese espazo está protagonizado pola personaxe da investigadora de artes escénicas Rubina Kéneve, que ofrece a súa particular mirada sobre o tema que se aborda en cada número. De igual xeito, bienalmente, a *Revista* convoca o Certame de Banda Deseñada sobre Teatro, onde

unha persoa procedente do deseño adapta para cómic un dos textos editados na revista, pasando o resultado a formar parte da Colección de Banda Deseñada sobre Teatro que integran valores novos e consolidados.

Se seguimos co repaso interno da revista, Proscenio é outra das novidades recentes e está dedicada a dirixir a mirada sobre un tema polémico e de actualidade coa intención de xerar debate. Pola súa parte, Escena Aberta é un espazo reservado para a inclusión de temas atemporais ou que non se encadran estritamente nos eixos deseñados en cada número; Festivais é unha sección destinada a dar cobertura ás diferentes citas para a exhibición de espectáculos ofrecendo liñas claves sobre as principais tendencias; Entrevistas conságrase ás conversas en primeira persoa con figuras destacadas do panorama escénico; Libros é un espazo dedicado á crítica de libros de teatro e literatura dramática; Espectáculos é unha sección reservada para crítica de espectáculos; Ficheiro ofrece unha panorámica formada por informacións breves sobre os eventos destacados en cada trimestre; e Estreas serve de espazo de documentación, a modo de catálogo, no que deixar constancia dos espectáculos estreados polas compañías de teatro profesional e amator.

### Edición de textos dramáticos

A partir do número 8, a *Revista Galega de Teatro* comezou a editar textos dramáticos dentro da mesma publicación, converténdose na actualidade nunha das editoras máis importantes de teatro galego. Inaugurou a colección a obra *2132*, un texto de Roberto Vidal Bolaño que o propio autor definiu como 'fragmentos dun guión para cómic'. Desde aquel momento, traballos de numerosos autores galegos como Euloxio R. Ruibal, Luísa Villalta, Jenaro Mariñas do Val, María Xosé Queizán, Manuel Forcadela, Belén Roca, Xesús Pisón, Anxos Sumai, Lino Braxe, Sonia Torre, Constantino Rábade, Vanesa Sotelo, Raúl Dans, AveLina Pérez, Manuel Lourenzo, Clara Gayo, Xosé Manuel Pazos, Rubén Ruibal, Santiago Cortegoso e Fernando Epelde, foron editados pola revista, servindo nalgúns casos de impulsora ou descubridora de novos valores. Con todo, a nómina de autores publicados non ten fronteiras e a revista publicou en tradución ao galego pezas de dramaturgos tan significativos como os españois Juan Mayorga, Itziar Pascual, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Jerónimo López Mozo, Elena Cánovas ou Yolanda Pallín, ademais de nomes como o mexicano Jaime Chabaud, o francés Michel Azama, o croata Asja Srnec ou os canadenses Suzanne Lebeau e Wajdi Mouawad. Entre os autores internacionais, hai que destacar a especial atención que a *Revista* presta desde o seu número 65 á edición de textos en lingua portuguesa cunha colección que inclúe títulos de figuras como Abel Neves, Jose Maria Vieira Mendes, Ricardo Cabaça, Marta Freitas, Joana Craveiro ou Jorge Palinhos.

### Difusión da dramaturxia contemporánea

Na súa tarefa de aproximar ao galego a dramaturxia contemporánea ibérica, cómpre citar o acordo que mantén a *Revista Galega de Teatro* co Cercle Artistic de Ciutadella de Menorca, entidade que convoca anualmente o Premi Born de Teatre. O Premi Born é o único premio de teatro que aparece traducido ás catro linguas do Estado español: galego, éuscaro, catalá e

*O papel e as transformacións  
das publicacións periódicas  
sobre artes escénicas en Galicia:  
a erregueté*  
Vanesa Martínez Sotelo

castelán. Esta circunstancia é, sen dúbida, un valor engadido para un galardón que xa está considerado como un dos máis prestixiosos e mellor dotados economicamente.

Por medio deste acordo, o Premi Born foi traducido por primeira vez ao galego en 2006 e, desde ese momento, todas as pezas gañadoras contaron con cadansúa tradución ao galego na revista. Entre elas atópanse obras de Carlos Be, Jesús Díez, Carles Batlle, Josep Maria Miró, Lluïsa Cunillé, Raúl Dans, Carles Mallol, Xavi Morató ou Francesc Meseguer. Cabe sinalar que este acordo converte a revista nunha fonte importante para que compañías galegas se acheguen a textos de dramaturxia contemporánea de calidade contrastada para levar a escena. Foi o que sucedeu con proxectos exitosos como *O principio de Arquímedes*, de Josep María Miró, levado a escena por Teatro do Atlántico e que en 2016 acadou cinco galardóns dos Premios de Teatro María Casares e, entre eles, o Premio á Mellor Tradución. Casos coma este fan visible o papel da revista como ferramenta para colaboración directa coas compañías ao ser un espazo de encontro e de circulación de ideas, propostas, iniciativas e traducións facendo da revista un axente destacado no teatro galego.

### Formación de público

Coa intención de difundir a revista pero tamén de achegar ao público o teatro que contén, con cada número organízase unha presentación acompañada dunha actividade determinada (obradoiros, coloquios, performances, lecturas dramatizadas...). Co obxectivo de dar a coñecer as autoras e autores editadas na *Revista*, nos últimos anos ten realizado en diferentes puntos de Galicia e Portugal intervencións de diversa índole: o coloquio celebrado entre AveLina Pérez e María Armesto dentro do programa da Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas; os coloquios post-función celebrados durante a XXIX Mostra de Teatro Galego de Cariño; a presentación de *D'abalada* no FITEI de Porto. Deste xeito, a través da colaboración da revista con festivais onde non son habituais certos tipos de teatro ou coa intención de afondar na recepción, ademais dos traballos escritos que se editan nos diferentes soportes da publicación, o seu equipo propicia a divulgación e o intercambio de experiencias en vivo, erixíndose como un axente mediador e formador no desexo de normalizar o teatro galego.

### Ponte entre disciplinas

Se anteriormente sinalabamos que a *Revista* contaba cunha sección dedicada á banda deseñada, a propia Asociación Cultural Entre Bambalinas, guiada sempre polo obxectivo fundamental de espertar o interese pola arte dramática e ampliar públicos, decidiu convocar, con carácter bienal, o Certame de Banda Deseñada sobre Teatro que procura enriquecer, desde a linguaxe do cómic, o feito teatral. Dramaturxia e banda deseñada conxúganse neste certame que desvela novos valores do deseño a partir de textos galegos ou portugueses. O resultado é a creación dunha colección de Banda Deseñada sobre Teatro formada polos títulos: *Doentes*, de Roberto Vidal Bolaño, en versión de Brais Rodríguez; *Hámster*, de Santiago Cortegoso, en versión de Diego Campos; *Belicosario*, de Manuel Lourenzo, en versión de Juan Molina; *2132*, de Roberto Vidal Bolaño, en versión de Diego Blanco;

*O papel e as transformacións  
das publicacións periódicas  
sobre artes escénicas en Galicia:  
a erregueté*  
Vanessa Martínez Sotelo

*Imundação*, de Marta Freitas, en versión de Diego Blanco; *Caixa Negra*, de Fernando Epelde, en versión de Manuel Tudela.

### Espazo de crítica

Aínda que non é o único lugar no que a crítica sobre artes escénicas resiste, a *Revista Galega de Teatro* é un espazos aos que é necesario dirixirse ao falar de crítica teatral. Despois da desaparición da crítica en medios xeralistas e do peche de cabeceiras como *A Nosa Terra*, revistas culturais —como *Tempos Novos*—, programas radiofónicos —como o Diario Cultural— e blogs persoais —como *butacaenanfiteatro*— ofrecen unha mirada crítica que tamén ofrece a *Revista* trimestralmente na súa edición en papel e semanalmente na súa versión virtual. Cun equipo que combina nomes consolidados con novas voces da crítica, a edición dixital da web cubriu durante o ano 2017 un total de 51 espectáculos, o que dá unha media de case unha crítica por semana. Esta cobertura na que podemos atopar títulos de espectáculos galegos, portugueses e internacionais, permite non só apreciar unha panorámica do teatro que se produce no territorio galego, senón elaborar tamén un balance sobre as tendencias da creación escénica galega e internacional, realizar un percorrido polos referentes máis próximos e dotar ao sistema dun instrumento que permita mediar entre público, creación e programación.

No que respecta a libros, as recensións nas páxinas da revista de libros galegos publicados por diferentes editoriais serven para dar visibilidade e normalizar a presenza do teatro, case sempre reducido a un lugar marxinal tanto nos propios locais de venda como nos espazos de crítica reservados nos xornais xeralistas. Ao incluír en cada número un texto teatral, tamén a crítica especializada de libros se foi facendo nos últimos anos eco da revista, tecendo unha rede necesaria e evidenciando a importancia da *Revista* como editora teatral.

### O Fondo Teatral María Casares

Integrado na Biblioteca Pública de Cangas do Morrazo, o Fondo Teatral María Casares é o resultado dun convenio asinado no ano 1995 entre o Concello de Cangas, a *Revista Galega de Teatro* e a Compañía Teatro de Ningures. A Asociación Cultural Entre Bambalinas quixo nomear así o FTMC en memoria e homenaxe á actriz María Casares (A Coruña, 1922 – París, 1996), quen aos catorce anos tivo que exiliarse en Francia debido ao golpe militar franquista de 1936. Era filla de Gloria Pérez e Santiago Casares Quiroga, ministro e xefe de goberno da II República. O FTMC está formado inicialmente pola cesión de fondos bibliográficos e diversas coleccións de revistas especializadas destas dúas entidades, e vaise enriquecendo progresivamente grazas ás continuas achegas de libros e revistas que, recibidas na redacción, apúntanse na RGT e posteriormente pasan a inventariarse na Biblioteca.

Grazas a esta trasfega, hoxe o fondo conta con máis de seiscentos volumes de libros de literatura dramática, de teoría, pedagogía e técnica teatral e na súa hemeroteca poden atoparse coleccións de revistas emblemáticas xa desaparecidas como *Pipirijaina* e *El Público*. Ademais, inclúe publicacións como *Primer Acto*, *ADE*, *Actores*, *El Pateo*, *Artez*, *Ñaque Expresión*, *Art Teatral*, *La Ratonera*, *Entreacte*, *Escaramuza*, *CasaHamlet*, *Núa*, *El mundo del*

*espectáculo, Ambidextro; as portuguesas Artistas Unidos, Adagio, Sinais de Cena, Ensaios de Teatro ou as latinoamericanas Teatro, Gestos, Ateatro, Tramoya, Conjunto e Teatro, Truenos & Misterios.*

### Encontro ibérico de revistas

Coa intención de dar a coñecer a realidade das diferentes publicacións periódicas sobre artes escénicas e reflexionar sobre a súa propia condición, a *Revista Galega de Teatro* organizou diferentes encontros ibéricos de publicacións periódicas sobre artes escénicas (no marco da Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas nos anos 2008 e 2010, e dentro do Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica do Porto en 2011). Aos dous primeiros encontros, celebrados en Cangas, asistiron publicacións como *Casahamlet, La Ratonera, ADE, Assaig de Teatre, Artez, Sinais de Cena, Sete Palcos* ou *Zirkólíka*. No terceiro encontro, celebrado no Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica do Porto, ás anteriores sumáronse á xuntanza *Las puertas del Drama e Contraluz*.

Na palestra elaborada polos responsables da revista asturiana *La Ratonera*, que foi editada no número 58 da *Revista Galega de Teatro*, Roberto Corte e Pedro Lanza realizaron un percorrido pola tipoloxía de publicacións do Estado nas que incluían aquelas que tiñan edición en papel e excluían as que non tiñan unha periodicidade contrastada. Na súa achega, Corte e Lanza clasificaban dun xeito xenérico como revistas de teatro de autonomía, de investigación e debate, de carteleira, de crítica...; revistas de danza; revistas de asociacións profesionais; revistas de títeres; revistas de pedagogía teatral infantil e xuvenil; revistas de espectáculos de rúa ou revistas de circo. Das 29 revistas expostas, 4 eran galegas:

*Revista Galega de Teatro*: Idioma galego. Preséntase como revista de autonomía e a súa difusión comprende, principalmente, a comunidade galega e, por aproximación lingüística, Portugal. Inclúe texto temático de autor en galego. Os seus contidos gardan relación coas novidades da carteleira e os autores desta comunidade.

*CasaHamlet*: Idioma galego. Área de difusión: Galicia e por aproximación lingüística, Portugal. Os seus contidos son monográficos, facendo fincapé na publicación de textos dramáticos que aparecen con ilustracións artísticas en cor.

*Paraíso*: Idioma galego. Revista de información e promoción das actividades da Rede Galega de Teatros e Auditorios e da Rede de Salas. Área de difusión da comunidade galega. Ten edición dixital. Periodicidade semestral.

*Escaramuza*: Idioma galego. É unha revista da Asociación de Actores e Actrices de Galicia para tratar e debater as cuestións específicas do gremio referidas ao teatro e ao mundo audiovisual. O seu ámbito de difusión é Galicia. Esta publicación ten edición dixital. Cuadrimestral. Número de páxinas 16. (Lanza & Corte 2009)

A estas catro cabeceiras é preciso sumar experiencias como a de *Núa, Bululú* ou *Don Saturio*, xa desaparecidas. Deste xeito, das sete publicacións

citadas, así como a experiencia do boletín dixital *e-scena*, só a *Revista Galega de Teatro* continúa coa súa actividade regular, mantendo a necesidade de contar cun apoio económico para a súa impresión dentro dun período onde se reduciron as posibilidades de acceder a un apoio público e o mesmo acontece coa inserción de publicidade. Para a súa existencia, a *Revista Galega de Teatro* nítrese fundamentalmente do compromiso das súas subscricións, a inserción puntual de publicidade e a venda directa en librarías ou a través de internet e, a día de hoxe, constitúe un portal galego de artes escénicas tal e como reclamaba á administración o Consello da Cultura Galega en 2013 dentro do informe *As artes escénicas en Galicia: situacións e perspectivas*:

Capítulo importante no eido da información sobre as artes escénicas é o das novas tecnoloxías, particularmente aquelas que poden xerar fluxos de información entre creadores, espectadores e outros axentes do sistema, e que poderían chegar a xerar espazos virtuais de encontro, comunicación e interacción con moitas potencialidades, pero entre elas quizais non estea de máis lembrar a mellora da visibilidade da creación escénica galega, a creación dramática ou mesmo traballos de divulgación e investigación. Un *portal galego das artes escénicas*, dependente dalgunha das institucións públicas do sector e partillado por varias no mantemento diario, permitiría iniciar a creación dese espazo virtual que, sen dúbida, podería xerar novas iniciativas e, sobre todo, poñer en valor as xa existentes. (VV. AA. 2013)

### Retos e transformacións

No seu informe de 2012, o Consello da Cultura Galega indicaba que o xornalismo cultural galego pasou por épocas ‘boas, malas e peores’ ao longo dos seus máis de douscentos anos de vida desde a publicación na *Gazeta de Santiago* do primeiro texto xornalístico en galego o 5 de febreiro de 1812. En 2012, no medio dunha crise económica que reestruturou o mapa social do país e os propios medios de comunicación co peche de cabeceiras como *A Nosa Terra*, *Vieiros*, *A Peneira*, *Galicia Hoxe* ou *Xornal*, anunciábase o nacemento de catro novas iniciativas de comunicación integramente en lingua galega: *Sermos Galiza* e *Praza Pública* son algúns dos exemplos. Non obstante, progresivamente asistimos a unha redución da presenza da información cultural galega e en lingua galega nos medios de comunicación xeralistas, así como a unha desaparición da crítica cultural nestes medios tradicionais.

No documento *A debilidade da estrutura dos medios en Galicia*, escrito para a xornada ‘Medios de Comunicación e Mareas Municipais’, celebrada en Compostela en marzo de 2017, o especialista Marcos Pérez Pena expoñía as debilidades da estrutura dos medios, as súas ameazas e as oportunidades que esta situación presentaba. E é que, malia todo, as debilidades patentes poden abrir oportunidades á hora de desenvolver un sistema de comunicación alternativo, lonxe do control dos axentes habituais. O problema fundamental para o seu desenvolvemento acaba sendo a falta de profesionalización —entendendo como tal, non o rigor das persoas que o realizan, senón a imposibilidade de percibir un beneficio económico ou un salario pola súa dedicación— que garanta tanto a atención precisa como a estabilidade e a continuidade do proxecto no tempo.

Aínda que non formada por profesionais da comunicación mais si por especialistas do eido das artes escénicas, convencida da necesidade de crear

un espazo capaz de recoller tanto a actualidade do sector como as diferentes iniciativas existentes e ofrecer unha mirada crítica, a *Revista Galega de Teatro* quixo ampliar o seu proxecto reimpulsando a súa presenza na rede. O reforzo materializouse a través dunha aposta dixital que, sumada á actividade que viña rexistrando nas redes sociais, completaba dunha forma áxil a entrega dos catro números en papel que segue mantendo ao longo do ano.

O 1 de decembro de 2017, a *Revista Galega de Teatro* presentou a web [www.erreguete.gal](http://www.erreguete.gal), que viña a substituír a web testemuñal que coexistía co magazine Teatro Crítico Universal (en funcionamento desde xullo de 2014). Así, a nova páxina web da *Revista* naceu coa vontade e coa determinación de asegurar a presenza non só da cabeceira no día a día do seu público (potencial) senón tamén a presenza diaria das artes escénicas galegas a través dun medio alternativo, independente e comunitario; naceu como instrumento para facer visible a incesante actividade dos diferentes axentes que operan no eido das artes escénicas; naceu como ferramenta para abordar os temas efémeros que non teñen cabida na selección de contidos que o equipo deseña para a edición en papel de cada trimestre; naceu como medio de atraer cara ao papel un lectorado que non chegaba a sentir a existencia do soporte en papel, mais que manifesta curiosidade e interese polas artes escénicas.

Distribuída nas seccións Actualidade, Opinión, Entrevistas, Crítica, Libros e Textos, a misión fundamental da web é a de ficar no imaxinario da comunidade como unha ferramenta indispensable á hora de ter información sobre artes escénicas en Galicia. Deste xeito, unha vez posta en marcha, a web multiplicou por tres o número de visitas e lecturas diarias que certifican a existencia dun público ávido de acceder a contidos sobre artes escénicas. Así mesmo, a *Revista* reforzou a súa presenza virtual coas contas de *facebook*, *instagram*, *youtube*, *pinterest* e *twitter*. Concretamente esta última, serve como plataforma de publicidade e actualización de eventos teatrais cun aspecto centralizador desa información que non existía até o momento. O desafío para a publicación agora consiste en acadar o equilibrio preciso entre a edición dixital e a edición en papel, sendo conscientes de que se trata dun colectivo que se nutre de colaboracións e de persoas que se dedican profesionalmente a outras actividades.

Os datos indican que nos últimos anos a prensa impresa reduciu de xeito importante a súa tiraxe, mais o soporte en papel segue a ter unha grande capacidade de influencia sobre o público lector maior de 55 anos. Aínda así e malia que a prensa en papel reduciu o seu número de lectores e o seu público diminuíu a súa capacidade de atención dentro dun escenario cada vez máis fragmentado e difuso, internet preséntase como un novo campo de xogo. Este novo terreo ofrece facilidades á hora de atender con axilidade a actualidade, mais tamén presenta esixencias como son a actualización e renovación constantes que obrigan a procurar fórmulas para atender a súa cobertura sen necesidade de ampliar o equipo nin esgotar o capital humano existente.

Compromiso, rigor, cooperación e militancia son algunhas das claves que é preciso seguir activando neste momento de precariedade e empobrecemento ao que se suma a volatilidade da información para apostar por unha rede de divulgación, difusión, promoción específica para as artes escénicas en Galicia que funcione como un espazo lexítimo máis aló dos medios tradicionais que hai tempo que entraron en crise nesa súa aproximación ao poder e ao mercado. Creada desde a base e en contacto directo cos diferentes axentes do sector, parece fundamental reforzar a idea da *Revista*



*Galega de Teatro* como un medio independente consagrado ás artes escénicas en galego, construído entre todos os axentes do sector para a súa comunicación co público. A súa profesionalización dependerá da aposta firme e do apoio conxunto, así como da toma de consciencia da necesidade de reforzar a marxe desde a que crea e romper coa súa marxinalidade.

## Conclusión

O sistema teatral en Galicia sitúase nunha posición contra-hexemónica desde a que loita pola súa existencia e por acadar un espazo na esfera pública. Nos últimos anos, en Galicia asistimos á desaparición de cabeceiras en galego mais tamén á evaporación da crítica e da información cultural nos medios xeralistas, facendo do xornalismo cultural unha profesión en vías de extinción. Na última década asistimos tamén á desaparición das diferentes publicacións periódicas consagradas ás artes escénicas, algo que tamén acontece en Portugal.

Ante esta política de desmantelamento cultural, asedio, precarización e volatilidade informativa onde a opinión se confunde coa crítica e a información se mestura coa publicidade debido a intereses mercantís e a acción das redes sociais, o reto segue a ser o de construír un proxecto común e estable que normalice a presenza das artes escénicas no día a día da cidadanía e garanta esa ponte entre creación e recepción, e viceversa. Sabemos que sen público non hai teatro e son precisas canles que faciliten esa comunicación. En múltiples ocasións comprobamos que cando as administracións non asumen o seu cometido, a cidadanía ademais de esixir que o fagan actúa para intentar cubrir os ocos deixados. A *Revista Galega de Teatro* naceu na década dos 80, durante unha etapa marcada pola militancia, o voluntarismo e o proxecto de construción dun teatro profesional. Corenta anos despois, nunha época asediada polo capitalismo salvaxe, onde o valor simbólico é arrasado polo valor pecuniario, a compoñente voluntarista froito dun contexto de resistencia e precarizante segue estando vixente. A *Revista Galega de Teatro* continúa nese empeño de cubrir o oco que existe no eido da comunicación das artes escénicas e desde o papel e as novas tecnoloxías procura exercer un rol aglutinador, dinamizador, divulgador, reforzando a marxe social desde a que operan as artes escénicas.

Dúas funcións principais son as da *Revista Galega de Teatro*. Unha delas é a de contribuír a escribir a historia e preservar a memoria das artes escénicas en galego; a outra, a de servir de ponte múltiple. Ao longo do presente traballo acompañamos o percorrido da *Revista* enumerando as funcións dunha publicación periódica que ademais de servir de espazo de encontro, de lugar de intercambio, de territorio para a análise e a elaboración de pensamento crítico, actúa como altofalante de iniciativas, asume unha tarefa editorial, serve á difusión da dramaturxia galega contemporánea, contribúe á creación de público, propicia a descuberta de novos valores e constrúe pontes internacionais e interdisciplinares. De igual modo, debido fundamentalmente ao cambio de hábitos do público lector, a necesidade de ampliar o proxecto en papel coa presenza diaria en internet serviu para facer visible o seu traballo á hora de reunir as múltiples iniciativas das artes escénicas, contribuír a eliminar o illamento do traballo dos distintos axentes do sector, abrindo espazos para a opinión e a crítica e bosquexando, desde a acción dunha asociación cultural sen ánimo de lucro, o portal de artes escénicas demandado á Administración en 2013.

*O papel e as transformacións  
das publicacións periódicas  
sobre artes escénicas en Galicia:  
a erregueté*  
Vanessa Martínez Sotelo

## Obras citadas

GARCÍA, M.V., 2013. 'Trinta anos con nós. Periplo da RGT', *Faro de Vigo*, 21 de novembro de 2013.

LANZA, Pedro & CORTE, Roberto, 2009. 'Tipoloxía de revistas de teatro en España', *Revista Galega de Teatro* 58: 37-45.

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2014. 'Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí', *Anuario de Literatura comparada* 4: 77-106.

PÉREZ PENA, Marcos, 2017. 'A debilidade da estrutura galega de medios', *Praza Pública*, 18 de marzo de 2017. <http://praza.gal/opinion/3891/a-debilidade-da-estrutura-galega-de-medios-ameaza-e-oportunidade/>

VV. AA., 2013. *As artes escénicas en Galicia: situacións e perspectivas*. (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).

*Interview*

# As mulleres do/no teatro galego: vieiros da avangarda

**Iolanda Ogando González**<sup>1</sup>  
Universidad de Extremadura

**Elisa Serra Porteiro**  
University College Cork

<sup>1</sup>

Iolanda Ogando forma parte do proxecto de investigación Recuperación del patrimonio teatral de Galicia III. Relaciones internacionales y traducciones, dirixido por Laura Tato Fontaíña (Universidade da Coruña) e subsidiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación entre 2017 e 2019 co código FFI2016-76297-R. Igualmente, é membro do grupo de investigación CILEM (HUM008) pertencente ao catálogo de grupos da Junta de Extremadura.

Cando comezamos a preparar o monográfico *Chamada a escena: teatro galego no século XXI* para *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, matínamos na maneira de prepararmos un texto que fose á procura dunha ollada protagonista do sistema teatral e da súa evolución ao longo do presente século. Debates sobre a oportunidade de escoller algunha das moitas figuras que poderían dar conta desa transformación e deseguida estívimos dacordo na idea de achegarnos a unha voz feminina. Porén, esta decisión deixábanos perante dous problemas que nos incomodaban: o primeiro era o feito de ter unha elección realmente difícil á hora de pensarmos en quen podería ‘actuar’ como figura representativa do traballo das mulleres no teatro galego máis recente; o segundo proviña precisamente dunha das características deste sistema artístico: a multiplicidade de voces e linguaxes actuantes na existencia (en sentido lato) dun espectáculo teatral tornaba complicado ficarmos só cunha perspectiva. Deste xeito, chegamos á conclusión de que resultaba máis interesante facermos unha entrevista-cuestionario a varias mulleres que nos permitise así trazar itinerarios, descubrir interseccións e apuntar posibles direccións cara ao futuro, dende a perspectiva das mulleres de teatro en Galicia. O cuestionario enviado presentaba sete cuestións:

- Como describirías o teu rol profesional?
- Que acontecemento che parece o máis relevante do teatro nos últimos 25 anos para a produción dramática galega? E no caso específico das mulleres?
- Cal é a cuestión que consideras máis apremiante para a mellora da situación dos profesionais do teatro en Galicia?
- Cal é o impacto do traballo das mulleres profesionais do teatro dos

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

2

Queremos expresar o noso máis fondo agradecemento a todas as participantes por teren aceptado participar na entrevista, dedicar un tempo (sempre precioso) a reflectir e responder o noso cuestionario. Sen dúbida, o noso traballo puido aproveitar a xenerosidade que habitualmente demostran as teatreiras e teatros no sistema cultural galego.

últimos 25 anos? Como se reflicte isto en termos de recoñecemento público e visibilidade?

- No contexto teatral galego, enfróntanse as mulleres a retos específicos?
- Como imaxinas o traballo das mulleres profesionais no teatro futuro?
- Que plataformas ou ferramentas consideras que habería que impulsar para o teatro galego? E no caso de promover a participación das mulleres no sistema?

As preguntas propostas foron pensadas como punto de partida para reflexionar sobre a propia práctica teatral no marco do pasado, do presente e, sobre todo, do porvir do teatro galego. Presentadas como cuestionario escrito, foron así mesmo deseñadas para actuar coma unha ferramenta flexible á que podían achegarse con irreverencia: é dicir, as mulleres entrevistadas podían deixar preguntas en branco, responder cunha extensión libre e, se o consideraban necesario, podían utilizar as cuestións como desculpa para reflexionaren sobre outros aspectos, ou para ir ao encontro doutras preguntas.

Despois de varias xuntanzas, comezamos a perfilar unha lista de mulleres coas que contactar para preguntar se estaban dispostas a se embarcaren connosco nesta experiencia. Pensamos en mulleres con diversas funcións/oficios, de xeracións diferentes, con formación e experiencias tamén variadas e que, ao mesmo tempo, non estivesen xa presentes no monográfico a través da voz dos artigos. A nosa listaxe quedou así conformada por tres directoras e dramaturgas cun importante papel de xestión, Ánxeles Cuña, Cristina Domínguez e Ana Vallés; unha directora e dramaturga, Fefa Noia; dúas estudosas do teatro, aínda que desde perspectivas diferenciadas, unha máis achegada ao estudo da historia do teatro, como Laura Tato, e outra máis próxima á crítica teatral e á análise do teatro contemporáneo como Dolores Vilavedra; tres actrices con dedicación á xestión en espazos e xeracións diferentes, María Barcala, Patricia de Lorenzo e mais María Torres; dúas actrices con experiencia moi relevante no teatro e no audiovisual, Mónica Camaño e Melania Cruz; e por último, dúas autoras de xeracións tamén ben diferenciadas, Inma Antonio e Marta Pazos.<sup>2</sup> Como pode apreciarse, a nosa intención xa de partida foi buscar a colaboración de representantes de diferentes xeracións, modos de traballo e vertentes do fenómeno teatral, aínda que se algo resulta inmediatamente claro, mesmo ao tentar presentalas, adscribirlles a estas profesionais un rol monolítico daría unha visión incorrecta e limitada da súa pegada.

Conseguimos finalmente a resposta de nove delas, o que nos deixa desafortunadamente sen voz das autoras, Inma e Marta, e sen as interesantes olladas de Cristina ou Ana. En troca, o noso traballo baséase nas nove perspectivas achegadas por Ánxeles Cuña, Dolores Vilavedra, Fefa Noia, Laura Tato, María Barcala, María Torres, Melania Cruz, Mónica Camaño e Patricia de Lorenzo, e espreitando o conxunto das respostas, cremos que temos xa un abano suficiente para detectar algunhas ideas, converxentes e diverxentes, que axudan a comprender mellor o teatro galego contemporáneo. Agardamos que este pequeno exercicio fose para as participantes un espazo para a reflexión e unha oportunidade para articular as súas experiencias, pasadas e presentes, e as súas visións de futuro.

Somos conscientes de que deixamos nomes moi relevantes fóra, e aínda agora lamentamos non ter pensado nunha nómina máis extensa, pero

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

o temor a ser excesivas e as limitacións propias deste tipo de traballos actuaron como freos á hora de delimitar número e extensión. Alén diso, a nosa achega nunca pretendeu ser definitiva ou totalizadora, senón só un chanzo máis no retrato do labor das mulleres no mundo teatral na Galiza, continuación de reflexións xa publicadas nos últimos 20 anos, coma a entrevista ás mulleres publicada en *Escaramuza* no ano 2004 asinada por Nazaret López e Comba Campoy, os traballos de Inma López Silva en 2007 e 2011, o informe de Andrea Álvarez Pino tamén de 2011, o capítulo publicado por Marta Pérez e Vanesa Sotelo en 2013, a reportaxe de Montse Dopico en 2014 para a revista *Luzes* ou o volume recén saído do prelo para a *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI* elaborado polo Observatorio da Cultura Galega no seo do Consello da Cultura Galega (CCG).

Dous dos traballos, o de López/Campoy e mais o de Dopico, son os que máis se achegan á nosa proposta, xa que ambos reflexionan sobre a situación da muller no teatro galego a partir da entrevista a diversas voces relevantes no sistema. É o noso obxectivo recoller parte dese espírito e, sumando as ideas coas que as outras estudosas citadas contribuíron aos estudos do teatro feminino no país, ofrecer unha nova lectura que continúe a describir de maneira poliédrica unha arte poliédrica protagonizada en gran medida por mulleres de teatro. E, casualmente, a comentada diagnose publicada polo CCG, que apunta á marxinalización do traballo feminino no sector cultural, parece reforzar a necesidade de seguir a pensar e apuntar liñas de actuación para mudar o estado de cousas.

### **Mulleres de teatro, mulleres poliédricas**

Precisamente, un dos aspectos máis salientables de todos os estudos e análises da situación da muller no teatro galego é a coincidencia á hora de apuntar que, a nivel xeral, as mulleres non ocuparon unha grande parte dos oficios teatrais. Xa na reflexión pioneira de Luísa Martínez en 1993 se sinalaba esta eiva, e nela volveron insistir voces coma as de Cándido Pazó (2004), Victoria Paniagua (2004), a mesma Ánxeles Cuña no case manifesto que publica nese mesmo número de *Escaramuza* en 2004 ou Andrea Álvarez Pino que, en 2011, apunta que as mulleres ‘acusaron e acusan a escaseza de compañeiras na escrita, na produción, na distribución, na xestión e nas barricadas técnicas’.

Fronte a este desequilibrio, varias das participantes, nomeadamente aquelas que están máis preto da escena, autorretrátanse como ocupadas en múltiples tarefas na súa dedicación ao teatro, exercendo un ‘rol poliédrico’, termo usado por María Torres para definir a súa experiencia profesional. Así o recoñecen (e reivindicán) tamén figuras coma María Barcala, Ánxeles Cuña ou Patricia de Lorenzo, todas elas apuntando ao feito de formaren parte dunha compañía, de xeito que teñen que compatibilizar unha función artística principal con outras secundarias e, sobre todo, con aspectos de xestión e organización. Para María Torres estas ‘tarefas tanxenciais’, que son necesarias ‘para que as vocacionais podan prosperar’, supoñen combinar o artístico e o non artístico, o que pode ser un factor de dispersión, e requiren un alto grao de ‘resistencia e resiliencia’. Pero tamén, como sinala María Barcala, isto implica unha maior responsabilidade e liberdade á hora de escoller os textos, os espectáculos e ‘a liña de traballo coa que abordar o diálogo cos espectadores’, algo que ela identifica como unha ‘faceta realmente importante á hora de levar a cabo un proxecto creativo’. Isto lévaa a

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

declarar contundentemente: ‘máis que actriz, eu síntome muller de teatro’. Trátase ademais dunha oportunidade para afondar nun traballo renovador e variado: ‘Nin dirixo igual a cada actor e actriz, nin emprego as mesmas estratexias para cada posta en escena’, apunta Ánxeles Cuña.

Á luz destas declaracións, queda de manifesto que, no exercicio da profesión teatral en Galicia, non hai demasiado lugar para a especialización extrema, nun contexto que se caracteriza pola permeabilidade de roles e a versatilidade como requirimento case ineludible, como xa describira Santiago Prego (2007).

As mulleres dedicadas ao oficio da investigación, Laura Tato, historiadora do teatro galego, ou Dolores Vilavedra, docente e investigadora, sinalan un elemento que parece común en todas as nosas entrevistadas: o compromiso co sistema, que exercen en cada caso dende a perspectiva do seu rol predominante. Vilavedra fala da responsabilidade co ‘coñecemento e coa comunidade na que se xera’ e, así, todas elas demostran unha forte consciencia no seu labor de intervención, sustentabilidade e loita pola persistencia dun sistema artístico minorizado nun país tamén minorizado, idea sobre a que tamén insiste a *Diagnose* do Consello da Cultura aínda neste ano 2018. Aínda que as participantes son axentes da cultura galega e da produción cultural en galego, Ánxeles Cuña é a única que menciona explicitamente a cuestión da lingua, referindo a necesidade de ‘[m]anter o ecosistema teatral como un importante referente a prol da nosa lingua. Sempre o sector cultural traballou a reo para manter o facho prendido do Galego. No noso país levouse á par a normalización do teatro e a defensa do idioma’.

Neste sentido, a subsidiaridade do teatro nun sistema non totalmente afirmado era sinalada xa en 2007 por Inma López Silva, quen acudía á teoría xeral dos sistemas para contrastar a relevancia do sistema literario como factor identitario fronte á pouca relevancia da literatura dramática e, moi especialmente, da literatura dramática de mulleres. Así, apuntaba, a escena funciona como plataforma alternativa á publicación editorial e, se podíamos e podemos falar de relevantes mulleres directoras, non acontecía o mesmo coas mulleres autoras. Álvarez Pino (2011) concretiza aínda máis esta idea cando sinala o baleiro existente na literatura dramática de muller tras a década dos 80 do século xx, ao non haber voces femininas que continuasen o labor renovador na linguaxe teatral de autoras coma M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Luísa Villalta ou Inma António.

Entre as mulleres que entrevistamos temos tres, Ánxeles Cuña, María Torres e Fefa Noia, que se presentan coma dramaturgas. É interesante que no caso da primeira delas, que se preocupa en nos lembrar a xa relativamente extensa nómina de mulleres que se achegaron á creación de textos, publicados ou non, as define simplemente como dramaturgas, e non como autoras, o que sen dúbida se debe á proximidade que tanto ela como as outras mulleres entrevistadas teñen á escena. Todo apunta a que tanto Cuña coma as outras entrevistadas están na liña reivindicada por Marta Pérez e Vanesa Sotelo no seu interesante artigo/declaración de principios publicado en 2013: a creación do discurso das mulleres do teatro vai diminuindo a centralidade do logo (masculino) e procura unha renovación moito máis ligada ao físico, á escena, á experimentación (aspecto sobre o que voltaremos máis adiante).

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

## O teatro galego recente visto polas mulleres

Como é claro, para alén de querermos saber como entendían estas mulleres a súa función no sistema teatral galego, quixemos saber como vían elas o teatro en termos de evolución ao longo das últimas décadas. Por iso, preguntámoslles cales eran, na súa perspectiva, os fitos que marcaban ese percorrido recente do sistema teatral en xeral, e máis particularmente, para as mulleres, en parte co fin de establecer se xurdiría unha especificidade da experiencia feminina.

No primeiro caso, os feitos máis relevantes do teatro en xeral, tres son os acontecementos máis sinalados: a creación da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESAD), os diversos procesos de profesionalización do sector (coas compañías profesionais a dobraren en número, o convenio colectivo de actores e actrices, as compañías residentes...); e a creación da Rede Galega de Teatros e Auditorios. A creación do Centro Dramático Galego ou a aparición de diversas institucións para o estudo ou exhibición do teatro (centros de documentación, premios, festivais...) tamén son mencionados, pero en menor medida. Conscientes da situación do teatro no país e fondamente críticas e reflexivas, case todas as entrevistadas apuntan as vantaxes que estes fitos trouxeron para o teatro galego e, xa que logo, lamentan as oportunidades perdidas nos casos de institucións ou iniciativas xa desaparecidas, nomeadamente a Rede Galega de Teatros e Auditorios.

No tocante aos acontecementos máis relevantes para a situación das mulleres do teatro encontramos un fito recorrente, mesmo se non pertence estritamente ao ámbito escénico: en efecto, tres das entrevistadas (Melania Cruz, María Torres e Ánxeles Cuña) apuntan á relevancia da creación do Observatorio de Igualdade nas Artes Escénicas e Audiovisuais de Galicia. Melania Cruz afirma que se trata dun 'chazo esencial na loita pola igualdade que recorda á profesión o moito que queda por facer', mentres María Torres sinala que esta iniciativa pon de manifesto a conciencia clara por parte das mulleres da situación de desigualdade e da necesidade de mudar ese estado de cousas e chama a 'que non quede nunha boa intención'. Neste sentido, Mónica Camaño considera como aspecto máis relevante nesta evolución no teatro das mulleres a mudanza de actitude e nas estratexias desenvolvidas polas mulleres para paliar a invisibilidade e ocupar todos os espazos do sector. Á súa vez, Laura Tato lembra a relevancia dos anos 80 no proceso de chegada das mulleres a postos e roles até ese momento impensables, algo que se concretou co nomeamento de Dorotea Bárcena como directora do CDG (1988-1989), aínda que se tratou dunha época inestable e complicada, na que Bárcena era realmente directora en funcións tras o abandono de Eduardo Puceiro (López Silva 2015).

Precisamente, a actual directora do CDG, Fefa Noia, destaca a profesionalización das mulleres do sector (aínda que sinala que resta moito por facer), e Ánxeles Cuña, que tamén ocupou ese cargo entre outubro de 2005 e marzo de 2006, pon de relevo a existencia de compañías lideradas por mulleres. Nesta liña sitúase tamén Dolores Vilavedra, que propón como fito máis salientable a creación do Teatro do Malbarate, compañía creada e xestionada por mulleres na década dos 80 que, na súa opinión, reflectía o paradoxo do propio percorrido das mesmas, cunha compañía que se enfrontou a importantes dificultades. Máis unha vez, evidénciase a preocupación con respecto aos roles e funcións asumidos polas mulleres na profesión teatral.

Por último, retomamos dúas ideas sinaladas por Ánxeles Cuña que resultan de interese: a primeira é a lembranza para a montaxe de

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

*Sexismunda*, producida e estreada por Sarabela Teatro no ano 2001. *Sexismunda*, iniciativa da tradutora e dramaturga Begoña Muñoz Saa, que lle propuxo á compañía facer esta adaptación en feminino de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, sería considerada un fito relevante na entrada da perspectiva da muller na escena galega (López Silva 2011, Álvarez Pino 2011). Tal como sinala a propia Cuña, na posterior posta en escena da canónica peza calderoniana da Compañía Nacional de Teatro Clásico española en 2012, foi a actriz Blanca Portillo quen interpretou o rol de Sexismundo (que non Sexismunda), baixo a dirección de Helena Pimenta. Como ela ben puntualiza, 'nós [Sarabela] fomos pioneiras'. A segunda é a experiencia denominada *Tempada da igualdade*, no marco do Festival Internacional de Teatro de Ourense (FITO), na medida en que supuxo e supón unha ferramenta de divulgación, reflexión, encontro e traballo das e para as mulleres.

### **Desprecarizalo todo: como mellorar o teatro**

Desafortunadamente, o ton positivo co que analizan moitos destes acontecementos tamén deixa ver, como comentamos, o pesimismo ou a preocupación por tras das iniciativas fanadas, dos obxectivos non conseguidos, das necesidades aínda restantes. Por tras das palabras de María Torres respecto da súa definición profesional, tamén se intúe outro aspecto que vai ser central na reflexión de todas as mulleres entrevistadas: a necesidade de asumir moitos papeis e funcións pola precariedade laboral, e non só, do sistema. En efecto, á hora de definir o seu papel no teatro galego, Mónica Camaño fai á súa vez unha interesante consideración sobre o traballo de actriz no país: 'Unha inxenua querendo vivir na cultura negada? A dúbida como sistema precariza; a dúbida traballada pola actriz é xeradora, pero na vida profesional atenaza. E niso estou: actriz precaria. E unha vez máis a pregunta: son responsable da miña invisibilidade e da miña precariedade?'

Nin ela nin as outras entrevistadas parecen resignarse a asumir esa responsabilidade en solitario; moi polo contrario, cando lles preguntamos polas dificultades que senten nese sistema artístico e laboral co que decidiron comprometerse, todas apuntan na mesma dirección: a necesidade dunha política cultural consciente, estable e estruturada. Un traballo de reflexión colectiva e o establecemento de medidas que muden a situación e que, finalmente, permitan dignificar o sistema e 'desprecarizalo todo', como apunta Dolores Vilavedra.

Laura Tato reivindica así unha maior 'implicación administrativa' que leve ao desenvolvemento de políticas estratéxicas para a mellora de todos os aspectos do sistema, de xeito que alguén dedicado ao teatro poida 'vivir e non malvivir'. Tamén María Torres pide políticas mellor elaboradas e menos curto-pracistas, que permitan proxectos estables, Mónica Camaño fala de políticas culturais claras, Patricia de Lorenzo demanda maior estabilidade laboral e Ánxeles Cuña reivindica o deseño de estratexias políticas, sociais e culturais que partan da concepción do teatro coma un sistema referencial para a lingua e a cultura galegas.

Por iso, se Camaño lamenta a desaparición do Plan Galego das Artes Escénicas, Melania Cruz considera que o sector debe loitar por unha lei galega das artes escénicas. Ambas coinciden, así mesmo, na necesidade dun asociacionismo máis forte. Neste sentido, varias delas apuntan tamén á necesidade dunha implicación consciente e (auto)crítica por parte dos/das profesionais (Cruz), que deben asumir o protagonismo á hora de lle faceren



*As mulleres do/no teatro galego:  
viciros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

entender á sociedade a pertinencia do teatro. Segundo Torres, que fai fincapé na necesidade de crear públicos, habería que ‘achegar a sociedade ao teatro’, xa que moita xente ‘ve o teatro galego como algo alleo. Incluso como un teatro etiquetado, de segunda categoría’. Noia, que manifesta opinións na mesma liña en canto á fidelización de públicos, considera que os profesionais teñen o deber de ‘facer todo o que poidamos para ser tan necesarios para o público como o público é para nós’ e recoñece que ‘[a] xente de teatro non soubemos facer entender á xente que a produtividade das Artes Escénicas, e da cultura en xeral, non poderá ser nunca económica, pero é moito máis importante’, segundo Melania Cruz, por ser ‘un ben fundamental e dereito necesario’.

Tampouco esquecen as entrevistadas a cuestión do teatro como, en palabras de Dolores Vilavedra, ‘ferramenta valiosa na mocidade, non só como ferramenta educativa senón tamén socializadora’, polo que esta investigadora enfatiza a necesidade dunha intervención urxente para implementar un ‘plan de teatro escolar ben dotado e con continuidade’ para que a actividade teatral nos centros educativos non dependa, como na actualidade, ‘en exclusiva do voluntarismo dun profesorado cada vez máis asfixiado polos recortes e a saturación das aulas’. Para Torres, sería ademais fundamental dar difusión aos eventos teatrais para paliar ‘a ausencia de tradición teatral’, unha situación que contrasta coa de Francia, onde ‘é natural ver grupos de xóvenes, sen tutorización de adultos, asistir ao teatro con normalidade e por vontade propia un domingo pola tarde’.

O inconformismo coa relación entre o teatro e as institucións de goberno tamén contamina a percepción dos fitos históricos do teatro galego. Por exemplo, a fundación da ESAD, que segundo Torres ‘colmou un baleiro existente na formación de actrices e actores en Galicia’, algo dificilmente disputable, para Barcala supuxo ‘un impulso desde o punto de vista do recoñecemento social ao mundo do teatro’ pero, engade, ‘[d]e nada serve ter creado unha escola onde aprender os rudimentos dun oficio que non ten logo onde oficiarse’. Na mesma tónica valoran varias das profesionais a creación do CDG, recoñecida como un fito, mais con reservas: ‘un espazo afogado’, segundo Barcala, ou unha ‘oportunidade perdida’, en palabras de Vilavedra.

O consenso xeral é que falta o compromiso da administración co teatro cunha actitude consistente, coherente e práctica, que se manifesta en cuestións como a necesidade de que os espazos escénicos existentes sexan algo máis que ‘colectores baleiros’ (Barcala) ou ‘a creación dun marco legal laboral para o sector (convenios colectivos), así como a implantación de redes de distribución de espectáculos’ (de Lorenzo).

### **Sermos de cheo, habitar os espazos: como mellorar o teatro para as mulleres**

En 2004, Ana Vallés declaraba á revista *Escaramuza* que non hai teatro de mulleres, senón teatro, e como tal debe ser reclamado e estudado. Aquela reivindicativa afirmación deixaba entrever o paradoxo no que, de feito, as mulleres teatreiras deben desenvolver o seu traballo.

Así, se por unha parte todas elas consideran coma os máis urxentes os problemas que afectan a todo o sector, independentemente do xénero dos seus axentes (precariedade laboral, paro, marxinalización...), as posicións diverxen cando lles preguntamos sobre as dificultades específicas ás que

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

se enfrontan as mulleres no sistema. Algunhas delas non detectan ou non sinalan retos específicos, mentres outras apuntan á existencia dunha maior dificultade para o sector feminino. Como xa se percibía nas declaracións destas mulleres na entrevista colectiva feita por López e Camboy en 2004, ou aínda na reportaxe de Dopico en 2014, moitas delas declaran non ter sentido un trato discriminatorio nas compañías nas que traballan e, de feito, recoñecen moverse nun ámbito especialmente receptivo ás súas reivindicacións, pero igualmente, continúan a comprobar a existencia de prexuízos, estereotipos e comportamentos que manifestan a desigualdade.

Nesta liña sitúase Fefa Noia, quen afirma que, se ben ‘debemos evitar victimismos improditivos’, non por iso debemos deixar de sinalar que existe ‘un machismo invisible, en moitos casos inconsciente, froito de tantos anos de desigualdade’, un estado de cousas que provoca que ‘cando as mulleres conquistan algunha destas posicións, vense sometidas a unha crítica moito máis dura e afiada que no caso dos seus compañeiros’.

En apuntar explicitamente a necesidade de que medre a cantidade de mulleres en moitos campos coinciden a maioría das nosas entrevistadas, se ben con énfases diferentes. Elas citan de xeito recorrente a interpretación como terreo onde a presenza feminina estaría historicamente máis normalizada, mentres apuntan a un número claramente máis alto de homes no eido técnico. Mais algunhas das entrevistadas apuntan que hai tamén menos mulleres en funcións artísticas como a dirección (Barcala, Noia, Torres). Mentres que Barcala recoñece que ‘queda moito por andar’ ata chegar á paridade en tódolos oficios teatrais, opina que no teatro galego ‘nunca houbo un rexeitamento para a nosa incorporación a todos eles’. En certo modo, as palabras de Fefa Noia puntualizan esa visión positiva cando engade que, ademais, a ‘dificultade para topar mulleres en determinados postos de traballo: técnicos, dirección escénica, dirección de teatros...’, estas se ven ‘sometidas a unha crítica moito máis dura e afiada que no caso dos seus compañeiros’.

Tamén María Torres fala do problema da invisibilización das mulleres nun sistema xa de por si invisibilizado, e Mónica Camaño afonda nesta idea citando directamente o volume recentemente publicado para a *Diagnose da cultura galega* xa referido, no que se apunta que ‘as mulleres creadoras dentro do ámbito da cultura galega están clara e completamente nas marxes da creación cultural’, recoñecidas por sectores xa fortemente concienciados e, mesmo así, sen recibiren o mesmo valor cá creación feita por homes, o que tamén se traduce nunha persistente ‘fenda salarial’. Por iso, está convencida de que as mulleres teñen retos específicos aos que se enfrontan e polos que deben seguir a loitar.

Neste sentido, Ánxeles Cuña amósase moi crítica co sistema, afirmando que ao final o teatro reflicte que ‘vivimos nun Estado patriarcal, machista, que pretende mercantilizalo todo e onde os temas máis apremiantes demandan a berros compromiso e acción’. E Camaño explicita como imaxina ela esa acción por parte das mulleres que deberán ‘reivindicar espazos para o traballo e para a exhibición, espazos de investigación e participación, para sermos de cheo e habitar eses espazos por nós mesmas’.

Trátase, en resumo, de conseguir unha igualdade real, algo que acabe coa necesidade da discriminación positiva (cuxa terminoloxía cuestionaban as mulleres entrevistadas en 2004), que permita a superación dun teatro marcado simplemente polo feito de ser ‘de muller’ (como sinalaba Marta Pazos a Montse Dopico en 2014), cun proceso de etiquetación cuxa desaparición tamén arela Mónica Camaño: ‘sen necesidade de etiquetas do tipo

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

“ollada feminina”.

Establecer máis aló de dúbida se esta percepción de inequidade é unha cuestión de números vai alén do noso propósito. Nembargantes, á luz da valoración de Fefa Noia, cabería preguntarse se estamos estritamente ante unha falla de presenza ou se hai un compoñente engadido de falla de visibilidade, debida non tanto a un boicot activo das mulleres senón a certo grao de transparencia endémica. Deste xeito, Ánxeles Cuña achéganos unha listaxe ben extensa (sen intención de ser final e completa) de mulleres que exercen a profesión teatral en Galiza, elaborada en base ao traballo doutros investigadores (e.g. Pérez/Sotelo 2013 e Afonso Becerra, segundo ela mesma apunta na súa achega), así como á súa ampla experiencia. É esta unha nómina o suficientemente substancial para facernos cuestionar se estamos a tratar cunha mera cuestión de números.

### ***Eu tamén navegar: o difícil vieiro para a visibilización das mulleres***

Mesmo recoñecendo o problema específico das mulleres, María Barcala e María Torres sinalan que hai un problema xeral de visibilización de todo o teatro. Barcala comenta o feito de haber actores e actrices moi recoñecidos pero só a partir do audiovisual, nunca a partir do teatro. Mais, entre tanto, tanto elas coma todas as outras entrevistadas manifestan que o caso se agrava cando falamos do impacto ou do recoñecemento do traballo feminino no teatro galego.

Ben é verdade que todas elas teñen tamén un comentario positivo neste eido, e é que se ben o papel da muller no teatro é maior do recoñecido, ou a introdución en diversos ámbitos foi un camiño difícil —como afirmaba Laura Tato—, tamén perciben que as cousas foron cambiando e continúan a mudar, nun efecto ‘bóla de neve’, comenta Vilavedra, que desde un inicio con presenza moito máis escasa levou a que na actualidade poidamos falar xa de varias mulleres ocupando postos relevantes, como a dirección do CDG, algo que varias identifican como un dos fitos para as mulleres de teatro.

Melania Cruz destaca a relevancia dos modelos femininos que foron abrindo o camiño para as novas xeracións, como Mónica Camaño, Cristina Domínguez ou Ánxeles Cuña. Precisamente esta última salienta a función esencial das mulleres directoras, coma Dorotea Bárcena, Ana Vallés, Cristina Domínguez ou ela mesma á fronte da compañía Sarabela Teatro. Cuña resalta a importancia de contarmos con olladas femininas, non só como unha cuestión de equilibrio social senón, fundamentalmente, desde un punto de vista estético e conceptual, para revelar unha perspectiva ‘que nunca podería ser expresada dende unha ollada masculina’: ‘O centro de gravidade trasládase e o foco muda de cor e de énfase. Non se trata de alu-mear, si de dar luz a outras maneiras de interpretar o mundo. As mulleres necesitamos esnaquizar a gaiola que historicamente se nos atribuíu’.

Porén, todas as nosas entrevistadas coinciden tamén en que queda aínda camiño por percorrer. Neste sentido, o arqui-famoso verso dunha das escritoras símbolo da literatura galega contemporánea, Xohana Torres, é citado por Ánxeles Cuña á hora de falarmos da visibilización do traballo das mulleres no ámbito dramático. A directora e na actualidade deputada ourensá lembra que ‘no ano 2014 a ADE concedeu once medallas polos 25 anos de permanencia na Asociación. Eu fun a única muller’. Dolores Vilavedra considera que ‘aínda temos que avanzar no ámbito da xestión e da

programación'; María Torres pensa que se ben ocuparon máis terreos, aínda continúan sen estar á fronte de roles de xestión importantes e Patricia de Lorenzo indica que as 'mulleres que fan produción, escrita, dirección técnica ou escenografía por exemplo, son excepcionais'. Así mesmo, Fefa Noia e Mónica Camaño consideran que se debe continuar a traballar para acadar unha igualdade total.

### **Novas olladas, novas maneiras creadoras**

Se temos en conta as ideas de estudosas como López Silva en 2007, ou Álvarez Pino en 2011, que contrastan coa percepción das teatreiras entrevistadas en 2018, chegaremos á conclusión de que se trata dun camiño lento pero imparabile. López Silva afirmaba no seu traballo que non lle parecía que se puidese 'sinalar a existencia dunha liña estética ou un discurso particularizado das mulleres no teatro', e catro anos máis tarde, Álvarez Pino seguía a considerar que as mulleres 'dominan as linguaxes e arriscan máis, pero non están en posición discursiva'. No entanto, observando a evolución do teatro feito desde a ollada feminina, o alargamento das linguaxes e voces creadoras ten sido imparabile (como ben sinalaban Pérez e Sotelo no artigo de 2013, ou Cuña na xa referida resposta do seu cuestionario) e, sobre todo, a percepción, sinalada en varias ocasións no traballo de Álvarez Pino (2011) ou no de Pérez e Sotelo (2013) de que é grazas a elas que o teatro ten experimentado unha tan ampla transformación e renovación.

Neste sentido, afirma Monica Camaño que o impacto e visibilización das mulleres é proporcionalmente menor cá relevancia e impacto que elas tiveron na renovación e transformación do teatro en Galicia, que se beneficiou claramente das novas olladas e das novas maneiras de creación que achegaron co seu traballo.

Observamos así que as mulleres cren que a dramaturxia feminina continuará a ser libre e transgresora, a vía para volver atraer o público ao teatro (considera Vilavedra) e, sobre todo, para achegar 'creatividade, sabiduría e capacidade de traballo, con apertura para o diálogo e intelixencia emocional na resolución de conflitos', en palabras de María Torres.

É polo tanto unha perspectiva imprescindible para a sociedade, xa que, sinala Ánxeles Cuña, nos deixa 'unha percepción e representación da realidade que nunca podería ser expresada dende unha ollada masculina. A quebra explícita ou tácita da estereotipia. A busca de linguaxes propias onde as mulleres deixan de ser obxectos, onde a cousificación tende a desaparecer, onde afloran as identidades e os conflitos dende outra perspectiva, onde os roles non son pasivos'.

### **O futuro das mulleres no teatro, o futuro do teatro**

En 2011 Andrea Álvarez Pino concluía con un contundente parágrafo o seu estudo sobre o papel das mulleres na escena galega, reclamando unha maior conciencia xeracional e unha estratexia de xénero que supuxese unha 'estratexia intelixente de visibilización'.

Sete anos máis tarde, as mulleres entrevistadas nesta ocasión semellan centrar as súas arelas en dúas liñas de acción principais que, outravolta, son reflexo das eivas e dificultades que detectan na situación do teatro: acabar coa precariedade das condicións laborais e creativas no sistema e,

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

máis especificamente, acabar coa situación de desigualdade entre homes e mulleres neste terreo.

No primeiro dos ámbitos, comenta María Barcala que o futuro é precario se non mudan as condicións e Ánxeles Cuña pide que haxa mellores condicións de traballo para todos e todas. Á súa vez, como xa sinalamos, Melania Cruz lembra a necesidade de reforzar o asociacionismo e de loitar por unha lei galega das artes escénicas. E xa Mónica Camaño, que coincide na idea da necesidade de acabar coa situación precaria do teatro, vai máis alá e fala da arela de ver desaparecidas as loitas sindicais para poder enfrontarse 'á loita da creación', mentres que Vilavedra advirte que 'a batalla sindical está por dar'.

No caso da igualdade e o papel da muller no teatro galego, volven todas elas coincidir na urxencia de acadaren ese obxectivo, se ben con matices. Patricia de Lorenzo introduce a cuestión da idade e as diferentes consecuencias que ten no caso dos actores e das actrices, para as cales 'pasar dos corenta anos é un problema serio, directamente supón menos opcións de traballar'.

Á súa vez, Ánxeles Cuña continúa a ver esta cuestión coma un dos retos específicos que as creadoras teñen por diante; María Barcala cre que esa igualdade está xa case aí, mentres María Torres ve unha situación favorable, mais precisamente para que se continúe a cambiar. Tamén Fefa Noia reclama unha 'mirada atenta' para eliminar a desigualdade e permitir que as mulleres ocupen todos os espazos, de xeito que poida falarse dun 'futuro no que non faga falta discriminar entre mulleres e homes para imaxinar o seu traballo', e igualmente Melania Cruz fala de que lle gusta imaxinar un futuro en que as mulleres decidan en igualdade.

Se Inma López Silva identificaba unha mudanza en 2007 e 2011 que, afirmaba, nos obrigaba a ficar atentas no futuro, á espreita do que o teatro en feminino podía dar, unha década máis tarde as mulleres do teatro, e malia os progresos sinalados, seguen a pedir unha maior presenza desta ollada feminina, ou en palabras de Mónica Camaño, que 'o(s) FEMINISMO(S) impregne(n) o noso facer, instalado no noso respirar. Garante será de camiño andado con intelixencia lonxe de modas e oportunismos'.

### **En conclusión que non conclúe...**

En esencia, os fitos e retos que as mulleres de teatro participantes neste traballo articularon nas súas achegas non son exclusivamente cousa do xénero feminino. Son os do teatro galego hoxe, os dos profesionais, os amadores e mesmo o público da nosa comunidade: a precariedade; a ausencia dunha postura institucional sólida e comprometida coa escena, a escrita e a educación; a necesidade dunha integración na sociedade para que se recoñeza o valor do teatro como ben da comunidade; e, alén de todo iso, a igualdade entre os sexos.

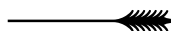
O feito de que eses eixos de reflexión sexan extrapolables máis aló do exercicio da profesión teatral pon de relevo que non son as súas posturas 'femininas'. E, certamente, non era a nosa intención ao dirixirnos a mulleres colleitar perspectivas sobre problemáticas de xénero senón que, de xeito moi simple e aberto, pretendiamos facer un exercicio de visibilización. O motivo principal foi que consideramos que, ademais da cuestión da presenza feminina nuns ou noutros oficios que recollemos nas seccións

*As mulleres do/no teatro galego:  
viciros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

anteriores, como investigadoras tamén sentimos (e quizais, resentimos) o número máis limitado de mulleres en foros de debate e liderando iniciativas institucionais.

Mesmo cuestións que a priori poderían considerarse como máis urxentes para as mulleres nos oficios teatrais, as da paridade, a igualdade e a ruptura dos estereotipos, xorden inequivocamente como unha necesidade do conxunto da sociedade. Nas palabras de Fefa Noia, ‘un ámbito profesional [...] que non exclúe a ningún por razón de xénero, raza ou relixión, será un ámbito profesional moito mellor en todos os sentidos’.

Como nos di María Torres, é o momento de dar ‘un paso á frente para ocupar espazos que precisan de nós. Polas que estamos, polas que chegarán. Por toda a sociedade’.



*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

## Obras citadas

ÁLVAREZ PINO, Andrea, 2011. 'Mulleres e discurso da nova escena galega'. (Informe publicado pola Comisión de Igualdade do Consello da Cultura Galega), 27 abril 2011. [http://culturagalega.gal/album/docs/doc\\_221\\_03.pdf](http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_03.pdf)

DOPICO, Montse, 2014. 'Mulleres na escena', *Luzes* 5: 101-105.

GONZÁLEZ, Helena & M. Xesús LAMA, eds., 2007. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003* (Sada: Edición do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega da Universitat de Barcelona).

LÓPEZ, Nazaret & Comba CAMPOY, 2004. 'Acción si, discriminación non. Mulleres da escena galega falan sobre a discriminación positiva', *Escaramuza* 16: 6-9.

LÓPEZ SILVA, Inmaculada, 2007. 'Escritoras e personaxes, directoras e actrices. As mulleres no teatro galego contemporáneo', en González & Lama 2007: 191-199.

—, 2011. 'Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia'. (Informe publicado pola Comisión de Igualdade do Consello da Cultura Galega), 27 abril 2011. [http://culturagalega.gal/album/docs/doc\\_221\\_02.pdf](http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_02.pdf)

—, 2015. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

MARCO LÓPEZ, Aurora, coord., 1993. *Simposio Internacional Muller e Cultura* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

MARTÍNEZ, Luísa, 1993. 'A muller no teatro: un discutíbel reparto de papeis', en Marco López 1993: 699-705.

OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA, 2018. *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*. (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega). <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4315>

PANIAGUA, Victoria, 2004. 'Tranquilos rapaces', *Escaramuza* 16: 4-5.

PAZÓ, Cándido, 2004. 'Discriminación positiva?', *Escaramuza* 16: 3.

PÉREZ, Marta & Vanesa SOTELO, 2013. 'Tomar las riendas y crear a la inversa', en Sales 2013: 101-110.

PREGO, Santiago, 2007. 'Os oficios teatrais', en Vieites 2007: 335-352.

S/A, 2011. 'Mulleres de teatro: convidadas para quedar', *Paraíso. Revista da Rede Galega de Teatros e Auditorios e da Rede Galega de Salas* 10: 6-11.

120 — Galicia 21  
Issue H '18

*As mulleres do/no teatro galego:  
vieiros da avangarda*  
Iolanda Ogando González  
Elisa Serra Porteiro

SALES, Dora, ed., 2013. *Después de 'La Pepa': intervenciones teatrales.* (Cádiz:  
FIT de Cádiz / Asociación Cultural Sorámbulas).

VIEITES, Manuel, coord., 2007. *Cento Vinte e cinco anos de teatro en galego*  
(Vigo: Xunta de Galicia/Editorial Galaxia).



*Review*

# DEPALMA, Renée & PÉREZ-CARAMÉS, Antía (eds.)

## *Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity*

Cham, Switzerland:  
Springer. 2017. XIX + 302 pp.  
ISBN 978-3-319-66304-3

**María Alonso Alonso**  
Universidade de Vigo

Son varios os estudos que dende o eido académico teñen aparecido nos últimos anos nos que se analizan a cultura e literatura galegas dende un prisma global. *Writing Galicia Into the World* (Liverpool University Press, 2011) de Kirsty Hooper, *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Moveable Identities* (Lexington Books, 2012) de Eugenia R. Romero, *Peripheral Visions/ Global Sounds: From Galicia to the World* (Liverpool University Press, 2017) de José Colmeiro e *Rerouting Galician Studies: Multidisciplinary Interventions* (Palgrave Macmillan, 2017) son algúns destes, sen esquecer o número especial de *Galicia 21* de 2016-2017 editado por David Miranda-Barreiro e titulado 'Galician Identity in Motion: Approaches to Displacement in the 20<sup>th</sup> Century'. O volume editado por Renée DePalma e Antía Pérez-Caramés, *Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity* (Springer, 2017), súmase a esta lista de monográficos ou coleccións de artigos que sitúan os estudos galegos no ámbito internacional. Trátase dunha achega interdisciplinaria e sumamente innovadora aos movementos migratorios, tanto cara a fóra como cara a dentro, que teñen afectado á comunidade galega nas últimas décadas.

Cun prólogo de Ramón Grosfoguel, quen visitou Galicia en 2016 para participar en diferentes seminarios, no que o sociólogo portorriqueño sinala a necesidade de abordar a experiencia diaspórica galega dende unha perspectiva poscolonial, este volume comeza preguntándose cal será o futuro desta comunidade, cada vez máis heteroxénea e dispersa, tanto

DEPALMA, Renée & PÉREZ-CARAMÉS, Antía (eds.)  
*Galician Migrations:  
A Case Study of Emerging  
Super-diversity*  
María Alonso Alonso

como exportadora como receptora de capital humano. Para analizar a situación actual da Galicia (e/in)migrante, as editoras do libro presentan o termo ‘super-diversity’ postulado por Vertovec (2007) como eixo vertebrador do seu estudo. Co fin de tratar a importancia da diversidade dentro de grupos migrantes, *Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity* aposta por ofrecer contribucións que chegan das máis diversas áreas, como poden ser a socioloxía, a antropoloxía, a historia, a sociolingüística, a dos estudos literarios ou a do ámbito didáctico, entre outras. Esta achega faise tamén adoptando unha perspectiva histórica que aporta unha contextualización para aquelas persoas que non estean familiarizadas co tema central que aquí se trata. Polo tanto, entran en xogo diferentes factores á hora de ofrecer unha análise crítica da migración galega, sobre todo aqueles que pasaron desapercibidos nos numerosísimos estudos sobre un tema que pode parecer manido mais que, como amosa este libro, deixa arestas que aínda están por explorar.

*Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity* divídese en tres partes. Comézase presentando a Galicia como un país de emigrantes para despois convertelo nun país de inmigrantes dados os movementos que se teñen observado nas últimas décadas cara a dentro das súas fronteiras. Estes movementos que conforman Galicia como un ‘diaspora space’ (termo de Avtar Brah en *Cartographies of Diaspora*, 1996) no que conviven, non sen problemas, unha comunidade historicamente emigrante como é a galega con outras comunidades inmigrantes son os que interesan ás editoras do libro. Nestes colectivos inmigrantes atópanse os retornados, é dicir, aquelas galegas e galegos que, despois de pasar boa parte da súa vida no estranxeiro—na maioría dos casos por motivos laborais—retornan ao seu país de orixe xa entrada unha idade avanzada. A primeira parte do estudo, baixo o título ‘Galicians Abroad’ axuda a comprender a importancia do colectivo de retorno dados os condicionantes que deron lugar á emigración galega como fenómeno histórico transnacional. Abórdase a importancia dos Centros Galegos no exterior (Farías), así como a complexa relación da fronteira entre Galicia e Portugal durante a Guerra Civil española (Rodríguez Gallardo). Dunha maneira similar, preséntanse aos indianos, é dicir, aquelas persoas que retornaron despois de amasar fortuna en ultramar e que se converteron en filántropos; e casos particulares de inmigrantes de segunda xeración nos países de acollida aos que emigraron os seus devanceiros e a quen se lles concedeu a dobre nacionalidade grazas á Ley de Memoria Histórica (Cardesín Díaz; Golías). Ofrécese tamén a análise dun corpus tanto literario como epistolar para achegarse á emigración a Estados Unidos e América Latina de principios do século vinte (Miranda; Da Orden). Deste xeito, esta primeira parte do estudo presenta a Galicia emigrante da que tanto se ten falado, mais faise prestando atención ben a casos concretos ou a aspectos que pasaron desapercibidos para a crítica, como pode ser o da actual diáspora galega do século vinte e un causada pola actual crise económica e co que se pecha esta primeira parte (Domingo e Blanes). Neste necesario artigo ofrécense datos demográficos para explicar a flexibilidade e adaptabilidade da comunidade galega como pobo emigrante, mesmo hoxe en día. Uns datos estatísticos, que non deixan de ser alarmantes, contextualizan a situación actual dunha Galicia exportadora de capital humano nos que se inclúen xa non soamente galegas e galegos emigrantes de nova xeración, senón aquelas persoas re-emigrantes—termo referido ás persoas retornadas que tiveron que volver saír do país en busca de traballo— así como as comunidades inmigrantes que asentaron en Galicia a finais do

DEPALMA, Renée & PÉREZ-CARAMÉS, Antía (eds.)  
*Galician Migrations:  
A Case Study of Emerging  
Super-diversity*  
María Alonso Alonso

século vinte e que agora buscan novos destinos aos que emigrar. Este estudo sobre a nova emigración pon de manifesto a diversificación xeográfica da diáspora galega que, mentres que no século pasado se localizaba na súa maioría en certos países latinoamericanos ou europeos, hoxe en día aumentou o seu alcance para establecerse nos lugares máis remotos do planeta sen seguir un patrón fixo como podía acontecer outrora.

A segunda parte de *Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity*, titulada 'Strangers Among Us', trata a cuestión da Galicia inmigrante a través dunha serie de estudos sobre as comunidades que chegaron ao país, sobre todo a partires da década dos noventa do século vinte. Ben é certo, como se sinala nas diferentes partes deste libro, que Galicia nunca se caracterizou polo seu atractivo como destino migrante; mais tamén é certo que existen comunidades xa establecidas no país que se converten en casos de estudo únicos. Esta segunda parte comeza cun percorrido polas políticas migratorias aprobadas polo Estado español a partires da década dos noventa do século pasado (Fernández Suárez), época que coincide co boom económico do sector servizos e inmobiliario, datos que se enfrontan con aqueles que ofrecen as estatísticas oficiais en relación coa conxuntural crise económica causada polo estalido da burbulla inmobiliaria. Unha vez sentada a base que explique a presenza de comunidades inmigrantes no territorio galego, pásanse a analizar casos concretos. É aquí onde reside unha das maiores novidades deste libro: diferentes especialistas de eidos tan dispares como a socioloxía, a mediación cultural, a antropoloxía ou a pedagogía ofrecen os resultados das súas investigacións baseadas en traballo de campo. A visión de xénero é primordial nesta segunda parte para tratar o xeito no que o mercado laboral variou nas últimas décadas afectando dun xeito especial a mulleres, xa sexan inmigrantes, retornadas, ou non migrantes (Oso e Martínez-Buján). Deste xeito, preséntanse as comunidades sene-galega (Vázquez Silva) e caboverdiana (Oca González) a través do proceso de adaptación de familias transnacionais que viven a cabalo entre o país de orixe e o país de acollida. Fálase tamén da presenza da comunidade musulmá (Mandado Cendón), minoritaria en Galicia en comparación co que acontece noutras comunidades autónomas do Estado español, e faise dende un prisma histórico a través das dificultades que atopou á hora de establecerse nun país onde a relixión dominante é a católica. A comunidade romanesa postúlase como un exemplo de integración grazas ás segundas xeracións xa nadas no país e que son descendentes daquelas persoas que chegaran durante a época de bonanza (Arranz). Estas segundas xeracións de inmigrantes, termo non libre de controversia, centran a atención dunha serie de proxectos educativos que teñen como fin o fomento de programas que axuden a entender a nova diversidade sociocultural galega na escola (García-Cabeza e García-Serna). Nesta segunda parte quedan de manifesto os esforzos que se están a facer para favorecer a integración e evitar a asimilación, e que teñen como intención a creación dunha visión inclusiva e aberta destas comunidades inmigrantes dentro dunha Galicia que continúa a ser emigrante.

A terceira e última parte do libro, titulada 'Forging the New, Multicultural Galicia', complementa a anterior. A través dunha serie de proxectos individuais levados a cabo por expertas e expertos sociólogos, lingüistas e educadores preséntanse os resultados dunha serie de programas de integración levados a cabo nos últimos anos para analizar o resultado do que se fala na parte anterior deste libro. Proxectos educativos, como o *Neo* de Radio Burela, con presenza de neofalantes de galego pertencentes

DEPALMA, Renée & PÉREZ-CARAMÉS, Antía (eds.)  
*Galician Migrations:  
A Case Study of Emerging  
Super-diversity*  
María Alonso Alonso

a comunidades inmigrantes no que se fomenta a interacción cultural (Penabade), programas de educación inclusiva en contextos multilingües (Zas Varela e Prego Vázquez) ou aqueles que apostan pola colaboración entre asociacións de inmigrantes e as escolas para educar na diversidade a través da socialización (Sánchez Bello) achegan unha visión xeral sobre o que se está a facer para fomentar programas e actividades que normalicen unha realidade social galega que cambiou de xeito radical nas últimas décadas dados estes movementos migratorios cara ao país e que están dando lugar a unha nova xeración de galegas e galegos cunha bagaxe cultural e lingüística do máis diversa. A promoción da diversidade cultural forma parte doutro tipo de iniciativas que buscan lograr a cohesión social, como poden ser a das ‘ciudades interculturales’, na que participan concellos de toda España ou a dos ‘Barrios Abertos!’, que ve na integración—que non na asimilación—unha oportunidade de enriquecemento social (Verdía Varela). A preservación lingüística e cultural de comunidades inmigrantes é indispensable para lograr esta integración, así se expón nun estudo de campo centrado na cidade de Vigo cunha clara perspectiva sociolingüística no que se analiza a transmisión interxeracional de valores culturais e lingüísticos (Rodríguez Salgado). As cuestións lingüísticas fanse tamén necesarias á hora de abordar casos de violencia de xénero dentro de comunidades inmigrantes para previr o illamento social (Pozo Treviño). Por último, esta terceira parte do libro remata cun artigo no que se destaca a importancia do xornalismo social á hora de loitar contra unha serie de prexuízos que existen en Galicia contra as comunidades inmigrantes (Novoa, Otero, Vázquez e Novas). Con todas estas achegas xa non especificamente ás comunidades inmigrantes, senón á súa descendencia nacida ou criada en Galicia, perfílase a multiculturalidade deste novo espazo de diáspora cada vez máis diverso e heteroxéneo.

*Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity* estrutúrase arredor destes tres eixos básicos á hora de achegarse ao fenómeno migratorio galego; un fenómeno que xa non implica unicamente a saída de persoas cara ao estranxeiro. Trátase dun estudo amplo e extenso que xorde do eido académico mais que ben podería tratarse dun traballo de divulgación, xa que o público do mesmo non ten que ser exclusivamente especialista. Os artigos sobre proxectos concretos e traballo de campo axudan a esta tarefa didáctica que buscan as editoras. A través das tres partes do libro demóstrase a super-diversidade da Galicia actual, polo que podería considerarse que as editoras logran o seu obxectivo: o de amosar unha Galicia (e/in) migrante en constante evolución. Ademais, ao achegarse á Galicia actual xa non só a través dos novos movementos diaspóricos cara ao exterior do país, senón tamén ao abordar a integración de inmigrantes de segunda xeración residentes tanto en cidades como en vilas, sinalanse novas liñas de investigación que nos levan á pregunta coa que se abre o estudo e na que se albisca o futuro dunha comunidade tanto exportadora como importadora de capital humano; unha comunidade heteroxénea e en movemento.

*Review***BISCAINHO-  
FERNANDES,  
Carlos Caetano***Fernando Osorio  
do Campo. Unha  
vida sen treguas*

**Afonso Becerra  
de Becerreá**  
Escola Superior de  
Arte Dramática de Galicia

Cando afirmamos que a realidade supera a ficción, asumimos este tópico coa consciencia de que, en certa maneira, se trata dunha esaxeración indesexable para a nosa vida propia. Gústanos que a realidade supere a ficción, sempre e cando o faga dentro da ficción: enriba dos palcos teatrais, nun filme ou nunha novela. Gústannos os enredos e as complicacións que raian no inverosímil, os sucesos que traspasan perigosamente os límites, mais só baixo a distancia protectora e exemplarizante dunha ficción.

Mais que acontece cando collemos un libro de ensaio que describe e documenta, coa obxectividade dun científico, a vida intrépida de alguén que existiu? Que acontece cando un libro de ensaio nos descobre unha figura histórica, da que apenas sabemos dúas ou tres cousas, e esa figura deixa de ser unha peciña, por exemplo, na historia do teatro galego, para converterse nunha personaxe arquetípica, como aqueles heroes míticos?

Estoume a referir a Fernando Osorio do Campo, recuperado por Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes no volume que leva o título *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*, que recibiu o XXI Premio Carvalho Calero de Investigación Lingüística ou Ensaio e que foi publicado por Edicións Embora en 2017.

Este libro percorre a aventura vital, chea de enredos, dun artista truncado, un actor, director de escena e dramaturgo que, polas presións dun contexto histórico totalmente á contra, tivo que renunciar á súa carreira artística case nos comezos para centrarse noutras necesidades máis perentorias da vida. Unha vida enfrontada, polas súas conviccións ideolóxicas e políticas, a un contexto adverso. *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas* traza un mapa que comeza na Coruña en 1894, onde nace o protagonista do relato, fillo de nai coruñesa e pai lisboeta, e inmediatamente salta a Lisboa, a patria da infancia, onde estuda a primaria e vai ao liceo, onde fai a carreira de actor, na Escola de Arte de Representar do Conservatório de Lisboa.

**Ferrol: Edicións Embora,  
2017. 284 pp.  
ISBN 978-84-16456-62-8**

BISCAINHO-FERNANDES,  
Carlos Caetano  
*Fernando Osorio do Campo.*  
*Unha vida sen treguas*  
Afonso Becerra  
de Becerreá

Biscainho-Fernandes dedícalle un capítulo enteiro á 'Formación teatral' no que documenta e analiza o plano de estudos seguido na escola portuguesa, así como o cadro de profesorado, que no curso 1911/12 dirixía o dramaturgo Júlio Dantas. Ofrécenos os datos principais do contexto teatral lisboeta, expoñendo cales eran os intérpretes e o repertorio daquel momento, do mesmo xeito que, para fornecernos unha visión máis poliédrica, tamén inclúe as críticas do sector vangardista do momento ao conservadorismo da academia. O 'Manifesto Anti-Dantas' contra o academicismo e a arte compracente que representaba Júlio Dantas, asinado por Almada Negreiros, gran poeta e artista plástico das vangardas portuguesas. Do mesmo xeito, Biscainho-Fernandes tamén reflicte o debate, no seo da escola, arredor da pertinencia das prácticas externas do alumnado para tarefas escénicas nas que, en realidade, pouco podían aprender.

Neste mesmo capítulo permítesenos asistir, verbo da documentación achegada, á construción dun proxecto pedagóxico de escola de teatro de grande ambición. Para min, que traballo como profesor de Dramaturxia desde a fundación da Escola Superior de Arte Dramática de Galiza, en setembro de 2005, ata hoxe mesmo, resultou fascinante observar as concomitancias entre algúns aspectos que se sinalan neste capítulo e o percurso da nosa ESAD.

'Osorio e o programa teatral irmandiño: O Conservatorio Nacional de Arte Galega (CNAG)' é un dos capítulos máis extensos do libro, que vén converter este volume nunha ferramenta imprescindible para o coñecemento da historia do teatro galego. En 1918 Antón Vilar Ponte e Fernando Osorio do Campo xa están inmersos no deseño dun proxecto teatral renovador e afirmador da identidade galega e, á vez, cunha grande apertura internacionalista, moito máis, sen dúbida, que o teatro amador das comedias costumistas e ruralistas que predominaban por aquel entón, unha planificación na que Galiza pretendía estreitar os seus lazos con Portugal, como explica o autor coas palabras seguintes: 'A aspiración dos que pensaban como Vilar Ponte era atinxir un verdadeiro teatro nacional caracterizado polo monolingüismo escénico e por uns feitíos de calidade que non tratasen superficialmente a identidade galega e igualmente liberado dos tópicos inmovilizantes fortemente instalados na sociedade. Chegaban a declarar que era preferíbel non ter teatro galego a telo mediocre e que transmitise unha idea ridícula e anticuada da realidade galega' (86-87).

A diglosia e o complexo de inferioridade, sementados durante séculos de persecución da lingua e da cultura galegas, eran unha lacra contra a cal había que loitar para acadar un desenvolvemento óptimo. Algo, que, en certos aspectos, seguimos a padecer hoxe, coa minorización que sofren as creacións autóctonas teatrais, literarias, musicais, etc., máis comprometidas cultural e artisticamente.

En 1919 a Irmandade da Fala da Coruña funda o Conservatorio Nacional de Arte Galega, ideado con tres seccións: Declamación (teatro), Música e Arte. Ademais dunha escola de teatro que ofrecese unha formación integral desde a perspectiva escénica, contemplaban a creación dunha compañía que realizase esa renovación. Nas aulas as primeiras pezas coas que ían traballar eran unha versión de *The Merry Wives of Windsor* de Shakespeare, feita por Vilar Ponte, co título *Xan entre elas*, e *A man de Santiña* de Ramón Cabanillas. Estas escollas xa anuncian esa vontade explícita de fuxir do ruralismo e do costumismo ou dunha visión folclórica. E o drama de Cabanillas, no que a lingua galega non se emprega para estereotipar personaxes de clase popular, senón para articular un diálogo verosímil nunha

BISCAINHO-FERNANDES,  
Carlos Caetano  
*Fernando Osorio do Campo.*  
*Unha vida sen treguas*  
Afonso Becerra  
de Becerreá

casa fidalga e unha clase culta e moderna. Tamén traballaron con *O Pai* de Strindberg, *Uma anedota* do dramaturgo portugués Marcelino Mesquita e pezas de Maeterlinck e Yeats, traducidas ao galego. Entre os docentes do Conservatorio aparece un nome moi relevante da historia da escenografía galega: Camilo Díaz Baliño. A estrea de *A man de Santiña*, con dirección escénica de Osorio e escenografía de Díaz Baliño, foi o primeiro espectáculo presentado polo Conservatorio e que alcanzou un notable éxito. Por outra banda, houbo o intento de estreir, como segundo traballo, *Donosiña* de Xaime Quintanilla, pero non puido ser, debido ao tema polémico do adulterio, censurado polo sector máis conservador e católico da Irmandade.

Aquí reflíctense as tensións cunha parte de dramaturgos, por dicilo dalgunha maneira, máis enxebristas, que ficaban excluídos do repertorio do Conservatorio, entre eles Leandro Carré, que acabou por crear outro centro alternativo na mesma cidade da Coruña, a Escola de Teatro Gallego Rosalía Castro, na sede do coro popular Cantigas da Terra: 'A división entre os irmandiños chegou a ser tan forte que o Conservatorio foi abortado e xa non se realizaría o chamado de matrícula para o curso 1919-1920' (114).

Unha vez fechada a participación de Osorio no proxecto irmandiño, estreou un texto da súa autoría, titulado *Norte*, coa súa propia compañía de teatro. Biscainho-Fernandes localiza en América os orixinais desta peza, ofrécenos imaxes do manuscrito, entre as valiosas fotos que hai no libro, e fai unha análise dalgúns dos aspectos máis curiosos e interesantes da obra, como pode ser a primeira didascalía: 'anaco teatral de vida' que, irremediabilmente, nos fai pensar nese xénero establecido pola crítica dramatúrxica francesa como 'une tranche de vie', para referir esas pezas naturalistas que constitúen un anaco de vida levada a escena con arte. Tamén nos describe a estrutura e o contido, nun só acto: 'sen divisións en escenas, confróntanse nunha acción mínima tres personaxes marxinais e desiludidas que viven un triángulo de relacionamentos doentíos' (121). Parece ser que a peza non tivo éxito, debido á 'áspera temática, os aspectos sórdidos que se inclúen, a descarnada presentación naturalista e o final abrupto e pouco complacente' (124). Este capítulo sobre a aventura teatral fécchase aínda con outras escenificacións realizadas por Osorio que, sen dúbida, constitúen o retrato das súas tendencias teatrais, como sempre adoita acontecer co repertorio que un artista escolle: *No íntimo* de Xacobe Casal e *Unha anécdota* de Marcelino Mesquita, que formaban parte do mesmo programa que a súa peza *Norte*. En canto ao monólogo *Xudas* que, ata o momento, se barallaba que puidese ser da autoría de Osorio, as pescudas de Biscainho-Fernandes establecen unha hipótese moito máis probable asignándollo ao diplomático portugués António Patrício, logo de estudar as súas características dentro da estética simbolista.

*Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas* non só é un libro imprescindible para obter unha visión máis completa da historia do teatro galego, senón tamén unha contribución fundamental para comprender mellor unha época histórica na que, en poucas décadas, aconteceron moitos sucesos importantes a nivel de Europa, Portugal, España e Galiza. Un período histórico moi complexo que determinou o devir posterior, cunha incidencia, comprobable, nos nosos días.

Tamén cómpre facer fincapé en como Carlos-Caetano nos ofrece unha reescrita da historia de Galiza, sen perder de vista a contorna natural xeográfica, Portugal, e sen deslígalo do acontecer español, europeo e, incluso, transatlántico, na súa incursión americana. Unha reescrita da historia poñéndose nos zapatos dun colectivo, os republicanos, galeguistas,

BISCAINHO-FERNANDES,  
Carlos Caetano  
*Fernando Osorio do Campo.*  
*Unha vida sen treguas*  
Afonso Becerra  
de Becerreá

feministas e laicos, e dunha persoa, Fernando Osorio do Campo, que poucas veces, no caso do colectivo, e ningunha vez, no caso de Fernando Osorio, fora estudado e dado á luz. É por isto que eu considero imprescindible este libro: a recuperación necesaria da memoria histórica de proximidade, sen perder o alcance universal; a escrita dun capítulo importantísimo da maltreita historia do teatro galego.

Agora só faltaría un segundo libro sobre a aventura de Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes, na que recompilou toda esa inxente documentación. Nas derradeiras follas do volume hai unha listaxe das 'Persoas, entidades e repositorios que auxiliaron esta investigación' e que saltan da Coruña á Cidade de México, pasando por Ferrol, Culleredo, Vigo, Vilanova de Arousa, Salamanca, Alcalá de Henares, Madrid, Ajdir, Porto, Coimbra e Lisboa. Sen dúbida, a aventura de Fernando Osorio do Campo debeu, á súa vez, provocar a aventura do investigador Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes. Esta segunda descoñecémola e non debeu de ser pequena, mais os seus froitos, o libro, polo que intentei trazar unha viaxe sintética, centrada nos capítulos que atinxen directamente ao ámbito teatral, daría de si para o guión dun filme de acción, porque aquí a realidade parece superar a ficción. E aquí, na Galiza española de hoxe, tamén.

Vigo, 27 de marzo de 2018  
Día Mundial do Teatro



*Review*

**SAMPEDRO  
VIZCAYA, Benita  
and LOSADA  
MONTERO, José A.  
(eds.)**

**Cham: Palgrave Macmillan.  
2017. xxxv + 338 pp.  
ISBN 978-3-319-65728-87**

*Rerouting  
Galician Studies.  
Multidisciplinary  
Interventions*

**David Miranda-Barreiro**  
Bangor University

The present decade (2010–) has seen the publication of a body of academic works that have contributed to what we could call the ‘global turn’ of Galician Studies (for example, Hooper and Puga Moruxa 2011; Hooper 2011; Romero 2012; Colmeiro 2017; DePalma and Pérez-Caramés 2018). Without losing sight of the importance of the local dimension of Galician culture (sometimes condensed in terms such as ‘glocal’ or ‘rurban’), these texts have developed an understanding of Galicia as a global culture, not restricted to its existence in the Galician territory, but opening up Domingo Fontán’s emblematic map to multiple positionings (as an expression of Galicia’s ‘diasporic condition’ in José Colmeiro’s words) and also arguing for the need to supersede traditional paradigms (the national and the philological, for example) in favour of a post-national and post-peripheral framework that follows an interdisciplinary perspective and a Cultural Studies approach. These works are also ‘glocal’ or global in themselves, as the result of the growing interest and presence of Galician Studies in the Anglophone academia, from the UK to North America and New Zealand. Published by British and North American authors, and Galicians relocated to universities across the globe, as monographs or collective volumes, these texts are testimony of the expansion of Galician Studies as a global discipline.

SAMPEDRO VIZCAYA,  
Benita and LOSADA  
MONTERO, José A. (eds.)  
*Rerouting Galician Studies.  
Multidisciplinary Interventions*  
David Miranda-Barreiro

The volume *Rerouting Galician Studies. Multidisciplinary Interventions*, edited by Benita Sampedro Vizcaya and José A. Losada Montero, is a fresh and significant contribution to this 'global turn', as hinted in its title. The inception of this book showcases, in particular, the growth and consolidation of Galician Studies in the US, from the pioneering work of Kathleen March and the late Xoán González-Millán, and the creation of the International Association of Galician Studies by the former; to the more recent inclusion of Galician Studies as a permanent forum in the Modern Language Association, thanks to the efforts of very active Galicianists in the US such as Gabriel Rei-Doval. They have also organised three successful international conferences on Galician Studies at the University of Wisconsin-Milwaukee (2014), the University of Michigan at Ann Arbor (2016) and Regis University (2018). *Rerouting Galician Studies* in fact stems from a call for papers published after the 2014 conference.

As Sampedro Vizcaya confirms in her 'Foreword', the book 'aims to emerge as a transatlantic, transnational, and multidisciplinary intervention in the rapidly expanding field of Galician Studies [...] showcasing a pluricentric view of Galicia' (vi). The volume compiles an extensive number of chapters (21), which explore a variety of aspects of nineteenth to twenty-first century Galician culture (literature, cinema, history, linguistics) from an interdisciplinary perspective (including Queer Studies, Ecocriticism, Migration Studies, and Memory Studies, to name a few). It gathers contributions by well-established and influential scholars such as Joseba Gabilondo, Kirsty Hooper, José Colmeiro, Eugenia R. Romero, Danny M. Barreto, Sharon R. Roseman, John Patrick Thompson and Cristina Moreiras-Menor (to give some examples), and emerging academics undertaking doctoral study in the US. The volume is structured around five themes: 'Frames', 'Routes', 'Readings', 'Teachings', and 'Visualities'. The thoughtful organisation of the chapters within each of these sections is also worth mentioning, as it allows these texts to enter into a meaningful dialogue and often to complement each other (for example the work on Ecocriticism by Ares-López and Hooper, or the analysis of the production of space by Roseman and Thompson).

Following the aim of 'decentring' Galician Studies, the studies included in the volume weave a network of cultural connections (almost in 'rhizomatic' fashion), addressing the position of Galician Studies in US academia (Losada Montero, Harrington, Miglio), the migration and exile that has marked contemporary Galician culture (Alonso Nogueira, drawing on Paul Gilroy's 'Black Atlantic'; García Martínez, expanding on González-Millán's work; Volkova in her analysis of the dialogue between intellectuals based in Galicia and in exile for the development of an aesthetic image of Galicia by the *Laboratorio de Formas*), the touristic re-appropriation of the transnational Road of St. James (Afinoguénova), and the similarities between two communities as distant as Appalachia and Ézaro (Kelley and Betsalel).

Furthermore, the rerouting proposed in this volume involves not only revealing intercultural relations stemming from a geographical 'decentring' of Galician culture, but also examining innovative positionings within the discipline. In this vein, and taking Timothy McGovern's cue (Hooper and Moruxa 2011), Barreto provides a much needed 'map' that visibilises the performance of non-heterosexual practices in Galician culture, which 'have been obscured through normativizing reading practices' (27). Hooper proposes a suggestive reading of Rosalía de Castro's poetry

SAMPEDRO VIZCAYA,  
Benita and LOSADA  
MONTERO, José A. (eds.)  
*Rerouting Galician Studies.  
Multidisciplinary Interventions*  
David Miranda-Barreiro

and of the writings by the geographer Gabriel Castro, through the lens of a 'hydropoetics' that sheds light on the role that Galicia can play in developing a 'global oceanic history' (85). Galicia's global potential is also suggested by Colmeiro, who, in his study of animation films by the studios Dygra and Bren, highlights however the difficulties they face in the global market and their tendency to represent Galician culture in an exoticised or stereotypical fashion. By contrast, Moreiras-Menor's study of documentaries that challenge conventional representations of 'temporality' and 'historicity' and are instead 'constructed from *memory* [...] as a contemporary experience' (270), focuses on the transgressive potential of films such as Enciso Cachafeiro's *Arraianos* for destabilising notions of 'reality and fiction, aesthetics and politics' (279). Representation and performance are also at the centre of Caamaño's chapter, in this case in Álvaro Cunqueiro's theatre, read through the theories of the philosopher Juan Carlos Rodríguez. The visual (painting) meets the literary in Soliño's insightful analysis of Manuel Rivas's novel *Os comedores de patacas*, where she reveals the connections between this text and Van Gogh's eponymous work. She shows how the novel both relates to 'transnational artistic movements' and depicts the devastating effects of the 1980s drug crisis and the challenges brought about by the development of Galicia into a modern and urban society (312). Space is the focus of Roseman's and Thompson's essays, and how it is culturally invested with meaning. Following Henri Lefebvre's seminal contribution to 'spatial studies', Roseman examines the 'production' of the concept(s) of *terra* (land) both in rural and urban contexts. Thompson focuses on the whitewashing of the crimes of Francoism in the Xunta de Galicia's renovation of San Simón's island. Thompson also argues that 'investigations on the Second Republic, Civil War, and the Franco dictatorship are scarce within Galician Studies', and therefore rightly calls for the need to 'create a well-defined line of criticism, let alone a school, on the trauma inflicted by fascism' (109). Several chapters engage with different ways of 'imagining' the nation: Carballal examines the evolution of Castelao's political thinking from a postcolonial perspective; Romero analyses the uses of Rosalía de Castro as embodiment of the 'struggles' and the 'desires' of the nation (261) in recent children's literature; and Gabilondo follows a postnational framework to discuss Manuel Fraga's pivotal role 'in shaping Galician literature, culture, and politics' (167). Gabilondo's essay is illuminating, as it addresses a fundamental question in Galician culture: why the majority of Galicians chose to 'embrace' Fraga's cultural politics (172), which can be explained by the creation of 'an affective history where subaltern and non-subaltern languages as well as popular and elitist traditions become a single history, once again grandiose and spectacular, thanks to the strategic omission of Spanish imperialism and its colonization of Galicia' (174). In this regard, Castro's chapter on the presence/absence of the Galician accent on Galician TV newscasts highlights the role of the media 'in the re-standardisation of the Castilian accent as the legitimate intonation pattern in Galicia, both in Galician Spanish and in Galician' (217), a fact which also reflects the way Galician has been taught in schools, where 'students were forced to learn a standard that had adopted the Castilian standard accent as the prestige variety' (218). This is perhaps a reminder that, whereas Galician culture cannot be understood without mapping the global positionings and relations created by its long history of migration, as well as acknowledging the potential of rethinking Galicia not from a peripheral position but from a global or glocal one, Galician language and culture remain minoritised within the Spanish state.

SAMPEDRO VIZCAYA,  
Benita and LOSADA  
MONTERO, José A. (eds.)  
*Rerouting Galician Studies.  
Multidisciplinary Interventions*  
David Miranda-Barreiro

Sampedro Vizcaya points out that Galician Studies 'while a field on the rise, is still sufficiently underrepresented in terms of monographs and collective volumes in English that there remains a pressing need for new, incisive, scholarship' (xi). *Rerouting Galician Studies* represents an outstanding offering to the field, owing to its wide scope and the groundbreaking contributions to the study of Galician culture included in this volume, which draw on multiple theoretical perspectives that will enrich and expand the Galicianist's 'conceptual toolbox' (echoing Deleuze and Guattari). Because of its theoretical refinement, the book will be of particular interest to specialists in the field, but (importantly) it also shows the insights that the study of Galician culture can bring to the understanding of other minority languages and cultures, for example that of Spanish in the US (as suggested by Miglio in her chapter), as well as issues relating to globalisation, transnationalism and migration. Undergraduate and doctoral students interested in Galician culture will also find a rich source of inspiration and a point of reference in this volume.

*Rerouting Galician Studies* confirms the 'global turn', not only owing to the innovative routes it opens for the study of Galicia as a transnational, transatlantic and global culture, but also because thanks to works such as this one, Galician Studies themselves have already become a global discipline.

*Review*

**REGUEIRA,  
Xosé Luís and  
FERNÁNDEZ REI,  
Elisa (eds.)**

Santiago de Compostela:  
Consello da Cultura Galega.  
2017. 326 pp.  
ISBN 978-84-92923-82-3

*Estudos sobre o  
cambio lingüístico  
no galego actual*

**Paul O'Neill**  
University of Sheffield

The collection opens with a very theoretical but interesting general discussion by Johannes Kabatek on the ingrained preconceived ideas about linguistic change and how knowledge and understanding of the mechanisms of linguistic change can help language planners to ensure the future of the Galician language. The author highlights that, although change can only come about through use and through the interactions of people, language change can also be affected by the metalinguistic meanings and stereotypes associated with certain usages and variables. Thus if planners are sensitive to such meanings, language planning can influence language change indirectly. He concludes by analysing present-day Galicia and characterises it quite rightly as ‘un escenario dinámico e vivo de cambio lingüístico’ and one in which knowledge of the processes of language change can help to ensure the future of the Galician language.

The next chapter, entitled ‘Breve reflexión histórica sobre o cambio inducido por contacto castelanizante en galego’, by Ramón Mariño Paz, offers a socio-historical overview of the history of contact between Galician and Castilian. His thesis is essentially that, despite the incorporation of Galicia into the crown of Castile in 1230, the great majority of Galician speakers both in the medieval period and what is called the middle-Galician period (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries) had little or no contact with Castilian and thus the language was not an important cause of linguistic change for Galician in these times. Castilian was merely the language of the military and the governing elite, who, along with their administrative retinue and followers were usually born outside Galicia. Thus, Castilian had very limited contact with Galician with the exception of (a) a diastratic minority of Galician

REGUEIRA, Xosé Luís  
and FERNÁNDEZ REI, Elisa  
(eds.)  
*Estudos sobre o cambio  
lingüístico no galego actual*  
Paul O'Neill

speakers who interacted with the Castilian speakers and (b) in cities such as A Coruña and Ferrol as attested by the historical record. It is therefore only in the modern period in which Galician was strongly influenced by Castilian due to contact motivated by: (a) the rural exodus of peoples and a dramatic shift in their occupations from agriculture to service industries, (b) the creation of a class of civil servants and (c) the spread of universal education.

Frustratingly, however, the author does not explain why such a massive convergence of monolingual Galician speakers in urban centres, which were mainly populated in his view by other monolingual Galician speakers, did not trigger the formation of new simplified varieties of Galician via dialect mixing and koineization. The author merely states this expected result did not come about 'senón máis ben se converteu nun eficaz axente castelanizador'. No justification for this result is given and the lack of explanation weakens the argument for a pre-18<sup>th</sup> century Galicia in which the huge majority of speakers spoke only Galician and had very little contact with Castilian. The reader is left dissatisfied as to the exact historical, social and political mechanisms which produced the modern sociolinguistic situation. It may well be the case that this information is covered in the reference to Rei-Doval (2007) but the reader feels the need to have a justification and summary for such a dramatic change in the linguistic habits of speakers. Moreover, there is a noted lack of references to and discussion of contact-induced language change, which makes the reader wonder whether a scholar with no ties or affinity to Galicia and with a better understanding of the processes and dynamics of language contact would have arrived at the same conclusions as the author.

The chapter entitled 'Factores externos na variación do vocalismo galego, estudo perceptivo', by Alba Aguete Cajiao, is based on an experimental study carried out on University students from the Universities of Santiago de Compostela and Vigo. The study was a perception test based on minimal pairs to establish what sociolinguistic variables were correlated with the ability to distinguish between the high and low mid-vowels of Galician. The findings of the study were unsurprisingly that speakers whose native language was Galician had no problems in identifying the different minimal pairs (nearly 100% success rates) whilst those whose native language was Castilian could not. Regarding speakers who self-identified as being bilingual in both Castilian and Galician, the situation was more varied and complex but, in general terms, the ability to distinguish between the two phonological categories seemed to be related to the amount of Galician that they had been exposed to. In experimental terms this was correlated with tests in which the distinction between the mid-vowels was primed (i.e. they were previously exposed to minimal pairs of the type [¹bela] [¹bela], [¹bola] [¹bola]). In 'real-life' terms it corresponded with the native language of their parents and, interestingly, whether they were students of Santiago (where more Galician is spoken) or Vigo (where less Galician is spoken). The author references research on first and second language acquisition to motivate and justify the differing abilities of speakers to discriminate between the minimal pairs based on their linguistic history.

The most interesting and novel finding of the experiment was that of the three variables relating to the type of place where speakers originated from ((a) densely populated areas, (b) sparsely populated areas or (c) areas whose population is between the two), the variable which was correlated with the worst rates of being able to distinguish the minimal pairs was

REGUEIRA, Xosé Luís  
and FERNÁNDEZ REI, Elisa  
(eds.)  
*Estudos sobre o cambio  
lingüístico no galego actual*  
Paul O'Neill

that of (c) as opposed to (b). That is, the Galician speech from villages or semi-urban areas, as opposed to urban areas, was identified as more phonologically similar, in terms of vowel aperture, to Spanish and these areas could be acting as sources of the spread of this sound change.

I wonder, however, whether this finding is a result of the experimental configuration in which a significant percentage of informants were from the University of Santiago; a city which I am assuming would be categorised as densely populated but which has a strong presence of Galician. Hence, bilingual speakers from this city may be able to distinguish more successfully the two sets of mid-vowels as opposed to students from other less densely populated areas. Thus, the main influencing factor is once more the extent of exposure with the Galician language.

Regardless of the validity of the finding, the author's conclusion remains valid – there is an ongoing sound-change in progress in which the phonological distinction between open and closed mid-vowels is being lost. This sound change seems to be spreading and is not confined to the new urban varieties of Galician and speakers who initially were not native speakers.

The study by Gisela Tomé Lourido and Bronwen G. Evans entitled 'Os neofalantes galegos no contexto europeo: a produción e a percepción da fala' compares and contrasts Galician 'new-speakers' with those of other European languages and notes how the former are different from the majority of the latter in that (a) they have a high level of linguistic competence in both languages and (b) they almost exclusively only speak in the 'new language' due to ideological reasons. The study presents a welcome literature review of the abilities of 'new-speakers' to produce and perceive the sounds of Galician and, drawing upon their own previous study, notes (a) that the perceptual system is less flexible than the production system and (b) the inter-speaker variation as to the ability to produce and perceive the open mid-vowels of Galician. As to the causes of such speaker variation they point to a number of factors which are all related to language exposure.

The chapter by Estefanía Mosquera Castro entitled 'A escrita electrónica galega: tradición, innovación e recepción' stands out as original since it analyses the impact on Galician of non-oral communication through new technologies, specifically electronic writing. The author presents a number of interesting cases of abbreviations and claims that this is a new innovative linguistic variety but one which 'bebe – e moito – da tradición'. The author notes, however, that no overarching generalisation can be made about this variety due to the amount of variation it presents and the fast-changing nature of graphic trends. She concludes making the very valid point that it is both necessary and positive that people are using Galician in these new technologies and ways.

In the chapter entitled 'Fainos cambiar a situación e a propia evolución da vida, non?: identidade e performance en narrativas relacionalmente mediadas', Noemi Basanta seeks to analyse how heterosexual masculinities are constructed in discourse. The research question and project is interesting and worthy of study but the author only analyses 20 minutes of spontaneous speech of a group of three men from a small village in Ourense. The limited dataset therefore precludes the abstraction of any interesting or general results and discussion.

The next chapter by Soraya Suárez Quintas, entitled "'O galego non é o ghallegho que falamos nós": a percepción e as actitudes como

REGUEIRA, Xosé Luís  
and FERNÁNDEZ REI, Elisa  
(eds.)  
*Estudos sobre o cambio  
lingüístico no galego actual*  
Paul O'Neill

condicionantes do cambio lingüístico', mainly analyses the much-studied Galician *gheada* and the beliefs and opinions that everyday speakers have about this dialectal variant and the speakers of such a variant within the framework of perceptual dialectology. She carried out a standard experimental study in which she interviewed 108 speakers in 27 different *concellos*. Her results confirmed the persistence of the negative stereotypes associated with the *gheada* and the author argues that this linguistic feature is gradually falling out of use in the zones where it was originally attested. The young speakers and those of high-status are the first to abandon this pronunciation but, from these speakers, its 'non usage' is spreading to other categories of speakers. She concludes the chapter with a very valid warning that this linguistic feature could disappear since even though, theoretically, the *gheada* is accepted in the oral standard, in practice, it is entirely absent from the media in which the oral standard is diffused. This lack of visibility contributes to it being associated with negative stereotyping.

The next study, 'Esempi di variazione fonetica nell'Appennino Settentrionale. Il caso dei vocalismi instabili', presents some extremely interesting data on patterns of diphthongisation but makes no mention of Galician since the data is from Italo-Romance. It is followed by a contribution by Xulio Sousa and David Rodríguez entitled 'Do espazo ó tempo: o cambio lingüístico en galego a partir da xeolingüística'. The authors analyse how Galician has changed in the very recent past by comparing the results of three geolinguistic projects: the *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* (1934-1935), the *Atlas Lingüístico Galego* (ALGA, 1974-1977) and the *Nova Enquisa* (2008). They show that over time there has been a reduction of lexical variation and that whilst some dialectal lexical variants have remained unchanged, others have been ousted by Castilian or competing Galician forms. Their work endorses and justifies the worth of geolinguistic projects. I wholeheartedly agree with the authors when they describe them as a 'ferramenta indispensable para o desenvolvemento de investigacións sobre o cambio e historia das linguas'.

Carolina Pérez Capelo in her contribution entitled 'O cambio lingüístico nos nomes de lugar. Notas a partir da toponimia galega' presents a thorough and thought-provoking study on the changes which place names undergo and shows that they can, at times, adhere to general tendencies of change within Galician whilst, at other times, display either a more irregular or a more conservative development. Both changes are explained via the loss of transparent meaning in the place names (an apple-grove is no longer associated with apples but merely is the name of a place – applegrove) which can (a) separate them off from developments which corresponding words undergo in the lexicon and thus make them resistant to change and (b) lead to phonological reductions due to frequency of use and then reanalysis via folk etymologies, producing changes not attested elsewhere in the lexicon.

The book closes with an excellent contribution from Francisco Dubert entitled 'Cambio e estrutura morfolóxica. Segmentacións atípicas en verbos galegos e portugueses', in which the author questions (a) Saussure's widely-accepted dichotomy between synchrony/diachrony and langue/parole and (b) item-and-arrangement models of morphology. The former claims that the synchronic study of a language ought to be focussed on language conceived as an abstract and fixed system in which there is no need to consider its historical evolution or the current variation



REGUEIRA, Xosé Luís  
and FERNÁNDEZ REI, Elisa  
(eds.)  
*Estudos sobre o cambio  
lingüístico no galego actual*  
Paul O'Neill

it presents. The latter assumes that the basic unit of storage of language is the morpheme (a biunique matching of meaning and form) and word production is therefore a matter of the concatenation of morphemes. The author draws upon developments in certain varieties of Galician and argues that such developments cannot be explained or fully understood synchronically without (a) an appreciation of their historical development and (b) admitting that the mind stores fully inflected words which are related to other words in complex networks; notions such as grammatical morphemes and lexical roots emerge from abstractions over stored forms and do not exist in isolation. The author is therefore supporting more constructive theories of morphology (Blevins 2006, 2016; Bybee 1985, 1988; Croft and Cruse 2004) and highlights the similarities between these theories and Saussure's thinking regarding the storage of words and organisation of the lexicon. In this chapter Dubert is not only challenging current mainstream thinking about language but also making an extremely important and often unrecognised and undervalued point: that the generalisations that linguists can make about language are not always those that speakers make, and often diachronic changes reveal the underlying generalisations that speakers are making.

This book successfully manages to combine theoretical and experimental studies on language change and offers some original and thought-provoking ideas not only on actual changes currently taking place in Galician but also on theories of language change and, more generally, on theories of how language is stored and processed in the mind.

### Works Cited

- Blevins, James. 2006. 'Word-based morphology', *Journal of Linguistics* 42: 531-73.
- , 2016. *Word and paradigm morphology* (Oxford University Press: Oxford).
- Bybee, Joan L., 1985. *Morphology: a study of the relation between meaning and form* (J. Benjamins: Amsterdam; Philadelphia).
- , 1988. 'Morphology as lexical organization' in Michael Hammond and Michael Noonan (eds.), *Theoretical morphology: approaches in modern linguistics* (Academic Press: San Diego; London).
- Croft, William, & Alan D. Cruse, 2004. *Cognitive Linguistics* (CUP: Cambridge).

*Review***AXEITOS,  
Xosé Luís**Vigo: Xerais. 2017. 303 pp.  
ISBN 978-84-9121-188-4*Manuel Antonio:  
unha vida  
en rebeldía***Arancha Rodríguez  
Fernández**  
Universidade de Santiago  
de Compostela

A vida de Manuel Antonio, o poeta máis representativo da vangarda galega, garda certo misterio para as lectoras e lectores, en parte debido á súa prematura morte, en parte polas dificultades para conseguir documentación relativa ao poeta durante os seus anos de vida. Xosé Luís Axeitos, coñecido escritor e investigador galego, e xa familiarizado coas biografías de senlleiros escritores das nosas letras, realiza nesta obra unha panorámica da vida de Manuel Antonio e tamén do contexto que o rodeaba, un contexto socio-político complexo e transcendente, e faino apoiado nunha grande cantidade de fontes documentais.

Son estas unhas fontes consolidadas e ben traídas, tan abundantes en cantidade que por momentos semellan máis unha listaxe que unha narración fluída. A pesar disto, non cabe dúbida de que o historiador se forneceu dunha grande cantidade de información para a escrita de *Manuel Antonio: unha vida en rebeldía*, que conta con listaxes de libros, rexistros de nacemento, falecemento e educación ou extractos de misivas, entre outros.

O libro ten como obxectivo trazar un itinerario pola vida de Manuel Antonio e a contorna que inspirou ao poeta, analizando desde a súa xenealoxía familiar até as relacións con coetáneos que permitiron a Manuel Antonio o seu desenvolvemento na militancia política e lingüística. É un libro de escrita clara e apto tanto para lectores e lectoras especializadas na obra do poeta como para aquelas persoas que descoñezan os pormenores da súa vida e obra. Partindo da análise das innumerábeis fontes documentais xa mencionadas, así como entrevistas e o propio coñecemento do autor da zona da que Manuel Antonio é oriúndo, vaise trazando unha composición da súa vida, os seus familiares, o seu traballo, os seus obstáculos, os seus intereses, e en menor medida, a súa obra. Esta análise faise estruturando o libro en oito capítulos.

No primeiro capítulo, Axeitos introduce a mocidade de Manuel Antonio centrándose nos espazos máis relevantes para o desenvolvemento do poeta. Aínda que a súa familia tiña casa en Asados e cursou anos de estudos en Padrón, a vila por antonomasia de Manuel Antonio foi Rianxo, ao

AXEITOS, Xosé Luís  
*Manuel Antonio:*  
*unha vida en rebeldía*  
Arancha Rodríguez  
Fernández

que converteu en universal, fronte ao resto de lugares que poboaron a súa curta vida, e aos que o propio poeta se refería como espazos de soidade. Resulta de interese a análise dun Rianxo humilde dos anos 20, que resultaba inspirador para o autor debido ás súas constantes contradicións: un lugar onde convivía o modelo caciquil co galeguismo, unha ribeira chea de novas e socialización mais asoballada pola emigración masiva... Un espazo que foi integrador para o poeta, en grande medida polo interese que estas dinámicas contrarias suscitaban.

No segundo capítulo, o autor fai unha xenealoxía das relacións familiares de Manuel Antonio. Cabe destacar como vindo dunha familia conservadora, ultracatólica e, na posteridade, vencellada ao réxime franquista, Manuel Antonio defende unha ideoloxía contraria, na que milita, sen deixar de ter boas relacións cos seus familiares, especialmente súa nai. A pesar do interese que a súa orixe poida ofrecerlle ao lector, neste capítulo Axeitos pasa demasiado tempo analizando a xenealoxía de parentes como tíos ou curmáns, mesmo diferentes xeracións, cos que Manuel Antonio tivo escasa relación, e que polo tanto entorpecen a lectura do capítulo. Máis interesante resulta o momento no que o autor se refire ás súas escasas relacións de corte afectivo, afectadas pola súa curta vida e tamén pola súa sona na vila, coñecéndosele unha soa relación cunha veciña, fugaz e non moi seria, antes da súa prematura morte.

O capítulo tres atinxe a formación intelectual de Manuel Antonio, maioritariamente autodidacta. Na súa biblioteca persoal atopáronse até 500 títulos en diversos idiomas. Mais a súa formación non só depende das súas lecturas senón do seu traxecto vital: así, cando comeza a participar nas Irmandades da Fala ou o Seminario de Estudos Galegos, Manuel Antonio vai gañando en preocupación sobre o que se escribía, sobre a cultura que o rodeaba e sobre o que estaba acontecendo. Isto lévao a traducir, escribir a man diversas obras para que permanecesen ou mesmo divulgar obras clandestinas. A pesar disto, nin el nin os seus compañeiros tiveron o beneplácito da vella xeración (ligada á revista *Nós*, en Ourense), a cal desconfiaba do seu estilo vangardista malia compartir a maioría de ideas sobre a lingua e a situación de Galicia.

No seguinte capítulo, Axeitos céntrase na vida de Manuel Antonio como navegante. Logo dunha longa descrición das súas tentativas para embarcar e tentar ser piloto, que pouco engaden á figura literaria de Manuel Antonio, atopamos referencias a como nas súas viaxes a Vigo está en contacto con intelectuais da época (algúns dos cales o animan a participar nas Irmandades), e tamén como o poeta percibía a navegación como algo romántico, e ao mariñeiro como un poeta. Xa no seu caderno de navegación se intúe a soltura da súa narrativa e a concepción poética do mar e do oficio. Non é de estrañar, por tanto, a inefable presenza deste elemento en *De catro a catro*.

O capítulo cinco trata sobre os compromisos éticos de Manuel Antonio. Como xa se enunciara en anteriores capítulos, estes comezan coa decepción do catolicismo da súa familia, así como a observación das míseras condicións de vida dos seus conveciños e as reivindicacións de xustiza social. A isto segúralle a militancia nas Irmandades da Fala xunto a diferentes colegas de xeración: todos pasaron polas vangardas, con maior ou menor fortuna, pero iso non lles impediu sentirse identificados cos homes do común, traballadores, e no caso de Manuel Antonio, especialmente mariñeiros. De especial interese no relativo á obra de Manuel Antonio é como a influencia de símbolos de grande carga ideolóxica, enriquecidos pola

AXEITOS, Xosé Luís  
*Manuel Antonio:  
unha vida en rebeldía*  
Arancha Rodríguez  
Fernández

militancia nas Irmandades da Fala, e cun corte claramente nacionalista, antibelicista e anticolonial non pasarán inadvertidos na súa obra, facendo unha sorte de *continuum* coa tradición a pesar do estilo claramente diferenciado. Probablemente este sexa o capítulo máis rico en referencias críticas á obra do poeta, sen tender a listaxes de documentos, que se ben outorgan lexitimidade a Xosé Luís Axeitos como documentalista, atrasan o ritmo do libro e complican o fío da historia. Neste caso, as referencias analíticas á vida de Manuel Antonio e o seu contexto axudan ás lectoras e lectores a identificar os elementos na súa obra e a orixe dos mesmos.

O sexto capítulo trata sobre a enfermidade. A tuberculose marcou toda a súa vida, xa que limitou ao poeta e as súas posibilidades (no exercicio do servizo militar, nas súas relacións...). Malia todo, Manuel Antonio decidiu levala en segredo até as últimas circunstancias e rexeitou a mitificación da enfermidade, algo bastante común entre os artistas da época, seguindo o ronsel de Baudelaire. A pesar do tabú que rodea a tuberculose, si sabemos que Manuel Antonio estaba fraco e desmellorado e o seu aspecto xa daba pé a imaxinar a condición que remataría coa súa vida.

No capítulo seguinte, Axeitos fai unha panorámica *post-mortem* da recepción da obra de Manuel Antonio que, segundo o biógrafo, non estivo á altura do seu traballo. A vangarda incomprendida do poeta foi criticada pola xeración Nós (liderada por Vicente Risco), aumentando a crítica coa publicación do manifesto *Máis Alá* en 1922, que apelaba á negación das normas estéticas establecidas, e que foi redactado por Manuel Antonio e Cebreiro. Este manifesto foi criticado mesmo por vangardistas, como Euxenio Montes. Manuel Antonio remata sendo publicado máis de medio século após a súa morte na editorial Galaxia grazas aos esforzos do seu curmán, Roxelio. Máis tarde, as editoras tiveron grandes atrancos para acceder á súa obra, por mor de dereitos, até os anos 2000.

Finalmente, o capítulo oito é unha sorte de resumo conclusivo no que Axeitos fai fincapé na rebeldía natural de Manuel Antonio, así como a paixón coa que vivía a literatura e a vida, o que o levou a ter un grande sentido estético, alén de ético. A pesar dos seus grandes compromisos políticos, o que se extrae destes capítulos adicados á vida do autor é unha grande soidade da persoa, celme da súa breve pero destacable obra.

En conclusión, *Manuel Antonio: unha vida en rebeldía*, de Xosé Luís Axeitos, proporciónanos un percorrido por todo o que rodeou a figura de Manuel Antonio, un percorrido repleto de detalles mais algo inconexo (ás veces parece que segue unha orde cronolóxica, outras xeográfica... pero en realidade non segue ningunha lóxica máis que a lóxica do autor). A grande cantidade de fontes documentais e a escolla de publicar moitas delas, a pesar de non ter unha relación directa coa vida e obra de Manuel Antonio, rematan por facer sombra á propia narración e dificultar a lectura. Porén, si permite axexar a Galiza da época e as constantes loitas pola hexemonía cultural e ideolóxica que se daban no momento, aínda que se bote de menos unha maior presenza da análise da obra do propio Manuel Antonio.