CARLOS-CAETANO BISCAINHO-FERNANDES
CARLOS LORENZO PÉREZ
FRANCISCO OTI RÍOS
DOLORES VILAVEDRA
EDITORES

Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego

**Deseñando horizontes.
Situación actual, orixe
e planificación do futuro
do teatro galego**

Editan

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2022
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro
15705 · Santiago de Compostela
T 981 957 202 · F 981 957 205
correo@consellodacultura.gal
www.consellodacultura.gal

© ACADEMIA GALEGA DE TEATRO
Rúa Álvaro Cebreiro, 15 - 1º
15003 A CORUÑA
academiagalegadeteatro@gmail.com

Revisión lingüística

Reverso Comunicación

Proxecto gráfico

Imago Mundi Deseño

DOI: 10.17075/dhsaopftg.2022

CARLOS-CAETANO BISCAINHO-FERNANDES
CARLOS LORENZO PÉREZ
FRANCISCO OTI RÍOS
DOLORES VILAVEDRA
EDITORES

**Deseñando horizontes.
Situación actual, orixe
e planificación do futuro
do teatro galego**

**Consello
da Cultura
Galega**

agt
Academia Galega de Teatro

(a)

actas

Presentación

Este volume recolle textos derivados das intervencións presentadas no marco do I Congreso Internacional do Teatro Galego, celebrado en Santiago de Compostela entre o 7 e o 10 de outubro de 2020. Promovido pola Academia Galega de Teatro, coa colaboración de distintas institucións galegas e estatais, o I Congreso convocouse facendo explícito o recoñecemento, por parte da Academia, do Primeiro Encontro do Teatro Profesional (celebrado en Ferrol en 1988) como referencia histórica directa coa que se pretendía entroncar.

Tres décadas despois daquel Encontro, este volume mostra outra volta (coma naquel afastado 1988) a necesidade –mesmo a urxencia– de efectuar unha diagnose obxectiva da situación do teatro galego, diagnose que permita revisar e renovar as políticas teatrais destinadas a garantir a súa creación e circulación; en definitiva, a garantir o seu futuro. Por iso o Congreso se presentou “co 2030 no horizonte”, tal e como se recollía na convocatoria, e formulaba como un dos seus obxectivos fundamentais o de achegar ideas, datos e propostas para o deseño dun plan estratéxico de futuro para o teatro galego.

Amadriñado o Congreso polo Consello da Cultura Galega case dende o momento en que xurdiu a idea de celebralo, a institución asumiu o compromiso de publicar no seu web, en acceso aberto, este volume para facilitar así a circulación das ideas que nel se expoñen e en coherencia coa súa vocación de contribuír a un mellor coñecemento dos elementos vertebradores da cultura e da sociedade galegas.

Ao longo de varios días, e malia as restricións impostas pola situación sanitaria derivada da pandemia da COVID-19, persoas vindas de distintas partes do mundo debateron, presencial ou virtualmente, achegas ben diferentes que se articularon, na estrutura habitual neste tipo de foros, en conferencias e relatorios nos que diversos especialistas debullaban temas que lles foran previamente encomendados por unha banda e, por outra, en comunicacións libres, propostas de xeito espontáneo e que foron maioritariamente aceptadas pola Comisión Científica do Congreso. A isto engadíuselle un espazo aberto á presentación de diversos proxectos editoriais, arquivísticos e de distribución, así como das primeiras conclusións dun ambicioso informe elaborado polo Observatorio da Cultura Galega que, co título Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos (<http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4387>), pretendía poñer sobre a

mesa unha pormenorizada análise de datos sobre os que asentar diagnoses e propostas; nese espazo houbo tamén lugar para a presentación da folla de ruta coa que o director do Centro Dramático Galego encaraba a singradura da década 2020/2030. Inaugurado e clausurado polas presidentas da Academia Galega de Teatro e do Consello da Cultura Galega, os discursos de ambas tamén abren e pechan este volume.

As seccións en que se organizan os textos aquí recollidos son as mesmas nas que se foron desenvolvendo as sesións do Congreso. A primeira, “Experiencia, actualidade e modelos externos”, pretende analizar toda a experiencia acumulada ao longo de case cincuenta anos de profesión teatral avaliando aquela dende a perspectiva da utilidade desta para afrontar os desafíos da poscrise e, ao tempo, cun ollo posto en modelos alleos aínda que –por distintas razóns– próximos e ben coñecidos polo teatro galego.

O segundo bloque de intervencións, “O teatro e os públicos”, pon o foco en aspectos relacionados coa investigación, a distribución, a circulación e a divulgación de todo o relacionado coa creación e a educación teatral, atendendo tamén á singularidade de circuítos como o de teatro de monicreques ou o teatro amador.

O terceiro bloque, “A creación e os seus procesos”, indaga en procesos non sempre visibles pero igualmente determinantes da creación teatral, como a formación, os modelos organizativos, a produción ou a programación.

Finalmente, nun cuarto bloque de carácter misceláneo ofrecemos os textos das comunicacións libres que foron presentadas nas sesións correspondentes do Congreso.

Ademais, ao longo de cada sesión o Congreso prevía distintos momentos para a discusión colectiva, tanto das conferencias plenarias que abrían cada xornada coma dos relatorios presentados en mesas de traballo; un debate final de síntese das diferentes cuestións que foran xurdindo ao longo do día pechaba cada unha das xornadas. Ademais, os debates, as conferencias plenarias, os relatorios e as comunicacións libres estiveron dispoñibles, antes e despois do Congreso, na web deste durante un par de meses. Posteriormente, a Academia Galega de Teatro contactou coas persoas participantes no Congreso por se querían revisar os seus textos tendo en conta o expresado nos debates, unha oportunidade que foi aproveitada, efectivamente, por moitas persoas para incorporar

novos matices ás versións definitivas das súas interven-cións, que son as que aquí se recollen.

O proceso de edición deste volume non foi doado, tanto pola cantidade de textos que recolle coma pola súa diversa natureza, remisa en moitas máis ocasións das que nos gustaría á inevitable homoxeneización que implican sempre este tipo de procesos. Como equipo editorial, tiñamos a firme vontade de facer públicos estes textos o antes posible, para que así puidesen contribuír a afrontar os urxentes desafíos que o teatro galego ten por diante neste avolto século XXI. Coidamos que chegamos á meta nun prazo máis que razoable grazas á profesionalidade de Begoña Tajés, responsable de publicacións do Consello da Cultura Galega. E temos a convicción de que o resultado final ofrece un abano amplo e plural de datos, ideas e propostas que poderán alumear o camiño cara a ese futuro que aínda está por construír.

Os editores

actas

Índice

6 PRESENTACIÓN

17 INAUGURACIÓN

I Congreso Internacional do Teatro Galego. Co 2030 no horizonte

Imma Antón Souto

Presidenta da Academia Galega de Teatro

21 EXPERIENCIA, ACTUALIDADE E MODELOS EXTERNOS

23 O teatro galego proxectándose cara ao século XXI: os desafíos da poscrise

Cristina Domínguez Dapena

47 A profesión teatral ante o colapso do sistema institucional

Inma López Silva

69 Un achegamento en cinco puntos á distribución escénica en Galicia 2000-2020

Xavier Campos

85 Os espazos escénicos: análise evolutiva

Francisco Oti Ríos

105 A crise da profesión teatral e os seus oficios. Conflitos laborais e sociais

Xavier Estévez

123 As programacións teatrais en Galicia. Análise e mellora das redes de exhibición: eivas e carencias

Marta Núñez

141 Máis alá da inclusión

Laura Míguez Escudero

159 *O modelo portugués*. Contributo histórico e reflexivo sobre UM NADA, ou como tornar canónico um contra-modelo, contra Modelo Nenhum

Rui Madeira

191 Otros modelos europeos

Guillem-Jordi Graells

213 Producción y creación de las artes escénicas en América Latina

Guillermo Heras

225 O TEATRO E OS PÚBLICOS

227 El teatro y los públicos

Domènech Reixach

235 Información, promoción e crítica teatral en Galicia na actualidade: un estado da cuestión cunha ollada estranxeira

Fabrice Corrons

243 A (re)construción do legado das artes escénicas en Galicia: edición, investigación e documentación teatral no século XXI

Vanesa Sotelo

259 A formación teatral nunha perspectiva poliédrica

Manuel F. Vieites

297 Um teatro da necessidade. Programas de desenvolvemento de público: a situação portuguesa

Gonçalo Amorim

305 O papel das mostras e festivais galegos na consolidación do sistema teatral

María Armesto

343 La producción como mediador entre el artista y presentador

Carlota Guivernau

361 Dramaturxia da recepción

Santi Prego

371 A demolición da casa común da lingua: cantos de serea da modernidade e outras complicidades diglósicas no teatro galego

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes

405 Teatro e territorio. Do minifundio ao “feísmo”

Artur Trillo

411 El momento actual del teatro de títeres en España. Breve panorámica

Toni Rumbau

431 El teatro de marionetas y objetos en el siglo XXI

Idoya Otegui

- 437 **A FEGATEA, vinte anos de historia. Presentación do vídeo do vixésimo aniversario**
Antón Sampayo Flores
- 445 **Teatro amador**
Antón Lamapereira
- 455 **Para un estudo en profundidade do teatro amador galego.
Unha primeira achega desde a FEGATEA**
Manuel Dasilva
- 467 **A CREACIÓN E OS SEUS PROCESOS**
- 469 **La creación y sus procesos [Transcripción]**
Carme Portacelli
- 489 **Compañías residentes y teatro público. Propuestas de nuevos modelos**
Agustín Iglesias
- 501 **Relación entre los diversos agentes teatrales**
Jaume Colomer
- 519 **Algunas percepciones sobre la crisis de las políticas culturales en España**
Xavier Marcé
- 533 **A formación teatral de carácter xeral: situación e perspectivas**
Xosé Manuel Fernández Castro
- 575 **La construcción del espectáculo escénico: creatividad en equipo, teaturgia
y recepción**
Pablo Iglesias Simón
- 593 **A produción escénica**
Cecilia Carballido
- 609 **Do burato á peneira. Ideas para unha transición xusta a un novo modelo
de produción escénica**
Xesús Ron
- 623 **Perfil e formación de quen programa teatro**
Carlos Lorenzo Pérez

647 INFORMES

- 649 Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos**
Håkan Casares Berg
- 665 As liñas que seguir polo Centro Dramático Galego co 2030 no horizonte**
Fran Núñez

677 COMUNICACIÓNS LIBRES

- 679 Economía e cultura. A creación de empresas en Galicia: o caso do teatro galego**
Berta Álvarez-Buylla Falces
- 703 Valle-Inclán en galego. Recepción e representacións escénicas na Galicia 2.0**
Xaquín Núñez Sabarís
- 723 Experiencias y percepciones de personas con parálisis cerebral participantes en un cuentacuentos itinerante**
Amparo Rodríguez de Dios
- 735 As aulas de teatro universitarias de Galicia**
Fernando Dacosta
- 753 Atopar a casa da tradución teatral**
María Reimóndez
- 775 Teatro e lingua en Otero Pedrayo: unha aproximación**
Xosé Manuel Sánchez Rei e Xosé Ramón Freixeiro Mato
- 809 Que fai un arqueólogo en escena? Unha relectura d'A *Lagarada* de Ramón Otero Pedrayo**
Carme Fernández Pérez-Sanjulián
- 825 O teatro galego da memoria: bases da investigación e catálogo de obras**
Diego Rivadulla Costa
- 845 Os procesos colaborativos de creación no teatro galego contemporáneo**
Ana Abad de Larriva

- 873 **Uma escola sem língua: a fala galega cénica na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia**
Daniel González Salgado
- 893 **A revelación dos obxectos teatrais: a súa poética**
David Rodas González
- 915 **Dramaturxias do *eu liminal* en Anómico Teatro. Proceso de investigación**
Julio Fernández Peláez
- 937 **Os ocos da recepción na construción das postas en escena**
Xavier Castiñeira Blanco
- 963 **O teatro comunitario como base para a creación de público**
Irene Moreira
- 987 **CLAUSURA**
Co 2030 no horizonte
Rosario Álvarez
Presidenta do Consello da Cultura Galega

Inauguración

I Congreso Internacional do Teatro Galego.
Co 2023 no horizonte

Imma António Souto

Presidenta da Comisión Organizadora

Presidenta da Academia Galega de Teatro

Benvindas todas as persoas presentes hoxe aquí e tamén as que nos seguen a través do *streaming*. Este aquí e agora chega despois de anos de planificacións e traballo para o que precisamos da colaboración e complicidade de asociacións, institucións e persoas sen as cales este I Congreso Internacional do Teatro Galego non sería posible. A todas elas, a Academia Galega de Teatro e eu mesma agradecemos de corazón o seu compromiso e axuda.

Sabíamos desde o inicio (momento no que este Congreso non era máis que unha idea) que este proxecto, que hoxe por fin se concreta nesta inauguración, só sería posible unindo esforzos. E é así como neste instante preciso se abren diante nosa novas posibilidades: as de compartir ideas, coñecementos, experiencias e puntos de vista. Este é o inicio da posibilidade de, entre todas as persoas implicadas, construírmos un futuro para o noso teatro

Como acontece con todos os proxectos que tentan proxectarse no futuro, este tampouco foi doado. A realidade da pandemia COVID fixo necesario adiar este Congreso, que tería que terse celebrado no pasado mes de marzo e adaptar a súa celebración ás esixencias que esta realidade nos obriga. Cumpriu unha firme vontade de que o proxecto se concretase nun feito real e incorporar as novas tecnoloxías para que o seu carácter internacional se mantivese. Desde o comezo cremos necesario este Congreso e a realidade non fixo máis que reafirmarnos no perentorio desa necesidade. As xentes da Academia Galega de Teatro estamos seguras de que ninguén desaproveitará esta ocasión que hoxe se abre e que se desenvolverá nos días que seguen.

Precisamos dotar o noso teatro de alicerces firmes que non estean a mercé das circunstancias. Precisamos entender como chegamos ata aquí, que acertos e que erros se produciron no camiño. Precisamos poñer en común cal é o teatro que a nosa sociedade precisa e que mecanismos e políticas o farán posible. Precisamos cuestionármonos o rol do teatro, preguntar cara a onde cómpre dirixirse. Ao preguntármonos por que? Cando? Para que? Para quen? E quen?... é cando aparecen as respostas.

E no espazo deste Congreso esperamos poñer en común e acadar o consenso do camiño para seguir na vindeira década. Conformer o plan estratéxico que dote o noso teatro dos recursos necesarios e dos obxectivos para o seu desenvolvemento de aquí ao ano 2030. Por algo hai que comezar, ou? Un longo e firme camiño constrúese paso a paso. Este I Congreso Internacional do Teatro Galego pretende ser ese primeiro paso para percorrer esta década.

Por último, permitídemme destacar o traballo das dúas comisións que se encargaron de facer posible este congreso: a comisión científica e a comisión organizadora. Desde a comisión científica procurouse unha dimensión académica, á cal agradecemos o rigor que nos achega. A comisión organizadora foi quen tivo que cavar as trincheiras (ou os regos, porque se trata de sementar), meter os pés na lama, vaia! Moitísimas grazas polo voso traballo! E co voso permiso, quero lembrar hoxe aquí dúas persoas que foron cómplices no seu rol de académicos: Ernesto Chao, desde a asemblea da Academia Galega de Teatro, e Gustavo Pernas, desde a comisión organizadora do Congreso. Algún rego e lama paparon canda nós. Moito do seu espírito de traballar “polo ben común” está hoxe tamén connosco.

Así que, compañeiras, compañeiros, queda inaugurado este rego! Poñámonos a sementar!

**EXPERIENCIA,
ACTUALIDADE
E MODELOS
EXTERNOS**

O TEATRO GALEGO PROXECTÁNDOSE CARA AO SÉCULO XXI: OS DESAFÍOS DA POSCRISE

Cristina Domínguez Dapena

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Quero expresar o meu agradecemento a todas as persoas, profesionais das artes escénicas e grupos polítrcos (o BNG), que xenerosamente colaboraron ofrecéndome datos esenciais para a elaboración desta conferencia.

1. UNHA PEQUENA INTRODUCCIÓN

No ano 1988, hai 32 anos, celebrouse na cidade de Ferrol o Primeiro Encontro do Teatro Profesional coa pretensión de estudar e deseñar o futuro do teatro galego. Nel presentouse unha “folla de ruta” pola que facer transitar o noso teatro a través do final do século XX, e que consistía en pór as bases do que sería o noso sistema teatral e, por extensión, do sistema escénico galego. Neste encontro tratáronse temas vitais para o futuro da incipiente escena profesional galega.

Era preciso construílo todo, artellar a profesionalización, había que dotar os concellos de espazos de exhibición, dunha programación periódica, e, en consecuencia, de programadores/as profesionais; había que procurar un ente xurídico independente, e dentro da administración, para artellar as políticas escénicas; había que pensar no ensino teatral e na investigación. En fin, había que facelo todo, e precisábase certa perspectiva para poder facelo; porque o país estaba “en construción” e só había que topar as fendas do incipiente estado das autonomías, coas institucións que comezaban a emerxer, para poder encaixar os plans de actuación precisos para facelo. E a profesión, que comezaba a organizarse, topou esas fendas, quizais porque a nova clase política non entendía ben aquilo polo que o colectivo estaba a pelexar e a construír, e ademais andaban ocupados de máis en pór en marcha un sistema político, un estado autonómico no que os grupos procuraban o seu propio espazo de poder. A cultura, e aínda máis o teatro, eran engadidos necesarios, pero nin moito menos estaban no centro das súas ocupacións e preocupacións, ían no paquete do novo sistema e había que toleralos.

E así, perseverando, procurando espazos comúns, foi tomando forma un sistema cultural e teatral propio, que se vertebrou por medio da creación do CDG, IGAEM (transformado máis tarde na AGADIC), a Rede Galega de Teatros e Auditorios, o Centro de Documentación Teatral, as asociacións profesionais e amadoras e xa no 2005 a ESAD de Galicia. Todo un sistema teatral e escénico que camiñou en sentido ascendente ata principios do século XXI, momento no que colapsou coa chegada da gran recesión a partir do 2009, acompañada dos cambios sociais, políticos, demográficos e culturais que se están a xestar neste comezo de século –moitos deles a unha velocidade de vertixe– e que puxeron en evidencia a fragilidade dun sistema teatral aínda en construción.

A este colapso cómpre engadirlle o momento extraordinario que vivimos na actualidade coa primeira pandemia do século XXI, que está a provocar un afundimento aínda maior que o da gran recesión do 2009, pois os expertos económicos e sanitarios son incapaces de predicir o seu desenvolvemento. E é neste momento no que o teatro galego debe analizar o seu presente e repensar o seu futuro para enfrontar os cambios precisos para encarar o segundo cuarto de século XXI.

Polo tanto, nesta conferencia utilizamos o ano 2009 como punto de partida para analizar o momento actual e tratar de comprender os procesos de readaptación despois do crac da cultura. Como foi posible? Como todo un sistema non é quen de aturar unha crise e remata practicamente na quebra, segundo a percepción do sector?

Non pretendemos deixar pechadas e contestadas estas preguntas, mesmo nese sentido pode que algunha cuestións queden aínda máis abertas; pois do que se trata é de abrir un debate de como esta situación actual debe ser o punto de partida para a reconstrución das artes escénicas, do teatro galego do segundo cuarto do século XXI. A pretensión desta exposición é a de instarvos a establecer un debate construtivo que promova e impulse a creación de novas regras de xogo, que lle permitan ao teatro galego navegar polas, xa vemos que máis que tumultuosas, augas do século XXI; nas que debe acometer a importante tarefa de transformarse tanto a nivel artístico coma de xestión, para dar resposta ás inquiredanzas e ás esixencias dunha sociedade que inevitablemente vai verse transformada despois de anos de sufrimento e de cambios estruturais impredecibles, pero persistentes.

Xa para rematar esta introdución, querría engadir que para elaborar esta conferencia parto da miña experiencia persoal, desde os anos noventa do século XX, na formación e creación e tamén da miña pequena achega na xestión no teatro profesional galego. A conferencia, metodoloxicamente, estará fundamentada no uso de datos estatísticos, de estudos sobre o tema, ademais de achegas cualitativas feitas por parte de integrantes do sector teatral en activo neste momento, e tamén por parte de programadores/as culturais das administracións públicas. Unha presentación do estado da cuestión cunhas conclusións finais, que ademais de dar concreción ao tema, tentarán facer achegas cara a un futuro que ninguén se resigna a ver incerto.

2. O ESTADO ACTUAL DO TEATRO GALEGO

Ata marzo de 2020, cando esta conferencia tiña que ser lida nun primeiro intento, había moitas razóns, económicas, sociais, políticas, mesmo demográficas, que podían explicar a situación do sistema cultural galego. Para facerse unha idea da recesión, do decrecemento forzado ao que se viu sometido o sistema teatral e escénico do país é importante ver os datos estatísticos dos últimos nove/dez anos, mais estes datos que presentamos quedan xa desfasados con respecto á máis urxente actualidade. Aínda así, consideramos necesario apuntalos, pois serán un bo indicador do delicado momento no que se atopaban as artes escénicas galegas cando nos asolagou o tsunami da COVID-19, levando o sector a unha situación nunca antes vivida.

É necesario indicar que os datos que utilizamos (extraídos do anuario das artes escénicas da SGAE) hai que tratalos con prudencia, pois neles xúntanse, sen discriminación de ningún tipo, o teatro en galego, o teatro en español, e mesmo as compañías amadoras e profesionais.

Número de representacións de pezas teatrais en Galicia do 2007 ao 2018

2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
2.747	2.597	2.944	2.611	1.857	1.506	1.495	1.522	1.527	1.554	1.654	1.682

Cadro 1. Fonte: SGAE: *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*.

Número de espectadores/as de pezas teatrais en Galicia do 2009 ao 2018

2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
549.000	490.963	430.449	396.624	354.651	366.478	397.732	404.755	453.947	472.003

Cadro 2. Fonte: SGAE: *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*.

Recadación de pezas teatrais en Galicia do 2009 ao 2018

2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
3.199.660	2.607.149	2.444.876	2.367.845	2.364.145	3.464.295	4.133.444	4.206.362	4.562.605	4.614.315

Cadro 3. Fonte: SGAE: *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*.

Desde o ano 2009 obsérvase un decrecemento evidente, drástico e continuado no número de funcións teatrais realizadas en Galicia. O punto máis baixo é o ano 2013, e a partir de aí comeza unha lixeira remontada que nin se achegou aos datos baixos (os 2.597) do 2008, hai doce anos. O mesmo acontece co número de espectadores de teatro en Galicia, o descenso é evidente desde o 2009, e aínda

que, despois da caída continuada durante catro anos seguidos, comeza a ascender no 2014, están lonxe dos datos do 2009. Cousa ben distinta acontece na recadación, na que, despois dunha caída continuada desde o 2009 até o 2013, outra vez no 2014 comeza a remontar espectacularmente ata os datos do 2018, superando dun xeito evidente as cifras do 2009.

A crise, segundo os datos do 2018, parece que podería estar comezando a remontar levemente. Na diagnose feita polo Consello da Cultura¹ no 2018 afirmase que segundo o informe da Federación Internacional de Consellos das Artes e Axencias Culturais (IFACCA)² é moi difícil atopar unha opinión común “sobre todo respecto á incerteza sobre as consecuencias máis significativas da crise, canto tempo vai durar e cales serán os mecanismos de recesión que impactarán no eido das artes” (Consello da Cultura 2018: 12).

A destrución de emprego, a dificultade para pór en marcha proxectos, a desaparición de programacións, de exhibicións en espazos escénicos ou a drástica diminución dos subsidios ao teatro foron unha constante na década que vén de rematar. Esta situación veu imposta por graves “recortes”, que padeceron tanto a administración pública canto a educación, sanidade e servizos sociais, coma os traballadores asalariados. No noso sector, os recortes foron continuos, e non foron acompañados de políticas efectivas para paliar os efectos da recesión; pola contra, a política foi agardar a “mellores tempos”, que por desgraza, non dan chegado.

A reacción deuse, talvez, a título individual, tentando adaptarse ás novas circunstancias, tentando diversificar, flexibilizar a súa oferta, mais na maioría dos casos a reacción foi mínima (pois xa había moi pouca capacidade de manobra) e estivo chea de sufrimento pola imposibilidade de axustar e flexibilizar aínda máis a súa capacidade de produción e de exhibición, sendo, por exemplo, realmente dificultoso poder cumprir co convenio teatral asinado, anos atrás, por todas as partes implicadas no sector; pois a crise supuxo un recorte extremo nos orzamentos das producións e nos cachés das compañías, acompañado por un

¹ Observatorio do Consello da Cultura Galega (2018): *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*.

² É importante sinalar que o informe ao que nos referimos, *Global financial crisis andrecession: Impact on the arts*, está escrito no 2009, xusto ao comezo da crise.

declive na demanda, tanto na contratación coma na asistencia de público, debido a que o consumo baixou nos primeiros anos de xeito radical, como acabamos de ver.

Ademais, hai que engadir os cambios sociais vividos en Galicia nas últimas décadas, onde existe un problema demográfico evidente que, como apunta un xestor cultural, inflúe no descenso da programación nos concellos pequenos, aumentando a fenda entre o mundo rural e o urbano: “As vilas estanse a quedar sen xente, nótase a cuestión do avellentamento. Vilas medianas e pequenas quedaron sen recursos e sen estrutura (persoal axeitado) para programar”.

A conxunción destes factores dá como resultado unha grande precarización, que xa advertiu o Consello da Cultura nun informe elaborado no 2013 sobre a situación das artes escénicas en Galicia. Na súa análise DAFO afirma: “A palabra que mellor define a situación actual é precariedade, que se pode complementar con termos como inestabilidade, debilidade ou escaseza, e que se poden vincular, como adxectivos, a áreas moi diversas, desde o exercicio profesional ata as políticas de promoción e de creación (Consello da Cultura 2013: 31)”.

Para paliar os efectos da crise non observamos ningún plan concreto ata o ano 2019, no que a Consellaría de Cultura presentou a súa *Estratexia da Cultura Galega 2021*, sen orzamento coñecido. O plan conta con seis liñas estratéxicas, onde na liña estratéxica 2 “LE2. Consolidación das industrias culturais e creativas de Galicia”, dedica un espazo á escena galega. Un dos obxectivos estratéxicos, en concreto o OE2.6., é “fortalecer o sector das artes escénicas”, e apunta que “O sector das artes escénicas é un dos que máis posibilidades de evolución teñen na actualidade, pero presenta certas dificultades que se pretenden atallar mediante medidas e experiencias que analicen a viabilidade para afrontar os retos do século XXI, con especial fincapé no eido educativo e na colaboración con outros sectores da cultura” (2019: 47).

Mais este plan, que está pendurado na páxina web da Consellaría de Cultura para que se realicen as alegacións oportunas desde o 2019, foi presentado no Parlamento onde a oposición o cualificou de falto de concreción. Non foi posto en marcha nesta lexislatura polo que polo de agora non deixa de ser unha declaración de intencións.

Tampouco acabou de callar a proposta dos e das profesionais das artes escénicas dun anteproxecto de lei das artes escénicas³, que tiña como misión, segundo indica o segundo borrador do anteproxecto: “[...] ser un instrumento xurídico que permita desenvolver os mandados de impulso, protección e difusión que garantan a creación cultural e o acceso da cidadanía á cultura establecidos na Constitución e no Estatuto de autonomía de Galicia (2016: 1)”.

O obxectivo do anteproxecto era plasmar nunha lei os dereitos e deberes que fixeran posible garantir o acceso ás artes escénicas por parte da poboación e estruturar a nivel legal o normal funcionamento do feito escénico na nosa comunidade atendendo ao ensino, á creación, ao acceso aos espazos escénicos, ás condicións laborais dos profesionais ou aos públicos, para a consolidación do sistema:

Son obxectivos da mesma a promoción do ensino de artes escénicas en todos os niveis formativos, o apoio á creación escénica no eido da comunidade e sociedade civil, facilitar o acceso aos espazos de creación e representación a compañías e creadores/as, mellorar as condicións de traballo da profesión escénica, ampliar os públicos, potenciar a difusión e garantir o acceso a un financiamento económico axeitado para a consolidación da cadea de valor das artes escénicas. (2016: 1)

A lei foi proposta pola profesión escénica galega (teatro, teatro de obxectos, danza e circo e teatro amador), consciente da necesidade de reformular o futuro, e é unha máis das apostas e propostas que proveñen dunha profesión que procura respostas a como proxectarse neste xa ben comezado século XXI. Estructurada en seis capítulos, neste momento non pasa de ser un proxecto esquecido nalgunha gabetá, mais temos a certeza de que merece a atención e o debate por parte dos axentes políticos e sociais galegos.

E así chegamos aos anos 20 do século XXI. Os datos falaban dunha leve recuperación, pero a crise aínda non estaba pechada e seguía latente para o teatro galego, cando a COVID-19 estoupou en todo o mundo obrigándonos a cambiar drasticamente de modo de vivir. Diante da situación creada pola pandemia, a Consellaría de Cultura e Turismo, en pleno confinamento, reacciona e pon en marcha

³ Traballo sen editar.

un Plan de reactivación da cultura e o turismo, debido a que “as necesidades e demandas nos eidos cultural e turístico mudaron profundamente por mor das medidas de contención da COVID-19, o que fai preciso reorientar as estratexias de acompañamento e impulso do sector público” (2020: 21). A estratexia contempla unha “nova priorización de investimentos e da reestruturación das partidas preexistentes, sumando un total de 26.8M€” (2020: 21). Deses millóns corresponden a Cultura 10, parte deles previamente orzados e outros que proveñen do Xacobeo.

Propóñense accións “[...] tanto de novo deseño como de redefinición das xa existentes” coa finalidade de “[...] posibilitar o mantemento do emprego e o tecido empresarial nos ámbitos cultural e turístico” (2020: 21), e aprovéitase a proximidade do Xacobeo para vinculalo a estas accións, pois desde a institución considérase que cultura e turismo son “[...] dous sectores, vitais para Galicia e para a súa promoción presente e futura vencellada á próxima organización do Xacobeo” (2020: 21)

A necesidade dun plan de reactivación, reformulando e reestruturando actuacións, parece lóxica, pois a situación cambiou drasticamente dun día para outro. O apoio do Xacobeo tamén parece razoable, se hai fondos que poidan sosteñer ese plan de reactivación e se se trata dunha estratexia de promoción; mais o sector cultural dubida que as medidas sexan o suficientemente específicas para o sector, caracterizado pola estacionalidade e a intermitencia e considera necesaria a acción conxunta das administracións. Así mesmo, e nestas alturas do ano, dubídase da capacidade de xestionar e de implantar a totalidade do plan ata decembro. Mesmo observan con preocupación como actuacións contempladas en outros plans estatais, como as axudas ás estruturas, seguen sen ser tidas en conta pola administración galega.

Diante desta situación, a incerteza cara ao que acontecerá no 2021 é grande, o medo a cancelacións masivas está aí, e escoitada a preocupada opinión do sector; non sería necesaria, neste momento, unha análise urxente da situación no segundo semestre do ano e o deseño de novas medidas cara o 2021 para paliar o desastre que está a predicir o sector?

Deixamos a pregunta no aire e continuamos cun pequeno percorrido polas diferentes partes que constitúen a columna vertebral do sector.

2.1. Institucións: As persoas pasan, as institucións quedan

Ano da creación	Institución ou evento creado	Institución ou evento desaparecido
1983	Consello da Cultura Galega.	
1983	Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas.	
1984	Centro Dramático Galego.	
1984	Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia.	
1985	Rede de Circuitos Teatrais.	
1985	AAAG (Asociación de Actores e Actrices de Galicia).	
1990	Aula de Teatro da USC e primeiros grupos na Coruña.	
1991	Aula de teatro universitaria de Ourense e Pontevedra.	
1992	Feira do Teatro de Galicia.	“Reformulada” no 2011.
1993	Aulas de Teatro Universitaria de Lugo e Vigo.	
1996	Rede Galega de Teatros e Auditorios.	
1997	Nace o CDAEM.	Desaparece no 2008.
1997	A AAAG funda os premios María Casares.	
1999	Reabre o Salón Teatro. Sede do CDG.	
1999	Nace a Fundación Cidade da Cultura.	
2000	Nace FEGATEA (Federación Galega de Teatro Afeccionado).	
2002	Escena Galega (Asoc. Galega de Compañías Profesionais das Artes Escénicas).	
2005	ESAD de Galicia.	
2008	AGADIC (Axencia Galega Industrias Culturais).	
2009	Aprobación do Convenio de Teatro.	
2011	Bota a andar a Cidade da Cultura.	
2013	Galicia Escena Pro.	
2015	Dramaturga. Asociación Galega de Dramaturxia.	
2017	Academia Galega de Teatro.	

Cadro 4. Institucións vinculadas ao teatro. Elaboración propia.

Cando comezou a profesionalización, a xente de teatro empeñouse en pór en marcha institucións, de seguro crían que serían “buques insignia” fortes de abondo coma para poder sortear todo tipo de treboadas, mais non podemos asegurar que fose así nesta última década de “cambio climático”.

Se partimos da aprobación do Estatuto de Autonomía no ano 1981, como o comezo do proceso de articulación do sistema cultural/institucional de Galicia, podemos observar como as décadas dos oitenta e noventa do século XX viviron unha enerxética actividade en canto á articulación dese sistema. E xa que falamos de articular, comecemos polo principio para sinalar, en primeiro lugar, a creación no ano 1983 do Consello da Cultura Galega, un organismo autónomo, con personalidade xurídica propia, e que se define como como “un corpo asesor e consultivo, con capacidade de iniciativa, investigación e organización, dotado de personalidade xurídica e composto por membros representativos de entidades dos diversos campos da cultura e tamén por personalidades sobranceiras que contribúan ao desenvolvemento da cultura de Galicia”⁴.

O Consello é a única entidade cultural que naceu con autonomía, dependente da Xunta de Galicia, cunha estrutura e orzamentos que o fai independente, e que se relaciona coa cultura en moitos casos como órgano consultivo. Estará a estrutura do Consello da cultura infrautilizada? Máis adiante retomaremos a cuestión da relación entre as artes escénicas profesionais e o Consello da Cultura Galega.

CDG

Se o Consello da Cultura foi a primeira institución creada para desenvolver a cultura do país, o CDG foi a primeira institución teatral creada para normalizar o teatro en Galicia. No entanto, ao CDG logo lle buscaron acomodo, que non foi outro que o IGAEM, onde entrou como unha unidade de produción, cuns estatutos a desenvolver, que nunca se desenvolveron, e polo tanto, cunha dependencia total do organismo que o acollía, o cal supuxo desde o comezo unha serie de atrancos, cada vez máis graves, para poder desenvolver unha actividade artística que moitas veces colide co normal funcionamento da institución administrativa que o acolle. O CDG ten problemas para ter un orzamento propio, que prevea o

⁴ Información obtida na páxina web da Institución <http://consellodacultura.gal/>

seu normal funcionamento, “anormal” para a administración pública, e que fai que cada vez sexa máis dificultosa a produción teatral, razón do seu nacemento. No momento no que o IGAEM se transforma en AGADIC, as unidades de produción quedaron transitoriamente adscritos á axencia, mentres se lle buscaba novo acomodo, pero o cambio político supuxo un freo en seco para as expectativas das unidades de produción, e esa provisionalidade transformouse en permanencia. O CDG converteuse nun departamento máis da AGADIC, afogando cada vez máis a súa xestión tanto económica coma de recursos humanos.

Actualmente, a situación do CDG é precaria, dista moito do proxecto soñado dun teatro nacional motor e representante do teatro galego, e precisa dun urxente cambio de modelo xurídico para poder cumprir os seus primixenios obxectivos de motor e normalizador do teatro galego.

Diante da crise provocada pola COVID, o CDG, dentro do plan, vén de levar a cabo unha reprogramación e vai producir tres espectáculos escénicos para seren distribuídos en 2021. Tamén se reprograma a actividade do Salón Teatro para impulsar a produción de novos proxectos escénicos a través de acordos con outras entidades. O investimento é de 440.000 euros.

AGADIC

Despois da aparición do CDG, e pola necesidade de artellar a política escénica do país, nace o IGAEM, que no ano 2008 deixa paso á AGADIC. O IGAEM, e máis tarde a AGADIC, artellaron o sector escénico do país. Creouse a rede de teatros, a rede de salas, os apoios á produción e distribución das CIAS, a Feira de Teatro (hoxe Galicia Escena Pro), en fin, alentáronse políticas, por veces consensuados co sector, e por veces non, pero podemos dicir que o diálogo entre a AGADIC e a profesión foi continuo. Con todo, como ben indicaba un profesional do teatro, “O carácter máis aberto do consello reitor do IGAEM, composto por xentes de diferentes campos da cultura e das artes escénicas, facía que as decisións estivesen máis consensuadas”. Pode que o carácter de axencia faga que o seu consello reitor sexa menos permeable ás opinións de especialistas na materia, pois está composto basicamente por persoal da administración.

A cuestión central da Axencia é o concepto mesmo de “industria cultural”. A súa transformación fixo que as artes escénicas compartisen espazo coas industrias

culturais, nomeadamente co audiovisual e o libro, sendo unha convivencia enriquecedora máis na que, por veces, hai unha evidente disparidade de intereses. A profesión teatral non acaba de encaixar a súa actividade dentro da industria pois é unha actividade que en Galicia está máis preto do artesanal que dunha actividade industrial, como indica un director de compañía “O teatro non é industria no concepto clásico da industria. En todo caso, certa artesanía”.

As dúbidas aumentan aínda máis cando falamos da creación contemporánea. Podemos cualificar a nova creación ou un espectáculo de pequeno formato como industria cultural? Ninguén ve claro que a nova creación poida medrar baixo o paraugas da “industria”, pois como di un actor: “Que pasa cos proxectos de investigación? Non poden ter o mesmo tratamento de industria cultural. Hai que buscar outro xeito de facer as cousas porque senón estamos abocados a unha pobreza artística”. Nesta idea insiste unha actriz, que nos di: “Dentro do sistema hai pouca flexibilidade para entender outros xeitos de producir. Hai xente con talento e ideas que materialmente non pode sacar adiante un proxecto porque materialmente non pode manter unha estrutura”. A contradición é evidente e fai pensar que talvez non se estean aplicando as políticas que o sector precisa.

O novo século vén acompañado de novos retos, as esixencias ou convites para transformárense, que foron feitas ás compañías, non tiveron correspondencia polo outro lado. Repensouse a Axencia? Tivéronse en conta as necesidades ás que se enfronta Galicia en pleno século XXI, por exemplo, con respecto aos cambios demográficos, á dixitalización ou á necesidade de captar fondos europeos? Creáronse departamentos para responder ás novas necesidades? Por exemplo, con respecto á cohesión do territorio, entendeuse a Rede como elemento cohesionador do territorio, no que diferentes territorios comparten coñecemento ou experiencias? Esta é unha pregunta que se fan programadores, xestores e que dá unha idea de que as inquedanzas sobre o futuro dos territorios está presente.

A esta situación engadimos os atrancos provocados por lexislacións cada vez máis restritivas para o normal funcionamento da Axencia. Faise cada vez máis complexo a súa relación coas compañías e concellos. A excesiva burocratización dificulta a súa xestión e os trámites afogan tanto a Axencia como as empresas que se relacionan con ela. De sobra son coñecidos os problemas que ocasiona a Lei de contratos do sector público, e aínda que o espírito da lei en canto á loita contra a corrupción sexa positivo, como ben indica un xestor: “hai un exceso de fiscalización,

a súa aplicación é complexa, e en moitos concellos non hai persoal dabondo para a súa execución. Un trámite que antes podería levar unha hora, agora son dous días, e hai que contar con que un concello ten moitas máis cuestións que as actividades culturais”. Unha revisión e a procura de solucións ou alternativas é urxente, pois nun momento como o actual, unha aínda maior parálise é realmente insostible.

2.2. Compañías

E falar de AGADIC pode ser o paso previo para falar das compañías de teatro. Desde a profesionalización nos anos 1977e 1978 do século XX ata agora, o camiño percorrido nestes anos é inmenso, mais os retos actuais non deixan de ter unha envergadura semellante á dos comezos e se cadra con máis interrogantes, pois naquel momento todo estaba por construír. Hoxe en día as compañías galegas son microempresas cun empregado como máximo e na súa maioría sen ningún empregado. Para afrontar a dureza dos últimos anos, tentaron diversificar, en casos ofertando diferentes servizos, procurando outros xeitos de comunicar, achegándose a diferentes públicos, e sempre traballando coas esixencias propias da excelencia artística. Por outro lado, a xestión é o punto feble de moitas compañías, pois como indican: “As compañías están mal xestionadas pola autoexplotación, por non ter medios para ter persoal que as xestionen”.

Autoexplotación e necesidade de persoal especializado van da man, mais isto último parece complexo cando as cifras de ‘negocio’ son baixas, pois os cachés son xustos e o número de funcións que se precisan moitas veces non dan para cubrir investimento e xerar ganancias. En canto á opción da billeteira na maioría dos casos non chega para cubrir os gastos que implican unha función de teatro con persoal que debes pagar segundo o convenio. E iso é algo no que insisten a maioría das persoas membros de compañía entrevistadas, pois todas coinciden en que durante a crise os cachés baixaron, e como ben indica un produtor: “Pero, como manter unha empresa cos cachés tan baixos, como se fai para respectar o convenio?”

Ademais, e profundando na cuestión do persoal, hai que indicar que este sector non é quen de fidelizar o persoal. Son moitas as compañías ou produtoras que poden contar casos de profesionais que, facendo excelentes traballos na xestión, na produción, na parte técnica ou na parte artística, acaban por abandonar para dedicárense a outra cousa debido ás dificultades para poder dedicarse

en exclusividade á escena. Como sinala un integrante dunha compañía: “a tan procurada excelencia é moi complexa cando non podes contar cun equipo que fuches creando, pois sempre hai xente que remata por abandonar”.

As compañías non estaban preparadas para unha crise, e a readaptación foi drástica e afectou desde as contratacións de persoal ata a exploración de novos mercados. Atendendo á conversa con membros de compañías, e xestores, a compañía poscrise definiríase así:

1. Elencos pequenos
2. Fórmase en xestión
3. Procura outros mercados.
4. Diversifica os servizos (servizos culturais, técnicos, educativos) e xéneros (compañías que comezan a procurar, por exemplo, o público tamén infantil).
5. Explora máis o teatro comercial.
6. Asóciase “para defender o seu tecido produtivo. Viuse a necesidade de cambiar algo”.
7. As novas compañías adaptáronse mellor á nova situación ao non coñecer tempos mellores.

A pregunta que nos facemos agora é: Como van reaccionar diante da COVID-19? É realmente unha solución a estratexia de ofrecer funcións para manter as compañías capitalizadas, cando non está claro como se irá desenvolver a pandemia? Se partimos da idea de que o sector sufriu unha importante reestruturación no que primou o achegamento ao público, as vendas; pode que este sexa o momento de procurar outras vías, que poden vir pola investigación, pola formación en novos xeitos de achegarse aos públicos (non todos teñen que ser presenciais), por como relacionarse co territorio, ou como intervenir nel. Está claro que a resposta á COVID non pode ser a mesma que coa crise, e a solución non vai pasar por facer funcións.

2.3. Formación

Aínda que a formación regrada tardou en chegar a Galicia, xa que o fixo no 2005, xa comezado o século XXI, a profesión teatral e escénica en xeral foi consciente da necesidade de formarse na procura da excelencia que o traballo requiría. No 2005 nace na cidade de Vigo a ESAD de Galicia. Nela impártense estudos de

interpretación textual e xestual, dirección e dramaturxia e escenografía; especialidades coas que quedan cubertas as necesidades formativas nunha parte do espectro profesional nas artes escénicas. Aínda queda pendente a formación técnica vinculada ás artes escénicas tan necesaria para unha auténtica excelencia na produción dos espectáculos.

No entanto, cómpre sinalar que neste momento de grandes transformacións sociais, que deberan ir acompañadas en paralelo de importantes innovacións pedagóxicas, as ensinanzas artísticas superiores vemos con frustración como o noso réxime non é flexible abondo para que os cambios precisos se leven a cabo. Vemos tamén como os nosos alumnos son escasamente tratados como estudantes de ensino superior (cun sistema de bolsas que nada ten que ver co universitario e unha titulación “equivalente”, pero non de grao). Unhas ensinanzas artísticas superiores de calidade non poden estar cunha gobernanza propia do ensino secundario, e é por iso que, desde hai tempo, desde a ESAD de Galicia reivindicamos a adscrición da Escola á universidade; porque é evidente que en Galicia precisamos de innovación, precisamos tamén de investigación e iso só é posible cuns estudos superiores fortes. Mágoa sería que unha actitude conservadora en canto a decisións a nivel de xestión pedagóxica, retrasase os cambios que, “si ou si”, van acabar por producirse, lastrando a calidade do noso ensino superior escénico, tan necesario para continuar a fornecer de creadoras/es a nosa importante actividade escénica e audiovisual.

3. A CREACIÓN ESCÉNICA EN GALICIA: O XXI É O SÉCULO DA DIVERSIDADE

Falar de creación en Galicia debера levarnos a deseñar unha liña continua pola que transitan diferentes xeracións que van aportando estéticas e puntos de vistas diversos. O compendio de todas elas conforma o panorama creativo normalizado dun país. E malo sería que nunha programación de calquera teatro do país, só viramos propostas “novas”, ou propostas “vellas”.

O nacemento do CDG fixo que na creación galega (escenógrafos directores, figurinistas, actores, actrices, iluminadores, dramaturgos...) puidese desenvolverse un paradigma culto, no que a creación galega conseguiu operar cuns determinados recursos, escasos na maioría das compañías. No entanto, pouco a pouco, os e as

creadoras, dentro das súas compañías, ou convidados por elas, desenvolveron as súas propias linguaxes escénicas, e modos diferentes de entender e de crear puideron convivir con total liberdade, ata chegar aos nosos días onde se observa unha grande diversidade de formatos, estilos e linguaxes, desde os máis clásicos representados por compañías e creadores veteranos, da xeración responsable da profesionalización, pasando polas xeracións intermedias, ata as últimas xeracións, onde os estilos híbridos son protagonistas e, en certos casos, se achegan a modelos posdramáticos, e onde podemos observar as novas xeracións que pasan pola ESAD de Galicia. Moitos destes traballos, de difícil exhibición pola radicalidade da súa linguaxe, alóxanse nas salas de teatro que conforman a Redes de Salas de Galicia. Estas compañías son precisas e só hai que procurar espazos, estruturas onde poidan desenvolverse e encontrar o seu público, xa que coa situación actual vai ser moi doado velas desaparecer por inanición, e iso é algo que a escena deste país, para a súa natural evolución, non se pode permitir.

A creación galega, diversa e de calidade, se se implica nos cambios sociais e de comunicación que parecen inevitables, de seguro será un recurso para xerar riqueza na sociedade poscovid.

4. UNHA CUESTIÓN DE XÉNERO. A SITUACIÓN DA MULLER NAS ARTES ESCÉNICAS

Vimos de falar de creación, e ademais de observar a diversidade de xéneros e propostas na escena galega, hai que destacar como as mulleres están a liderar cuestións creativas, e comezan a ocupar espazos no feito escénico nos que antes dominaban os homes. Sen esquecer (e a modo de homenaxe), o Teatro do Malbarate, coas actrices Rosa Álvarez, Marisa Soto e Mabel Rivera, como promotoras dunha proposta de teatro coa muller como centro da creación, ou o exemplo sempre inspirador da actriz, directora e dramaturga, Dorotea Bárcena (acompañada de Beatriz Barcia), co seu Teatro da Lúa, proxectos estes datados arredor dos anos noventa do século XX e principios do século XXI; hoxe en día contamos mulleres escenógrafas, dramaturgas, iluminadoras, figurinistas, directoras, que asumen proxectos artísticos de tal xeito que o que antes considerabamos coma unha excepción, hoxe xa se está a considerar normalidade.

A percepción é que estas mulleres están a arriscar e a anovar sen medo. Están a traballar con temáticas diferentes, mesturando xéneros e disciplinas e, sobre todo, están poñendo á muller no centro da creación. Elas senten que o deben facer así, e ademais, perciben que non están soas, como por exemplo apunta unha dramaturga e directora: “Quero poñer no centro á muller, e moitas mulleres estámolo a facer. Mulleres impulsando proxectos. Hai voces femininas moi potentes. Cada vez máis. En Galicia, as mulleres estanse a visibilizar, na produción na escrita, tamén nos premios. Marta Pazos, Avelina, Iria Piñeiro, Esther, Gena, as compoñentes da Panadaría”.

No entanto, esta dramaturga tamén apunta a que o número e a calidade e diversidade, non acaba de traducirse en melloras a outros niveis: “Sei que non acabamos de armar corpo, non acabamos de asentarnos”. Pois, efectivamente, parece que, nun gran número de casos, non se traduce en maior visibilidade ou maior éxito na billeteira, ou nunha forte distribución dos espectáculos, nin na participación en grandes producións. Unha nova actriz de éxito explica o porqué desa falta de visibilidade dun xeito claro: “Ser muller prexudica. A escena segue tendo unha estrutura moi patriarcal. Hai moitas menos directoras. Somos máis mulleres na profesión e nos proxectos sempre hai máis homes, a non ser que sexa unha opción feminista. E ademais os grandes proxectos están en mans dos homes”. E incide nas eternas cuestións que teñen que ver coa falta de oportunidades por ser muller: “Eu, como muller, as oportunidades que tiven de facer algo foi autoproducido”.

Ademais, está presente a sensación de que, chegada certa idade, a dificultade da muller intérprete, actriz, para conseguir contratos laborais e maior, e mesmo algunha actriz recoñece “[...] o medo no futuro, pensar que non vai haber traballo para min. Se vai haber compañías que me ofrezan personaxes”. E aí non se engana, pois aínda que nesta conferencia esteamos a afirmar que este é o momento das mulleres no teatro cunha eclosión das novas xeracións, ben é certo que os datos, os estudos din o contrario; pois a muller ao chegar á mediana idade ten dificultades para acceder ao traballo.

Aínda así non queremos rematar, con esta breve introdución á cuestión da muller no teatro, coa sensación agriadoce do moito que queda por facer, senón todo o contraio; pois os cambios na sociedade están a ser imparables, e iso vaise traducir na escena indubidablemente. Polo que, se a recesión non o impide,

estas mulleres van ser cada vez máis, e ocuparán., sen medo e con total naturalidade, o seu espazo en igualdade, sen importar xénero ou idade.

5. CARA A ONDE IMOS: O QUE PODE SER O TEATRO EN GALICIA NO SEGUNDO CUARTO DO SÉCULO XXI

O que pode ser: outros exemplos

Cando asistín no Quebec a unha representación teatral no Grand Théâtre de Québec, puiden comprobar que o nivel de produción e de execución podería cualificarse como similar a calquera produción de éxito do noso Teatro Nacional. Con todo, a diferenza viña dada por certo espírito de “orgullo polo propio”, que existía nun espazo considerado como un dos escaparates do teatro do Quebec.

Ese espírito que se observaba no espazo fíxome reflexionar sobre a falta dese orgullo polo noso en Galicia, do que mesmo participa o sector, sempre en exceso crítico con todo o que acontece a nivel escénico e cultural en Galicia. No entanto, se investigas un pouco sobre o nacemento do Grand Théâtre de Québec decátaste que naceu pola vontade política de levantar un espazo onde reafirmar a súa identidade cultural.

Ora ben, a acción cultural do Quebec foi moito máis alá de construír un Teatro Nacional. As políticas culturais realízanse a través de dúas institucións que articulan a creación cultural do Quebec: o Conseil des arts et des lettres du Québec e a Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), ambas as dúas, sociedades estatais dependentes do Ministerio de Cultura e das Comunicacións do Quebec.

Por unha banda, o Conseil des Arts e des Lettres define a súa función dun xeito claro: “apoiar a creación, experimentación, produción e distribución artísticas e literarias en todas as rexións do Quebec”⁵. Del depende toda a creación artística, e as áreas de traballo da súa competencia son: “a literatura e a narración de historias, as artes escénicas (teatro, danza, música, canción, artes circenses), artes multidisciplinares, artes mediáticas (artes dixitais, cine e vídeo), artes

⁵ Tradución da autora da presentación do Conseil des Arts e des Lettres na súa web: <http://calq.gouv.qc.ca>

visuais, artesanía así como investigación arquitectónica”. O seu *modus operandi* é a través do apoio económico (subvención) a artistas profesionais e a organizacións artísticas sen ánimo de lucro.

O Consello apoia o desenvolvemento da cultura no territorio e, como moi ben indica, concede premios. En canto á internacionalización, o Consello apoia o traballo de creación no Quebec, no Canadá e no estranxeiro, e tamén acolle obra internacional no Quebec así como a organización de eventos.

Por outra banda, están as industrias culturais apoiadas pola SODEC que ten como misión: “Apoiar o desenvolvemento de empresas culturais de Quebec e garantir a protección e mellora dos seus edificios patrimoniais”⁶. Forman parte das industrias culturais e polo tanto son clientes da SODEC: a industria do cinema e da produción televisiva, a industria do libro e d edición, a industria dos oficios da arte e do mercado da arte, a industria da música e das variedades e o patrimonio inmobiliario.

A SODEC é socia de dous fondos de investimento, un para investir nas empresas e o Quebec, e outro para investir a nivel internacional. A SODEC define as súas funcións do seguinte xeito: “desenvolve programas, administra a axuda financeira pública destinada ás empresas das industrias culturais e das comunicacións do Quebec, presta financiamento, xestiona medidas fiscais e asesora o goberno”.

Obsérvanse nestas dúas institucións do goberno do Quebec, unha marcada diferenza entre creación e industria, e como as liñas de actuación nin se mesturan nin se parecen, dándoselle o seu debido tratamento á industria e á creación, conformada esta última por artistas profesionais e agrupacións, clasificadas, en canto á tributación, como “sen ánimo de lucro”. Ambas as dúas estruturas traballan pola creación e difusión da cultura tanto dentro do territorio como fóra, pero cadaquén no seu ámbito propio.

Podemos imaxinar algo similar nunha comunidade como a nosa, tamén cunha forte identidade cultural propia aínda que economicamente menos desenvolvida que o Quebec e cun territorio menor. Temos experiencia dabondo en xestión, estamos nun bo momento na creación, e as institucións precisas. Non precisaríamos

⁶ Tradución da autora da presentación do SODEC na súa web <http://sodec.gouv.qc.ca>

crear un Consello, como fixeron hai 25 anos no Quebec. Nós xa o temos, e ten máis anos de antigüidade. Este é o momento de proxectarnos no futuro, e precisamos:

1. A reorganización das nosas estruturas.
2. A elaboración de plans estratéxicos, a catro ou cinco anos, para planificar a xestión.
3. A asimilación dos cambios sociais e económicos do país.
4. A procura doutra maneira de intervención no territorio contando coas pequenas vilas e o mundo rural, e buscando modelos que teñan máis que ver coa participación e intervención que coa programación ao uso.

Por outra, é indispensable continuar a profundar nunha internacionalización consecuente, partindo do traballo xa feito coas nosas ligazóns tradicionais e lóxicas, e promovéndoas a partir da procura de subvencións a nivel internacional.

6. CONCLUÍENDO

Por todo o exposto ata agora, estamos en disposición de enumerar:

1. O teatro galego sufriu unha grave recesión despois da crise mundial do 2009, da que, a día de hoxe non saíu por completo, pois non se recuperaron as cifras de negocio do 2009 e anteriores a esa data. A crise supuxo un recorte en canto a orzamentos na administración pública con respecto á cultura. Non se coñecen máis políticas vinculadas á cultura que os recortes, dese xeito, por exemplo, a administración pública non soubo ou non quixo utilizar a cultura como valor engadido, como ferramenta para medrar e saír da crise.
2. Á xestión da crise, hai que engadir os problemas ocasionados pola Lei de contratos das Administracións Públicas, que non axudan a facilitar a xestión das artes escénicas na administración, polo que, como ocorre noutras comunidades, sería recomendable a súa revisión por parte de persoas expertas da administración, do dereito, da economía, para unha aplicación non tan restrictiva das mesmas.

3. Esa resposta á crise, e a excesiva burocratización da administración, fai que a chegada da pandemia provocada pola COVID-19, torne a situación mesmo dramática para o sector e poña en serio risco a supervivencia de toda a estrutura escénica galega. Despois do oportuno e necesario Plan de reactivación, posto en marcha pola Consellaría e a AGADIC, vese necesario un plan de continxencia para o ano 2021.
4. Aínda así, a creación en Galicia está pasando por un momento importante, pola súa calidade en canto á produción, execución artística e pola diversidade e orixinalidade das propostas. Fronte á crise, a creatividade é unha das repostas posibles.
5. Noutra orde de cousas a creación das ensinanzas artísticas superiores de arte dramática, veu a corrixir unha eiva a nivel formativo en Galicia (suplida ata ese momento pola formación continua das asociacións, as escolas privadas de interpretación, as aulas de teatro universitarias e as escolas de teatro municipais); mais a súa creación debe ir acompañada dunha lexislación educativa que permita ás mesmas servir como apoio para xerar excelencia nas artes escénicas, por medio da investigación e da especialización.
6. Finalmente, estamos a vivir unha transformación social que podemos cualificar de radical na que a muller se está a converter en axente de cambio e está reivindicando o seu espazo na escena galega ademais de reivindicar a muller coma o centro da súa creación artística.

Por todo iso é urxente a creación de espazos (este congreso vai selo), onde repensar a situación da escena galega con obxectivos que se traduzan en políticas claras reflectidas en plans estratéxicos con orzamentos establecidos e que se cumpran en prazos claros cinco, dez anos. Temos feito unha longa viaxe en moi pouco tempo. Todas as persoas e institucións debemos sentirnos orgullosas de ter participado nesa fermosa viaxe. Todas, artistas, xestores, políticos. Agardo que esta conferencia se entenda, non como un ataque, senón como unha humilde contribución a unha precisa reflexión que nos vai levar a centrar o camiño que vaíamos seguir. Non sabemos que vai acontecer de aquí a vinte e cinco anos, pero debemos visualizalo e estruturalo, de tal xeito que as xeracións actuais e as próximas, poidan transitar ese camiño con obxectivos de éxito claros e coa seguridade de poder facelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONSELLERÍA DE CULTURA (2019): *21 estratexia da cultura galega*, (documento para valoración pública). [Dispoñible en <http://cultura.gal>].
- CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DE QUEBEC: *Plan stratégique 2018-2022*. [Dispoñible en <http://calq.gouv.qc.ca>].
- LÓPEZ SILVA, I. (2015): *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*, Santiago de Compostela, USC / Xunta de Galicia.
- LORENZO GALLEGÓ, M. (2017): “As políticas culturais na Galiza/Las políticas culturales en Galicia”, *Grial*, 215, 61-73.
- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2015a): *Panorama estatístico das artes escénicas galegas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2015b): *O emprego cultural en Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2017): *As ensinanzas do ámbito cultural en Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2018): *Diagnose para a cultura galega*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2019): *A situación das traballadoras dos sectores do audiovisual e das artes escénicas en Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- SERRA PORTEIRO, E. / Y. OGANDO (eds.) (2018): “Chamada a escena: o teatro galego no século XXI”, *Galicia 21 Journal of Contemporary Galician Studies*. [Dispoñible en <http://www.galicia21journal.org>].
- VIEITES, M. (coord.) (2013): *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. [Dispoñible en <http://consellodacultura.gal/>].
- XUNTA DE GALICIA (2020): *Plan de reactivación dos sectores cultural e turístico fronte aos efectos derivados da COVID-19*. [Dispoñible en <http://ficheiros-web.xunta.gal>].

A PROFESIÓN TEATRAL ANTE O COLAPSO DO SISTEMA INSTITUCIONAL

Inma López Silva

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Cando en 1980 se reunía na vila de Sada un sector da nacente profesión teatral galega co fin de crear unha “asociación profesional para os teatreiros”, nada facía pensar que en 2020, corenta anos despois, habería que reabrir moitos dos debates e reivindicacións que, pouco despois, se pecharían coa creación do Centro Dramático Galego. Esa era, daquela, a demanda esencial da nacente profesión, que viña de debater en Ribadavia as fórmulas polas que o tecido empresarial do teatro galego se vería afectado pola implicación institucional da previsible autonomía política.

Fronte a un sistema institucional que, desde 1984, foi afianzándose a través da creación de entidades esenciais para a estabilidade e modernización económica do teatro galego, coma o Centro Dramático, o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (que logo se convertería en Axencia Galega das Industrias Culturais) ou a Rede Galega de Teatros e Auditorios, a profesión teatral foi habitualmente a única entidade capaz de pulsar as eivas e anomalías do sistema e actuar de maneira propositiva. Na actualidade, as consecuencias da crise de 2008 poñen en perigo a continuidade da estrutura organizativa do teatro galego tal como se entendeu e deseñou durante estas últimas catro décadas nun tandem profesión-institucións políticas que, malia os desacordos, sempre implicou un camiño de progreso e afianzamento.

Nos últimos anos produciuse un colapso institucional que deixou soa a profesión ante os importantes retos de reestruturación do tecido teatral que, non só se fan necesarios ante as consecuencias nefastas da crise e o conseguinte desleixo por parte dos responsables institucionais, senón, fóra deste nivel conxuntural, tamén ante o cambio de paradigma estético e de consumo que parecen imporse nas fórmulas de recepción cultural propias do século XXI.

ALGÚNS DATOS SOBRE A SITUACIÓN DO SECTOR TEATRAL EN GALICIA ANTE A CRISE

Nun traballo recente (López Silva 2018), fixabámonos na evolución dalgúns indicadores significativos do sector das artes escénicas en Galicia e detectabamos tanto as consecuencias negativas da crise de 2008 sobre este, coma os inicios dunha recuperación que, necesariamente, xa daba conta dun cambio cara a un

modelo menos dependente da iniciativa pública. Nel, a clave estaría en normalizar uns públicos capaces de soste o sector, se non totalmente, en moita maior medida que a tradicional.

Efectivamente, os datos¹ dan conta dunha caída na asistencia ao teatro por volta dos primeiros anos da década dos dez, que deu como consecuencia unha forte baixada nos indicadores económicos do sector teatral. O descenso no consumo non só tiña un motivo conxuntural relacionado coa crise económica, en que a non asistencia ao teatro sería unha forma máis de aforro para galegas e galegos inmersas no paro e na recesión económica; senón que se vinculaba cunha drástica baixada de orzamentos institucionais, de arredor do 74 %, que se sumaba ao feito de que os concellos deixasen de programar teatro como medida de contención de gasto. A consecuencia inmediata foi o desterro dos públicos ante a ausencia de programación teatral. En realidade, o dato non viña máis que constatar algo sabido: sen o investimento público no teatro galego, o sector esmorece.

Estes feitos axiña se notaron nunha caída no número de empresas dedicadas ao sector, que eran 267 en 2009, ao comezo da crise, e eran 213 en 2014, iniciándose aí unha recuperación que aínda non atinxiu o dato inicial a día de hoxe (236 compañías en 2018). Tamén son significativos, neste sentido, os datos do número de representacións, que, segundo datos do Instituto Nacional de Estadística desagregados polo Ministerio de Cultura e consultables na base de datos CulturaBase, experimentaron unha caída do 54 % desde 2009 (2944 representacións ese ano fronte a 1596 en 2018, último ano considerado). Asemade, e segundo a mesma fonte, o teatro galego deixou no camiño, desde o inicio da crise en que a media de espectadores cos que contaba era de algo máis de medio millón, cento vinte e dous mil espectadores, que, nos peores anos (2013-2015), chegaron a cerca de cento noventa e cinco mil. Pensemos, ademais, que eses datos deben ser postos en relación coa tónica habitual de ausencia de público dos teatros galegos, segundo constataba o informe sobre hábitos culturais en Galicia

¹ Poden consultarse os informes do Consello da Cultura Galega (Sección de Música e Artes Escénicas 2013; Consello da Cultura Galega 2016a e 2016b), así coma os datos extraíbles do Instituto Galego de Estatística relativos ao consumo cultural das galegas e galegos, ou da Enquisa de Hábitos e Prácticas Culturais en España que realiza periodicamente o Ministerio de Cultura na súa base CulturaBase.

(Consello da Cultura Galega 2016a), onde se determinaba que só o 14,8 % da poboación asiste ao teatro (a media estatal está situada no 23,2 %), o que implica que o 61,6 % nunca vai ao teatro.

Evidentemente, a crise económica está detrás de moitos destes datos, pois a baixa do poder adquisitivo e a percepción da necesaria austeridade levaría a moitas persoas a reducir o gasto en actividades consideradas prescindibles. De feito, o documento *O gasto cultural dos fogares galegos* (Consello da Cultura Galega 2016c) indica como, entre 2010 e 2016, este tipo de investimento baixa unha media de 167,8 euros.

As políticas teatrais galegas desde 1984 tenderon a fixarse no fomento e protección do sector produtivo, en boa medida porque se cría que a existencia da oferta desenvolvería a demanda. Durante os primeiros anos, efectivamente, o mercado foi xerando un público, que, precario como se ve nos indicadores, non conseguiu substituír a intervención estatal no sostemento económico do sistema teatral. Por iso, cando chega o peor momento da crise económica, arredor de 2011, e ante a creba do financiamento do sector público derivada daquela situación, o teatro galego carece dun hábito de consumo o suficientemente desenvolvido como para soste-lo seu teatro.

A isto cómpre engadir que a Administración, que reducira o orzamento dedicado a artes escénicas aproximadamente o 74 %², mudou os prazos de ingreso do capital subvencionable a unhas compañías de teatro que precisaban desa inxección económica para afrontar pagos xa comprometidos, o que levou á creación dunha Plataforma Galega polas Artes Escénicas e a unha mobilización constante en 2013, denunciando un “ERE encuberto” que levara a aproximadamente un 90 % de paro no sector das artes escénicas. Con todo, na Plataforma axiña se visibilizou tamén un debate entre os profesionais arredor das expectativas depositadas na Administración, debate que, dun xeito ou doutro, viña amosar tanto un cambio xeracional coma unha mudanza de tendencia na

² Manexamos estes datos a partir dun estudo sobre o investimento da AGADIC en artes escénicas entre 2009 e 2012 realizado en 2013 por Teatro do Atlántico e presentado ao presidente da Xunta de Galicia, Alberto Núñez Feijóo, a partir dunha petición explícita deste que se materializou nunha reunión na que estiveron presentes os integrantes da compañía, María Barcala e Xulio Lago, e tamén Manuel Guede, daquela director do Centro Dramático Galego. Agradezo a Xulio Lago que proporcionase este documento para a realización deste traballo.

relación entre a profesión e institucións coma, sobre todo, na maneira en que asumiría de alí en diante a súa implicación simbólica co teatro galego.

O PERCORRIDO DA PROFESIÓN TEATRAL GALEGA

É sabido que 1978 é a data en que se inicia no teatro galego a idea de “profesional”, cando Roberto Vidal Bolaño anuncia que fará do teatro o seu *modus vivendi* a través da súa compañía de teatro Antroido, fundada tres anos antes. Practicamente ao mesmo tempo, asumían a mesma cualificación Troula, Artello e Teatro da Mari-Gaila, ás que se sumaron algo despois Compañía Luís Seoane (1980) e Teatro Caritel (1982). Estas dúas últimas porían en marcha, ademais, interesantes proxectos de estabilidade con teatro propio nas cidades da Coruña e Ourense, respectivamente. Nesta liña de preocupación pola estabilidade como fórmula de garantía profesionalizadora, interésanos especialmente a iniciativa de Teatro do Estaribel (1978-1981), unha cooperativa teatral formada polas primeiras compañías autoproclamadas profesionais Antroido, Troula e algo despois Andrómena, moi vencellada conceptualmente ao espírito do Teatro Independente español “ao que se sumaba a loita polo recoñecemento da identidade galega e dos seus dereitos coma nación”, e que “por primeira vez en Galicia, facía unha proposta de organización artística e empresarial a partir dunha análise realista do contexto, dos obxectivos, das infraestruturas e dos recursos cos que se contaba” (López Silva 2015a: 99). Segundo sinalaban no Preámbulo do proxecto, Teatro do Estaribel propúñase “alcanzar a estabilidade profesional dun bon fato de traballadores do teatro galego”.

Esa vontade de normalización do sector teatral desde a perspectiva laboral-profesional procedía en boa medida dos debates xurdidos ao abeiro das Mostras Abrente de Ribadavia (1973-1980) e marcaría estas primeiras iniciativas do teatro galego tanto no ámbito privado coma especialmente no político, reivindicándose permanentemente o protagonismo da profesión fronte ao “teatro afeccionado” nos distintos procesos normalizadores, o que ten como consecuencia “o desdebuxamento das fronteiras entre institucións e sector profesional, acción política e acción laboral, ou entre creación e xestión” (López Silva 2015a: 100). Este feito será decisivo, pouco despois, no proceso de fundación

do Centro Dramático Galego (1984)³ marcando nos anos seguintes as relacións entre o poder político e o sector profesional ata o extremo de determinar a axenda de actuacións en materia teatral, propósito para o que axiña se constituirían asociativamente. Así, a profesión protagonizou en boa medida o devir futuro do CDG e, esixiu a creación e posterior desenvolvemento da Rede Galega de Teatros e Auditorios.

A primeira tentativa de crear unha asociación profesional do teatro galego é moi temperá. Prodúcese en novembro de 1980, cando os integrantes de varias compañías e convidados con preocupacións no sector, se reúnen na vila de Sada co propósito de crear un colectivo que puidese reclamar ás Administracións públicas “que nos presupostos asignados a Cultura, e en función da importancia e alcance social do teatro, este sexa contemplado dunha maneira sistemática”, segundo escribían nos documentos emanados da reunión. Curiosamente, naquel primeiro momento, a maior parte dos profesionais alí reunidos amosábanse contrarios á creación dun “Centro Nacional de Teatro Galego”, pois, segundo eles, representaría a desaparición das compañías profesionais que acababan de nacer, pois implicaba unha competencia desigual que aglutinaría nunha soa cidade uns públicos aínda febles. Por isto, aqueles primeiros profesionais verían con mellores ollos a creación dunha escola de Arte Dramática, que paliase a eiva formativa que todos sentían e contribuíse a dar seguridade a aqueles primeiros creadores profesionais.

Sexa como for, finalmente créase catro anos despois o CDG (e non a Escola, que non chegaría ata 2005) desde un “pacto coa Profesión” que implicou por parte desta, nalgúns casos, a cesión do seu propio espazo (peche de compañías, como Teatro da Mari-Gaila, que se pon ao servizo enteiramente do novo proxecto), pero

³ Sabemos, de feito, que a creación do CDG respondeu a unha vontade persoal de Luís Álvarez Pousa, Director Xeral de Cultura naquel momento e moi vencellado ás Mostras Abrente, quen, sabedor dos fondos conflitos que se operaban naquel momento na incipiente profesión teatral, decide responder á súa tradicional demanda dun “teatro nacional”, que crea desde a convicción de que, para que o proxecto se materializase con éxito, debía lograr a implicación neste das compañías profesionais que habían de velo como propio e non como unha competencia. A figura de Eduardo Alonso, primeiro director, procedente deses primeiros debates profesionais, sería decisiva no establecemento dese vínculo. Anos despois, en decembro de 1989, tralas primeiras crises da institución, accedería ao cargo de director do CDG Damián Villalaín, que tamén o reconduciría a partir dunha serie de acordos co sector profesional (vid. López Silva 2015: 103-114).

tamén, en boa medida, unha sorte de apropiación do CDG por parte do sector, que, co tempo, deixaría de ser cómplice para pasar a ser hostil a medida que o tecido profesional se fixo máis denso e complexo e a medida que o CDG camiñou cara a unha autonomía que non sempre foi percibida como “leal” a respecto dos intereses de todo o sistema teatral galego. Tamén é verdade que o progresivo desenvolvemento dunha política teatral, permitiu ao CDG liberarse de atribucións que, en principio, non competen a unha compañía pública, senón a outras entidades, que tamén xurdirían axiña grazas ao pulo profesional: o IGAEM primeiro (despois modificado a AGADIC), como espazo lexitimado para distribuír o orzamento destinado a produción e distribución, e a Rede Galega de Teatros e Auditorios, que viría pór orde na principal característica da distribución teatral galega, a imprescindible itinerancia.

De feito, a primeira tentativa para a creación dun organismo autónomo para o desenvolvemento de políticas teatrais en Galicia xorde xa en 1984, paralelamente á propia creación do CDG, como resultado dalgunha daquelas reunións profesionais celebradas nos primeiros oitenta e da reflexión de que sería útil unha estrutura gobernamental que amparase o propio Centro Dramático (así como unha futura escola e centro de investigación), idea que canalizaría Eduardo Alonso, autor do borrador que finalmente entraría no Parlamento de Galicia en xuño de 1987 como proxecto de lei que, tras un arduo proceso parlamentario, sería creado en 1989.

Tamén foi a profesión quen, en 1987, a través da Asemblea de Actores, Directores e Técnicos de Teatro, elaborou un documento en que se instaba á Consellaría de Cultura a crear e consolidar un circuío de exhibición que proporcionase trinta puntos de representación, algo máis ambicioso cós primeiros Circuítos Teatrais que se crearan canda o CDG. Sobre esa idea, volverían ao ano seguinte no Primeiro Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol, onde distintos profesionais presentaron varias propostas de rede de distribución de diferentes tipos, propostas que, dun xeito ou doutro, rematarían por materializarse grazas ao amparo da Deputación da Coruña, pero sobre todo do IGAEM, que, unha vez que se creou, proporcionou a estrutura para a xestión e o financiamento. Co tempo, serían tamén os profesionais quen marcarían as sucesivas reformas da Rede Galega de Teatros e Auditorios creada en 1997, a través das entidades asociativas, dos propios documentos xurdidos dos encontros organizados polas

asociacións, e doutros espazos que mesturaban profesionais, analistas e programadores, coma o Foro Teatral de Sada, ou, máis recentemente, a Academia Galega de Teatro fundada en outubro de 2017.

Á medida que o sistema teatral galego se foi afianzando e facéndose máis complexo, tamén a profesión estableceu fórmulas operativas para canalizar a súa intervención neste e autoconducirse cara á súa propia institucionalización, permitíndolle levar adiante demandas de carácter máis sindical, toda vez que a estrutura básica de funcionamento do sistema, como vimos, quedou establecida. Nese punto, o sector precisaría fórmulas normais para establecer as súas relacións e posicións no campo do poder.

Como dicíamos anteriormente, desde os propios inicios, os profesionais do teatro galego amosan a súa vontade de actuaren como única unidade válida na interlocución co poder, creando a primeira Asociación Profesional do Teatro Galego que, moi preocupada pola propia definición do “profesional”, integraría a todo tipo de creadores escénicos e que estaría especialmente dedicada a xerar textos e resolucións colectivas que puidesen ser empregados como documentos de traballo no proceso de institucionalización e de conformación do tecido teatral unha vez que se establece a autonomía coas competencias en materia cultural transferidas.

En realidade, este proceso non só se culmina desde o punto de vista político, senón tamén no propio ámbito profesional, coa creación, en 1985, da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia, fundada por persoas que xa estiveran na anterior, mais escorada cara ao ámbito da interpretación, e que, en pouco tempo, tería un carácter, por unha banda sindical, e por outra, de axencia profesional. Neste punto, engaden ao traballo asociativo a intención de contribuír a captar traballo para as persoas asociadas, que pertencían aos diversos oficios escénicos ata que, en 2006, a Asociación volveu ás súas orixes e se centrou explicitamente na interpretación actoral (onde a dobre dedicación ao teatro e ao audiovisual implicaba demandas moi específicas por parte de boa parte das persoas asociadas), denominándose, desde entón, Asociación de Actores e Actrices de Galicia.

Cómpre ter en conta que esa progresiva especialización do sector profesional tamén daría lugar á aparición doutras entidades, entre as que destaca a asociación de compañías Escena Galega, que tamén en liña sindical, canalizaría de-

mandas de carácter máis empresarial, sobre todo na súa interlocución coa Administración. A primeira entidade deste tipo xurdiu en 1994, cando os representantes dunha “Asociación de Compañías Profesionais de Teatro” distinta da AADTEG se reúne co presidente do IGAEM. Con todo, será 2002 o ano en que, efectivamente, se constitúe legalmente ASCIPROTEGA (Asociación Profesional do Teatro Galego) debido, con seguridade, á deriva cara ao audiovisual da outra asociación onde non terían cabida as demandas dos axentes de produción especificamente teatral. Un tempo despois, en 2005, e tras non ter realizado ningún tipo de actividade, a asociación reformúlase para integrar todo tipo de empresas de espectáculos, nun xesto que, novamente, dá conta das características do sistema teatral, onde cobraban forza propostas híbridas e tiña certa relevancia xa a danza e o circo. Nacía así Escena Galega.

Ambas as entidades, AAAG e EG, foron esenciais na elaboración do convenio que regula a actividade das actrices e os actores en Galicia e que foi aprobado en 2009 como fito fundamental que establecería pautas e boas prácticas tanto no interior do sector coma nas relacións entre a profesión e a Administración.

Tamén as técnicas e técnicos de escena, colectivo de características moi diferentes aos dous anteriores, saíran da primeira asociación e constituiría en 2006 a súa propia: Galatea. Asociación de Técnicos de Escena e Audiovisual de Galicia. E as dramaturgas e dramaturgos tamén establecerían o seu espazo específico, a asociación Dramaturga, en 2016, á marxe do espazo cedido a ese oficio dentro da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega. Cunha clara vocación de reivindicar o traballo dramaturxico como un oficio profesional máis, ata agora a entidade traballa no fomento da visibilidade das e dos seus asociados, con especial fincapé na corrección do canon masculino, así como no fornecemento de vías de edición de textos.

Nun traballo arredor do interese de establecer en Galicia compañías residentes⁴, Cándido Pazó (1998) definiu de forma elocuente as etapas polas que pasou a profesión teatral en Galicia falando de tres momentos na súa evolución: os “tempos da vontade” (1965-1978), os “tempos da vocación” (1978-1984), e

⁴ A idoneidade de introducir no modelo de exhibición e distribución teatral galego a entidade da “compañía residente” con carácter semipúblico foi outra das demandas ou puntos de reflexión dos profesionais do teatro galego, sobre todo, a fins dos noventa e primeiros dous mil, mais nunca se conseguiu.

os “tempos de oficio” e “do talento” (1984-1998), entendendo que, nos segundos, xurdira a dedicación especializada aos diversos ámbitos escénicos, nomeadamente o audiovisual. Partindo desa aposta pola periodización, quizais poderíamos engadir a día de hoxe os “tempos da crise”, que, como mencionabamos arriba, a partir de 2008, implicarían unha remodelación do sector en que as compañías se especializan na procura de nichos de mercado cada vez máis específicos, e na que a actuación colectiva é menos política ca estritamente sindical, debido, ademais, a que, polo menos no ámbito da interpretación, as reivindicacións se centraron en acadar unha ferramenta esencial en todo colectivo profesional: o convenio.

Porén, a actualidade, malia ser seguramente o momento máis organizado e estable desde o punto de vista da xestión profesional do sistema teatral, é tamén un dos tempos máis difusos no que se refire á relación entre as creadoras e creadores e o teatro que queren crear, mesmo chegando a perderse, nalgúns aspectos, os termos tradicionais polos que se define o teatro galego. Na nosa opinión, unha das consecuencias máis importantes de todo este proceso é o cuestionamento da doxa que, como describimos, logrou armar o complexo sistema teatral galego desde comezos dos anos oitenta do pasado século desde unha idea nunca posta en dúbida: o cerne do teatro galego é a súa condición de teatro nacional amparada, fundamentalmente, pola lingua, aspecto que xustifica a existencia de todo un aparello político e institucional e, por suposto, que dá sentido a unha forma de creatividade propia da cultura galega.

Estamos, sen dúbida, ante un momento de revisión, marcado tamén por unha mudanza xeracional que necesariamente implica a redefinición de moitos dos elementos impostos pola xeración anterior, a dos artífices do esquema organizativo tal como chegou á crise. No entanto, danse unhas circunstancias específicas que nunca ata agora se deran: por primeira vez, a situación institucional é de destrución e non de fundación. É o que chamamos “colapso” do sistema institucional, e que ten consecuencias que afectan non só ao sector produtivo, senón á propia definición dos alicerces que sustentan iso que chamamos “sistema teatral galego”. E por primeira vez, tamén, a situación do principal indicador de “galegitude” en función da doxa antes descrita, a lingua, está en clara recesión cuantitativa, sufrindo ademais ataques evidentes por parte dun sector moi belixerante contra a extensión (sobre todo educativa) dos usos da lingua galega.

Evidentemente, a teoría de sistemas, funcionalista, dámos unha lección espezanzadora: todo sistema tende á vida, co que xera os mecanismos necesarios para o seu mantemento, sexa a través do axuste de funcións, sexa a través da reformulación dos seus modelos de funcionamento para garantir a integración do cambio trala crise, sexa, incluso, a través da redefinición da doxa. En Galicia, esta idea ten consecuencias que implican unha revisión completa dos fundamentos do sistema, e, tamén, da posición da profesión no mesmo ante o risco da súa perda de autonomía ou mesmo a súa total reformulación.

TEATRO NACIONAL E PROFESIÓN TEATRAL: O COLAPSO DO MODELO

Nos primeiros oitenta, as persoas implicadas no desenvolvemento do sector teatral deseñaron un modelo que, fortemente ancorado na tradición francesa, deitaba no marco institucional boa parte das garantías de sustentabilidade daquilo que se coñecía como “teatro galego”. Así, como se extrae dos seus propios documentos fundacionais e dos escritos conxunturais redactados por aqueles primeiros profesionais, partían do concepto de “teatro nacional” para ampararse nas posibilidades ofrecidas por un sistema político que concedía á autonomía, acabada de constituír, atribucións en materia cultural. Deste xeito, o teatro galego organizase arredor dunhas institucións que nacen sobreestimadas desde unha premisa de confianza: a propia evolución do teatro galego e a súa progresiva autonomía económica e social haberían de normalizar a súa relación co campo político⁵. Mais isto, como é sabido, non se produciu.

O tecido empresarial e produtivo do teatro galego non conseguiu resolver a precariedade como elemento que o definía, en boa medida, a causa da súa intrínseca definición económica desde a lei de fatalidade de custos (lei de Baumol), pero tamén a causa das consecuencias negativas da diglosia sobre un produto cultural coma o teatro e a conseguinte incapacidade do propio sistema para xerar un tecido social que o sostivese e o liberase da súa dependencia do soporte institucional.

⁵ Para maior afondamento, López Silva 2015a: 106-114.

O concepto de “teatro nacional” é esencial na conformación de todos os sistemas teatrais europeos. Con todo, desde fins do século XX, a crise do concepto de Estado-nación causada polas dificultades de encaixe do mesmo nos distintos Estados poscoloniais levou a unha conceptualización “máis alá” na nación desenvolvida por pensadores e artistas que redefiniron as identidades a través de propostas etno-estéticas novas que puxeron en evidencia que as vellas institucións culturais destes Estados xa non eran quen de arbitrar parámetros básicos do funcionamento cultural. De fondo, subxacía unha emenda á totalidade do concepto de canon tradicional que as institucións estaban destinadas a preservar. Evidentemente, aí xorden novos produtos escénicos (o posdrama non é alleo a todo isto) e fórmulas diferentes de distribución e exhibición. Nese contexto, tamén se revisou o vínculo entre o teatro e o Estado-nación representado a través das institucións políticas para a súa xestión (as compañías públicas esencialmente) e tradicionalmente depositarias da idea de “teatro nacional” como espazo en que conflúen factores esenciais da identidade coma o sentido da pertenza, a outredade e a capacidade para a xestación de “imaxes de nación” baseadas, en boa medida, no uso da lingua común como elemento cohesionador fundamental. Todos eses elementos, evidentemente, estaban presentes nas vontades desde as que a profesión anima a creación do Centro Dramático Galego.

É certo que en Galicia aínda ten unha forte presenza a identidade nacional como conformadora dos discursos culturais e, como sinalabamos, o noso sistema institucional está enraizado na idea de que a cultura nacional é salvagarda da propia existencia do teatro galego. En boa medida, se nos fixamos, esta definición da cultura coma subalterna é debedora dun discurso de autopercepción colonial desde o que se conforma a esencia ideolóxica do nacionalismo galego desde os anos sesenta do século XX, en plena ditadura, e atopa a súa materialización organizativa a través da chegada da autonomía e a conformación das entidades políticas cuxa responsabilidade sería protexer a cultura galega ante o peso totalizador da lingua do Estado, facendo xurdir para isto unha sorte de Estado alternativo capaz de paliar os efectos adversos da estrutura colonial. Ese Estado alternativo definíase nos termos do Estado-nación xustamente no tempo en que o contexto internacional xa comezaba a cuestionar o modelo.

Isto non quere dicir que todo Estado-nación sexa falido na actualidade, máis ben, semella que os estables espazos das democracias occidentais aínda amosan

a súa viabilidade. En Galicia resultou operativo na recuperación da cultura propia e na súa xestión e modernización produtiva, mais si é certo que a discusión sobre o modelo acabou por cuestionar a eficacia das estruturas institucionais orientadas, precisamente, a fomentar o concepto de identidade galega e a cohesión arredor dela de colectivos cada vez máis dispersos e líquidos.

Malia todo, a idea de “teatro nacional”, da que partía nas súas propostas programáticas a profesión, funcionou como fundamento do teatro galego durante todo o século XX e ata que a crise económica de 2008 abalou as sobredimensionadas institucións teatrais do Estado-nación tardío e anómalo que sería Galicia⁶. Efectivamente, había unha excesiva atribución de responsabilidades ao Centro Dramático Galego, moito máis alá do nacional, determinada en boa medida polas demandas da profesión teatral que animou o seu nacemento, depositando nel a crenza en que a existencia dunha entidade deste tipo sería, por si soa, garantía dunha normal evolución de todo o sistema teatral, como sucedía en todos os sistemas europeos que contaban co seu correspondente Teatro Nacional, mais non foi así.

En realidade, os criterios de definición política e cultural que parecían tan claros nos anos oitenta serviron para orientar, como dicíamos, un modelo de xestión pública do teatro destinado a cumprir coas demandas da profesión. En efecto, esta era a única entidade que contaba cunha diagnose e un proxecto máis ou menos claro fronte ao sector político, cuxas accións en materia cultural se caracterizaron pola ausencia de planificación e mesmo un certo erratismo (López Silva 2015a: 150-161). Nese modelo, o CDG tiña un valor fundamental como espazo de prestixio da totalidade do teatro galego, mais o divorcio do

⁶ En realidade, ante as precondicións impostas polo conflito lingüístico e cultural, resultaron útiles as funcións nacionalizadoras depositadas polo sistema teatral nas súas institucións, iso que Xoán González Millán denominou “patriotismo rendible” (González Millán 2002: 252) que, xustamente pola súa raizame identitaria e cohesionadora, tiña como cometido fundamental garantir o propio funcionamento do sistema e paliar aqueles aspectos en que estaba eivado pola súa condición de emerxente (López Silva 2015a: 21-28). Nese contexto é a literatura, como salvagarda da lingua, a arte en que se deposita esencialmente esa responsabilidade, e o teatro, coma subsidiario dela, a que cumprirá obxectivos semellantes que se materializan na creación do Centro Dramático Galego en 1984, entidade que harmonizaba institucionalmente o sistema teatral galego cos da súa contorna e ao que axiña se atribuíu unha responsabilidade nas dinámicas de mercado, produción e consumo que causaron o seu sobredimensionamento (López Silva 2015a: 103-105).

mesmo co sector profesional foi progresivo, por motivos esencialmente simbólicos, pero tamén relacionados coa propia relación contractual entre teatro público e entidades empresariais privadas.

Sexa como for, o certo é que a falta de orzamentos argüída como desculpa desde a crise, e a nula independencia organizativa da compañía pública (intensificada en sucesivos documentos e nas fórmulas de contratación da súa persoa responsable), anulaban a natureza representativa, cohesionadora e canonizadora do CDG, por non falar, por suposto, da súa capacidade para liderar as dinámicas profesionais, que xa se viña resentindo con anterioridade. A negativa a modificar o seu estatuto de funcionamento 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 a aceptación de que non cumpre os seus iniciais obxectivos representativos como teatro nacional e institución da cultura galega.

Ao tempo que acontecía este proceso de “desnacionalización” do teatro galego, tan ben simbolizado na súa compañía pública, as outras institucións políticas do sistema teatral ían facéndose coa súa propia relación co sector profesional, canalizando outras demandas máis económicas e empresariais que se retiraron da relación entre o CDG e a profesión para trasladárense ao IGAEM/AGADIC e a Rede Galega de Teatros e Auditorios no momento da súa respectiva creación. Neste sentido, esta última sería fundamental, pois o sector era consciente de que, sen unha rede de distribución, sería imposible xestar un tecido teatral produtivo nin chegar aos públicos. Con todo, estas entidades, evidentemente moito máis orientadas á mera xestión, estaban liberadas do capital simbólico-cultural da compañía nacional, e, polo tanto, eran moito máis “amables” ante a posta en dúbida do modelo inicial que a propia profesión, centrada como vimos en intereses máis sindicais ca identitarios, deu por establecido.

O certo é que, nese modelo de funcionamento do sistema tan escorado cara á relación entre sector institucional e sector produtivo, o gran esquecido foi o público, que nunca chegou a definirse nin a materializarse nunha masa cuantitativamente suficiente como para soste o teatro galego nunha medida (sabemos que deficitaria) máis comparable á doutros sistemas teatrais da contorna.

Se a iso engadirmos que o compromiso dos poderes públicos co teatro, en realidade, e agás naquel primeiro momento ilusionante de comezos dos oitenta,

sempre se deu ao remol das esixencias do sector, e non realmente debido a unha conciencia planificadora nin a un verdadeiro interese político no fomento e protección das artes escénicas, teremos unha parte da explicación do actual colapso. Ademais, cómpre ter en conta a forte dependencia do sector produtivo dun sistema de subvencións que fomenta a resistencia máis ca o risco; as eivas na capacidade de autolexitimación da ESAD como institución académica que debera ser referencial para o teatro galego; as dificultades de funcionamento de feiras e festivais como escaparates da produción; e a nula proxección exterior da actividade escénica galega, todos eles factores que caen como unha lousa sobre a capacidade da profesión para paliar por si mesma despois de que as institucións, co pretexto da falta de financiamento pola crise, comezasen a derivar nela esas atribucións.

Evidentemente, analizar os motivos do que chamamos “colapso” excede as posibilidades e os obxectivos deste traballo, pero valla o parágrafo anterior como resume das liñas esenciais que cumpriría analizar en profundidade á hora de diagnosticar esta crise institucional, mais tamén profesional, que esixiría un cambio de modelo que se dará con total seguridade, aínda que os seus resultados serán distintos se esa mudanza se realiza desde as propias dinámicas e inercias do sistema ou desde unha arbitrase institucional que responda a unha planificación que implique un proxecto para a viabilidade futura do sector teatral galego.

CABO: O PROCESO DE REESTRUTURACIÓN E O CAMBIO XERACIONAL NA PROFESIÓN

Todas estas vicisitudes do sistema teatral demostran a devandita tendencia a ese cambio de modelo, e consideramos que a crise de toda a mencionada conceptualización nacionalizadora do teatro tampouco é allea a este proceso.

Co tempo, e sobre todo a partir da reestruturación obrigada pola crise de 2008, o teatro galego integrou novas propostas de cohesión e lexitimación máis afíns aos novos modelos identitarios posnacionais (excedendo, tamén, o ámbito político), mais sen renunciar á galeguidade como razón de ser da existencia do propio sistema teatral. Si se cuestiona, finalmente, o sentido nacionalizador das institucións, especialmente nas xeracións máis novas que practican un maior individualismo, algo tamén novo no sector profesional galego que, como vimos,

se caracterizou durante o período de emerxencia do sistema por unha actitude máis gregaria, que, na nosa opinión, tiña moito que ver coa capacidade cohesionadora do concepto de “teatro nacional” que daquela funcionaba.

Porén, neste proceso “posnacional” do que estamos a falar, está a darse unha desfiloloxización do teatro galego que, cremos, atopa unha canle de expresión moi clara na súa tendencia ao posdrama⁷ e á hibridación do teatro cara ao físico que nos parece ben significativa e que, lonxe de xustificarse desde unha perspectiva puramente estética, na nosa opinión, atopa explicacións de carácter político e mesmo económico.

Lembremos que, desde a época das Irmandades da Fala e Nós, con especial teimosía en Antón Villar Ponte, o teatro galego se define desde a especificidade da súa lingua de expresión, converténdose así na doxa do futuro sistema teatral que explicabamos antes desde a idea do “teatro nacional”. Porén, a ruptura destas opcións escénicas coa palabra como elemento central da teatralidade ten fortes implicacións no noso contexto. Aquí converxen as posibilidades produtivas presentes na “novidade” posdramática para pescar en novos caladoiros de público coa súa utilidade desnacionalizadora, especialmente interesante para as novas vagas de artistas escénicos galegos, nutridos polas xeracións máis desgaleguizadas da Historia que, ademais, canalizan a complexidade identitaria do noso tempo a través de novos modos de acción política (ecoloxismo, feminismo, nova socialdemocracia, voluntariado) que, dun xeito ou doutro, comparecen tamén como identificadores dun novo teatro galego menos apegado aos discursos nacionalistas.

Este tipo de tendencias chamadas “contemporáneas” (posdrama, postespectáculo, escenas híbridas, teatro físico etc.), existentes en todos os campos artísticos occidentais, teñen en Galicia unha importancia crecente⁸ como espazos onde as creadoras e creadores se senten cómodas e desde onde parecen canalizar o cambio de modelo trala crise. De feito, as compañías que toman o canon

⁷ O posdrama, termo acuñado por Hans-Thies Lehmann (2002), é unha modalidade teatral que supón a ruptura coa supremacía do discurso lingüístico como fórmula de significación prominente. Aquel ten causas que, neste caso, teñen que ver coa revisión do modelo mimético-aristotélico e coa vontade de propor un modelo escénico baseado na estrita iconicidade e copresencialidade do signo escénico (sexo cal sexo) e a conseguinte ruptura dunha xerarquía de signos liderada pola palabra dramática e, xa que logo, a presenza conflitiva do actor como soporte daquilo que se quere contar.

⁸ Vid. o monográfico que dedica a revista *Grial* ao teatro galego contemporáneo no seu número 221 (2019).

desde 2010 fan da palabra un espazo pouco central nas súas propostas, ao tempo que o discurso sobre a lingua se desacraliza.

Na nosa opinión, este feito implica unha redefinición da identidade cultural e política que pasa por un novo uso dos elementos de significación escénica, restándolle centralidade ao idioma, igual que o propio sistema lle restou centralidade ao discurso nacional ao optar por anular progresivamente a capacidade operativa das institucións culturais do Estado-nación. Trátase, seguramente, dun síntoma importante que debe ser observado en relación coa progresiva autonomización do sector a respecto do ámbito institucional ante o colapso deste, pois xa non funciona como salvagarda da esencia identitaria e lingüística do teatro galego. Trátase de tendencias “posnacionais” que, desde unha perspectiva estética, procuran liberarse das estruturas dependentes do Estado-nación que, dalgún xeito, os deixou fóra das súas estruturas produtivas trala crise de 2008.

Por iso cómpre salientar o peso da mudanza xeracional nesta crise. Nun grao non menor, as dinámicas de funcionamento da profesión están a renovarse a medida que chegan as primeiras promocións tituladas na ESAD creada en 2005, profesionais que, ademais da súa menor idade, comezaron a experimentar con novas fórmulas organizativas para o seu posicionamento nun mercado teatral que só coñecen en perpetua crise e onde a individualización dos discursos é indispensable para sobresaír nun espazo de maior competencia ca noutras épocas. Ante isto, estas novas vagas de artistas non só optan polo traballo máis experimental (como é habitual nas promocións novas en calquera teatro), senón que optan por fórmulas empresarialmente imaxinativas e, certamente, regresan ao soño inicial da estabilidade como fórmula desde onde xerar un proxecto artístico economicamente viable. Pensemos, por exemplo, nas propostas de Teatro del Andamio, Teatro Ensalle, Sala Ingrávida, Sala Artika..., ou outros proxectos con sala propia que nacen e esmorecen, mais que indican unha alternativa á itinerancia que se amosou complicada cando se reduciu drasticamente a contratación nos peores anos da crise.

Evidentemente, esta nova xeración de profesionais é consciente da necesidade de reducir a dependencia do investimento público, e recuperan así iniciativas do pasado, que foron pioneiras neste sentido; mais que eran alternativas no seu momento, como a proposta de Chévere que, de feito, fixo da compañía un exemplo de resistencia ante os envites da crise. A posibilidade de contacto cos públicos que implican Internet e mais as redes sociais, así como procesos de *crowdfunding* que, aínda

difícilmente sostíbeis, implican un interese en implicar o público, e non só as Administracións, no mantemento do feito teatral como proposta cultural viable.

A utilidade deste relevo xeracional no que, de certo, non se dá unha “morte do pai”, senón simplemente unha progresiva substitución de compañías nun contexto en que conviven as novas xeracións con aquelas persoas que consolidaron o sistema desde os primeiros oitenta, pon sobre a mesa a necesaria influencia dunha visión do espazo profesional sobre a outra: nin é desexable a vella dependencia institucional ante o desleixo dunha sociedade e dun goberno que esqueceron o vello sentido *nacional* do teatro, nin tampouco ten sentido que o teatro galego se reduza a un simple mercado xestionado con axudas públicas en que a especificidade da cultura galega é a que dá sentido á propia existencia dun sector teatral.

No entanto, o relevo xeracional na profesión teatral galega si está a traer unha conciencia sa arredor da necesidade de non depender dunhas institucións que, nas mans trabucadas e sen plan nin proxecto teatral para Galicia, tenden a converter en concesión o que, en realidade, é un dereito tanto para a cidadanía coma para o propio sector teatral: o desenvolvemento dun tecido teatral en que os consumidores atopen os produtos que satisfagan as súas demandas culturais, e que os profesionais atopen un eido onde desenvolveren con dignidade un traballo que non só é un espazo laboral, senón que, ante todo, ten unha dimensión creativa que existe na medida en que as persoas e a sociedade precisan dela.

Seguramente a crise de 2008, sumada a Administracións na Xunta de Galicia que, por primeira vez, empregaron a lingua e a cultura coma obxectos de controversia identitaria, acentuando o conflito e causando os peores datos da historia en canto a hábitos de uso e mesmo prestixio da lingua galega, non fixo máis que intensificar as eivas dun sistema teatral excesivamente dependente da intervención institucional e que se permitiu evolucionar sen unha verdadeira atención ao fomento dos públicos. Así, as consecuencias sobre a profesión foron letais. O peche de compañías, e o aumento da precariedade laboral, incide de forma dolorosa nas propias propostas escénicas⁹, ao tempo que o traballo con

⁹ Recomendamos a lectura do informe do Consello da Cultura Galega arredor da situación das traballadoras e traballadores do sector das artes escénicas (Consello da Cultura Galega 2019a), onde se opta polo modelo de enquisa con entrevista experiencial.

grandes formatos é practicamente imposible, o que anuncia unha fuxida de talentos que incidiría moi negativamente na consolidación estética do teatro galego.

A mudanza nos mercados e nos propios perfís profesionais do sector é xa un feito, mais está totalmente aberta a fórmula pola que deberá organizarse o resto do sistema, comezando polo público e rematando por unhas institucións que deben reinterpretarse tanto na súa posición e responsabilidades, coma no financiamento e na relación que establecerán co sector profesional. E sobre todo, a profesión terá que determinar se o seu rol no sistema será estritamente laboral ou se, como foi habitual na nosa historia recente, o seu compromiso co concepto de “sistema teatral galego” seguirá implicando, ou non, a vixilancia sobre os aspectos que definen o noso teatro como tal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2014): *As empresas culturais en Galicia*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2015): *Panorama estatístico das artes escénicas galegas*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2016a): *Ocio e hábitos culturais dos galegos I e II*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2016b): *O sistema produtivo da cultura*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2016c): *O gasto en cultura dos fogares galegos*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2019a): *A situación dos traballadores dos sectores audiovisual e das artes escénicas en Galicia*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2019b): *O emprego cultural en Galicia*, Santiago de Compostela. [Edición dixital].
- FIGUEROA, Antón (1988): *Diglosia e texto*, Vigo, Xerais.
- FREIXANES, Víctor / Alberto MEIXIDE (eds.) (2010): *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia*, Santiago de Compostela, CIEF-Fundación Caixa Galicia.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xan (2002): “As imaxes emerxentes dunha cultura pública galega: dificultades e desafíos”, *Letras Peninsulares Fall 2002*, 251-268.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002): *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2013): “O teatro galego no medio século”, *Grial*, 200, 113-121.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2015a): *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*, Santiago de Compostela, USC / Xunta de Galicia.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2015b): “Teatros nacionais: ¿principio del fin o inauguración de un nuevo modelo?, *ADE Teatro*, 154, 58-69.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”, *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, Monográfico *Chamada a escena. O teatro galego no século XXI*, Issue H, 2018, 5-25.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2019): “A escena galega no novo século”, *Grial*, 221, 16-19.
- SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS (2013): *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- PASCUAL, Roberto (2019): “A programación de teatro contemporáneo”, *Grial*, 221, 20-25.
- PAZÓ, Cándido (1998): “O afianzamento do oficio do actor e a compañía residente”, *Ensaio*, 2, 101-102.
- VIEITES, Manuel F. (coord.) (2001): *Galicia e a residencia teatral: compañías residentes e regularización do tecido teatral*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- VIEITES, Manuel F. (2010): “As artes escénicas. Elementos para unha diagnose”, en V. Freixanes / A. Meixide (eds.), *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia*, Santiago de Compostela, CIEF-Fundación Caixa Galicia, 463-537.

**UN ACHEGAMENTO
EN CINCO PUNTOS Á
DISTRIBUCIÓN ESCÉNICA
EN GALICIA
2000-2020**

Xavier Campos

Xestor cultural

A avaliación do modelo de distribución escénica, a análise dos seus datos e evolución, e a relación que o anterior garda coa realidade estrutural do sector profesional do teatro galego, fan desta cuestión un elemento central para –dun xeito máis sustentado e completo– podermos coñecer hoxe como chegamos á situación actual (2020), podermos caracterizar, e explicar(nos), esta de xeito adecuado e –o máis desexable e necesario– sermos quen de deseñar liñas de traballo para o futuro que partan do coñecemento e da avaliación da traxectoria experimentada e permitan modificar, en positivo, a situación presente.

Nese amplo e ambicioso marco de referencia, este artigo pretende realizar unha achega, necesariamente parcial, centrada na distribución teatral galega nos últimos 20 anos e formulada, non como unha análise sistémica ou integral do conxunto de dimensións que afectan ao “mercado” teatral en Galicia, senón como un achegamento aberto, ás veces descritivo, e outras tamén valorativo, co que se pretende simplemente sinalar e poñer o foco nalgúns cuestións que considero relevantes para abordar esta cuestión, a través do desenvolvemento breve de cinco puntos que responden a outros tantos aspectos básicos.

1. MODELO DE DISTRIBUCIÓN: CIRCUÍTOS E REDES PÚBLICAS

Como é sabido, o modelo de distribución escénica profesional en Galicia desenvólvese ao longo das últimas dúas décadas a través dun sistema de diferentes circuitos e redes públicas de programación, das cales, por permanencia no tempo e incidencia económica no sistema teatral profesional, podemos considerar que as máis relevantes son a Rede Galega de Teatros e Auditorios (RGTA)¹, creada en 1996, e a Rede Cultural da Deputación da Coruña², con inicio en 1987 e que se foi conformando e ampliando de forma acumulativa ao longo dos anos.

Houbo nestas décadas, e permanecen hoxe activas outras programacións: desapareceron os circuitos das, infelizmente extintas, caixas de aforros, foron mudando as programacións autonómicas de carácter complementario, coma os

¹ Véxase ao respecto: www.galescena.info/redes/documentacion/teatroauditorios

² Véxase ao respecto: www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/

circuitos culturais da Xunta de Galicia –máis centradas nos seus últimos anos na época estival– e continúan as diferentes programacións vinculadas aos sucesivos anos Xacobeos (no 2020, por exemplo, a programación Cultura no Camiño). Creáronse, ademais, novos programas de carácter provincial, como a iniciativa Proscenio da Deputación de Lugo ou a Rede de Auditorios de Ourense, da Deputación de Ourense.

Con todo, por incidencia económica, por volume de contratacións, e por capacidade de chegada aos públicos, son as dúas sinaladas en primeiro lugar, a RGTA e a Rede Cultural da Deputación da Coruña, as que podemos considerar como redes centrais e máis relevantes á hora de avaliarmos o modelo de distribución en Galicia; correspondéndolle, con todo, á Rede Galega de Teatros e Auditorios, dependente da AGADIC, configurarse como a gran rede articuladora da distribución escénica no noso país.

Estamos a falar sempre, como vemos, de redes e circuitos públicos, e esa é xa unha primeira característica fundamental do modelo galego: o ser un modelo case en exclusiva dependente, canto ao seu desenvolvemento e resultados, da vontade e capacidade orzamentaria da Xunta e Deputacións, e programadora dos concellos.

Como complemento aos circuitos públicos en 2007 créase³, desde o hoxe extinto, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), a Rede Galega de Salas (RGS), unha ferramenta que nace co obxectivo de apoiar e estabilizar a actividade das sempre escasas salas escénicas privadas no noso país. Con todo, a súa existencia e programación non pasou nestes 20 anos de ser testemuñal en termos globais, aínda que sen dúbida resultaron axentes culturais de extraordinaria relevancia para as dinámicas culturais locais das cidades e vilas en que existiron ou existen. Falamos de salas como a Sala Nasa, a Sala Galán ou a Sala Yago en Compostela, o Teatro Ensalle ou a Sala Ártika en Vigo, a Ingrávida no Porriño ou o Teatro del Andamio e a Sala Gurugú na Coruña.

³ Véxase explicación e obxectivos en AGADIC 2009: 22-24.

2. COMO SON ESTAS REDES DE DISTRIBUCIÓN TEATRAL?

Poñendo o foco nas dúas redes principais, a RGTA e a Rede Cultural da Deputación da Coruña, veremos que, en xeral, comparten hoxe bastantes dos seus elementos claves.

En primeiro lugar, ambas as redes contan con normas de funcionamento que regulan o desenvolvemento das programacións, definidas fundamentalmente polas administracións convocantes. No caso da RGTA, as normas actuais de funcionamento son, en esencia, as que se aplicaron a partir dos anos 2011⁴ e 2013⁵, após as modificacións que a AGADIC –con nova dirección, despois da volta do Partido Popular ao goberno da Xunta– realizou nese momento ás normas aprobadas durante a época anterior do goberno bipartito PSOE-BNG (2005-2009), etapa na que se levara adiante unha importante reforma⁶ da Rede Galega de Teatros e Auditorios.

Por outra banda, no caso da Rede Cultural da Deputación da Coruña, as normas de funcionamento publícanse anualmente no Boletín Oficial da Provincia (BOP), e desde 2016 están a vivir un proceso progresivo de regulación e ordenación interna, que afecta tanto ao tipo de programacións como ás fórmulas de cofinanciamento destas⁷.

Unha segunda característica compartida destas redes é que ambas regulan moi escasamente as condicións de participación dos espectáculos. Ningunha das dúas redes aplica apenas filtros previos que validen a participación dun

⁴ Véxanse en:

https://www.cultura.gal/sites/default/files/documents/normativa/rgta_regulamento_2011.pdf

⁵ Véxanse en:

https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2013/20131122/AnuncioG1097-151113-0001_gl.html

⁶ A reforma da RGTA incluíu, entre outros aspectos, a formalización de adhesión dos espazos escénicos e unha modificación das programacións, normas de funcionamento e condicións de acceso, consultada e consensuada co sector escénico e cos técnicos e técnicas municipais de cultura, a través dunha dinámica de mesas e xuntanzas de traballo. A resolución que dá conta da reforma da RGTA pode localizarse en: https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2006/20061130/Anuncio2348A_gl.html

⁷ Desde 2016 foron anualmente introducíndose modificacións na súa normativa, da man do diálogo entre a área de Cultura e os sectores directamente afectados, e moi especialmente, coa asociación de compañías profesionais, Escena Galega. As últimas bases publicadas poden atoparse en R.P. 2020/618, Rede Cultural, BOP Coruña, 15 de xaneiro de 2020.

espectáculo dentro delas e, xa que logo, ambas carecen de criterios que delimiten cales dos espectáculos escénicos existentes poden “entrar” a facer parte da programación.

Aínda que as súas normativas de funcionamento marcan límites no número de espectáculos que cada compañía teatral pode inscribir anualmente, ou no número de anos consecutivos que un espectáculo se pode beneficiar da súa participación nas redes; nin a RGTA nin a Rede Cultural da Deputación da Coruña filtran o acceso previo con base en criterios artísticos ou de contratación: non hai selección previa de espectáculos, nin se elabora un catálogo de propostas escénicas recomendadas, nin se están a aplicar para a contratación un mínimo de funcións por espectáculo para acceder aos beneficios das redes.

Neste punto cómpre indicar, con todo, que a RGTA introducira nas súas normas, na súa reforma de 2006, que “a aceptación das propostas de programación estará suxeita ao cumprimento de límites mínimos de contratación para cada espectáculo proposto” e indicaba expresamente cales eran, mais na práctica esta norma deixou de aplicarse por parte da AGADIC a partir de 2011, con base na consideración de que a situación xerada polos recortes orzamentarios aplicados pola Consellaría de Cultura⁸, e pola maioría de concellos durante a época máis gravosa da crise económica (2009-2015), aconsellaba unha cancelación transitoria dos mínimos esixidos. A propia AGADIC formalizou a supresión desta esixencia na última modificación das normas da RGTA, en 2013.

Finalmente, ambas as redes defínense basicamente a partir dun elemento central de carácter económico –o sistema de cofinanciamento das programacións–, que é en realidade o seu verdadeiro núcleo, sen que iso vaia acompañar do desenvolvemento doutras dimensións vinculadas: definición de obxectivos como rede escénica e de artes ao vivo, desenvolvemento de estratexias de creación de públicos, formación de programadores, reforzamento e articulación estrutural da rede etc.

Desta maneira, non semella desacertado nin esaxerado indicar que, a partir da consideración do seu desenvolvemento real, estas son redes que se configuran máis, na práctica, como unha suma de programacións locais subvencionadas,

⁸ Véxase ao respecto Lorenzo 2017: 66.

a partir dun catálogo de espectáculos aberto, que ao xeito dunha rede conectada de espazos escénicos con obxectivos comúns e compartidos.

Dito doutra maneira, ambas as redes, máis alá da finalidade primeira de facilitar o desenvolvemento dunha programación teatral máis ou menos ampla e estable no ámbito municipal, carecen en tanto “rede” dunha estratexia que defina obxectivos vinculados á programación dos seus espazos e axentes, deseñe estratexias de incremento e fidelización de públicos, marque liñas de traballo para desenvolver en común, e formule e tome en consideración indicadores de avaliación de resultados, no cuantitativo e no cualitativo.

3. COMO EVOLUCIONOU O MODELO DE DISTRIBUCIÓN?

Fixaremos, para analizar de forma sintética e panorámica esta cuestión durante o período analizado, catro períodos principais, a través da identificación das principais “etapas” na política cultural escénica da Xunta de Galicia con relación aos aspectos máis directamente vinculados, ou condicionantes da distribución teatral.

O primeiro deles é o correspondente á época final dos gobernos de Manuel Fraga Iribarne na Xunta de Galicia (2001-2005). O IGAEM, presidido por nese período por Amado Ricón, coñece neses anos unha etapa de certa consolidación estrutural da RGTA como circuíto, cun incremento do número de espazos escénicos, a incorporación de novos concellos, e unha progresiva definición das programacións, todo nun contexto económico expansivo (creación do euro, bonanza económica mundial e, no Estado español, privatizacións de empresas públicas, liberalización do solo e inicio da chamada “burbulla inmobiliaria”, que tería poucos anos despois funestas consecuencias) que resultaba naquel momento facilitador do investimento municipal en cultura.

A perda da maioría absoluta do Partido Popular en 2005 marca o tránsito cara á segunda etapa, derivada da conformación do Goberno bipartito e do –coa chegada do BNG á Consellaría de Cultura– conseguinte cambio de cor política, despois de máis de tres lustros, nas responsabilidades da acción cultural pública da Xunta de Galicia.

Este será tamén o período –breve pero intenso: 2005-2009– no que o IGAEM –baixo a dirección do seu novo xerente, Miguel Martín⁹– se converterá na actual Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), un proceso de conversión estrutural da principal ferramenta administrativa coa que se debía relacionar o sector profesional das artes escénicas que, porén, quedaría a partir de 2009 sen desenvolver tal e como fora inicialmente deseñada¹⁰.

A etapa 2005-2009 foi unha etapa especialmente activa no que ten que ver coa distribución teatral. Durante eses tres anos e medio lévase adiante a reforma da RGTA, créase e ponse en marcha a Rede Galega de Salas, desenvólvense diferentes iniciativas de potenciación do “mercado” escénico e de creación de públicos e deséñase, a través dun amplo procedemento participativo cos sectores, o Plan Galego das Artes Escénicas¹¹.

De especial importancia é, para o obxecto que agora nos interesa, a primeira delas: a reforma da RGTA realizada a partir do proceso de traballo co sector que tivo lugar durante o ano 2006. No anuario de xestión Informe de Actividade 2007¹², unha publicación que o IGAEM comezou a elaborar e publicar naquel momento, formúlase explicitamente o obxectivo da reforma aprobada no ano anterior:

“A reforma da Rede Galega de Teatros e Auditorios tiña como finalidade a ampliación dos niveis de contratación e a reordenación do mercado, reducindo o volume da oferta de espectáculos e incrementando os niveis medios de contratación por compañía, sen incidir negativamente na facturación por función”.

Aparecen neste parágrafo claramente definidos os obxectivos da política de distribución dese período e as fórmulas coas que se buscaba chegar a eles. Búscase

⁹ Véxase ao respecto: <https://www.vieiros.com/nova.php?Ed=1&id=45791> e <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=12503>

¹⁰ Véxase ao respecto: <http://xuntos.galiciadigital.com/noticia/2756>

¹¹ Para alén da lectura do propio documento, explicado (http://centrodrumatico.xunta.gal/imxd/boletin/doc/1194875591e_scena_18.pdf), editado e repartido no seu día entre os axentes do sector escénico (hoxe pode atoparse e ser descargado en liña na ligazón http://centrodrumatico.xunta.gal/imxd/noticias/doc/1211289580pgae_galego.pdf), é recomendable reparar na recepción que a proposta tivo no seu momento. Dous exemplos en: https://elpais.com/diario/2007/09/07/galicia/1189160312_850215.html e <https://www.vieiros.com/nova/66648/o-plan-galego-de-artes-escenicas-insecta-66-millons-para-fortalecer-o-sector>

¹² Pode atoparse en liña en: http://www.agadic.gal/temas/agadic/gfx/publicacion/02_inf_actividade_igaem_07.pdf

reforzar o sector teatral profesional facendo medrar o nivel global de contratacións e conseguindo incrementar as medias de contratación e de facturación por compañía e por espectáculo distribuído, e para iso decídese intervir no mercado escénico –a propia RGTA–, redefinir as programacións, introducir esixencias de contratación nas normas de funcionamento destas e reducir a oferta total, que se consideraba claramente excesiva e prexudicial.

Con base nos propios datos, as medidas aprobadas e incluídas dentro da reforma da RGTA deron un resultado positivo inmediato naqueles anos. O propio informe sinala ao respecto: “Os efectos da reforma da RGTA aparecen na programación de 2007, que supón unha clara ruptura respecto das anteriores liñas de tendencia. [...] Nun período de dous anos o volume global de facturación duplicouse, e a contratación media por compañía pasou de 7,17 funcións a 9,91 funcións e de 16.570 euros de facturación a 29.461 euros”.

No informe de actividade da AGADIC do ano seguinte, o 2008¹³, trasládanse estatísticas referidas á evolución dos niveis de contratación das 10 compañías de teatro con maior facturación na RGTA, con dous datos especialmente significativos. O primeiro: en 2005, eran unicamente dúas as compañías que facturaban máis de 40.000 euros na RGTA; despois da reforma da RGTA, en 2007 xa eran doce e en 2008 pasaron a ser dezanove. O segundo: a facturación media das dez compañías con maior contratación na RGTA era en 2005 de 47.575 €. Despois da reforma da RGTA, en 2008, pasou a ser do dobre: 87.192 €

Unha vez asentada, e comprobado o éxito da reforma da RGTA, que estaba a dar bos resultados, a AGADIC decídese a impulsar unha segunda medida de relevancia para o modelo de distribución teatral. Trátase dunha nova e, ao meu criterio, moi importante liña de traballo, por canto a súa continuidade podería ter modificado de xeito estrutural, a partir daquel momento, o modelo de distribución teatral en Galicia: referímonos á posta en marcha, en 2009, dunha convocatoria pública para compañías residentes¹⁴.

Na propia orde da convocatoria faise novamente referencia explícita aos obxectivos que se perseguían: “A posta en marcha do Programa de compañías residentes,

¹³Pode atoparse en liña na ligazón:

http://www.agadic.gal/temas/agadic/gfx/publicacion/03_memoria_actividade_agadic_08.pdf

¹⁴ Véxase en DOG n.º 19, 28 de xaneiro de 2009, pp. 1836-1886.

encamiñado a facilitar de forma progresiva a estabilidade das estruturas produtivas e a súa fixación a espazos escénicos”. Serían catro as compañías beneficiarias ese ano (Sarabela, Teatro de Ningures, Chévere e Teatro do Morcego) con axudas de 80.000 euros cada unha¹⁵.

A política activa da AGADIC durante esta etapa, orientada a reordenar o sistema de distribución coa reforma da RGTA e a implantar progresivamente un modelo de compañías residentes, verase completamente truncada por dous factores que se comezan a facer notar poucos meses despois: o cambio de goberno despois das eleccións galegas dese ano (coa volta do Partido Popular á Xunta de Galicia) e o impacto no sector cultural da crise económica que viña de comezar.

Arrinca, nese momento de cambio, a terceira etapa á que nos imos referir, correspondente co período máis crítico da crise (lexislaturas 2009-2012 e 2012-2015). Trátase, para o sector teatral, dunha serie de anos fondamente determinados polos recortes orzamentarios aplicados pola Xunta de Galicia, e a maior parte das administracións, nas áreas e departamentos de cultura, e que, para o que agora nos interesa, tiveron graves consecuencias do punto de vista da capacidade de programación e distribución.

Por sinalar un dato: se en 2009 a AGADIC destinaba á distribución teatral na RGTA preto de 1.900.000 euros, en 2013 e 2014 –dirixida xa neste momento por Jacobo Sutil, o seu novo xerente¹⁶ após a etapa de Juan Carlos Fasero¹⁷– o orzamento non chegaba a 900.000, menos da metade. A caída na programación foi brutal neses anos, de maneira que se pasou das máis de 600 funcións realizadas de 2008 ou 2009 ás 269 de 2013 ou 361 de 2014.

Ao recorte orzamentario, e á caída da programación, sumáronselle dúas decisións relevantes e con impacto posterior: a cancelación do programa de compañías residentes e a xa comentada desregulación da RGTA no que tiña que ver cos mínimos de contratación esixidos durante o período anterior.

¹⁵ Véxase en:

centrodramatico.xunta.gal/mediateca/documentacion/Subvencions_e_axudas/axudas_09/resolucion_axudas_mod_A.pdf

¹⁶ Véxase ao respecto: <https://www.europapress.es/galicia/noticia-xunta-nombra-jacobo-sutil-nuevo-director-agadic-20130307150103.html>

¹⁷ Véxase ao respecto:

http://www.agadic.gal/Blog/contido/562/Juan_Carlos_Fernandez_Fasero__nomeado_director_da_Axencia_Galega_das_Industrias_Culturais

A superación dos peores momentos da crise económica de 2009, e o inicio dunha nova lexislatura –despois da nova vitoria electoral en 2016 do Partido Popular–, enmarcan o comezo do cuarto e último período ao que nos imos referir, unha etapa que infelizmente tivo como remate –como once anos antes– a coincidencia dunha crise mundial, desta vez sociosanitaria e socioeconómica, a derivada da pandemia da COVID-19, e dun proceso electoral galego.

En liñas xerais, o período 2016-2020 tratouse dun período sen apenas cambios nas políticas culturais da AGADIC destinadas ao teatro. A pesar doutras administracións (Deputación da Coruña¹⁸, e algúns concellos) teren recuperado ou superado nestes últimos cinco anos os niveis de apoio orzamentario e de contratación previos ao 2009, poderíase –con base na política teatral da AGADIC e na realidade vivida polo sector– caracterizar estes anos como un período gris, de atonía e de precariedade.

A RGTA non viviu, nin a necesaria e desexada recuperación orzamentaria, nin os cambios ou mudanzas de modelo que poderían volver situar a distribución escénica nos niveis de hai unha década. Isto, gravoso de por si para o conxunto da escena profesional, fixo tamén que, tanto as mudanzas internas vividas no sector como a aparición dun número significativo de novas compañías e o desenvolvemento de novas dinámicas e discursos teatrais, se desen nun contexto de gran precariedade e de enorme debilidade estrutural.

4. AVALIACIÓN E CONSECUENCIAS DO ACTUAL MODELO DE DISTRIBUCIÓN

Para a avaliación dos resultados e consecuencias do modelo de distribución actual, que en esencia leva operando sen apenas cambios desde 2009, é interesante desenvolver, como foto fixa do período analizado, unha comparación de tres momentos concretos: o ano 2005, último ano da época Fraga; o ano 2008, ano central da época bipartito AGADIC; e o ano 2018, o ano con máis orzamento da época Feijóo, desde 2010. Podemos observalo no seguinte cadro:

¹⁸ Véxase ao respecto: <https://www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/evolucion-do-investimento>

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Compañías	70	76	64	59	63	66	66	63	79	90	97	120	103	115	105
Espectáculos totais	130	131	85	76	108	91	85	79	99	128	135	162	153	171	165
Espectáculos adultos	72	68	51	50	76	55	44	44	55	68	66	77	70	86	86
Espectáculos infantís	58	63	34	26	32	36	41	35	44	60	69	85	83	85	79
Funcións totais	462	469	583	646	604	624	642	489	269	361	392	457	438	487	436
Funcións adultos	305	306	388	419	391	367	358	263	159	191	206	241	252	277	249
Funcións infantís	157	163	195	227	213	257	284	226	110	170	186	216	186	210	187
Orzamento €	1.072.854,32	1.307.510,75	1.786.540,55	1.851.844,20	1.888.418,63	1.174.670,42	1.687.943,75	1.525.910,80	786.045,50	862.503,80	1.007.885,35	1.192.855,31	1.239.711,86	1.328.860,45	1.131.851,23

A observación da evolución dos datos¹⁹ pon en evidencia tres aspectos:

1. Observamos que no número total de funcións pasamos das 462 de 2005 ás 646 en 2008, para baixar de novo ata as 487.

2. A curva en V invertida repítese se analizamos os *orzamentos*: dos 1.072.000 euros de 2005 subimos aos 1.888.000 de 2008 e volvemos baixar en 2018 ata os 1.328.000.

3. Pola contra, no *número de propostas escénicas e no número de compañías* dáse unha V perfecta. Prodúcese unha redución en 2008, froito da política de reordenación aplicada, e volve subir en 2018.

O contraste destes tres momentos revela unha evidente diferenza nos resultados que ofrecen os dous modelos que se aplicaron nos últimos vinte anos: o desregulado dos períodos 2000-2005 e 2009-2020 fronte ao aplicado entre os anos 2006 e 2009.

Cal sería, ou cal consideramos que debería ser unha evolución satisfactoria? Baixo o meu criterio, claramente a que define a propia AGADIC no citado informe de actividade de 2007. Lembramos: a ampliación dos niveis de contratación e a reordenación do mercado, reducindo o volume da oferta de espectáculos e incrementando os niveis medios de contratación por compañía, sen incidir negativamente na facturación por función. Semella claro que foi a única decisión tomada nas últimas dúas décadas a este respecto que tivo consecuencias positivas na orde-

¹⁹ Datos fornecidos polo Departamento de Programación da AGADIC, a quen agradecemos a colaboración e amabilidade. Os datos refírense unicamente á programación de teatro e monicreques, excluíndo danza e maxia.

nación lóxica de produción e distribución dos espectáculos, no fortalecemento e estabilización económica das compañías e no impacto positivo nas condicións sociolaborais e de traballo de actores, actrices e técnicos e técnicas de escena.

A dos últimos dez anos, de 2010 en diante, pola contra, é unha evolución que avanza en sentido contrario ao desexable: cara a dispersión, cara a redución das medias de funcións e de facturación por espectáculo e por compañía e cara a imposibilidade de, nestas condicións, garantir unha posta en escena de calidade óptima.

5. QUE ESCENARIO TEMOS E A CAL NOS GUSTARÍA IR?

O escenario xerado pola COVID-19 está a ser especialmente duro para o ámbito cultural, e dentro del singularmente para as artes ao vivo. As previsións de evolución cara aos anos vindeiros non son alentadoras polo que teñen de incertas canto á natureza da crise socioeconómica. Coa experiencia da caída drástica dos orzamentos públicos en cultura de hai unha década, é lóxico acubillar preocupación fronte a este novo contexto²⁰.

Porén, o escenario presenta tamén algún elementos internos, do propio campo teatral e cultural, que debemos sinalar como positivos e esperanzadores. Apuntarei simplemente tres:

- Hoxe as artes escénicas galegas están máis e mellor vertebradas internamente e son colectivamente máis maduras que hai dez anos. Contan con maior capacidade de relación, proposición e demanda na súa relación coas administracións e teñen igualmente máis definido un certo programa de mínimos “do que hai que facer” –non sen contradicións e debates internos–, grazas ao traballo de entidades reforzadas nestes anos, como a asociación de compañías profesionais Escena Galega, a Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG) ou a que organiza este Congreso, a Academia Galega do Teatro.

- Para a mudanza de rumbo que se precisa, o teatro galego conta hoxe con documentos marco (como o Plan Galego de Artes Escénicas de 2008 ou o anteproxecto de Lei das Artes Escénicas de Galicia²¹, de 2016) que son referencias

²⁰ Véxase ao respecto Campos 2020: 44-47.

²¹ Dispoñible en liña en:

<http://aaag.gal/storage/uploads/anteproxecto-de-lei-de-artes-esc-nicas-de-galicia.pdf>

útiles e moi aproveitables para definir cara a onde cómpre que camiñe o teatro galego. A experiencia de elaboración, reflexión e debate ao redor destes contidos é, sen dúbida, un elemento que axuda a facer avanzar a visión que o propio sector teatral ten de si mesmo, integrándoo nunha perspectiva máis ampla e sistémica, e que ao tempo ampliou a súa capacidade de iniciativa e demostrou solidez nas súas propostas.

– Finalmente, por causa da dinámica social e dos cambios culturais producidos, nos últimos anos deuse unha nova conciencia ou cambio de modelo no campo da cultura que puxo de novo en primeiro plano, fronte á dimensión triunfante na década dos 90 e 2000 da cultura-espectáculo, unha dimensión da cultura cun enfoque moito máis sociocultural e comunitario, vinculada aos territorios e á cidadanía, preocupada pola sustentabilidade e cun carácter máis relacional e consciente.

Oxalá a partir destas tres fortalezas, e da propia capacidade de iniciativa, consenso e diálogo que manifesta hoxe o sector, o teatro galego consiga avanzar nos vindeiros anos cara un modelo que ligue de novo co iniciado durante a etapa 2005-2009 e defina, en base ás necesidades actuais, os eixos de traballo precisos para asentar neles o modelo de distribución dos vindeiros anos.

Baixo o meu criterio, cando menos debérase atender estes tres: un, redes e circuitos profesionalizados, regulados e dirixidos a reforzar a estabilidade das compañías e o desenvolvemento óptimo da lóxica de produción-distribución dos espectáculos; dous, a implantación dun sistema galego de compañías residentes acordado entre Xunta, Deputacións e Concellos; e tres, unha aposta polo fortalecemento da base sociocultural das artes escénicas, promovendo que, desde o propio sistema educativo, o feito escénico estea incorporado ás nosas vidas –como o están a lectura ou a música– e non sexa alleo ou estraño á nosa experiencia vital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA GALEGA DO TEATRO (2018): *Un programa básico para o teatro galego*, A Coruña. [Dispoñible en <http://academiagalegadeteatro.gal/documentos.html>].
- ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES E TÉCNICOS DE ESCENA DE GALICIA (2005): “Actas de ‘Cidadanía e teatro. Encontro do teatro galego’”, *Escaramuza*, revista da AADTEG.
- ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES E TÉCNICOS DE ESCENA DE GALICIA (2006): “Actas de ‘II Xornadas Cidadanía e Teatro. Teatro e acción social’”, *Escaramuza*, revista da AADTEG.
- AGADIC (2009): *Informe de Actividade 2008*, Santiago de Compostela.
- CAMPOS LÓPEZ, Xavier (2020): “O coronavirus e a cultura”, *Tempos Novos*, 276, 44-47.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2018): *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*, Santiago de Compostela.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2020): *Hábitos e Prácticas Culturais en Galicia*, Santiago de Compostela, edición dixital. [Dispoñible en http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2020_Habitos-e-practicas-culturais-en-Galicia.pdf].
- CHÉVERE (2019): *Memoria de actividades realizadas en Teo 2016-2019. Memoria de actividades realizadas por Chévere como compañía adxudicataria do contrato do servizo de produción e dinamización teatral no Concello de Teo (BOP, 11 de abril 2016)*. [Dispoñible en http://redenasa.tv/web/uploads/Memoria_Teo/chevere_memoriaactividades_teo_2016_19ok.pdf].
- ESCENA GALEGA (2016): *Propostas de mellora das mesas de traballo sobre a Rede Galega de Teatros e Auditorios (RGTA) organizadas por Escena Galega no marco do Culturgal 2016*. [Dispoñible en liña en [http://escenagalega.gal/images/Documentos/Conclusions AGADIC mesas de traballo sobre RGTA.pdf](http://escenagalega.gal/images/Documentos/Conclusions_AGADIC_mesas_de_traballo_sobre_RGTA.pdf)].
- ESCENA GALEGA (2017): *Documentación da xornada Galicia e norte de Portugal: como activar e estabilizar a circulación escénica transfronteiriça?*, Culturgal, Pontevedra.
- IGAEM (2008): *Informe de Actividade 2007*, Santiago de Compostela, IGAEM-Xunta de Galicia.
- LA RED ESPAÑOLA DE TEATROS, AUDITORIOS, CIRCUITOS Y FESTIVALES DE TITULARIDAD PÚBLICA (2012): *Estudio sobre redes y circuitos de espacios escénicos públicos en España 2006-2010*, Madrid, INAEM-Ministerio de Cultura.
- LORENZO, Marcos (2017): “As políticas culturais en Galicia”, *Grial*, 215, 61-73.
- VV.AA. (2016): *Anteproxecto de Lei das Artes Escénicas de Galicia*. [Dispoñible en liña en <http://aaag.gal/storage/uploads/anteproxecto-de-lei-de-artes-esc-nicas-de-galicia.pdf>].
- XUNTA DE GALICIA (2008): *Plan Galego das Artes Escénicas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

LEXISLACIÓN E DOCUMENTACIÓN ADMINISTRATIVA CITADA

- Galicia. Instituto das Artes Escénicas e Musicais. Resolución do 21 de novembro de 2006 pola que se regula a estrutura, a organización e o funcionamento da Rede Galega de Teatros e Auditorios, *Diario Oficial de Galicia*, n.º 231, 30 de novembro de 2006.
- Galicia. Lei 4/2008, do 23 de maio, de creación da Axencia Galega das Industrias Culturais, *Diario Oficial de Galicia*, n.º 111, 1o de xuño de 2008, pp. 10959-10965.
- Galicia. AGADIC. Resolución do 12 de xaneiro de 2009 pola que se anuncia a convocatoria pública de subvencións ás industrias culturais para o ano 2009, *Diario Oficial de Galicia*, n.º 19, 28 de xaneiro de 2009, pp. 1836-1886.

Galicia. AGADIC. Resolución do 28 de xullo de 2009 pola que se procede á publicidade das subvencións concedidas ao abeiro da Resolución do 12 de xaneiro de 2009 pola que se anuncia a convocatoria pública de subvencións ás industrias culturais para o ano 2009.

[Disponible en liña en: centrodramatico.xunta.gal/mediateca/documentacion/Subvencions_e_axudas/axudas_09/resolucion_axudas_mod_A.pdf].

Galicia. AGADIC. Resolución do 28 de febreiro de 2011 pola que se establecen as normas de funcionamento das programacións incluídas na Rede Galega de Teatros e Auditorios, *Diario Oficial de Galicia* nº 70 , 8 de abril de 2011, pp. 6352-6355.

Galicia. AGADIC. Resolución do 6 de marzo de 2013, do Consello Reitor da Agadic, pola que se modifica a Resolución do 28 de febreiro de 2011 pola que se establecen as normas de funcionamento das programacións incluídas na Rede Galega de Teatros e Auditorios, *Diario Oficial de Galicia* n.º 55, 19 de marzo de 2013.

Galicia. Deputación da Coruña. R.P. 2020/618 pola que se aproban as bases reguladoras da programación da Rede Cultural da Deputación da Coruña e convocatoria para 2020, *Boletín Oficial da Provincia da Coruña*, nº 9, 15 de xaneiro de 2020.

OS ESPAZOS ESCÉNICOS: ANÁLISE EVOLUTIVA

Francisco Oti Ríos

Academia Galega de Teatro

BREVES ACLARACIÓN PRELIMINARES

O desenvolvemento e análise dos temas inherentes ao sistema teatral adoitan ser de complicada diversidade, incluso cando se trata de cuestións aparentemente sinxelas, como pode ser o estudo evolutivo dos espazos escénicos, no que, de entrada, a cuestión arquitectónica ou a técnica parecen prevalecer sobre outras. Somos conscientes diso e tamén do controvertido desenvolvemento do tema que virá cheo de dificultades e intereses de todos os axentes implicados no uso e na xestión dos espazos escénicos.

Por veces, a variada acepción dalgúns termos teatrais pode dar pé a interpretacións confusas, por iso cremos que pode ser conveniente facer algunha aclaración previa e dar algunha referencia, que podemos considerar válida, para axudar a unha mellor comprensión do tema.

Nese sentido, e para simplificarmos, optamos por denominar “teatro” a todo lugar físico que pode acoller un espazo escénico; polo tanto utilizamos ese termo como xenérico de calquera dos espazos que conforman as redes e circuítos de exhibición, sexan históricos ou non. Na mesma liña optamos polo termo “compañía” como xenérico de empresa de produción cuxo fin principal é a creación e exhibición de espectáculos teatrais ou escénicos. De todas formas, queremos aconsellar como referencias válidas, e mesmo de consulta, as definicións expostas no *Diccionario enciclopédico de termos escénicos* editado polo Consello da Cultura Galega¹.

Tamén é a nosa pretensión, diante da variedade de miradas posibles, centrar a focalización do tema nos espazos escénicos, na súa xestión, na funcionalidade e nas posibles influencias que teñen ou poden ter na produción, na exhibición e na difusión; porque consideramos que constitúen elementos importantes e con valor de seu no sistema teatral e nos seus procesos.

Cabe sinalar tamén que sobre isto hai moito escrito con diversidade de opinións que van depender do momento no que estas se fan, da implicación e compromiso dos observadores, e mesmo do labor e lugar que cada autor ocupa no complicado sistema teatral.

¹ Véxase ao respecto: <http://dicionarios.consellodacultura.gal/termosescenicos/>

Todo isto sitúa o estado da cuestión cunha variedade de matices, por veces encontrados; e todos con valor de seu, de entre os que queremos destacar os traballos e estudos relacionados na bibliografía de referencia.

ENTRANDO EN MATERIA

Os teatros, cos seus espazos escénicos, constitúen un recurso indispensable e necesario na actividade teatral porque supoñen o lugar de encontro do público coa presentación da fábula. Nesa comunión tamén interveñen na transmisión das mensaxes e cumpren algunhas funcións sociais, pois son necesarios como punto de encontro na práctica escénica e, polo tanto, interveñen no desenvolvemento sostible da sociedade, contribuíndo á transformación social e á evolución cultural co fomento de valores como a liberdade, a igualdade ou a diversidade.

O seu estudo, evolución e uso non se deben disociar da práctica escénica e preocupan á profesión teatral desde as súas orixes; xa en 1981, “as Compañías Luis Seoane e Mari-Gaila elaboraron un cobizoso proxecto que, baixo o enunciado ‘Espazo Teatral e espazo escénico en Galicia. Séculos XIX e XX’, pretendía un estudo exhaustivo pasado e presente do edificio teatral e da escenografía en Galicia” (Lago 1991: 49).

Das funcións e funcionalidades do espazo teatral podemos formular teorías sistémicas, novas propostas de creación, reformulacións técnicas e tácticas e mesmo creativas.

Na súa tipoloxía podemos atopar variedade de estilos arquitectónicos e características técnicas, mais tamén debemos ter en consideración a súa titularidade e as funcións que desempeñan nas redes de exhibición derivadas da súa xestión.

Pola súa diversidade arquitectónica contamos en Galicia con algúns teatros históricos de magnífica construción e considerables espazos escénicos, a cuxas características e historia podemos acceder a través da obra *La Arquitectura Teatral de Galicia* do profesor Jesús Ángel Sánchez García; ou ben a través do Mapa Informatizado de Recintos Escénicos y Musicales de España editado on-line² pola Fun-

² Véxase ao respecto: <http://www.mirem.net/web/mireinicio.php>

dación SGAE, onde se recolle unha boa parte dos recintos de España, ademais dun glosario de termos escénicos.

Algúns deses teatros históricos, que no período preautonómico eran de propiedade ou uso privados, fóronse incorporando ao sistema teatral galego nun proceso que foi pasando por diversas etapas ou fases tanto de adquisición pública, rehabilitación ou dotación técnica coma de xestión (Alonso 1991: 72-74).

Estamos a falar dun importante patrimonio de espazos escénicos existente en Galicia e que, como tal, non podía quedar á marxe da actividade teatral nin da sociedade galega; espazos como, o Teatro Principal de Santiago, Teatro Principal e Teatro Losada de Ourense, Teatro Rosalía e Teatro Colón na Coruña, o Gran Teatro de Lugo, Teatro García Barbón e Teatro Rosalía en Vigo, Teatro Principal de Pontevedra, Teatro Jofre, en Ferrol, Teatro Pastor Díaz de Viveiro, Teatro da Beneficencia de Ortigueira ou numerosos cines e pequenos teatros que concretaban e lle daban dimensión a unha realidade patrimonial xa necesitada de restauro e, por veces, inaccesible ao teatro galego ao estar, a maior parte deles, xestionados ou en propiedade da Empresa Fraga de Espectáculos S.A. do empresario Isaac Fraga.

Este patrimonio necesario para conformar un circuíto de exhibición foise complementando con casas e pazos da cultura ou cinematógrafos xa existentes aos que se sumaron outros espazos de nova construción e xestión pública como o Pazo da Cultura de Narón, Pazo da Cultura de Carballo, Casa da Cultura do Barco de Valdeorras (hoxe Teatro Lauro Olmo), Teatro Municipal de Cedeira; ou os auditorios de Cangas, Cee, Ferrol, Lugo, Monforte, Oleiros, Pontearreas, Ribadeo, Tui, Vilagarcía, Vilalba ou Vimianzo entre outros moitos; a cuxa diversidade e formatos habería que sumar as diferenzas na dotación técnica e na xestión (Casares 2020: 17-21, 25-30).

A partir da década dos oitenta algúns deses teatros históricos comezaron a súa propia “travesía do deserto” quedando sen actividade ao se embarcaren en proxectos de restauración, chegando a estar pechados mesmo unha década como o teatro Pastor Díaz de Viveiro. Foi tamén o caso dos Teatros Principais de Santiago³, de Ourense, de Pontevedra, o de Beneficencia de Ortigueira, ou o Teatro Jofre de Ferrol e mesmamente, algo máis tarde, o Salón Teatro, hoxe sede do

³ Véxase ao respecto: <https://www.compostelacultura.gal/sites/default/files/publicacion.pdf>

CDG. A mesma cuestión afectou, para ben, a algúns cines, e non tan ben, para a outros, que foron derruídos para seren transformados en vivendas, como o cine Perla de Perlío, ou se manteñen nunha ruínosa existencia cunha programación alternativa de supervivencia básica, como o cine Adriano de Barallobre, por poñer dous exemplo nun só concello (Fene).

Moitos deses teatros forman parte hoxe das redes de distribución institucionais e inflúen de forma contundente nas programacións e no canon; mesmo poderíamos dicir que tamén no repertorio, pois contribúen á consagración dalgunhas compañías, dos artistas e, polo tanto, tamén dos espectáculos; mentres relegan outras que non son consideradas, polos responsables da programación ou polas políticas de xestión, como “adequadas” para eses lugares.

Entrar nestes teatros cunha presenza normalizada, sendo o 93,5 % de titularidade pública (Casares 2020: 17), resulta aínda hoxe un verdadeiro calvario para moitas compañías de teatro galego que se ven relegadas a un circuíto de segunda, de terceira, ou mesmo a realizar funcións noutros puntos de exhibición con programación máis esporádica e menos dotación técnica.

Para unha boa parte do sector profesional, semella que non tivese transcorrido o tempo desde os anos setenta, cando se iniciaba a profesión e se programaban espectáculos de teatro galego en espazos como: sociedades culturais, casinos, anfiteatros, colexios, tele clubs, liceos, ou bibliotecas, aproveitando así os circuítos comarcais creados polos grupos estables e afeccionados. Estes espazos, e os seus xestores, ofrecían entón programas de variadas características, asumindo as funcións de demandantes e programadores de teatro galego, mesmo antes da consecución da autonomía, e todo grazas ao seu interese particular e ao apoio directo dalgunhas corporacións locais, e mais entidades bancarias e de aforro.

Nesas condicións as compañías tiñan que actuar, por veces, no medio da rúa cun farol público acendido no medio e medio do improvisado espazo escénico; nos reducidos espazos de moitas asociacións culturais; en tele-clubs ou, ocasionalmente, nunha palleira.

Esas condicións do circuíto de exhibición, que tamén afectaban daquela aos formatos da creación, corenta anos despois semella que seguen a estar vixentes para algunhas compañías, e afectan ás formulacións de proxectos, só polo feito de se ter que acomodar a un formato posible para un circuíto impreciso por non dicir, nalgúns casos, inexistente ou ineficaz.

Impreciso porque, aínda que sexas unha compañía con experiencia demostrada, tes que pelexar a distribución do teu produto como se comezases de cero, coa incerteza de non saber cando vas estrear, nin onde, nin como; e para saír a flote co teu traballo creativo tes que botar man da experiencia, de todas as túas destrezas, do coñecemento do medio, das axendas telefónicas e de todos os recursos dos que dispoñas; e armarte de valor e paciencia para conseguir estrear e facer media ducia de funcións nas redes públicas que foron creadas para chegar a oferta teatral á sociedade.

Inexistente porque esa é a realidade dalgunhas compañías que poden ver unha estrutura de exhibición virtual na que algúns dos seus homólogos conseguen algunha función; mais eles, por algunha razón, sendo tamén creadores, teñen que gabear neste deserto sen conseguir chegar ao oasis que cada vez se transforma máis en espellismo.

Ineficaz porque os tempos no teatro teñen moita importancia non só na produción, senón, e sobre todo, na exhibición; e aí é necesaria unha boa planificación das redes de exhibición para optimizar o investimento da produción e o mantemento dos niveis de ritmo do espectáculo, e estas cuestións están en relación directa co traballo diario e coa concentración das funcións na xira; e a realidade di que a maior parte dos espectáculos teñen, con moita sorte, unha función no mes ou, o que vén sendo semellante, doce funcións por temporada, no mellor dos casos.

Desas cuestións, e do poder do circuío, non se salvan nin as compañías máis novas, nin as veteranas, nin sequera a compañía institucional, que ve, ano a ano, reducida a exhibición das súas producións malia ter unha residencia na súa sede de Santiago, que, por outro lado, tamén impón o seu criterio de formato coas medidas reais do seu espazo escénico.

Así o CDG, que como institución teatral tamén tivo o seu papel na creación e recuperación dos circuítos de exhibición, vese hoxe afectado, ademais de por outras cuestións, polas programacións das redes e circuítos que, por algunha razón, xa non precisan da *canonicidade* e repertorio da compañía institucional para afianzar a programación e acadar a fidelidade dos públicos.

A cuestión da fidelidade de públicos existentes que tanto custou acadar (Pintos 1991: 93) e a necesaria procura de novos públicos (Casares 2020: 56-91), está en relación directa co feito teatral; pero aínda máis coa xestión e programación

dos espazos escénicos e coa apertura de circuítos; e aí conta moito a capacidade dos teatros de seren donos dos seus recursos para poder xestionalos adecuadamente cun plan establecido e uns obxectivos claros que intenten conciliar arte, mercado e sociedade.

E aí comezan unha boa parte das dificultades xa que para ter motivación e poder executar con autonomía os proxectos de xestión é conveniente ter a capacidade de facelo; e normalmente os teatros teñen unha titularidade que non está implicada nin afeita ás circunstancias e complicacións do feito teatral; ou sexa: moitos teatros non teñen identidade xurídica nin fiscal propias; e os seus necesarios orzamentos dependen de varias fontes de ingresos (Bonet e Schargorodsky 2016: 154); o que complica aínda máis a cuestión, e deriva a súa problemática cara aos intereses das súas fontes de financiamento.

En moitos casos os teatros non poden nin xestionar os recursos propios recadados pola venda de entradas, feito que inflúe activa, e pasivamente, na procura e fidelidade dos públicos; e iso afecta directamente ás compañías que son quen máis necesitan dunha xestión adecuada dos espazos escénicos.

Pásalle ao propio CDG, que nunca ve incrementados os seus orzamentos cos ingresos por venda de entradas nin nas funcións realizadas no Salón Teatro nin nas realizadas na xira; polo que a compañía institucional perde un dos incentivos necesarios na actividade teatral que afecta á xestión de públicos: acadar un incremento os recursos económicos coa venda de billetes; e iso mingua o interese e non axuda a normalizar a situación nin a dignificar a profesión.

DE ONTE A HOXE, ALGÚNS APUNTAMENTOS HISTÓRICOS

Conscientes das carencias existentes no sistema teatral, e na medida das súas posibilidades, o sector profesional puxo empeño desde o seu nacemento, en desenvolver medidas e propor políticas teatrais que favorecesen a apertura de circuítos de exhibición; e propiciou cambios nas estruturas do poder que permitiran o inicio de proxectos que transformasen o sistema para ir determinando unha rede que fose o marco de traballo axeitado para a exhibición das súas creacións (VV. AA. 1991).

Nun principio, desde a Administración autonómica, todo se limitou, ademais de á creación do CDG, á creación dun único posto de traballo na Dirección Xeral de Cultura: o de “Experto en Teatro”; tralo que se foi desenvolvendo e consolidando a necesidade de ampliación deste servizo ata chegar á posterior creación do IGAEM na década dos noventa, que se transformaría na AGADIC trece anos despois.

Así, desde mediados da década dos oitenta, foise institucionalizando e consolidando o sistema e o circuío de exhibición que principiou cos primeiros “días teatrais” e foi medrando ata converterse nas actuais redes; e nese proceso, entre outras cuestións, foi fundamental a existencia, recuperación e nova construción de espazos escénicos.

A descentralización das políticas culturais, ata entón focalizadas no Estado (Bouzada 2007: 11), “permitiu a posta en marcha dos primeiros circuítos teatrais promovidos pola Xunta de Galicia, como foron os Martes Teatrais ou os Venres Teatrais” (Vieites 2011).

A denominación de “días teatrais” (1985) foi mudando cos anos e coa renovación política da Xunta de Galicia; así en 1986 e 1987 pasou a Circuítos Teatrais, e en 1988 a Circuítos Culturais, coa chegada do goberno tripartito no que o PSdG-PSOE asume a Consellaría de Cultura.

É precisamente nese intre cando se celebra en Ferrol o Primeiro Encontro do Teatro Profesional, cuxas conclusións e achegas (VV. AA. 1991) supoñen a primeira pedra na formulación conxunta de propostas da profesión para establecer políticas teatrais axeitadas para o país.

Ao mesmo tempo, a área de teatro da Consellaría de Cultura elabora para o novo goberno do PSOE o segundo⁴ informe institucional no que se analiza a situación teatral do país e as posibles liñas básicas de actuación que contemplaba cuestións como: unha análise da situación actual do teatro institucional (CDG), das subvencións e bolsas, das publicacións e investigacións existentes, das iniciativas e tipos de compañías, dos festivais e mostras de teatro, do circuío, e de programas de teatro infantil ou familiar como os “Domingos de Furabolos”.

⁴ O primeiro do que temos referencias fora elaborado por Anxo Quintanilla Louzao en 1985, cuxo punto primeiro era a normalización do teatro como actividade cultural, no que tamén aparecía como obxectivo fundamental o estudo e inventario do espazo teatral en Galicia. Véxase ao respecto Lago 1991: 49.

Este informe contemplaba propostas con obxectivos para cumprir para estimular os circuítos; xerar máis presenza do teatro galego tanto dentro coma fóra de Galicia; así como liñas de acción para dotar de equipamentos e infraestruturas as compañías e os espazos de exhibición, entre os que estaban algunhas salas alternativas.

Tamén se contemplaba a posta en marcha dun futuro Instituto Galego das Artes Escénicas (IGAE) que fora elaborado por Eduardo Alonso.

O orzamento estimado entón para este informe elevábase a trescentos millóns de pesetas (1.800.000 €), o que supuña en 1988 unha porcentaxe de investimento da Xunta de Galicia en teatro de 100 pesetas por habitante/ano.

Con todo, este non foi o único proxecto con orzamento estimado; Xulio Lago facía unha estimación de 128.000.000 de pesetas (770.000 €) “para un circuíto estable de exhibición teatral a curto prazo” (Lago 1991: 53).

Tamén Eduardo Alonso cifraba, nun proxecto máis ambicioso para o sistema teatral galego, a cantidade de 575.000.000 pesetas (3.456.000 €) como proposta de investimento do goberno autonómico en teatro para 1989; dos que 1.200.000 € sería a achega autonómica para a creación da rede de teatros públicos na que os concellos terían que achegar a súa parte correspondente (Alonso 1991: 78). A estas propostas estratéxicas de políticas teatrais habería que sumar outras referencias ao respecto como as de Alfonso Blanco Epifanio (VV. AA. 1991: 43-46) cando era programador dos Venres Teatrais no concello de Marín; ou o informe que Toni Pastor (VV. AA. 1991: 39-42) presentou en Ferrol (1988) sobre o Circuíto de Extensión Teatral da Generalitat Valenciana.

Nesa década tamén xorde con forza a figura do “programador teatral” ou “animador sociocultural” –tamén reclamada desde a profesión, “O mercado teatral en Galicia precisa de profesionais da organización, representantes, *managers*, relacións públicas, xestores, axentes, distribuidores...” (Lago 1991: 47)–, que se ve reforzada social, e politicamente, coa celebración do I Congreso de Animación Sociocultural organizado en Santiago de Compostela pola Consellería de Cultura coa coordinación de Xan Bouzada (1985).

Pouco tardarían os programadores en crearen a súa primeira asociación profesional denominada “Landrover” en alusión á condición do programador como vehículo todo terreo necesario para superar calquera dificultade xeográfica ou de xestión sociocultural en calquera área.

Por aquel entón tamén se formulan novas políticas de investimento para os concellos, orientadas, ben á restauración —as que menos, polo custo e complicidades estatais necesarias—, ben á construción de novos contedores para actividades culturais, na que existiron diversidade de proxectos que resultaban de difícil supervisión; polo que, desde a Área de Teatro da Consellería de Cultura, se elaborou un informe coa conveniencia de respectar unhas medidas para eses novos espazos que debían de cumprir, polo menos, unha formula mínima para o espazo escénico, no que se aconsellaba un escenario mínimo de oito metros de boca, seis metros de fondo e cinco metros de alto, coa intención de que eses novos espazos puidesen acoller, polo menos, unha porcentaxe importante das producións do país.

Os datos expostos, pola súa brevidade, parecen pouca cousa para fundamentar políticas teatrais, sobre todo se se comparan cos datos e os medios de hoxe; mais desvendan algunhas características da exhibición teatral e da problemática existente; e forman parte da historia e das orixes dos circuítos; e para que as redes sexan hoxe unha realidade foi necesario dedicar a isto tempo, traballo e recursos tanto económicos coma de persoal.

Estas cuestións expostas tamén supoñen os primeiros contactos e diálogos entre a administración e o teatro galego; e serviron para ir modelando, configurando e asentando a intervención das administracións no sistema teatral.

Estas políticas teatrais iniciais, coas que a Xunta de Galicia foi xustificando e asumindo as súas competencias en materia teatral, foron as primeiras pedras e propiciaron a consecución do circuítos actual, no que tamén participaron activamente, ademais das compañías, algunhas corporacións locais con capacidade orzamentaria, medios técnicos, persoal de coordinación e sobre todo con teatros nos que programar.

Polo tanto, podemos situar ao redor de 1985 as primeiras manifestacións de programas de exhibición teatral que poderían supoñer as primeiras políticas de exhibición para o teatro galego coordinadas pola Xunta de Galicia e algúns concellos da nosa comunidade.

De todas formas o sector teatral tiña xa manifestado con anterioridade a necesidade de formulación e aplicación de políticas teatrais desde os poderes públicos (Oti 2018: 175), e a necesidade de intervención das institucións nos programas de exhibición; mesmo xa se tiñan desenvolvido algunhas programacións con

estruturas de periodicidade e características temporais similares a unha programación continuada; como poden ser os intercambios entre grupos afeccionados, algunhas campañas de difusión teatral (Oti 2016: 164), ou a programación periódica de mostras ou xornadas (Oti 2016: 166, 167 e 174) como as celebradas no concello de Fene todos os martes entre novembro e decembro de 1980 (Oti 2018a: 57, 58); e outros proxectos e programas de entidades bancarias como a Caixa de Aforros de Galicia ou a Caixa de Aforros Municipal de Vigo que establecían circuítos propios con programación profesional e afeccionada; polo que cómpre dicir que a profesión teatral e a actividade escénica foron os primeiros axentes que propiciaron a aplicación e o desenvolvemento de políticas teatrais.

Mais se eses datos nos sitúan nas orixes, o teatro hoxe debe mirar o sistema cunha visión actualizada valorando as súas características fundamentais e proponendo novos argumentos para un bo desenvolvemento da actividade escénica.

Hoxe o circuíto de distribución máis importante de Galicia é a Rede Galega de Teatros e Auditorios⁵.

Constituída en 1996 co obxectivo de impulsar a distribución dos espectáculos galegos, a Rede Galega de Teatros e Auditorios consolidouse nestes anos como o principal circuíto para a exhibición da produción escénica galega de carácter profesional, á que dota de estabilidade na súa programación habitual. A Agadic cofinancia esta rede xunto cos concellos e entidades xestoras do medio centenar de espazos asociados. O seu calendario de funcións estruturárase en períodos semestrais de programación. As artes escénicas, a música e a maxia teñen cabida neste circuíto, con especial protagonismo do teatro e das compañías galegas.

Dentro dela, establécese: unha rede A, formada por cerca dunha ducia de teatros de gran capacidade situados en concellos de máis de 40.000 habitantes; logo vén a rede B, que é a máis numerosa, orientada a concellos de entre 12.001 e 40.000 habitantes, e teatros de menor capacidade; e finalmente a rede C, composta por teatros situados en concellos de ata 12.000 habitantes. Tamén existe unha Rede Galega de Salas⁶. “Este circuíto iniciou a súa actividade en 2007, ofrecendo, desde entón, un catálogo de propostas caracterizado pola multidisciplinariedade, e no

⁵ Véxase ao respecto: <http://www.agadic.gal/programacions>

⁶ Véxase ao respecto: <http://www.agadic.gal/programacions>

que foron cobrando maior peso as novas tendencias escénicas e os espectáculos especialmente dirixidos ao público infantil e familiar. Na actualidade, integran a rede cinco salas de xestión privada da Coruña, Santiago de Compostela, O Porriño e Vigo”.

Asemade, a Deputación da Coruña ten o seu propio circuío, denominado Rede Cultural da Deputación da Coruña⁷, con varias propostas de programación teatral, unha profesional, Escena ao vivo, outra afeccionada, Alicerce, e unha terceira, Lingua ao vivo, máis orientada a espectáculos con contidos relacionados coa dinamización social da lingua galega. A Deputación de Lugo convoca o programa de teatro profesional “Proscenio”, unicamente para compañías con domicilio fiscal na provincia de Lugo⁸, e tamén apoia un circuío denominado Buxiganga⁹, que está orientado a fomentar o intercambio entre grupos afeccionados para programar funcións especialmente nos concellos do rural. Na última edición participaron 38 grupos de teatro e 52 concellos, e realizáronse 114 funcións. Pola súa banda, a Deputación de Ourense tamén está iniciando unha proposta de circuío, a chamada Rede de Auditorios Provincial de Ourense (reaOU)¹⁰ que nace co obxecto de cofinanciar e cooperar conxuntamente cos concellos de menos de 20.000 habitantes que contan con espazos escénicos no fomento e na difusión das artes escénicas e da música na provincia, a través da Rede de Espazos Culturais¹¹; esta rede contaba, a comezos de 2018, con 22 concellos adheridos¹², e en 2019 programou 84 espectáculos.

E no aspecto non profesional existen propostas de programación estable a nivel local como “Domingos a Escena” do Concello de Ferrol, ou o “Circuío de Teatro Amador” organizado pola Federación Galega de Teatro Amador (FEGATEA)¹³ en colaboración coa Consellaría de Cultura e Turismo.

⁷ Véxase ao respecto: <https://www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/>

⁸ Véxase ao respecto: <http://cultura.deputacionlugo.gal/gl/node/71043>

⁹ Véxase ao respecto: <https://erreguete.gal/2019/06/20/comezou-circuito-de-teatro-amador-buxiganga-da-deputacion-de-lugo/> e <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=21864>

¹⁰ Véxase ao respecto: <https://www.facebook.com/REDEDEAUDITORIOS/>

¹¹ Véxase ao respecto: <http://www.depourense.es/index.php/actualidade/1827-rede-de-espazos-culturais-para-os-concellos-da-provincia-de-ourense>

¹² Véxase ao respecto: <https://www.farodevigo.es/portada-ourense/2018/01/20/red-provincial-auditorios-estrena-22/1822718.html>

¹³ Véxase ao respecto: <http://fegatea.blogspot.com/p/circuitos.html>

Polo tanto, os teatros das redes son fundamentalmente os puntos de encontro entre a arte escénica e a sociedade; e desa relación xorde a comprensión do teatro como un servizo público, e tamén a problemática que se deriva da súa xestión.

Para procurar un normal funcionamento dos espazos de exhibición debemos ter en conta varias cuestións como: as súas funcións, os recursos humanos, os orzamentos precisos e o equipamento material necesario.

Das súas funcións cabe destacar, en primeiro lugar, o de ser unha parte indisoluble do feito teatral e o lugar necesario para propiciar o encontro coa sociedade e poder ofrecer teatro como un servizo público en condicións axeitadas, como calquera outro servizo público; e para iso deben de estar abertos á interacción cos axentes produtores e a unha colaboración activa destes coas institucións públicas.

Os teatros son necesarios como tamén o son os hospitais, as escolas, as vías de comunicación ou as administracións.

Para cumpriren as súas funcións, os teatros precisan de recursos económicos; mais tamén necesitan recursos humanos (Oti 2006: 99-106); estes poden ser de dous tipos: propios a tempo completo ou alleos a tempo parcial; e dentro dos propios están os de xestión e os de mantemento propios do edificio; e entre os alleos están os necesarios para a apertura de portas que inclúen o persoal necesario para os eventos programados. Esa cantidade e diversidade do equipo humano que participa no feito teatral comeza xa desde a propia orixe dos produtos, e é necesario en cada unha das súas facetas produtivas.

Os teatros funcionan, como xa puidemos ver, con orzamentos públicos e privados, pero tamén coas achegas da cidadanía, polo que os seus recursos económicos incrementan a súa problemática ao proceder de variada localización.

Pero se os recursos económicos son importantes para ofrecer un bo servizo público, non o é menos contar cun sistema teatral composto por profesionais e compañías capaces de crearen produtos de alta calidade e variedade xenérica, con bo coñecemento do medio e das súas circunstancias, afeitos a relacionárense con todas as institucións e a traballar para a sociedade.

Poñamos logo por diante que Galicia conta cun equipo de profesionais da escena capaz, con experiencia, formación e capacidades demostradas ao longo do tempo e non só nos escenarios dos teatros, tamén nos proxectos audiovisuais tanto galegos coma de fóra; e tamén con capacidade de xestión, tanto de compañías privadas coma públicas, e mesmo de espazos de exhibición, tanto públicos coma privados.

Polo tanto, non parece suficiente propiciar ou apoiar a produción teatral, tamén hai que procurar darlle saída a eses produtos a través dos circuitos de exhibición, porque sen exhibición non existe o teatro.

Por iso, os circuitos de espazos escénicos son algo fundamental e necesario para un correcto desenvolvemento da arte escénica; e cando estes circuitos presentan dificultades para exhibiren as producións, ou cando os criterios de participación están deseñados á marxe das características propias do feito, os circuitos poden xerar, e de feito crean, problemas que afectan a todos os axentes implicados e, de forma fundamental, aos axentes produtores: as compañías.

Mais, por que resulta tan difícil programar teatro? Efectivamente os circuitos culturais, que se iniciaron con programacións teatrais, permitiron abrir e desenvolver uns programas de exhibición nos que os espectáculos de teatro galego e os espectadores tiveron moita presenza; e as propias características da exhibición teatral determinaron un tratamento de arranque diferenciado para o circuito, que se foi modulando ás particularidades do feito; pero tamén é certo que polas especiais características do teatro, o feito de programar foise tornando alleo ás principais características do teatro, nas que os tempos, como dixemos, son moi importantes para manter un nivel de investimento adecuado e mais a propia cohesión da compañía; unha compañía que está formada por un grande equipo humano que realiza innumerables accións para que o espectáculo se chegue a presentar diante do público.

O teatro é así. Tanto na produción coma na exhibición, e mesmo na difusión, interveñen unha diversidade de axentes que están presentes con cadanseu necesario paquete de intereses e con fundamentos que van afectar ao desenvolvemento do feito en todas e cada unha das súas diferentes etapas; e isto, de entrada, pon de manifesto os posibles e diversos conflitos que, se non están ben atendidos e xestionados, poden provocar friccións que van afectar á estabilidade e desenvolvemento dos proxectos, dos procesos, dos programas e do sistema.

De todas formas, a propia dinámica do sistema e todas as accións, intervencións e opinións sobre el, foron conformando un estado da cuestión e un circuito de exhibición no que as xentes do teatro teñen que traballar; estas realidades necesarias danlle sentido ao feito teatral e, con maior ou menor atino, serven para facer teatro e convocar a confrontación dos espectadores con el.

E dese estado das cousas xorde a necesidade de procurar novas políticas teatrais consensuadas e con discursos ben enfiados que faciliten, dentro da diversidade,

o funcionamento correcto do teatro no seu conxunto, e dos circuítos de exhibición, no concreto; e que equilibren o desenvolvemento do sistema no mellor dos escenarios posibles.

Un escenario que resolva sen dificultades un intercambio xusto para todos os axentes implicados; que supere as dificultades da compañía para producir e mostrar as súas creacións; que teña en conta as inqedanzas sociais, culturais e políticas da cidadanía e dos seus representantes; as cábalas, preocupacións, e gustos das programadoras e programadores e sobre todo as características, tendencias e costumes e necesidades do público espectador.

Un escenario negociado, coa participación de todas e todos, que permita ir limando as posibles asperezas e reformulando algunhas actuacións e outras cuestións pouco atinadas que se foron transformando en norma neste país e que, cada vez con máis forza, claman por unha lexislación adecuada e un código ético e de boas formas para o sistema.

Nun escenario que permita a igualdade, e no que non sexa necesario ter converxencias políticas para acadar, de forma puntual, unha estrea, unha función ou unha residencia. Nun país no que as xentes traballadoras do teatro sexan as donas do sistema de produción, venda, e exhibición dos seus produtos e non sexa necesario optar por outras fórmulas para acadar certos obxectivos de futuro, nun país no que a excepción non sexa a regra e no que, dunha vez por todas, entendamos a necesidade da estruturación negociada e pactada entre os creadores e as administracións; concordando nese sentido con Manuel F. Vieites “la idea consistiría en recuperar los medios de producción para los productores o hacedores de la escena, porque son los trabajadores y trabajadoras del teatro quienes pueden lograr que tales medios cumplan su finalidad social y cultural” (Vieites 2019: 267).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Ao cabo, podemos concluír que temos en Galicia unha variedade de espazos escénicos que acollen, ou poden acoller, actividades teatrais; que algúns deles forman parte das redes de distribución con programacións de certa periodicidade e estabilidade; que estes espazos inflúen sen dúbida na creación, na produción e na comunicación co público; e que do seu uso se derivan certas problemáticas tanto para as compañías, e os órganos de xestión destes, coma para o público, que pode

ter maior ou menor acceso á oferta escénica dependendo do seu lugar de residencia e dos medios e investimento para a programación do espazo escénico.

Do mesmo xeito, constatamos que os axentes implicados na xestión e programación dos espazos escénicos son de diversa procedencia e teñen diferentes implicacións, destacando por unha banda, os de carácter público e, por outra, os de carácter privado; entre os axentes públicos temos as corporacións locais, as administracións provinciais, autonómicas e mesmo estatais, e entre os privados unha longa listaxe de profesionais con implicación directa na produción e na exhibición, entre os que podemos destacar aqueles que teñen relación directa cos espazos e a súa titularidade, ou coas compañías e os procesos de produción, xestión, exhibición e difusión, e que supoñen o núcleo xerador do produto teatral e/ou escénico.

De tal xeito que detectamos un importante labor dos espazos escénicos no desenvolvemento sistémico do feito teatral, cuxos axentes primixenios fundamentais están focalizados nas compañías e nos públicos; xa que logo, vemos a necesidade da formulación da súa xestión baixo criterios claros que unifiquen e igualen o acceso ao teatro para todas e todos, sexas de onde sexas ou vivas onde vivas.

Tamén se constata que, dadas as peculiaridades do feito e as nosas circunstancias xeográficas, a itinerancia é unha constante necesaria que está en relación directa co público; que as programacións teñen diversidade de valoracións destacando unha planificación xeral deficiente con caóticos resultados que veñen fomentando a desigualdade e o caos e que afecta incluso ao idioma galego que se ve sometido nunha zona de confort que favorece ao bilingüismo e crea unha ilusión errónea de certa normalidade.

Por iso, e coa intención de poñer remedio a todas estas rémoras, despois de analizar o funcionamento doutros modelos de xestión, vemos a necesidade de formular novas políticas teatrais que contemplan a participación activa dos núcleos produtores de espectáculos na xestión e programación dos espazos escénicos, para o que se propón o establecemento de políticas de transformación económica e de xestión que impliquen a participación das compañías na xestión e programación dos espazos escénicos conxuntamente coa titularidade dos mesmos; para o que servirá de referencia, entre outros, o modelo de residencias teatrais¹⁴ (Vieites 2019: 266). Estes modelos de xestión, xa aplicados noutros países e noutros teatros,

¹⁴ “En realidad el término lo tomamos en Galicia de nuestros amigos portugueses, muy especialmente José Martins” (Vieites 2019: 266).

mesmo de forma esporádica aquí, poden servir de orientación, marcar o camiño futuro e fornecer argumentos para a creación e desenvolvemento dunha nova normativa de teatro para Galicia que contemple as reflexións dos profesionais e recoñeza o valor patrimonial da actividade teatral, unha cuestión necesaria para acadar a normalidade cultural, aínda inexistente en moitos aspectos, que contemple e atenda a diversidade e dispersión xeográfica da nosa comunidade.

Cando propoñemos as residencias teatrais como modelo de programación e de xestión dos teatros, somos conscientes e sabedores das dificultades que encerra esta toma de decisións e as posibles reticencias a poñer os profesionais á fronte da xestión dos espazos, mais a experimentación do modelo e o coñecemento do medio dos profesionais galegos pon de manifesto a súa capacidade para afrontar estes proxectos con garantías e con xenerosidade.

Esta proposta pode, e debe abranguer, de forma xeral, todo o territorio da nosa comunidade para concretar así o desenvolvemento e a aplicación de políticas teatrais formuladas baixo aspectos de igualdade, de concorrència competitiva e de marcos sostibles para un futuro mellor.

Por último, tan só queda formular un soño posible: soñar o espazo escénico por excelencia, ese espazo que permita elevar a conciencia dun pobo con identidade, idioma e teatro de seu; que non é máis que seguir expresando a necesidade dun TEATRO NACIONAL GALEGO, xa formulado, hai agora máis de corenta anos, por Xosé Manuel Blanco Gil, quen propón a creación dun Instituto de Teatro Galego estruturado en tres departamentos esenciais: o de Investigación, o de Teatro Nacional Galego e o da Escola de Arte Dramática (Blanco 1978: 91 ou Oti 2018: 183).

Un Teatro Nacional Galego para toda a sociedade e para toda a profesión que nos faga iguais aos demais pobos e que permita erguer o pano ás figuras fundacionais e universais da dramaturxia galega, e poder facelo nas condicións que esixe a realidade con unidades de produción que contemplen o pasado, o presente e o futuro. É urxente e necesario. Por nós, pola defensa do noso país, da nosa cultura, da nosa sociedade e do noso teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO RODRÍGUEZ, Eduardo (1991): “Unha política teatral: Estruturar teatralmente Galicia”, en VV. AA., *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*, Santiago de Compostela, Ateneo Ferrolán / Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura.
- BLANCO GIL, José Manuel (1978): “Alternativa democrática para o Teatro Galego”, *Nova Galicia. Revista de Política e Cultura*, 1, 85-93.
- BONET, Lluís / Héctor SCHARGORODSKY (2016): *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*, Sant Celoni, Bissap Consulting S.L.
(<http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf>).
- BOUZADA FERNÁNDEZ, Xan Manuel / Bartolomé PIDAL DIÉGUEZ (dirs.) (1991): *Mapa cultural de Galicia (I) A situación sociocultural dos concellos galegos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura.
- BOUZADA FERNÁNDEZ, Xan Manuel (dir.) (2007): *As políticas culturais nas sete principais cidades galegas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Observatorio da Cultura Galega.
- CASARES BERG, Håkan (coord.) (2020): *Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Observatorio da Cultura Galega.
- LAGE PICOS, Xesús A. / X. E. Trabada Crende / M. Fernández Gestido (2011): *A situación sociocultural dos concellos galegos de menos de 50.000 habitantes: II Mapa Cultural de Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- LAGO ALONSO, Xulio (1991): “Síntomas dunha doenza”, en VV. AA., *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*, Santiago de Compostela, Ateneo Ferrolán / Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura, 47-54.
- OTI RÍOS, Francisco (2006): *Xestión de proxectos e produción de espectáculos*, Vigo, Galaxia / IGAEM.
- OTI RÍOS, Francisco (2016): “Teatro, carteis e cómic na Galicia dos anos setenta”, *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 19, 161-180.
- OTI RÍOS, Francisco (2017): “Historia cíclica dunha compañía”, en *Teatro do noroeste. 30 anos actuando*, A Coruña, Teatro do Noroeste, 151-164.
- OTI RÍOS, Francisco (2018): “Dramaturxia de Ferrol. O Grupo Autónomo de Lectura de Obras (GALO)”, *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 21, 173-188.
- OTI RÍOS, Francisco (2018a): *O Novo teatro galego en Perlío: O teatro Círculo e Tagallo*, Vigo, Invasoras, colección arquivos de T.
- PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan L. (dir.) (1991): *Mapa cultural de Galicia (III). Enquisa sobre hábitos culturais dos galegos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura.
- REQUEJO OSORIO, Agustín / José Antonio CARIDE GÓMEZ (coords.) (1991): *Mapa cultural de Galicia (II). O asociacionismo cultural en Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- VIEITES GARCÍA, Manuel Francisco (2011): “Teatro de Ningures”, en *Maderne / crítica literaria e teatral... e política* (<https://maderne.blogspot.com/2011/10/teatro-de-ningures.html>) [última consulta: marzo, 2021].

- VIEITES GARCÍA, Manuel Francisco (2019): “Sobre residencias y compañías teatrales, de nuevo”, *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, 177, 265-267.
- VV. AA. (1991): *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*, Santiago de Compostela, Ateneo Ferrolán / Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral de Cultura.

A CRISE DA PROFESIÓN TEATRAL E OS SEUS OFICIOS. CONFLITOS LABORAIS E SOCIAIS

Xavier Estévez

Actor

ANTECEDENTES

Resulta moi complicado acometer unha análise da presente situación sen coñecer, cando menos, un pouco, os antecedentes desta. Obviamente, non imos abordar desde aquí unha historia do teatro español, nin, en particular, do galego, pero cómpre subliñar algúns momentos que incidiron en que hoxe, a nosa profesión sexa como é, especialmente para aqueles lectores que, por procedencia e/ou desvinculación, non coñezan nada da realidade teatral galega; ante o resto, pido as miñas desculpas por unha tan sucinta posta en antecedentes.

Sen dúbida, o acontecemento que máis influenciou a historia da España dos últimos cen anos foi a guerra civil española e a subseguinte ditadura franquista. Este acontecemento provocou un freo en todos os ámbitos do desenvolvemento social, cultural e económico do país. Non cabe, por tanto, comparar a nosa historia teatral durante eses corenta anos coa doutros países da nosa contorna, que puideron desenvolver as súas actividades en todos os eidos baixo réximes democráticos. A nosa historia, polo tanto, vén, no mellor dos casos, da adaptación e da clandestinidade, cando non, da absoluta inexistencia. As anteditas circunstancias condicionaron, porén, desde aqueles, relativamente, distantes tempos, a profesionalización do noso sector. No caso de Galicia non se pode falar con propiedade dun teatro profesional ata a fin da ditadura, pese a que, tamén aquí, desde a década dos sesenta, empezaban a tomar corpo iniciativas orientadas nesa dirección. Neses primeiros anos da democracia xorden, por todo o territorio español, non poucas compañías que xa levan no seu celme a intención, cando non a convicción, da profesionalización. Nos primeiros anos setenta, recibindo un salientable pulo en virtude da creación da Asociación Cultural Abrente en Ribadavia, comeza o teatro galego a tomar conciencia da propia existencia e mesmo da súa propia identidade, especialmente desde a creación da primeira Mostra de Teatro de Ribadavia. Durante eses primeiros anos xéranse na Galicia as primeiras relacións profesionais entre compañías, exhibidores e profesionais (directores, actores, autores, escenógrafos, técnicos etc.) dando como resultado unha crecente, aínda que moderada, actividade económica que atoparía dous dos seus momentos máis importantes na creación, no ano 1984 do Centro Dramático Galego e, posteriormente, no ano 1985, da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia.

Ambos os fitos, unidos á creación de novas compañías profesionais en distintas partes do territorio, constitúen a concreción máis evidente de que o teatro en Galicia xa tiña un ámbito de desenvolvemento profesional. Desde eses primeiros momentos, comezan tímidos debates sobre a necesidade da sinatura dun convenio colectivo que regule as relacións laborais neste sector.

Eses debates foron maioritariamente postergados en beneficio doutros, neses tempos, considerados máis urxentes. Deses pasos iniciais naceu un breve borrador que tivo un percorrido, se cabe, máis breve. No ano 1989 créase o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) e, con isto, previsiblemente, sería máis doado establecer unha liña de diálogo e/ou negociación, xa que pasaba a aglutinar as competencias das subvencións á produción das compañías privadas, á distribución (creación de redes) e da xestión da compañía institucional, nun só organismo. Non obstante, aínda estaba, pola parte da patronal, enormemente dispersada a interlocución colectiva ao non existir unha asociación de compañías profesionais que puidese exercer a representatividade destas.

No ano 1999 elabórase o primeiro borrador do que sería o actual Convenio colectivo de actores e actrices de teatro de Galicia. Desde ese primeiro momento, ínstase ás compañías por parte da AAAG (daquela, Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia, aínda que a partir de agora a denominaremos polas súas actuais siglas: AAAG) a asociarse e compor a interlocución imprescindible para a negociación dun convenio, xa que esta se perfilaba como unha necesidade básica para a consolidación da profesionalización do sector. Despois dunha primeira tentativa de creación dunha asociación de compañías, con pouco percorrido no tempo, pero que chegou a manter unha primeira xuntanza coa Asociación de Actores ante o Consello Galego de Relacións Laborais; finalmente, no ano 2002, nace Escena Galega (asociación de compañías profesionais de teatro) coa presenza de dezaseis empresas asociadas (hoxe trinta e sete), dando así paso á posibilidade real dunha negociación colectiva. Desde o primeiro borrador (1999) ata a súa sinatura (2009), foron moitas as xuntanzas entre actrices e actores, compañías, IGAEM (Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, posteriormente convertido na AGADIC) e sindicatos (UGT, CIGA e CCOO) na mesa de negociación no marco do Consello Galego de Relacións laborais. Cada membro da mesa cumpriu escurpulosamente co que se podía esperar neste ámbito; a AAAG, e os sindicatos reclamaban melloras de condicións e salarios, a asociación de compañías e o IGAEM

contiñan esas arelas e o Consello Galego de Relacións Laborais moderaba e repar-tía o xogo con ecuanimidade, ao tempo que levantaba acta de todo o proceso. Cómpre tamén dicir, en honor á verdade, que, pese a que cada signo de puntuación do texto foi negociado e debatido, e comportou unha enorme cantidade de traballo para os participantes, a reflexión, a posta en común da situación, o recoñecemento mutuo imprescindible de todas as partes como pezas básicas da realidade teatral galega, así como a xeración de empatía que, inevitablemente, concorreron, supuxeron a que poderíamos asegurar que, ata ese momento, foi a análise máis rigorosa e exhaustiva levada a cabo entre partes, das circunstancias da profesionalización do feito teatral en Galicia. Agardamos que este marco no que agora nos atopamos (I Congreso Internacional do Teatro Galego), amplíe definitivamente este fito dando cabida a todos os parámetros que concorren hoxe, e aquí, no feito teatral.

CRISE

Probablemente non sexa este argüente o máis acaído para sinalar con precisión as causas e circunstancias que concorreron para facer máis fonda, se cabe, a crise do teatro en Galicia; no entanto, fun un dos primeiros damnificados por esta e iso colocoume nunha marxe da profesión teatral, á beira do audiovisual, marxe desde a que, ben é verdade, podía observar os acontecementos con certa perspectiva.

Desde o meu punto de vista, aínda que o estoupido da crise económica mundial de 2008, inflúe directamente no tema que nos ocupa, non podemos dicir con rigor que sexa esta a única causa nin tan sequera a principal; foi, iso si, unha desculpa perfecta para case todo. Moito tempo antes deste estoupido, desde os colectivos teatrais víñanse reclamando políticas culturais activas tendentes a un afianzamento das estruturas do sector (redes, financiamento, produción institucional –CDG– etc.). Lamentablemente, as respostas recibidas foron case sempre demasiado mornas. No ano 2008 créase a Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) en substitución do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. A creación deste organismo acompaña desde entón a situación crítica do sector, non digo con isto que sexa o causante da mesma, pero a súa propia natureza, resta independencia e condiciona a súa xestión, desde a organización dos

orxamentos ata os modelos de contratación do persoal nas súas unidades de produción ou na xestión dos espazos dependentes do mesmo. Temos, polo tanto, un organismo que, como tantas outras veces neste país, nace antes de ter claro para que servirá e como será xestionado.

É unha opinión moi estendida a de que o modelo de subvencións públicas á cultura é un modelo esgotado, non obstante, á hora de baixar á area, e tomar as rendas da realidade, en Galicia, o teatro sen subvención é practicamente inviable salvo que deamos por bo que non existan espectáculos en formato mediano e grande. O reducido tamaño das salas de espectáculos e o costume, implantado durante anos, dunha política, errónea, de subvención ao prezo da entrada (case sempre por iniciativa municipal), que as deixaba nuns prezos irrisorios, cando non de balde, fan inviable a sostibilidade da industria sen axudas institucionais. Probablemente, se no futuro se reverte esa tendencia establecida como costume entre os consumidores de cultura de que o teatro debe ofrecerse a prezos simbólicos, e se establecen suficientes incentivos fiscais para as empresas que apoien o teatro, chegaremos a un modelo mixto entre subvencións, mecenado e billeteira, co subseguinte risco de supeditar a creación aos intereses de entidades privadas alleas ao feito teatral que exerzan como mecenas, non sendo tampouco este, polo tanto, un modelo ideal. Pero, mentres ese momento non chega, non cabe asumir a viabilidade da existencia do teatro en Galicia sen subvencións.

Cabe, sen dúbida, a discusión sobre se é necesario o teatro. Na sociedade actual, a comunicación a través de redes sociais, artefactos electrónicos de toda índole, así como o papel omnipresente da televisión, poderíannos facer cuestionarnos esta necesidade como medio de comunicación. Pero o feito teatral non existe só como medio de comunicación, exerce, tamén, como compensador dos desequilibrios éticos, morais e ideolóxicos que se dan na sociedade, o teatro, ao por todo en cuestión, actúa como contraste e obriga a unha reflexión e, sobre todo, permite construír unha sociedade mellor. Non teño dúbidas de que para unha parte da poboación, a arte tampouco é necesaria, nin a cultura, nin tanta educación, pero, afortunadamente, non para toda. Pois ben, se damos por bo, aqueles que o fagamos, que a cultura é un ben necesario, como o son a educación e a sanidade públicas; entón teremos que asumir que esta ten que estar suxeita tamén ás achegas e á responsabilidade públicas, ao igual que o están aqueles. Do mesmo xeito temos que asumir que nos momentos de crise económica, a cultura sufrirá ao igual que os

outros bens necesarios. Pero o acontecido a partir do ano 2009 foi que, se ben en todos os sectores con achegas públicas se sufriron recortes, no caso do teatro estes chegaron a cotas destrutivas, dado que non só se produciron desde a administración autonómica (Xunta de Galicia) senón que tamén viñeron desde as administracións locais, dando como resultado unha drástica baixada nas contratacións (tamén nos cachés) e o peche de compañías, a conseguinte desarticulación do incipiente tecido industrial creado ao redor das mesmas, así como os inevitables aumento do desemprego e caída, a niveis insupportables, do nivel adquisitivo no sector.

Temos, nesta sociedade, a tendencia a fundir o termo “crise” cunha das súas derivadas, a crise económica, tendencia á que, por outra banda, non son inmune, como ben se acaba de mostrar nos parágrafos anteriores, pero a crise do teatro en Galicia ten outras vertentes non menos importantes. Unha peza clave para o desenvolvemento e arraigamento dun sector na sociedade é, sen dúbida, a educación. Neste campo antóllaseme que aínda resta un longo camiño por percorrer. O teatro debiera formar parte do currículo escolar, e estar plenamente implantado nas escolas, desde os ciclos máis básicos do ensino, xa non como un medio para o coñecemento, difusión e arraigamento deste, senón, tal e como están nos últimos anos, describindo e demostrando numerosos neurocientíficos, como ferramenta óptima para o desenvolvemento de habilidades de comunicación, procesos de atención, funcións executivas, linguaxe verbal e non verbal, procesos de percepción sensorial etc. Resúltanos incomprendible, se as escolas deben ser o berce do coñecemento, e as súas directrices deben estar baseadas na ciencia e as súas conclusións, que os gobernantes e a sociedade deste país vivan de costas a estas evidencias. Unha escola, coa achega do teatro, produciría mellores resultados académicos, individuos máis capacitados para afrontaren os retos da sociedade actual e, a maiores, un crecente interese, respecto e coñecemento do feito teatral e dos seus executantes.

Outro espazo da educación na que se evidencia a ausencia da presenza do teatro, é na divulgación do teatro propio da Galicia, dos/as nosos/as autores/as, directores/as e, tamén, por que non?, dos/as nosos/as actores/actrices. Parece increíble atoparse, a día de hoxe, con algúns casos de compañeiros novos de profesión, que non son quen de identificar persoas tan relevantes para esta etapa da profesionalización do teatro en Galicia como Roberto Vidal Bolaño, Ernesto Chao, Xosé Manuel Olveira “Pico”, Dorotea Bárcena ou Marisa Soto, por referir só algúns dos xa finados e máis relevantes. Ben é certo que se falamos de autores e directores, a

lagoa é menor, pero se falamos de intérpretes... Máis lacerante aínda, se cabe, cando algunhas desas novas incorporacións proceden da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. E cando sosteño esta eiva non estou a criticar a preparación xeral destas novas, e tan necesarias, fornadas de profesionais, ben ao contrario, penso que xente tan ben preparada para o desenvolvemento desta profesión, simplemente, non debe permitirse esta carencia. Quero deixar constancia clara de que considero a existencia da ESAD de Galicia, como un fito importantísimo na nosa historia e que me congratulo da súa exitosa traxectoria, agora ben, desde o meu punto de vista, aínda carece de algo que deba arelar, tal que é un arquivo teatral galego. Unha escola superior con aspiracións a universidade, deba ser o espazo natural onde se localizara unha ferramenta tan necesaria para o estudo, investigación e o asentamento da memoria histórica da nosa profesión.

Quero rematar este apartado expresando a miña convicción de que a crise do teatro é o reflexo dunha crise social, xa non só económica, senón tamén dos valores e arelas dunha sociedade, certamente maltratada por estes tempos convulsos nos que nos tocou vivir. Sempre se dixo, que o teatro é un espello da sociedade, que é o que fai que unha sociedade se recoñeza, se auto-avalíe. Pois ben, se cadra, tamén aí temos que facer un pouco de autocrítica, e preguntármonos se a imaxe que lle estamos devolvendo á sociedade é a que realmente se corresponde coa realidade (por suposto, pasada por todas as peneiras da creación artística), ou é a que supoñemos que esta sociedade quere recibir, porque, se só é isto último, estamos cometendo un erro que non sei se seremos quen de emendar.

PRECARIEDADE

No ano 2016 AISGE (Actores e Intérpretes Sociedad de Gestión de España) realizou un estudo sobre a situación socio-laboral dos intérpretes (actores/actrices e bailaríns/as) en España. Se ben é certo que eses datos non se refiren só ao traballo no eido teatral, e inclúen o audiovisual, deitan enriba da mesa algúns resultados desacougantes que non podemos evitar citar:

- Ao longo do último ano (2016), só o 43 por cento dos intérpretes realizou algún traballo sobre os escenarios ou fronte ás cámaras [...] (Actis 2016: 3).
- Só o 8,17 por cento cobran 12.000 ou máis euros anuais (Actis 2016: 3).

- De entre os que si traballaron como actores durante 2015, o 46 por cento fíxoos durante menos de 30 días ao longo de todo o ano [...] (Actis 2016: 5).
- O 32 por cento dos nosos artistas acreditan uns ingresos globais (interpretación máis outras ocupacións) inferiores aos 600 euros ao mes, o que os coloca por debaixo da chamada “líña de pobreza” (665 euros mensuais) (Actis 2016: 6).

A estes datos, cómpre engadir a situación de desigualdade da muller, tamén no teatro. Para abondar nese eido, dado que non corresponde a esta análise afondar en datos estatísticos exhaustivos, cómpre remitirse ao informe publicado polo Consello da Cultura Galega (*A situación das traballadoras dos sectores audiovisual e das artes escénicas en Galicia*, Consello da Cultura Galega, 2019) no que se detallan datos de interese que non veñen, senón, a agravar a situación ata aquí descrita. Igualmente, nos datos publicados polo INE (Instituto Nacional de Estadística) no seu *Anuario de estadísticas culturales*, ou en estudos como o publicado pola Universidad Politécnica de Valencia: *Análisis de la situación económico-financiera de las artes escénicas en España* (Pablo Lluch Calatayud 2015). En todos eles, atopámonos cifras e datos que confirman, unha e outra vez, a precaria situación dos traballadores das artes escénicas en toda España.

Outro feito relevante que contribúe á precariedade laboral no sector é, sen dúbida, a auto-explotación. A chegada da crise provocou, ademais doutras casuísticas, que moitas compañías de teatro diminuísen as súas contratacións de traballadores ata a mínima expresión, e producisen espectáculos nos que os participantes nos oficios artísticos fosen todos socios da empresa, deixando para a contratación externa contadas funcións como os servizos técnicos. Isto conduce automaticamente á xa citada auto-explotación en virtude da cal, os salarios poden minguar, aprazárense, e, mesmo, desapareceren, por non falar de todo o resto de condicións consignadas no Convenio. Do mesmo xeito, prodúcese unha inflación de compañías, dado que para moitos resulta preferible dar de alta unha nova empresa e poder optar a axudas e/ou ao mercado montando unha peza pequena de un ou dous participantes, que pasar a formar parte da longa cola do paro. Este feito provoca tamén que os prezos que cobran as compañías ás entidades contratantes caian tamén, con tal de dar saída aos seus produtos, deixando nunha situación enormemente desfavorable, de cara ao mercado, a aquelas compañías que apostan por facer unha maior contratación de intérpretes.

Con todo isto, cómpre sinalar que as futuras negociacións que se fagan sobre normas e/ou convenios, terán que incidir na continuidade laboral, no volume de contratación e, de xeito indiscutible, nos salarios, especialmente no do denominado “bolo” (actuación nun día de contrato). No que respecta á competitividade das empresas, faise necesario o establecemento de mecanismos de control do cumprimento das normativas laborais a nivel autonómico e outros que o transcendan e que poidan garantir a competencia en igualdade de condicións das compañías en xira no resto do estado.

CONVENIOS COLECTIVOS E OUTRAS NORMAS DE APLICACIÓN

No Estado español hai, actualmente, cinco normas vixentes relativas a actores e actrices de teatro, a saber:

- Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos.
- III Convenio colectivo de trabajo para el sector de actores y actrices de teatro de Cataluña.
- Convenio colectivo del sector de actores y actrices de Madrid. (VI).
- Convenio colectivo de actores e actrices de teatro de Galicia.
- Conveni autonòmic de teatre de la Comunitat Valenciana.

Todas elas, salvo o R.D. 1435/85, teñen ámbito autonómico. Actualmente, estanse a iniciar as negociacións dos futuros convenios de Andalucía e Euskadi, existindo, neste último caso, un acordo entre compañías asociadas e traballadores que prestan os seus servizos nestas, pero sen, polo de agora, formalización legal.

O feito de que, dun total de dezasete comunidades autónomas, tan só catro dispoñamos dunha norma reguladora propia, dá conta do escaso poder que, como colectivo, ostenta o noso sector no territorio español. Esta circunstancia, lonxe de ser unha razón para obviar a necesidade dunha norma, reforza a tese da necesidade da mesma para defender un colectivo tradicionalmente maltratado en todo o estado e, da, máis que probable, necesidade dunha norma regulamentaria que transcenda os límites autonómicos en todos aqueles territorios que non gocen dunha propia, e en tanto non a desenvolvan. Chegados a este punto, cabe preguntármonos o porqué da necesidade dunha norma para cada territorio. Como ao principio xa avanzabamos, as circunstancias que concorren nos distintos ámbitos

territoriais distan moito de parecérense; así, podemos atopar un teatro privado vixente durante todo o período franquista na cidade de Madrid, que deu unha industria de seu, así como uns modos de traballo propios, ou unha tradición teatral altamente imbricada coa poboación desde o campo á cidade, no caso de Cataluña, que igualmente producen diferentes xeitos de traballo, mentres que noutras comunidades, como Galicia, o teatro profesional desapareceu case completamente durante a ditadura e “reinvéntase” a si mesmo unha vez caída esta. Son, polo tanto, normas que nacen ao abeiro de diferentes tradicións, necesidades e xeitos de traballo, pero que, non por iso, deben deixar de promulgarse.

Por máis que o I Convenio de teatro de Galicia é, para o que escribe, motivo de orgullo, este non debe observarse como unha norma inamovible. Os convenios son, ou deben ser, ferramentas de traballo que teñen que ser mudadas conforme as circunstancias así o requiran. Non deben, no entanto, desde a miña humilde opinión, ser modificadas ao chou, sen criterios sólidos, amplos consensos e motivacións obxectivas.

Para a redacción desta exposición decidín intercambiar opinións actualizadas cos principais actores implicados, tanto na redacción como na negociación do convenio salvo coa UXT, CIG e CCOO que, aínda que foron elementos imprescindibles no proceso, por razón obvias, a día de hoxe, están menos pegados á posta en práctica do redactado. Así pois, mantivemos entrevistas con representantes da AGADIC, AAAG e Escena Galega, coa intención de coñecer cal era a apreciación que uns e outros fan, na actualidade, do convenio. Podo asegurar, sen temor a errar, que desde o punto de vista dos tres, o convenio revélase como unha ferramenta extraordinariamente útil para xestionar as relacións laborais e, os tres, considéranos de plena vixencia, se ben é certo que, tamén todos, concordan na necesidade de introducir neste variacións e, obviamente, cada un nunha dirección diferente. Sen dúbida, non corresponde a este ámbito esfarelar con demasiado detemento as cuestións susceptibles de mudanza xa que para iso existe, e, ao meu xuízo, debera estar máis activada, a comisión mixta paritaria encargada do seguimento, control e negociación do Convenio. Este, que pode parecer menor, é desde o meu punto de vista un elemento principal no éxito da aplicación de calquera plataforma de negociación colectiva, xa que, de non estar abondo activa, córrese o risco de converter a norma nunha referencia distante e de non ser a ferramenta de traballo que resolve calquera dúbida ou problema que xurda no transcurso dunha relación laboral.

Sen ánimo, como dicía, de entrar a analizar polo miúdo os puntos susceptibles de cambio, si podo confirmar que, despois das conversas mantidas, hai marxes amplas para a negociación, así, desde a parte social, ponse en evidencia a escasa remuneración polo concepto de “bolo”, aspecto que, pensamos, é compartido pola parte patronal; non así outros aspectos de carácter retributivo nos que, sen dúbida, non habería confluencia nun primeiro momento tal que son as remuneracións en xira nos días de desprazamento ou a diferenza retributiva entre as compañías públicas e privadas (aspecto ese último obxectable desde o representante da, actualmente única, compañía institucional).

Un tema, non obstante, abordado escasamente desde o convenio, e que merecería unha máis ampla consideración, é o da posible negociación de contrapartidas destinadas ao fomento de contratacións máis longas no tempo así como de maior número de traballadores, obviamente este tipo de contrapartidas deberían buscarse, non só no convenio, senón tamén no réxime das axudas públicas, destinadas á contratación de persoal, que perciban as compañías privadas.

No tocante ás compañías públicas, e á súa diferenciación salarial con respecto ás privadas, cómpre lembrar que, no espírito do redactor do convenio, non estaba a idea de penalizar aquelas en comparación coas privadas, senón de favorecer as privadas e sinalar un camiño a seguir por estas no futuro. Sería desexable unha equiparación entre ambos os modelos? A resposta é clara, si, sempre e cando esta equiparación se dea pola suba dos salarios pagados polas privadas e, en calquera caso, non se contraveña ningún artigo do convenio nin os dereitos adquiridos como colectivo con relación á compañía institucional.

Chegados a este punto quero salientar a relevancia da consideración mutua que, entre as asociacións profesionais (Escena Galega e AAAG), debера darse por descontada e que, no entanto, se me antolla fráxil. Durante a etapa de preparación desta exposición, puiden observar unha escaseza de comunicación entre ambas e, se non, cando menos, certa distancia, feito este que me produciu unha enorme preocupación dado que estas dúas asociacións constitúen o eixo vertebrador do teatro profesional en Galicia. Desde o meu punto de vista, ambas teñen a obriga de mirárense, escoitárense, dialogaren e, non menos importante, térense en conta e apoiárense mutuamente xa que, do contrario, non estaremos facendo máis que plantar a semente de futuros conflitos. Teñen, pois, a obriga de remar na mesma dirección coa certeza de que se a unha non lle van ben as cousas, será imposible que lle vaian ben á outra.

OS ORGANISMOS PÚBLICOS E AS SÚAS FUNCIÓNS

Anteriormente, xa falamos da necesidade da intervención pública no feito teatral, necesidade esta non allea á propia historia do teatro. Xa na época helénica, desde a que adoitamos referirnos á existencia dun teatro profesional, o financiamento do teatro viña dado polo estado:

Había unos géneros que con el tiempo habían adquirido una consistencia y estructura estables, los locales de exhibición (primero el agora o plaza pública, luego el teatro de Dioniso una y otra vez reformado por el Estado) estaban bajo una advocación religiosa, como el origen del propio teatro, y, en el caso del de Dioniso, formaban parte de un santuario, y desde luego la organización y, en principio, la financiación dependían del Estado o de ciertas prácticas financieras estatales (Brioso 2003: 15).

Mesmo no citado caso, no que segundo o mesmo autor existe constancia de capacidades multitudinarias ás representacións, a intervención do estado era, como vemos, imprescindible. É, pois, igualmente imprescindible na actualidade, máxime cando as actuais concorrencias de público nin tan sequera se achegan a aquelas.

O teatro debe ser, polo tanto, considerado como un servizo público, un ben público e o espectador como o receptor ou beneficiario dun servizo público, e non tan só como o “target” económico dunha empresa privada.

As administracións públicas deben velar pola formación e xeración de público, pola defensa do patrimonio material e inmaterial teatral, pola promoción dos clásicos universais e, no caso das autonomías, pola promoción dos autores orixinarios destas así como da cultura e os idiomas propios, sen por isto deixar de traer formas alleas de entender o feito teatral dando así cabida ao enriquecemento cultural do país. Asemade, deben velar pola promoción dos novos talentos e, ao tempo, deben ser quen de non esquecer os vellos, vivos ou non. E cando falo de talentos non me refiro só aos autores, senón a todos os profesionais implicados no tecido teatral. Debera tamén ser función das administracións, a estimulación do emprego no sector, tanto desde os ámbitos públicos coma os privados.

Outra función das administracións ten que ser a restauración, conservación e, chegado o caso, construción, de espazos de representación.

Todas estas obrigas das administracións son ineludibles xa que non se poden, en modo ningún, deixar depender dos intereses das empresas privadas que poidan medir a rendibilidade só en termos económicos, a rendibilidade cultural, no caso de ter que ser medida, só pode facerse en termos culturais e, polo tanto, en termos de servizo á poboación.

Esta argumentación, en favor da consideración do teatro como un ben e un servizo públicos, ten razón de ser na miña exposición xa que, na actualidade, consideramos que, desde as administracións públicas de Galicia, estase esquecendo boa parte desta perspectiva. Este deixamento no cumprimento das funcións estase dando, nomeadamente, no caso do Centro Dramático Galego dado que este debería de ser a punta de lanza de todas as atribucións anteriormente descritas. Só a título de mostra, no seguinte gráfico, apréciase o constante descenso do volume de contratación, non só de actores e actrices, senón tamén do resto do persoal pertencente aos diversos oficios anexos.

Esa diminución constante non só supón unha importantísima perda de postos de traballo (un 94,8 % entre o ano que máis e o que menos contratación se deu, un 86,8 % menos de contratación se nos referimos a o último ano), tamén supón un volume elevadísimo de postos de traballo que deixaron de xerarse con relación aos incrementos que se supón, debe haber nunha institución sa. A caída de contratación non se refire tan só ao traballo actoral, senón a todos os oficios relacionados co feito teatral e que, pola súa vez, xeran tamén moitos postos de traballo indirectos.

CONFLITIVIDADE LABORAL E SOCIAL

A día de hoxe, e en referencia ao título proposto pola Academia a este argüente para a presente exposición, afortunadamente, en Galicia non temos constancia dunha salientable conflitividade laboral salvo no que respecta ao citado CDG e a marcada inestabilidade do sector da que xa falamos anteriormente. En Galicia, ata onde nós temos constancia, as compañías privadas cumpren o convenio de teatro. No caso do CDG, no ano 2012 a AGADIC decidiu, unilateralmente, deixar de cumprilo e aplicar unha drástica baixada do 5 % nos salarios de todos os actores que traballaban neste, adoptando a mesma decisión que a Xunta de Galicia tomara para todo o seu persoal. Isto, debido entre outras cousas á escasísima contratación efectuada polo organismo, non tivo maior repercusión social nin moito menos mediática, pero si sentou un perigosísimo precedente e supuxo unha declaración de intencións con respecto á consideración que o Convenio de teatro, a institución e propio sector lle merecían ao goberno que efectuou tal atropelo.

Outra importante fonte de conflitividade, no caso do CDG, é o sistema de selección do persoal artístico. Do mesmo xeito que se fai nas compañías de teatro públicas ou privadas de todo o mundo, no CDG, desde a súa creación, a decisión sobre quen debía actuar, e o método de selección das actrices e actores dependía do criterio do director do espectáculo para producir. A partir da data de creación da AGADIC, e en base un criterio legal errado, iniciouse un novo sistema de selección asimilable ao establecido para o persoal laboral da Xunta de Galicia, a saber: unha selección aberta, á que pode concorrer todo aquel que se presente e que cumpra os

requisitos establecidos pola orde publicada para tal efecto en cada ocasión. Visto así, e para unha ollada non afeita á práctica teatral, este podería parecer un xeito moi democrático de selección de persoal. O certo é que este xeito de facer as cousas, en primeiro lugar, arrebatada ao director do espectáculo, a que debe ser, a súa primeira decisión artística, dado que a idoneidade dunha actriz ou un actor para un determinado papel non é nunca un parámetro obxectivo, e, nesa subxectividade, reside a vertente artística e creativa. Este argumento, por si só, debera ser abondo para que alguén con coñecemento do medio, dera marcha atrás nesa insensatez; lonxe disto pretendeuse dar cobertura legal a esta e, só en determinados casos, conceder aos directores a capacidade de elección de un ou dous intérpretes argüíndo a excepcionalidade da idoneidade.

Como cabía agardar, esta acción produciu diversos efectos adversos, posiblemente un dos máis importantes á hora de producir espectáculos de calidade, foi a negativa dunha relevante parte da profesión, entre os que me atopo, a concorrer a ese tipo de convocatorias. Ademais das anteriormente citadas, outra razón de peso para a non concorrencia, é, sen dúbida, a falsidade do sistema, ademais da, non menos grave, incerteza xurídica que supón. Explícome: falsidade dado que, se o que pretende o procedemento é poñer en pé de igualdade a todas/os as/os concorrentes, terían, en primeiro termo que poder medirse cuestións subxectivas e, como xa expliquei, non é o caso. En segundo lugar, este sistema tan, presuntamente, transparente e garantista, non contén ningún mecanismo que poida impedir que, no caso de que un director queira contar cun intérprete en particular, contacte con este e lle propoña que se presente á proba para, deste xeito, cubrir o trámite legal. Esta posibilidade daría como resultado que o director seleccionaría a quen decidiu seleccionar, e, para iso, mobilizaría, en van, a todos aqueles intérpretes que se presentan a esa proba coa esperanza, falsa, de teren algunha posibilidade cando, en realidade, esa decisión xa estaba previamente tomada, independentemente de quen se presentase e de como realizase esa proba de selección. É, polo tanto, un sistema que, obxectivamente, falsea, mesmo, a súa propia razón de ser. Algo semellante acontece coa incerteza legal.

Partindo da base de que o que fala non é xurista, voume permitir a ousadía de mergullarme, aínda que a pouca profundidade, na análise xurídica da norma dado que, desde este beira, levamos anos tolerando estoicamente que algúns xuristas se mergullasen no feito teatral ao elaborar normas sen contar, no máis mínimo, nin

sequera, coa opinión dos profesionais do sector. En primeiro lugar cabe destacar a escasísima referencia que se fai ao persoal artístico en toda a normativa, deixando este mero feito en evidencia, ata que punto este é un tema abandonado por parte das institucións. Segundo a Lei 4/2008, do 23 de maio, de creación da Axencia Galega das Industrias Culturais: “o persoal laboral réxese polas disposicións que lle sexan aplicables da normativa reguladora da función pública galega, polo Estatuto dos traballadores, polo Convenio colectivo único do persoal laboral da Xunta de Galicia e polo resto da normativa laboral aplicable” (*Diario Oficial de Galicia*, 10-06-2008, p. 10959. Título III, artigo 13º - 3). Segundo o Decreto 129/2012, do 31 de maio, polo que se regula o réxime aplicable a persoal das entidades instrumentais integrantes do sector público autonómico de Galicia que sexan obxecto de creación, adaptación ou extinción, “o persoal laboral da Xunta de Galicia destas entidades rexerase polo convenio colectivo único para o persoal laboral da Xunta de Galicia, polo texto refundido da Lei do Estatuto dos traballadores e pola demais normativa que resulte de aplicación ao persoal laboral ao servizo da Administración da Comunidade Autónoma de Galicia” (*Diario Oficial de Galicia*, 13-06-2012, p. 23000. Título I, capítulo II, artigo 2º-3). De ambos os documentos, dedúcese que o persoal laboral da AGADIC terá que rexerse polo citado Convenio único e, en base a este, os intérpretes do CDG (adscrito como sabemos á AGADIC) terían que ser seleccionados conforme ao establecido na citada norma de non ser porque, segundo a anteriormente citada lei de creación da AGADIC do 23 de maio de 2008, esta é herdeira plena do antigo IGAEM (Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais):

A Agadic sucederá ao Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais no exercicio das funcións que desenvolve e quedará subrogada na totalidade dos bens, dereitos e obrigas afectos ou constitutivos en virtude das mencionadas funcións.

O persoal que preste os seus servizos no IGAEM pasará a prestalos na Agadic sen alteración ningunha das súas condicións laborais.

E, finalmente, segundo o convenio colectivo único para o persoal laboral da Xunta de Galicia: “quedan expresamente excluídos do ámbito de aplicación deste convenio: [...] d) Os/as artistas de espectáculos públicos do IGAEM” (*Diario Oficial de Galicia*, 3-11-2008, p. 20025 RESOLUCIÓN do 20 de outubro de 2008

da Dirección Xeral de Relacións Laborais con relación ao convenio colectivo único para o persoal laboral da Xunta de Galicia. Anexo. Capítulo I, Artigo 1º, 3-d). En definitiva, a norma dinos, basicamente, que o persoal laboral da AGADIC terá que ser tratado conforme ao establecido no convenio único, convenio único do que queda expresamente excluído o persoal artístico do IGAEM, organismo do que, como xa evidenciamos, é herdeiro, en dereitos e obrigas, a AGADIC, así como o persoal que presta os seus servizos nesta, e o seu persoal laboral non sufrirá alteración ningunha das súas condicións laborais. Razóns polas que, desde o meu humilde punto de vista (así como desde o dalgún prestixioso xurista consultado), non se dá circunstancia ningunha que xustifique que o persoal artístico da AGADIC deba ser seleccionado como o resto do persoal laboral da Xunta de Galicia; acción que, por outra parte, podería ser mesmo contraria á norma, como xa explicamos. Lonxe diso, e segundo o Decreto 150/2012, do 12 de xullo, polo que se aproba o Estatuto da Axencia Galega das Industrias Culturais: entre as funcións do director de departamento de Producción Teatral está a de: d) “Seleccionar e contratar as compañías artísticas e/ou produtoras encargadas de producir cada espectáculo programado; facer a selección e o contrato dos artistas para aqueles espectáculos que o requiran; e, en xeral, xestionar o programa de actividades culturais do Centro Dramático Galego” (*Diario Oficial de Galicia*, 16-07-2012, p. 28198. Capítulo IV Organización Sección 3ª Estrutura administrativa. Artigo 26, 1-d). En calquera caso, faise evidente a necesidade de adaptar as normas que regulen o funcionamento do CDG, á realidade do feito teatral para que non reste marxe de erro posible nin interpretacións estrambóticas que dean como resultado uns comportamentos tan sumamente erráticos como os vividos pola mala aplicación destas normas durante, aproximadamente, os últimos dez anos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACTIS, Walter (2016): *Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España*, Fundación AISGE. (<https://www.aisge.es/media/multimedia/ficheros/638.pdf>)
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2003): “El público del teatro griego antiguo”, *Revista de Estudios Teatrales*, Universidad de Alcalá, 19, 9-55.

AS PROGRAMACIÓNS TEATRAIS EN GALICIA. ANÁLISE E MELLORA DAS REDES DE EXHIBICIÓN: EIVAS E CARENCIAS

Marta Núñez

Profesional da xestión cultural

O traballo de programación teatral é moi distinto dependendo da organización na que se traballe: pública ou privada, orzamentos altos e baixos, filosofía do espazo (se se ten), *rider* técnico, directrices políticas (no caso dos espazos públicos), mercado teatral, datas de programación, outras programacións da propia contorna...

Con todo isto, os programadores e as programadoras tratamos de compoñer un quebracabezas para o que cadaquén deberá de contar coas ferramentas, moitas ou poucas, que estean ao seu alcance.

Unha destas ferramentas son as redes de exhibición.

A partir destas premisas, na mesa de traballo analizaremos e trataremos de responder ás seguintes preguntas: Cal é o perfil dos programadores e programadoras? É distinto en Galicia e fóra dela? Son as feiras e mostras de teatro un lugar fundamental para visualizar e conformar as futuras programacións? Inflúe a xeografía e a contorna na propia programación? A que tipo de redes nos podemos adherir os espazos públicos e privados de Galicia? Son realmente operativas? Cal é a realidade da programación teatral en Galicia? Que nos une e que nos separa aos programadores e programadoras das compañías e artistas?

Analizando as distintas programacións e espazos, así como as diferentes realidades, chegaremos ata as redes de exhibición para avaliar as súas eivas e as súas carencias.

Como caso práctico expoñeranse os criterios de programación dunha cidade como Vigo. Como deseñamos a nosa programación? Que criterios seguimos? Cal é a metodoloxía de traballo?

OS ESPAZOS DE EXHIBICIÓN EN GALICIA

Galicia conta cunha división administrativa peculiar, en canto á disgregación e dispersión da poboación, que conforma unha estrutura de 313 municipios. Non todos estes municipios conta con espazos nos que poder exhibir espectáculos de artes escénicas. Atopámonos con moitos municipios pequenos, algúns sen ningún tipo de estrutura física, outros con pequenas casas da cultura, e pequenas poboacións con grandes teatros, así como grandes poboacións con pequenos auditorios.

Outra das peculiaridades, en canto á situación da nosa contorna, é a división en parroquias, cun total de 3778, moitas delas coas súas propias infraestruturas de maior ou menor envergadura, que nalgunha medida forman tamén parte do núcleo de actuación destas poboacións, e que en moitos casos superan as expectativas en canto ao tamaño e dotación coa que contan.

A día de hoxe, non existe un censo de espazos de exhibición de artes escénicas en Galicia, pero si que nos podemos facer unha idea, aínda que non demasiado exacta, observando distintas fontes e comparando a información.

Na páxina web Redescena, xestionada pola Rede Española de Teatros, Auditorios, Circuitos e Festivais de Titularidade Pública, aparecen un total de 55 espazos en Galicia, tanto públicos como privados, na maioría son espazos que pertencen á Rede Galega de Teatros e Auditorios, aparecendo algún máis como o Teatro Colón, o Palacio da Ópera ou o Coliseum da Coruña, o Edificio de Servizos Múltiples de Culleredo, o Auditorio Carmen Estévez Eguiagaray de Vilalba, o Auditorio da Casa da Cultura de Ribadavia, o Pazo Emilia Pardo Bazán de Sanxenxo ou o Teatro Afundación en Vigo.

Destes 55 espazos que aparecen en Redescena, tan só 13 pertencen á Rede Española de Teatros, Auditorios, Circuitos e Festivais de Titularidade Pública, aínda que o resto de espazos que pertencen á Rede Galega de Teatros e Auditorios son membros indirectos da rede nacional ao pertencer a anterior a esta última.

Aínda que moitas veces tendemos a pensar que os espazos que pertencen á Rede Galega de Teatros e Auditorios son os que son, a realidade é que hai outras moitas infraestruturas que realizan programacións máis ou menos estables e que, polo tanto, si que teriamos que considerar. Ben é verdade que temos moita máis información sobre os espazos adheridos, xa que é doado acceder ás programacións que cada semestre se comparten no portal Galescena, incluso podemos ver orzamentos e investimento en cada espectáculo, tanto por parte do concello como da AGADIC.

Neste momento, son 42 administracións locais as que están adheridas á Rede Galega de Teatros e Auditorios, cun total de 45 espazos: Narón, A Coruña, Pontevedra, Vigo, Carballo, Santiago de Compostela, Concello e Deputación de Ourense, Ames, Muros, Tui, O Barco de Valdeorras, Oleiros, Ferrol, O Carballiño, Ribadeo, Viveiro, Arteixo, Vilagarcía, As Pontes de García Rodríguez, Gondomar, Foz, Betanzos, A Estrada, Cedeira, Boiro, Monforte de Lemos, Lalín,

Ortigueira, A Rúa, Cee, Cambados, Redondela, Noia, Sada, Burela, Cangas do Morrazo, Vimianzo, Lugo, Ponteareas e Tomiño.

Por provincias, a distribución é a seguinte:

Como dicía anteriormente, é doado concluír que os espazos de exhibición que hai en Galicia sexan os que pertencen á Rede Galega de Teatros e Auditorios, pero nada máis lonxe da realidade. Para empezar, na Rede Galega tan só están os espazos de titularidade pública.

En canto a salas privadas, os datos que nos ofrece Galescena son os referentes á Rede Galega de Salas, no que están adscritas un total de 5 salas, dúas na Coruña (Teatro do Andamio e Sala Gurugú) e tres na provincia de Pontevedra (Ártika e Ensalle en Vigo e Ingrávida no Porriño).

Outro dato que nos pode dar algunha pista sobre concellos que realizan programación son os datos das entidades que se inscriben no programa Cultura no Camiño, aínda que en moitos casos trátase de entidades de poboación sen espazo físico, xa que neste programa pódense realizar actuacións de artes escénicas na rúa. Na última edición houbo un total de 106 inscritos.

Con todo isto, facendo unha especie de estimación a man alzada e, por suposto, nada empírica, saen un total duns 112 espazos de programación en Galicia. Espazos, máis ou menos grandes, con máis ou menos programación estable ou non, casas da cultura, auditorios, teatros e salas, que dalgún ou doutro xeito conforman

os espazos de exhibición en Galicia na actualidade. Espazos variados en canto a dimensións, dotación ou capacidade.

A PROGRAMACIÓN TEATRAL EN GALICIA

Partindo deste debuxo estrutural dos espazos de exhibición en Galicia chegamos ao fin do tema que nos ocupa. Como se programa nestes espazos? Cal é a realidade de cada programación? Con que medios humanos, técnicos, económicos e de infraestruturas contamos?

Pois sinto non poder dar unha resposta única, xa que como comentaba ao principio desta reflexión, o traballo de programación é moi diferente dependendo do tipo de organización na que se traballe.

Por un lado, están os espazos públicos e os privados (os menos, xa que a maioría da programación cultural en Galicia é de carácter público). Por outro lado, está a estrutura orgánica humana. Atopámonos con estruturas medianas e ben definidas, con cargos directivos ou persoal técnico cualificado que dispón dun equipo humano para desenvolver estes traballos, pero tamén con estruturas nas que o programador chega por casualidade; auxiliares de cultura, administrativos, que por razóns de necesidade terminan realizando funcións de programación, moitos deles de forma magnífica tendo en conta os medios dos que dispoñen.

Por outro lado están os orzamentos. Témoslos grandes e pequenos (e cando digo grandes falo de mediocrementemente grandes, xa que como sabemos no tema da cultura desafortunadamente os investimentos sempre son ridículos e non preferentes para os grandes dirixentes das nosas organizacións). Tamén existen concellos grandes con escasos recursos económicos para programar e concellos pequenos con investimentos importantes en artes escénicas dignos de mencionar.

Os espazos e as súas dotacións, os equipamentos e persoal técnico..., son tantas as variables que inflúen no sentido da programación que podería levarnos varios congresos de varios días e nunca acabariamos de falar nin de resolver a casuística da programación cultural.

E por último..., e o máis escaso..., a filosofía do espazo, que moi poucas veces se ten. Que facemos, ou que queremos facer? Para quen? Cales son os obxectivos?

Que criterios queremos marcar? Moitas veces, xa non é unha cuestión de bos ou malos criterios, porque, por desgraza, na maioría dos casos, a realidade non permite nin sequera chegar a formular o básico da programación. Que, para que, como e por que.

Por último, non podemos obviar as realidades que rodean a propia situación do espazo e do mercado teatral. Que se está a facer, en que datas programamos e en que datas se xira, que programación temos na nosa contorna. Facemos todos o mesmo? Queremos diferenciarnos?

AS REDES DE EXHIBICIÓN

E así é como chegamos ás redes de exhibición, moitas veces por necesidade, outras por oportunidade.

O que é incuestionable é que as redes permítennos chegar a catálogos de xeito máis doado e aproveitar as xiras de artistas para economizar e facer rendible a contratación de grupos e compañías, sobre todo cando falamos de xiras fóra da comunidade autónoma ou mesmo da contratación internacional (practicamente nula na nosa comunidade).

Existen varios tipos de redes de exhibición que exporei de menos a máis en canto ao seu ámbito de actuación.

A) As redes de exhibición locais

Moi escasas, sobre todo na nosa realidade, e moito máis importantes en grandes zonas como áreas metropolitanas ou grandes cidades como Madrid ou Barcelona. Partimos de grandes núcleos de poboación con grande actividade de creación artística, escolas e centros de formación que permiten a elaboración de novas linguaxes escénicas e artísticas, e que, pola súa vez, conta con divisións territoriais como distritos, parroquias ou barrios que dispoñen dos seus propios espazos de exhibición.

Na nosa comunidade, o exemplo máis recente tivémolo en Vigo coa rede Vigo a Escena, que consistía nun catálogo de compañías con domicilio social na propia cidade que ofertaban os seus espectáculos a través desta rede municipal. Por outro lado, aquelas parroquias, barrios ou asociacións que dispoñían de

loais medianamente dotados nos que poder realizar actividades de tipo escénico, apuntábanse na rede, e o Concello distribuía unha serie de actuacións (na última edición 6 por compañía nos distintos espazos). Deste xeito, cada compañía local tiña aseguradas como mínimo 6 actuacións en distintos barrios ou parroquias da cidade durante cada ano. A última edición deste programa realizouse no ano 2011 e a día de hoxe non existe ningún programa semellante na nosa comunidade.

B) As redes de exhibición provinciais

En Galicia existen na actualidade catro redes provinciais que actúan como catalizadoras da exhibición escénica nas provincias: A Rede da Deputación Provincial da Coruña, A Rede Provincial de Espazos Culturais de Ourense, o Pontegal da Deputación Provincial de Pontevedra e Proscenio, o Programa de Teatro Profesional da provincia de Lugo.

A Rede da Deputación Provincial da Coruña funciona desde hai anos con certa aceptación entre programadores e compañías e na actualidade está formada por un total de 51 espazos de 29 concellos diferentes. Moitos deles son espazos moi pequenos, para actividades moi limitadas en canto a necesidades técnicas, con moitas salas, aulas, casas... Hai concellos como o de Muxía que ten inscritos 13 espazos distintos.

A Rede divídese en catro categorías: Escena ao Vivo (programa de espectáculos profesionais de teatro, maxia, monicreques danza e música para concellos), Visións (de cinema e contidos audiovisuais), Alicerce (música, danza e teatro non profesionais para concellos e entidades) e Lingua a Escena.

No programa Escena ao Vivo cada artista ou compañía pode inscribir un máximo de catro espectáculos que poden formar parte da rede un máximo de catro anos consecutivos, con cachés fixados libremente. Ata hai pouco, só estaba destinado a artistas e compañías con sede fiscal na provincia da Coruña, pero vén de ser ampliado a calquera concello da comunidade autónoma. Con este catálogo, os concellos seleccionan a súa programación cun número mínimo de espectáculos segundo o número de habitantes e cumprindo certos requisitos, e a deputación participa no cofinanciamento das programacións en distintas porcentaxes, desde un 75 % para concellos de menos de 5.000 habitantes ata un 30 % para concellos de máis de 50.000.

A Rede da Deputación de Ourense é de recente creación e está integrada por un total de 35 concellos, todos eles de menos de 20.000 habitantes e que están obrigados a programar polo menos un espectáculo bimestral a través dela.

Ao igual que na Rede da Deputación da Coruña, na Rede de Ourense tamén se poden inscribir compañías de fóra da provincia, con porcentaxes diferentes de cofinanciamento nestes casos. O cofinanciamento tamén depende do caché dos espectáculos, un 75 % nos cachés de ata 2.000 €, o 70 % ata 4.000 € e o 65 % nos de máis de 4.000 €. No caso das compañías de fóra da provincia de Ourense o cofinanciamento será do 50 % no caso de cachés inferiores a 2.000 €, o 45 % para cachés de ata 4.000 e o 40 % para cachés superiores a esta cifra.

O programa Pontegal, que organiza a Deputación Provincial de Pontevedra a través do Servizo de Cultura e Lingua, é máis recente e non funciona exactamente como unha rede. O obxectivo do programa é fomentar a cultura popular en lingua galega nas múltiples e variadas expresións artísticas, en colaboración cos concellos, as agrupacións, as entidades e as asociacións culturais. Poden solicitar a súa inclusión bandas de música, masas corais, grupos folclóricos, grupos de gaitas, bandas de gaitas, agrupacións de música tradicional, de música clásica ou de teatro. Dentro da categoría de teatro existen 3 subcategorías: compañías profesionais “que cumpran co I Convenio colectivo de actores e actrices de teatro de Galicia (grupo A)”, compañías profesionais “que cumpran co I Convenio colectivo de actores e actrices de teatro de Galicia (grupo B)” e compañías non profesionais (grupo C). Desde a deputación lévase a cabo a selección no catálogo en base a cuestións como o caché, o custo da montaxe etc.

Pola súa banda, os concellos, agrupacións e asociacións sen ánimo de lucro, poden solicitar as actuacións con base neste catálogo presentando a súa solicitude á Deputación cun mínimo de 30 días antes da realización do evento e a deputación decide ou non a súa autorización.

O Programa Proscenio, de Teatro Profesional da Provincia de Lugo é o de máis recente creación e a el poden adherirse concellos da provincia e asociacións culturais xuridicamente constituídas, sen ánimo de lucro e que teñan como finalidade a promoción da cultura. Cun orzamento moi baixo, 25.000 €, a deputación cofinancia o 50 % dos cachés das compañías seleccionadas que teñen que ser da propia provincia.

C) Redes autonómicas

Son as máis populares e activas. En España existen varios exemplos de redes autonómicas:

- Red Andaluza de Teatros Públicos
- Circuito de Islas Canarias de Música, Teatro y Danza
- Red de Artes Escénicas y Musicales de Castilla-La Mancha
- Red de Teatros de Castilla y León
- Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicaís de Catalunya
- Red de Teatros de la Comunidad de Madrid
- Circuit Cultural Valencià
- Red de Teatros de Extremadura
- Red de Teatros de Navarra
- Red Vasca de Teatro SAREA
- Red de Espacios Escénicos de Tenerife
- Rede Galega de Teatros e Auditorios

A Rede Galega de Teatros e Auditorios vén funcionando desde hai algo máis de vinte anos na nosa comunidade autónoma baixo a dirección do IGAEM antes e agora da AGADIC (Axencia Galega das Industrias Culturais). Aínda que tivo diversas pequenas modificacións de funcionamento ao longo da súa historia, a estrutura básica mantense practicamente igual. As administracións locais poden solicitar a súa inclusión sempre que teñan unha dotación e infraestruturas mínimas que están publicadas no DOG. Os e as artistas e compañías cada semestre inclúen os seus espectáculos no catálogo da rede sen ningún tipo de límite en canto a número de espectáculos, cachés etc., en canto a artistas e compañías con domicilio social na comunidade autónoma. As compañías e artistas de fóra de Galicia tamén poden solicitar a inclusión, pero para a súa aceptación pasan un filtro dunha comisión artística que decide libremente quen e cantos entran.

Como se comentou anteriormente, na actualidade son 42 administracións as que forman parte da Rede Galega, con 45 espazos. A través da Rede Galega de Teatros e Auditorios ofértanse un total de 18.496 localidades, cunha media de 411 localidades por espazo escénico.

Trátase dunha rede onde conviven espazos de todo tipo, desde Narón, con menos de 40.000 habitantes e un auditorio de 900 localidades, ata Vigo, con máis de 300.000 habitantes e un auditorio de 285 butacas.

A rede divídese en tres tipos de espazos segundo o número de habitantes (A, B e C) e en cada un destes grupos seguen aparecendo as mesmas diferenzas antes comentadas. Por exemplo, no grupo A aparece o Auditorio Municipal de Ourense con 936 localidades e o Fórum Metropolitano da Coruña con 300 butacas.

Os concellos elaboran as súas programacións sen máis requisito que que as programacións teñan que realizarse cunha porcentaxe superior ao 75 % de compañías e artistas galegos.

Ata hai algúns anos había uns mínimos de contratación e de disciplinas para poder formar parte da programación da rede. Coa crise económica, estes mínimos elimináronse, excepto para as compañías de fóra de Galicia que manteñen un mínimo de dúas actuacións (ningunha para danza) e ata o día de hoxe seguen sen esixirse, polo que calquera Concello pode programar calquera espectáculo de Galicia, independentemente da súa antigüidade ou de se ten máis funcións ou non. Isto provoca que neste momento a Rede Galega de Teatros e Auditorios, á espera da modificación dos seus estatutos e normas de funcionamento, deixara de funcionar como rede a efectos prácticos como mostra dos resultados que analizaremos deseguido.

Analizando as últimas programacións que se están a exhibir como parte do primeiro semestre de 2020 da Rede Galega de Teatros e Auditorios, observamos que os 45 espazos que forman parte desta programaron un total de 151 espectáculos de 113 compañías e artistas distintos. Deste xeito, atopámonos con que só hai 5 espectáculos programados polo menos 4 veces, 18 espectáculos con polo menos 3 funcións, 29 con dúas funcións e 82 espectáculos conseguiron unha única función.

Ao non ter mínimos de contratación conseguimos un *endoxenismo* que converte a cada localidade en contratante dos artistas do seu propio ámbito local, habendo moitos artistas que só conseguen unha función precisamente na localidade da que son ou onde residen, sen acadar tecido cultural profesional nin xiras artísticas, devalando o mercado e destruindo empresas mentres se crean outras de curta duración. Por outro lado, ao non poñer límites nos espectáculos

que cada artista ou compañía pode inscribir, conseguimos que existan grupos con 10 ou máis espectáculos inscritos, que conseguen unha función para cada un dos seus espectáculos. Ao non funcionar plenamente como rede polos motivos descritos, pode darse o caso de que unha compañía de Pontevedra teña que desprazarse a Burela para actuar un domingo e ter que volver ao domingo seguinte a realizar unha función en Viveiro, o que encarece os custos de produción. Urxe revisar o funcionamento da rede, elemento imprescindible de programación na nosa comunidade autónoma, mais con moitas carencias.

D) Redes estatais

Non existe unha rede estatal como tal, pero si que existen dous programas de ámbito estatal que permiten realizar programación en rede:

Por un lado, a Rede Española de Teatros, Auditorios, Circuitos e Festivais de Titularidade Pública ofrécelles aos seus asociados o programa Danza a Escena, un proxecto que naceu no ano 2010 co apoio do INAEM. A selección dos espectáculos de danza programados realízanse por parte dos espazos escénicos que participan no proxecto a partir dun catálogo elaborado pola Comisión de Ballet, Danza e Artes do Movemento da propia rede.

Para poder participar, ademais de ser socio da Rede Española, que implica aceptar as bases de asociados e o pagamento dunha cota anual que agora mesmo é de 1.500 €, hai que presentar un proxecto de, como mínimo, tres compañías de danza escollidas do catálogo. A rede cofinancia, cos espazos participantes, os cachés dos espectáculos seleccionados no circuito cunha achega dun 50 % do mesmo até un máximo de 10.000 € máis IVE por espazo.

Por outro lado, e desde o ano 2014, o Instituto Nacional das Artes Escénicas auspia o Programa PLATEA, un programa estatal de circulación de espectáculos de artes escénicas en colaboración coa Federación Española de Municipios e Provincias que procura o impulso da programación conxunta de compañías profesionais de danza, circo, lírica e teatro, por espazos escénicos de titularidade das entidades locais públicas para reactivar e enriquecer a súa programación facilitando a comunicación entre as Comunidades Autónomas e garantíndolle, así, á cidadanía, o acceso á Cultura.

A PLATEA pódese adherir calquera espazo escénico local de titularidade pública que cumpra uns requisitos mínimos. A convocatoria é anual e o catálo-

go está composto por un número determinado de espectáculos de cada categoría, seleccionados a través dunha comisión artística. A proposta de programación de cada espazo estará formada por entre 4 e 10 actuacións de, polo menos, 3 comunidades autónomas diferentes e sempre distintas á de procedencia do espazo en cuestión.

O INAEM limita a cachés de 6.000 € os espectáculos seleccionados por espazos de menos de 300 butacas, 10.000 € no caso de menos de 500, 15.000 € ata 700 e sen límite a partir das 700 localidades. Segundo o número de funcións programadas hai uns mínimos de danza, circo e teatro, para infancia, obrigatorios.

A cuestión neste caso é que o número de funcións non o elixe libremente o espazo, senón que unha vez que cada un envía a súa proposta ao INAEM, este revisa as programacións e, dependendo do número de espazos e de funcións solicitados, en función do orzamento total e do que eles denominan o índice de autofinanciamento do ano anterior, poden recortar estas funcións pasando por exemplo de 10 a 4 funcións. Finalmente moitos dos espazos que nos atopamos en PLATEA, acabamos programando 4 funcións ao abeiro deste programa cunha achega do INAEM practicamente ridícula. Ademais é complicado chegar ao coeficiente de autofinanciamento marcado cando che limitan o caché dos artistas e ademais estás obrigado a coller mínimos en distintas disciplinas. Outra rede, necesaria, pero que debería ser revisada para a súa optimización.

AS FEIRAS E MOSTRAS DE ARTES ESCÉNICAS

E agora que? Temos os nosos espazos, temos redes de exhibición ás que poder adherirnos que nos facilitan o acceso aos catálogos e a cofinanciamentos moi interesantes... É hora de facermos a programación... Por onde comezamos?

As mostras e feiras de teatro sempre son un bo xeito de percibir a grandes trazos as formulacións que se están a desenvolver dentro das artes escénicas do panorama actual. Os programadores e programadoras deben procurar o espectáculo que encaixe na súa programación –por orzamento, filosofía do espazo, *rider* técnico, directrices políticas (no caso dos espazos públicos), calidade, cantidade das datas a programar...–, unha especie de crebacabezas que ten que ter un contido que conforme un todo final con coherencia e harmonía.

Municipios con máis recursos, tanto económicos como humanos, poden permitirse asistir ao longo do ano a distintas feiras, mostras encontros, ou incluso poder asistir a outras localidades a ver producións novas co obxecto de valorar unha posible inclusión na futura programación que moitas veces chega como un parto natural polos inconvenientes e tropezoños que sempre xorden no complexo e burocrático mundo da administración.

Algúns axentes programadores de Galicia —os menos— asisten a feiras estatais como a de Madrid (Madferia), Xixón (Feten), Donostia (Dferia), Ciudad Rodrigo, Tarrega ou Huesca, sen dúbida oportunidades únicas de poder ver a creación contemporánea de España a tempo real e extraer pezas interesantes para poder ser exhibidas posteriormente nos teatros e auditorios de Galicia.

Pero, como levo comentando ao longo destas páxinas, en Galicia sabemos que somos distintos, e sómolo tamén no eido da programación escénica. A propia singularidade dos teatros, auditorios, e casas da cultura de Galicia, fan que por exemplo unha mostra como Galicia Escena Pro se converta, nalgúns casos, na única ferramenta posible de traballo para moitos municipios. Moitas localidades pequenas, con escasos recursos económicos e/ou xeograficamente máis afastados, teñen moi complicado o acceso á produción escénica. A Mostra de Teatro Galicia Escena Pro convértese así nunha táboa de salvación, nunha vía na que poder visualizar nunha mesma semana case unha vintena de proxectos e contactar con outras tantas compañías que poden presentar as novas producións como única canle de reciprocidade entrambos os lados do cubo. Por outro lado, o contacto directo coas propias compañías, e con outros programadores con realidades similares, ou moi diferentes, facilitan as relacións e artellan redes e estratexias de desenvolvemento común, e afianzan e tecen programacións conxuntas, tan valiosas e pragmáticas tanto para os que traballan preparando as programacións, como para as industrias escénicas que conforman un panorama que se terza tan difícil no noso tempo.

Por falar do caso concreto do Concello de Vigo, arredor dun 20 % da programación anual perfílase a raíz da asistencia a Galicia Escena Pro; e botando unha ollada á programación xeral dos concellos que forman parte da Rede Galega de Teatros e Auditorios nos últimos anos, case un 35 % dos espectáculos programados son obras amosadas nalgunha edición anterior da mostra.

O certo é que as mostras e feiras, aínda que interesantes e moi necesarias, non chegan a cubrir as necesidades básicas dos profesionais da programación, xa que

son unha moi pequena porción de toda a creación artística que se desenvolve e nas que se fai moi complicado o acceso para compañías emerxentes ou en período de “emerxencia fundacional”. Por outro lado, e no caso de Galicia Escena Pro e coa incorporación recente de Escena Galega á organización, a meta real da mostra debería pasar por converterse nunha verdadeira feira, na que a exteriorización e a apertura máis aló das nosas fronteiras, na que a exhibición de espectáculos de fóra non fose máis que unha mera anécdota e na que ofrecer a posibilidade, ás nosas compañías, que os programadores alén do Padornelo poidan ver o que Galicia lles ofrece –que é moito, e de calidade– en canto a artes escénicas.

E AGORA... QUE PROGRAMAMOS?

E volvemos ao inicio do tema que nos ocupa: as programacións teatrais en Galicia. E, volvemos ao reiterado, e constatado, feito das dispares situacións dos distintos espazos e as dificultades e diferentes realidades da programación teatral en Galicia, con concellos sen apenas orzamento, con programadores que apenas poden ver propostas, con políticos que non pensan que detrás dunha programación ten que haber un por que e un para que, e se limitan a meter programación en función das amizades, de se é do pobo ou non, que pensan na cultura como un “todo vale” e como algo que se pode facer de calquera xeito sen ningún tipo de formulación máis que “que valla poucos cartos e que cubra moitas datas”.

No caso do Concello de Vigo, que é o caso do que podo falar eu con máis coñecemento, desde a reinauguración do Auditorio no ano 2010, apostouse nun principio pola realización dunha programación modesta, coherente, e, sobre todas as cousas, pola creación de públicos.

Nun primeiro momento analizouse a contorna e xurdiron varias preguntas: Onde estamos? Con que contamos? Que queremos?

Pouco a pouco, o orzamento foi crescendo, as tempadas foron diminuíndo debido ás actividades e costumes da poboación, pero os días de programación foron ampliándose. Desde un principio programouse os venres para público adulto e os domingos para público familiar. A día de hoxe contamos con cada vez máis programación tamén os sábados.

Así pois, despois dalgún tempo, conseguimos definir unhas liñas estratéxicas básicas das que parte a programación Vigocultura neste momento:

1. Formación de públicos: Facendo especial fincapé no público do futuro, nenos e nenas, incluída a primeira infancia a través das funcións familiares dos domingos; e a mocidade a través de prezos especiais de ata o 50 % co código de desconto, OTEATROMOLA a través de Internet. Se conseguimos que o público máis novo sinta emoción nas súas primeiras experiencias nas artes escénicas, conseguiremos que sexan públicos no futuro. Desde a programación para bebés ata o público máis difícil: as e os adolescentes.

2. Captación de novos públicos: público adulto que nunca, ou moi poucas veces asistira ao teatro, incluíndo programacións que fuxindo do máis estritamente comercial –que ten o seu espazo no Auditorio Mar de Vigo ou no Teatro Afundación– si que reciban experiencias doadas de ver, atractivas, divertidas, dixeribles, que atrapen novos espectadores e espectadoras e que consigan xerar neles e nelas a necesidade de volver ao teatro.

3. Fidelización de públicos: temos detectado a través das enquisas que cobre o público ao saír das funcións, e dos datos de asistencia, que existe xa un público fiel que acude a Vigocultura semestre tras semestre. Iso amosa que a liña de programación atrae, polo que debemos seguir apostando por unha continuidade que manteña os públicos existentes.

4. Ofrecer experiencias novas ao público máis consolidado: introducir novas liñas artísticas máis contemporáneas sen chegar as disciplinas máis alternativas que terían o seu espazo no Teatro Ensalle.

5. Completar a programación con disciplinas que vaian máis aló do teatro: música, danza, circo, monicreques, maxia... Intentar achegar unha oferta ampla e variada.

6. Colaboración con entidades intrinsecamente relacionadas coa programación de artes escénicas a través da sinatura de protocolos de colaboración coa Escola Superior de Arte Dramática de Galicia e co IES Audiovisual, ambas as escolas, localizadas en Vigo.

7. Colaboración coas compañías e artistas profesionais da cidade ofrecendo a posibilidade de realizar as estreas dos seus espectáculos no Auditorio Municipal dentro da programación Vigocultura.

En definitiva, ofrecer aquilo que non se ofrece noutros espazos da cidade e enganchar o público a través dunha programación variada, atractiva e de calidade.

Este é un exemplo de como se realiza unha programación como a de Vigo, que, como veño dicindo ao longo desta intervención, ten unha realidade distinta a calquera outra cidade, incluso de similares características como pode ser A Coruña, que ten un organismo específico e que engloba distintos espazos con certa especialización en canto ás súas programacións, ou incluso Pontevedra, que, tendo moita menos poboación que Vigo, conta con dous espazos moi diferentes, o Pazo, moito máis grande, e o Teatro Principal, de menos cabida, máis céntrico, no que se realiza outro tipo de programación. O caso de Vigo é moi distinto xa que sendo a cidade de maior tamaño de Galicia, o único espazo municipal de programación de artes escénicas é un auditorio municipal, concibido no seu inicio como salón de actos para eventos corporativos, de tan só 285 butacas.

As realidades son moitas, e as posibilidades diferentes, e aquí está a clave do traballo de todos os axentes que compoñemos, dalgún ou doutro xeito, o panorama das artes escénicas en Galicia. En tecer relacións que nos permitan establecer as canles para poder facilitar da mellor forma posible o acceso á Cultura, neste caso ao Teatro e ás Artes Escénicas, non só ao público, senón aos creadores, aos e ás artistas, ás e aos xestores, e á sociedade en xeral que, estou convencida, é mellor canto máis vai aos teatros e auditorios.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Nadie nos advierte, pero el infierno vive en nosotros bajo la forma de la indiferencia.

Leila Guerriero

Co título de retos actuais, por un teatro inclusivo, continuamos unha liña de investigación tomando como referencia material bibliográfico de carácter teórico, así como a experiencia propia e allea na intervención socioeducativa e nas prácticas escénicas inclusivas.

Son moi distintos os camiños nos que unha persoa chega a xuntar o interese artístico e social, en ocasións partindo dunha vontade individual, dunha casualidade ou dunha necesidade. Con todo, se prestamos atención aos contextos que xeran este diálogo entre as artes e o social, atopamos que a animación teatral “é tan antiga como a propia humanidade se se pensa nos seus contidos e procedementos” (Úcar 1999: 219).

Poñendo algún exemplo próximo, e sen ánimo de afondar, xa que desbordaría o contido destas páxinas, o Grao en Educación Social brinda unha oportunidade na formación e elaboración de proxectos desde as ferramentas e recursos de interese individual. Cando estes intereses son as artes escénicas, as prácticas sociais a través das ferramentas dramáticas convértense nunha tónica ao longo da formación e posterior praxe profesional. Ese pode ser o noso caso, desenvolvido na Facultade de Ciencias da Educación do Campus de Ourense.

Esta cidade, noutrora chamada a Atenas de Galicia, acolleu un espazo pioneiro no seu labor en prol do tecido asociativo e sociocultural da comunidade, a Casa da Xuventude de Ourense viu medrar as compañías profesionais de teatro e centos de asociacións xuvenís, deportivas e culturais. Un espazo de encontro e de oportunidades para a educación non formal, onde a convivencia coa diversidade era unha realidade cotiá. Un lugar onde a educación social era protagonista en todas as súas formas, e a animación sociocultural, un instrumento para transformar a mocidade en creadores culturais proactivos. A Casa da Xuventude foi “un espazo de xestión participativa único, exemplo da Educación Social e Animación Sociocultural” (Brea 2014: 29).

Por outra banda, no eido das artes escénicas, a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia conta no seu currículo desde 2012 coa materia de Pedagogía

Teatral, contemplando así no seu programa aspectos específicos da animación teatral e da pedagogía social. Dentro das diversas tipoloxías do campo de estudo da educación teatral salientadas en “La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica” de Manuel Vieites, algunhas delas fan referencia a aquela orientada a fomentar o desenvolvemento persoal, e está presente en programas de educación non formal e de intervención socioeducativa atendendo problemas de exclusión, marxinación, convivencia ou sociabilidade; tamén á educación teatral destinada a favorecer o ocio creativo en ambientes grupais, e os procesos formativos e propios da animación teatral vencellados a proxectos de desenvolvemento persoal e/ou comunitario de democratización da cultura ou de democracia cultural (Vieites 2013: 500).

A necesidade de poñer en relevancia a animación teatral como unha nova disciplina especializada é urxente. Desde o eido educativo existen manuais que responden á demanda na elaboración de proxectos en infinidade de contextos. Porén, desde os axentes da cultura precisamos reflexionar arredor da educación social como escenario das artes escénicas. Así mesmo, as responsables da pedagogía deben considerar o perfil especializado do profesional da animación teatral e así elevar o teatral á categoría que lle corresponde, non só como recurso ou ferramenta metodolóxica.

Segundo Caride, “o papel que se lle atribúe á educación, en particular á educación social nas súas relacións coa cultura, xa sexa nunha maneira de educar en valores (tolerancia, solidariedade etc.) ou como forma de ‘animar’ a participación das cidadás no quefacer cultural, con estratexias metodolóxicas que impulsen decisións e actuacións compartidas (nos movementos asociativos, organizacións non gobernamentais, administracións públicas, os centros socioculturais etc.) preséntase como unha cuestión clave” (Caride 2006: 47).

CULTURA SOMOS TODAS. A DEMOCRACIA COMO PUNTO DE PARTIDA

La verdadera democracia está comprometida con la belleza, y el arte verdadero está íntimamente comprometido con la ciudadanía.

Percy Mackaye

Cultura somos todas, esta idea acolledora, igualitaria e apoderadora, semella unha utopía cando existen tantos colectivos que carecen dun sentimento de pertenza, de inclusión e de convivencia coa realidade, aquela que comprende a identidade e a actividade cultural. Esta crenza que lle confía a todas as persoas o quefacer creador e protagonista é defendida por aqueles que promoven a democracia cultural, mais vexamos brevemente a que se refiren estes dous termos.

Partindo da orixe grega da palabra democracia, esta constrúese baixo os seguintes termos: *demos*, pobo e *kratos*, goberno, aludindo á educación en valores, alén de referirse ao tipo de poder, e ao conxunto de procedementos e normas que implica. Significa ademais a posesión do poder dun pobo diverso, cunha riqueza cultural construída polas súas prácticas e características propias, lingua, costumes e patrimonio. A democracia é a defensa das minorías, o control ao poder do Estado e dos grandes mercados, *a priori* oposta á idea de exclusión, segregación e marxinalidade, mais a interpretación actual lévanos a considerar as eivas deste sistema, e os seus antagonismos. Esta palabra, proposta por Laclau e Mouffe, explica as relacións de subordinación xa existentes que, grazas a un desprazamento do imaxinario democrático, son *rearticuladas* como relacións de opresión, tamén poden xurdir antagonismos cando se cuestionan os dereitos adquiridos (Laclau e Mouffe 2001: 202). Lembramos a cita de Alain Touraine onde afirma: “A democracia non é o triunfo dun pobo, senón a subordinación das obras, das técnicas e das institucións á capacidade creadora e transformadora dos individuos e das colectividades” (Touraine 1993: 445).

Por outra banda, tendo en conta a complexidade do termo, o concepto de cultura co que nos identificamos é aquel proposto polo fundador da antropoloxía profesional no século XIX, Edward Tylor, que a define como “aquel todo complexo que inclúe o coñecemento, as crenzas, a arte, a moral, o dereito, os costumes e calquera outro hábito e capacidades adquiridas polo home en canto membro dunha sociedade” (cf. Kahn 1975: 29).

A unión destes dous conceptos dan lugar a outros, como a democratización cultural e a democracia cultural. Faremos fincapé nesta última xa que, sendo complementaria da democratización, desde o noso punto de vista, atende de xeito consciente ao dereito do pobo a participar na creación cultural, e non só a ocupar a butaca naquelas propostas ofertadas pola elite, ten un sentido político en canto á acción e progreso se refire e oferta unha comunicación libre e aberta ao conxunto da poboación.

A democracia cultural para Santcovsky é “aquela situación en que todos os membros dunha sociedade participan na vida cultural, sen distinción de sexo, idade ou condición social. En tal situación suponse que as condicións de acceso ao patrimonio cultural e ás actividades de creación están abertas a todas as persoas” (Santcovsky 1995: 31).

Existen varias correntes que defenden o concepto do desenvolvemento cultural argumentando que supera o conflitivo debate entre a democratización e a democracia cultural, mais tamén continúan xurdindo referentes que apostan por seguir adxectivando a democracia. Democracia real, democracia radical, democracia popular, democracia de base e outros.

O concepto de democracia sufriu unha gran transformación no século XX. Un dos sociólogos de referencia para os movementos sociais explica así a primeira responsabilidade deste sistema.

En la actualidad es imposible hablar de democracia directa, de poder popular e incluso autogestión sin ver surgir inmediatamente de esas palabras fantasmales la figura muy real del partido totalitario, de sus militantes autoritarios, la mediocridad arrogante de sus jefecillos, la pesadez asfixiante de las apelaciones a la unidad del pueblo y de la nación. La democracia, es decir, la libre elección de los gobernantes por los gobernados, sólo puede existir si la libertad dispone de un espacio indestructible, si el campo del poder es más limitado que el de la organización social y el de las opciones individuales [...]. Si el poder debe estar limitado, también es preciso que los actores sociales se sientan responsables de su propia libertad, reconozcan el valor y los derechos de la persona humana, no definan a los otros y a sí mismos sólo por la colectividad en que han nacido, o por sus intereses. No hay democracia sólida sin esa responsabilidad que los medios educativos, en particular la familia y la escuela, pero también el peer-group hacen nacer o desaparecer. (Touraine 1993: 419)

O que propón Touraine, con relación á responsabilidade do sistema para coas persoas, transcende as nocións da democratización cultural. Este concepto foi desenvolvido, principalmente, en Francia, nun momento onde a tendencia mundial poñía en valor a arte e a cultura como partes indispensables nunha sociedade, elaborando políticas desde unha concepción patrimonial, perseguindo a difusión cultural e garantindo o acceso do público global aos bens culturais da comunidade. Esta idea estaría separando o cultural do social, segundo Ander Egg, caendo no risco de domesticación e de invasión cultural orixinado polo consumo indiscriminado de cultura enlatada das industriais culturais (Ander-Egg 2002: 98). No presente, en España, esa tendencia non se respecta en absoluto, a cultura non é unha prioridade colectiva nin aparece nas estatísticas dos problemas sociais que máis preocupan á poboación¹. A asistencia a espectáculos culturais relaciónase en gran medida co entretemento e o tempo de lecer. Segundo o recente estudo do Ministerio de Educación², un 46,8 % da poboación acude a espectáculos culturais en directo. Entre ela, tan só un 24,5 % asistiu ao teatro no último ano, sendo unha actividade máis frecuente nas mulleres, un 26,8 %, fronte ao 22 % dos homes, e na poboación máis nova, alcanzando o seu máximo, 37,2 %, na franxa de idade de 15 a 19 anos.

Entendemos que estas cifras responden a numerosos factores: maior oferta de servizos culturais, falta de información ou desinterese pola programación ou incluso á necesidade de aforro. Estamos nun momento onde importamos, para poñelos de moda, termos como o *nesting* que definen o feito de quedar na casa a darse un *atración* de series ou *binge-watching*³. Nun sistema capitalista, as propias estruturas de poder difunden conceptos de normalización da pobreza, onde o traballo é o único importante e os fogares deben seguir modelos de austeridade e individualismo. Un sistema desacreditado que, nesta última crise, fixo ver ás cidadás conscientes que este deseño político defende o lucro de moi poucos á custa da inmensa maioría. Nesta sociedade adormecida acordaron nos últimos anos fortes críticas ao sistema democrático, numerosos actos de desobediencia civil e protestas contra a xustiza patriarcal a través do movemento feminista.

¹ Consulta dos barómetros do Centro de Investigacións Sociolóxicas (CIS) correspondente a decembro de 2019.

² <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7a3f47b7-2f8f-4372-bb51-71f1509299f8/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2018-2019-principales-resultados.pdf>

³ https://elpais.com/elpais/2017/03/22/buenavida/1490183687_382361.html

No artigo publicado por Tommaso Koch en decembro de 2018, “Una década perdida de artes escénicas”, recóllense datos moi relevantes para entender o que supuxo o recorte continuado e o desleixo político e social pola cultura. Deteñámonos nos datos relativos á caída do gasto das persoas en cultura, un 22 % menos que na década anterior, e o crecemento da precarización dos empregos das empresas culturais, ademais, segundo Koch, o 69,5 % do teatro represéntase alí onde vive (só) o 29 % da poboación, centralizando a programación nas grandes urbes e privando do seu dereito a gran parte das cidadás. Outros estudos, como o recentemente publicado polo Consello da Cultura Galega, *A situación das traballadoras dos sectores audiovisual e das artes escénicas*, manifestan a desigualdade, discriminación e dificultades que atopan as mulleres nuns sectores con marcado carácter patriarcal. No seguinte punto falaremos precisamente de dereitos, da legalidade que rodea ao tema e que debemos ter presente cando falamos e defendemos ese complexo binomio conformado pola cultura e a sociedade.

CARTA DE DEREITOS

Universalidad, diversidad y libertad son, en efecto, los valores que forman la columna vertebral de los derechos culturales.

Ley foral de derechos culturales de Navarra

O gran director de teatro Thomas Ostermeier dicía nunha entrevista: “No soy tan estúpido para creer que mis espectáculos pueden conseguir algún cambio político. Como mucho, es posible que animen a la gente a mirar el mundo de forma distinta” (*El País*, 28/03/2018, entrevista de Raquel Vidales).

Certamente, como di o director alemán, e sen menosprezar o poder que ten a expresión artística, unha das formas máis funcionais de transformar a realidade das persoas é a través do ordenamento xurídico.

En Galicia temos presentes numerosas leis que fan referencia ao comentado anteriormente. Veremos aquelas máis relevantes para entender e cuestionar o seu cumprimento.

A máis recente, o anteproxecto de Lei de artes escénicas de Galicia “nace coa misión de ser un instrumento xurídico que permita desenvolver os mandados de

impulso, protección e difusión que garantan a creación cultural e o acceso da cidadanía á cultura establecidos na Constitución e no Estatuto de Autonomía de Galicia”. Foi redactada e consensuada no 2016 por 23 diversas representantes das artes escénicas e levada ao Parlamento de Galicia pola man do Bloque Nacionalista Galego, mais aínda non obtivo a súa aprobación, nin tan sequera o seu debate parlamentario. Propón unha organización a nivel integral de todos os aspectos do sistema escénico.

O Estatuto de Autonomía de Galicia, no artigo 4.2 da Lei do 06 de abril de 1981, expón o seguinte: “correspóndelles ós poderes públicos de Galicia promover as condicións para que a liberdade e a igualdade do individuo e dos grupos en que se integran sexan reais e efectivas, remove-los atrancos que impidan ou dificulten a súa plenitude e facilita-la participación do tódolos galegos na vida política, económica, cultural e social”.

Lei 5/2016, do 4 de maio, do patrimonio cultural de Galicia, con compromisos importantes como aquel que sinala: “os poderes públicos galegos están obrigados a remover os obstáculos que dificulten a participación dos individuos e dos grupos na vida cultural galega”.

A Declaración Universal da UNESCO do 2 de novembro de 2001 sobre diversidade cultural alenta á levar a cabo políticas máis abertas e democráticas, insistindo na accesibilidade para todas, e no carácter específico dos bens e servizos culturais, alén de seren tratados como meras mercadorías. Indican tamén que as políticas culturais deben “xerar condicións propicias para producir e difundir bens e servizos diversificados”.

Na Constitución Española de 1978, o artigo 44 salienta que “os poderes públicos promoverán e tutelarán o acceso á cultura, á que todos teñen dereito”.

A Declaración Universal dos Dereitos Humanos de 1948, no seu artigo 27, nomea o dereito que “ten toda persoa a tomar parte libremente na vida cultural da comunidade, a gozar das artes e a participar no progreso científico e nos beneficios que del resulten”.

Estas normas xurídicas obrígnanos a reflexionar en que medida, e a través de que políticas, as maiorías e as minorías teñen garantidos os seus dereitos de xeito independente.

A UNESCO propón, no seu capítulo sobre diversidade cultural, “a creación de espazos de diálogo entre o sector público e o sector privado”. Isto é de vital

importancia para incluír, ora na produción e difusión, ora na creación cultural, a todas as persoas. Un diálogo propiciado por responsables políticos con vontade de cumprir a lexislación e que acolla, como no citado anteproxecto de Lei das artes escénicas a todos aqueles colectivos, institucións e creadoras. Quizais elevando ao sector cultural á categoría que merece, cando as súas traballadoras supoñen un 3,5 % do total do emprego. Integrando no debate a todas aquelas que polemizan e incluso cuestionen o marco xurídico das empresas culturais, como as defensoras do terceiro sector⁴, xa que sen diversidade desaparece a democracia á que aspiramos.

A CIDADE CREADORA

O Estado precisa construír políticas culturais con e non para as comunidades.

Laurenellen McCann

Comezamos 2020 coa primeira coalición de goberno desde a segunda república. Cun acordo que xurdiu tras varios períodos de campañas electorais, onde o pulo da ultradereita no noso país devolveu á palestra pública os discursos xenófobos, homófobos e misóxinos. En varias comunidades, os recortes en servizos sociais acompañaron os mínimos investimentos culturais sen ningunha reflexión, sen consenso cidadá e sen articulación de sentido público.

Ante este panorama de incerteza e certa parálise, aparece a necesidade dunha nova reformulación da democracia cultural en prol do consumo de bens e servizos culturais, mais fomentando tamén a creación, a produción e a difusión cultural. As administracións e institucións non só teñen esta responsabilidade, senón a de xerar un tecido cultural máis amplo e estable considerando a toda a diversidade cidadá.

A cidadanía, é unha forma de exercer a sociabilidade dunha persoa recoñecendo os seus dereitos e deberes, entendéndoa como partícipe en todos os eidos, polo tanto tamén na cultura.

⁴ O terceiro fai referencia ás conclusións dun grupo de traballo do INAEM arredor do réxime xurídico das empresas culturais e os seus trazos pertinentes.

Existe unha consideración xeral da cidadanía como consumidora da cultura, isto provoca un distanciamento xeneralizado, non sendo implicadas activas na creación senón meras consumidoras. Se mudarmos este enfoque consumista da cultura dominante estaremos implicando a toda a sociedade, cambiando a súa percepción e convidándoa a entender a cultura como forma de vida, expresión e creación (Zapata-Barrero 2016).

Desde o noso punto de vista ten moita relación coa política de proximidade, xa que favorece que as cidadás sexan axentes activos na construción cultural da súa contorna. A programación de actividades culturais non só como forma de entretemento, que tamén, mais respondendo a un criterio e obxectivos marcados, establecendo unha dialéctica entre o local e o global. “Un ocio baseado no consumo controlado polas organizacións comerciais implica unha perda notable de liberdade, de espontaneidade e de creatividade” (Trilla 1987: 35).

A cidade creadora é un concepto que recolle de maneira máis ampla e diversa a idea de cidade educativa que ten a súa orixe na *polis* ateniense do Século V a.n.e. Helenos que entendían que a propia cidade educaba as súas cidadás desde o nacemento ata a súa morte. Este argumento clásico poderíamos trasladalo á actualidade como un modelo de participación, onde persoas, institucións e administración públicas actúan comprometidas no seu desenvolvemento integral. Existen numerosas experiencias comprometidas con esta idea. Sen ir máis lonxe, a cidade de Pontevedra tomou de referencia a obra de Francesco Tonucci, *A cidade dos nenos*, para alterar o seu modelo urbanístico tendo en conta a infancia.

Nesta cidade creadora, aproximándonos ao tema que nos preocupa, os teatros non poden reducirse a ser meros espazos de exhibición habitados principalmente nas fins de semana. Segundo Lucina Jiménez, “a ausencia de vínculos entre os espazos culturais e a vida urbana afecta a relación dos espectadores no seu ámbito territorial” (Jiménez 2010: 29). O teatro debe ser “unha casa de vida a tempo completo” así recolle Percy Mackaye a concepción do edificio teatral como espazo de conexión da cidadanía que se desenvolve de xeito integral. Nós diríamos que debemos construír o referente desde o nacemento, crear espazos entre a escola e o fogar e transformar estes lugares en espazos de intervención política e cultural.

CAMIÑANDO CARA Á IGUALDADE NO TEATRO

Porque la diferencia es la realidad de nuestro mundo. Y al enseñársela, estás equipándola para sobrevivir en un mundo diverso.

Chimamanda Ngozi Adichie

Augusto Boal definiu incluír como “dar voz”. As artes escénicas, desde o seu poder expresivo e comunicador, promoven a emancipación e liberación das persoas. Existen moitos camiños para chegar a esa autodeterminación individual, mais os alicerces deben ser estables, decisivos e rotundos. As bases do sistema deben respectar a diversidade como oportunidade e ser consecuentes coa carta de dereitos asinada.

Apostamos por chamar a esta loita, o camiño cara á igualdade no teatro, un termo que nos inclúe a todas as persoas, é dicir, un teatro feminista, entendendo este cunha gran dimensión intercultural e que atende as diferentes idades e clases sociais que o neoliberalismo uniformiza.

Cando nos atopamos co termo teatro inclusivo este tende a perseguir os seguintes obxectivos:

1. O teatro inclusivo achega ferramentas de comunicación para as persoas que non teñen mecanismos ou que forman parte oprimida da sociedade.
2. O teatro inclusivo visibiliza a diversidade da sociedade.
3. O teatro inclusivo conciencia as persoas privilexiadas na realidade da desigualdade.
4. O teatro inclusivo asume como protagonistas a todas as cidadás e temáticas sen deixar á marxe, converténdose na ficción que replica o mundo real.
5. O teatro inclusivo deconstrúe roles heteronormativos e hexemónicos fundamentalmente arraigados.

Nunha primeira fase de recoñecemento reflexionamos arredor das carencias que ten o teatro que non é chamado teatro inclusivo. A directora e actriz, Támara Canosa, explicaba nunha entrevista sobre o seu último espectáculo:

Non podemos desconectar unha análise do noso teatro do noso retrato social, todas as semanas as mulleres somos asasinadas, violadas, mutiladas, acosadas, abusadas e discriminadas por milleiros. O teatro ten a obriga de instigar o avance dos dereitos humanos, e en Galicia cada día hai batallas que se perden neste senso. O teatro, ou o teatro que nos interesa, non perde de vista isto e a súa responsabilidade nesa transformación. (Canosa 2019)

Observamos aquí o teatro como elemento transformador da sociedade, entendido como un vehículo para a práctica da democracia, da cidadanía e dos seus dereitos fundamentais.

A mi juicio, la política es un procedimiento de verdad, pero que se refiere a lo colectivo. Es decir, que la acción política hace verdad de aquello que lo colectivo es capaz. Por ejemplo, ¿es capaz de igualdad? ¿es capaz de integrar lo que le es heterogéneo? [...] La esencia de la política está contenida en la cuestión: ¿de qué son capaces los individuos cuando se unen, se organizan, piensan y deciden? En el amor se trata de saber si son capaces, de a dos, de asumir la diferencia y hacerla creadora. En la política se trata de saber si son capaces, como número, incluso como multitud, de crear la igualdad. (Badiou 2011: 59)

Se trasladamos estas preguntas ás artes escénicas, somos quen de replicar a diversidade? A través de que procedementos? Cales son os retornos do teatro inclusivo?

No 2005, a UNESCO revelou que “a inclusión é un enfoque que responde positivamente á diversidade das persoas e ás diferencias individuais, entendendo que a diversidade non é un problema, senón unha oportunidade para o enriquecemento da sociedade, a través da activa participación na vida familiar, na educación, no traballo e en xeral en todos os aspectos sociais, culturais e nas comunidades” (UNESCO 2005). A inclusión no teatro é unha responsabilidade colectiva, non é cousa duns poucos. Unha sociedade que exclúe, e nesga realidades, posúe un patrimonio mingado, e como individuos sociais temos a responsabilidade de coidar dos afectos. Desde o noso punto de vista o chamado teatro inclusivo preséntase en formatos moi variados e ten un preponderante factor contextual.

Segundo criterios de participación poderíanse establecer en futuros capítulos taxonomías diferenciadoras das propostas de inclusión nas artes escénicas facendo referencia ás súas características esenciais e á súa intencionalidade. As categorías poden ser difusas e entrelazárense, mais cremos relevante analizar algúns dos contextos onde se desenvolve o denominado teatro inclusivo, e así reflexionar dunha práctica máis igualitaria da creación escénica.

Nos camiños que conducen á diversidade na actividade escénica, sería preciso falar dos profesionais da mediación, da intervención, da educación teatral, da creación colectiva, da creación profesional e afeccionada dunha maneira non enfrontada. Así mesmo tamén é preciso falar de como se conforman as programacións regulares nos centros de exhibición. Dar visibilidade a todo tipo de creadoras, e poñer en escena a diferenza, é tamén un valor artístico.

Por outra banda, con relación ao teatro inclusivo no ámbito educativo, temos presente a imaxe da educación teatral como ámbito da educación, en tanto que o teatro é un vehículo para a expresión e comunicación, é un lugar de encontro e interacción entre as persoas e favorece o benestar individual e colectivo.

Como nomeabamos ao comezo, a praxe escénica pode ter un poder liberador. Os referentes, Paulo Freire e Iván Illich, defenden a educación como práctica liberadora, que pon de manifesto a responsabilidade social e política de cada individuo, a través da teoría e práctica e da reflexión que axuda a xerar novas accións. Mais tamén consideran a educación como un actor que subsidia a formación *concienciadora* para a loita das clases desfavorecidas en prol de mellores condicións e o non conformismo pola dominación radical. Ambos sosteñen que a crítica da escola forma parte dunha crítica máis ampla á civilización contemporánea (Barauna e Motos 2009: 33).

O recoñecemento e regulamento da educación teatral debemos considerala como un punto urxente na axenda política estatal, considerando o agravio comparativo respecto a outros países europeos, que contemplan no seu currículo a materia de expresión dramática e teatral. Este recoñecemento tan necesario podemos vencellalo á diversidade na creación escénica coa formulación dos obxectivos comúns ás disciplinas da educación teatral que propón Vieites na publicación “Después de la LOE Presente y futuro de la educación teatral en España en los inicios del siglo XXI”. Entre eles salienta:

descubrir, aceptar as características que definen aos demais, valorando a diversidade como un factor positivo no desenvolvemento das sociedades; desenvolver plenamente todas as capacidades e competencias expresivas, creativas, comunicativas e sociais; desenvolver a autonomía persoal; estimular e enriquecer a socialización; e outros relacionados coa creación dun espazo de encontro e diálogo entre as persoas. (Vieites 2012: 2)

Estes son en definitiva os obxectivos dun teatro que coidan a atención á diversidade no eido da educación, que sería extensible a outros procesos do sistema teatral. As administracións teñen que asumir as súas competencias e adquiriren un compromiso de cara á protección das artes escénicas e á súa creación e difusión ao longo de todas as etapas da vida.

Como ferramentas e recursos para o teatro inclusivo, poderíamos salientar aqueles propostos por Xavier Úcar con relación aos teatros da animación teatral. Segundo o autor non existen estándares metodolóxicos para a intervención máis alá dos principios claves definidos polo marco da democracia cultural. Algúns dos teatros propostos son: o teatro do oprimido, o teatro-acción, o *teatro-fórum* ou teatro-interactivo, o teatro lexislativo, o teatro popular, o teatro imaxe, o teatro da concienciación, o teatro-ritual, tradicional e indíxena, o teatro étnico e multicultural, o teatro festa, o teatro social, o teatro deportivo, o teatro invisible, o teatro de rúa, o teatro do desenvolvemento ou para o desenvolvemento, a escenoterapia ou *drama therapy*, ou teatro histórico (cf. Caride e Vieites 2006).

Estamos nun momento de cambio, de posta en dúbida do establecido e a incorporación á escena profesional de persoas con diversidade funcional, menores en risco de exclusión, mulleres prostituídas, terceira idade, colectivos rurais, persoas inmigrantes e refuxiadas, e outros grupos vulnerables que chegaron para quedar, porque doutra maneira sería entender esta chegada como un acto oportunista e cruel onde o capitalismo voraz se perpetúa ofrecendo ás persoas como mercadorías.

MÁIS CUESTIÓN

*Uno de los componentes indispensables: la facultad de indignación
y el compromiso que le sigue.*

Stéphane Hessel

As solucións para acadar a diversidade nas artes escénicas precisan dun extenso debate que incumbe a moitos colectivos e administracións. É prioritario practicar a democracia cultural, crear e conservar espazos de intervención social e cultural, así como considerar a evidente relevancia da educación teatral nos seus ámbitos formal e non formal. Como apuntabamos ao comezo, esta humilde achega non fai máis que seguir cuestionándose a necesidade dun espertar colectivo. As políticas culturais obsoletas dun sistema que precariza e dismantela a cultura non augura ningunha esperanza. Mais como di Nuria Varela do feminismo, que é impertinente, que atenta contra o cómodo e o establecido, a arte tamén pode resultar inoportuna, incómoda e ser quen de remover conciencias.

Para chegar á inclusión, tivemos que superar a integración, quizais pronto falaremos de que as artes escénicas encarnan a diversidade, ou mellor aínda, quizais a convivencia estea tan normalizada que non resulte necesario falar de teatro inclusivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDER-EGG, Ezequiel (2002): *La práctica de la animación sociocultural y el léxico de animador*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BADIOU, Alain (2011): *Elogio del amor*, Madrid, La esfera de los libros.
- BARAUNA, Tânia / Tomás MOTOS (2009): *De Freire a Boal*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- CARIDE, José Antonio / Manuel F. VIEITES (coords.) (2006): *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Trea.
- GIMENO, J. (2001): *Educación y convivir en la cultura global*, Madrid, Morata.
- JIMÉNEZ, Lucina (2009): “Derechos culturales, público y ciudadanía”, *Paso de Gato* (<https://lucinajimenez-dotnet1.files.wordpress.com/2015/09/derechos-culturales.pdf>) [última consulta: decembro, 2019].
- JIMÉNEZ, Lucina (2010): “Artes escénicas, público y sustentabilidad en el siglo XXI”, en Jaume Colomer / Andreu Garrido (coords.), *Los públicos de las artes escénicas*, Madrid, La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública.
- KAHN, J.S. (comp.) (1975): *El concepto de cultura: Textos fundamentales*, Barcelona, Anagrama.
- KOCH, Tommaso (2018): “Unha década perdida de artes escénicas”, en <http://www.elpais.com> [última consulta: xaneiro, 2020].
- MACKAYE, Percy (2015): *Por un teatro cívico*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- QUINTANA CABANAS, José María (2000): *Pedagogía Social*, Madrid, Dykinson.
- TOURAINE, Alain (1993): *Crítica de la modernidad*, Madrid, Temas de Hoy.
- TRILLA, Jaume / Josep M^a PUIG (1987): *La pedagogía del ocio*, Barcelona, Laertes.
- SANTCOVSKY, Héctor (1995): *Léxico sobre la acción sociocultural*, Cádiz, Diputación Provincial.
- ÚCAR, Xavier (1999): *Teoría y práctica de la Animación Teatral como modalidad de educación no formal*, Salamanca, Universidad.
- VIEITES, Manuel F. (2013): “La construcción de la Pedagogía Teatral como disciplina científica”, *Revista Española de Pedagogía*. (<https://revistadepedagogia.org/wp-content/uploads/2013/09/256-06.pdf>) [última consulta: xaneiro, 2020].
- VIEITES, Manuel F. (2012): “Después de la LOE, presente y futuro de la educación teatral en España en los inicios del siglo XXI”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_4&pag=1) [última consulta: decembro, 2019].
- SOTELO, Vanesa (2019): “Tamara Canosa: ‘A nosa liña de acción é apostar por un teatro que busque tocar onde non se toca’”, en <http://www.erreguete.gal> [última consulta: novembro, 2019].
- ZAPATA-BARRERO, Ricard (2016): *La ciudadanía cultural como enfoque para políticas de inclusión: una propuesta para jóvenes del barrio barcelonés del Raval*, Barcelona, GRITIM-UPF Policy Series (http://www.upf.edu/gritim/_pdf/ps4.pdf) [última consulta: novembro, 2019].
- VV. AA. (2019): A situación das traballadoras dos sectores audiovisual e das artes escénicas en Galicia, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- ZITA, Carmen (2016): *A empresa na cultura – O Teatro Amador e a criação de novos públicos de cultura*, Lisboa, Media XXI Formalpress.

O MODELO PORTUGUÊS.
CONTRIBUTO HISTÓRICO
E REFLEXIVO SOBRE UM NADA,
OU COMO TORNAR CANÓNICO
UM CONTRA-MODELO,
CONTRA MODELO NENHUM

Rui Madeira

Director artístico
da Companhia de Teatro de Braga

PREÂMBULO À COMUNICAÇÃO. A COMUNIDADE E OS CONCEITOS: DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS À CIDADE LÍQUIDA

Com o advento do conceito milagroso de “indústrias criativas”, que na sua génese é puramente economicista, gerado em comunidades em depressão, o teatro deixou de ser teatro (uma arte) para passar a ser denominado como uma das muitas artes, agora consideradas performativas e, na abstracção, tenderá a desaparecer.

O actor deixou de ser actor para passar a ser *performer*.

Acabou-se com o conceito de grupo, de companhia, enquanto comunidade criativa e complementar de múltiplas artes. A ideia passou a ser “acrescentar valor”.

No fundo, acabou-se com o conceito e com gerações de políticas que fundaram na Europa, o Estado Social e com ele uma responsabilidade directa do Estado, nas políticas culturais.

O teatro como serviço público e, como tal financiado pelo Estado / cidadãos, ACABOU!

Mas este processo que se iniciou há mais de 30 anos, está agora a atingir os objectivos então definidos, a saber:

1. Chegar a um total desinvestimento público no teatro. Deixar isso à iniciativa privada e à “escolha livre” dos cidadãos. Mesmo que os cidadãos não tenham acesso a políticas educacionais democráticas que possibilitem ferramentas para a escolha.
2. Aprofundar a precariedade através de subfinanciamento e isolar o teatro, servindo-se dum discurso que colheu e colhe o apoio e o interesse da crítica, da universidade e dum sector da intelectualidade muito moderna (ou pós pós-moderna), de gurus de opinião e de políticos muito emergentes, muito fraturantes, (também da esquerda), que veem em qualquer conceito “com cheiro a novo”, a hipótese de se agarrar, fazer tese, ser muito inovador e assim se estabelecer na corporação, como dono do pedaço.
3. Exemplo: a interpretação dada ao conceito de *Cidade Líquida* e, como tem sido usada, ali e acolá, para impor políticas de precariedade e, sobretudo, muito pouco democráticas e impositivas de gostos pessoais ou de poder, que é o mesmo.

A realidade mostra-me hoje (a mim) que essa agenda escondida cumpriu os objectivos:

1. Precarizou o sector.
2. Colocou cada artista / actor a falar sozinho, isto é: criou as condições para a imposição do “espectáculo do EU”, por oposição ao “espectáculo da Companhia, do grupo”.
3. Aprofundou o pior do individualismo na arte teatral (essencialmente uma arte de síntese e integração).

O trabalho sobre a memória, sobre os sentidos, importância e responsabilidade da palavra, sobre os textos dramáticos fundadores, sobre a cultura teatral fundacional, dos clássicos gregos, aos século de ouro, de Shakespeare a Goldoni, de Marivaux a Lenz, de Ibsen ou Strindberg a Camus ou Claudel ou mesmo aos contemporâneos, chamando contemporâneos aos dos anos oitenta do século vinte, foram desaparecendo ou, o que é mais grave, foram sendo truncados e substituídos por textos sobre o EU, sobre MIM, a minha história, a minha vida, as minhas primas. Tudo escrito por MIM, representado por MIM, com projecções de MIM quando era pequenino e os desenhos que fazia.

4. E o que é mais grave, roubaram-nos “o Tempo do Fazer”.

E esta situação, para lá da performance é, na minha análise, resultado de:

1. Uma formação artística que, na maior parte dos casos, não cumpre a sua função, nem sobre a história, nem sobre a memória, nem sobre os modos de fazer (processos e metodologias de criação), nem sobre o TEMPO.
2. Uma crítica inculta e impreparada.
3. Uma comunicação social que não comunica sobre as artes do palco, porque estas não têm dinheiro para comprar publicidade. E a comunicação mede-se hoje assim.

E daqui resulta o espectáculo a que assistimos hoje:

O actor a “espernear” na sua performance individual contra o Mundo e a “Santa Globalização”. Feliz, segundo o *Instagram*. Livre e liberto de tudo. Mas está SÓ. Está SÓ com todos os outros SÓS. Esse é o Lugar que a “santa” lhe reservou e onde quer, que ele esperneie à vontade e com TODA a Liberdade. Mas SÓ!

A cidade engole-o e vomita-o, no segundo seguinte. O chão, a rua, a margem é o seu LUGAR.

O sentido de grupo, de companhia, de pertença. De Comunidade ACABOU.

A arte do teatro e o processo artístico no geral, sofreu uma transformação a partir dos princípios dos anos noventa do séc. XX: o artista deixou de controlar a obra. O controlo passou para o INTERMEDIÁRIO, chame-se ele crítico, curador, programador. O artista ficou SÓ e está cada vez mais SÓ. Não controla NADA. Deixou de ser artista e passou a ser “aquele” a quem se faz a “encomenda”, que se precisa para o fim em vista. Está SÓ! Não “faz” o preço. Não tem esse poder! Alguém lhe diz quanto “pode pagar pelo trabalho”. Não é criação sua! É para um projecto que esse alguém pensou. Ele é apenas um trabalhador indefeso, sem estatuto. Está SÓ e parece que está bem assim! SÓ, no seu local de trabalho, constrói, num tempo preciso, uma peça para encaixar noutras, feitas noutros locais, por outros SÓS. E que uma vez encaixadas pelo intermediário que “idealizou a obra”, lhe acrescentará valor. Mas cujo resultado económico ele (o sozinho) não vê. Porque deixou de controlar o processo. E assim os intermediários são os novos actores/artistas. Sejam eles quem forem. Estarão cada dia mais ricos, e os verdadeiros actores/artistas cada vez mais pobres. Já não se entrevista o artista. Entrevista-se o curador. É ele quem “paga a publicidade” em proveito próprio, mesmo que os dinheiros continuem a ser públicos. Chama-se a isto agora “gestão agilizada”.

Este é o modelo.

E o teatro como ArteViva, de comunidade, que discute a Pólis? Está a morrer, como os poderes previram. Se morre ou não é apenas problema nosso.

O MODELO PORTUGUÊS

Não sou defensor da ideia de falar mal do meu país fora das suas fronteiras. Adoro falar do que está mal entre os meus, mesmo, ou sobretudo, quando os “meus” são políticos sem memória. Sei que a fronteira é a língua e que, no caso português, como noutros casos, as fronteiras e os horizontes são largos, ou apenas à dimensão do olhar de cada um. E sei “de experiência feita”, que na Galiza estou em casa.

Assim sendo, falemos de nós TODOS sem peias e do que nas nossas casas se passa e se passou. Na presunção que TODOS poderemos tirar ilações para vivermos TODOS melhor, a “ideia de teatro” como disse Ortega y Gasset.

Agradeço à Academia do Teatro Galego, aos seus honoráveis membros, por se terem lembrado de mim. Aceitei estar aqui hoje, dia da minha estreia de *As Troianas* em Braga, porque entendo também esta minha presença como uma homenagem solidária ao teatro galego e aos homens e mulheres fundadoras da profissão na Galiza. Alguns ainda vivos outros já noutros caminhos (de Santiago ou não), mas muitos ou todos meus amigos e parceiros “nos caminhos teatrais”, no “troco x troco”, na aventura da Lusofonia e noutras aventuras sempre com o propósito de abolir muros e romper fronteiras. A uns e a outros o meu profundo testemunho de solidariedade e luta!

Vou tentar ensaiar uma justificação (a minha), a partir de documentação pessoal e de outras consultas, para demonstrar como seria fácil, num país pequeno como o meu, se vontade política houvesse, definir um modelo de apoio às artes, que perdurasse no tempo, não atropelasse ninguém, respeitasse o outro, equilibrado, justo, democrático. Serei tão parcial, nisto, como a defender um amigo!

Nota prévia:

O conceito de modelo de apoio às artes, por parte de qualquer Governo, implica à partida, e na verdade, o cumprimento de 4 pressupostos, a saber: conhecimento profundo da situação da cultura no país, nas suas complementares vertentes (língua, criação artística, formação artística, desenvolvimento cultural, equipamentos, *players*.); definição de uma estratégia de acção e objectivos a atingir, num tempo determinado; mapeamento dos instrumentos que o Estado dispõe (financeiros, físicos, humanos e outros) para atingir esses mesmos objectivos; quadro legislativo aprovado. Tudo isto somado, organiza e define uma política para um sector de actividade do país, (seja ele qual for), salvaguardados os princípios básicos da democracia pluralista, consignados na Constituição da República. Assim, um modelo de apoio às artes é apenas um instrumento final para a prossecução de uma política. Ora se não há política, porque não estão identificados aqueles pressupostos, nunca será o modelo a resolver nada. E Portugal desde a Revolução dos Cravos, nunca experimentou. É este o ponto!

AMBIENTE TEATRAL PRÉ 25 DE ABRIL

O teatro português sofreu de modo particular os 48 anos de ditadura. Há uma riquíssima história de lutas pessoais e colectivas, por dentro do teatro, contra a ditadura, de que não cabe aqui falar. Mas é justo afirmar que antes da revolução de 74, para lá da actividade teatral, chamemos-lhe “mais permitida” pelo regime, (casos de algum teatro comercial, algum teatro de revista e o Teatro Nacional), existia já um grupo significativo de estruturas que, em contexto profundamente adverso, desenvolviam uma valorosa actividade de criação teatral e cidadania. Apesar da censura e da polícia política. Estruturas essas, centradas sobretudo na capital, embora o maior expoente desse tempo se tenha constituído no Porto, em finais dos anos 50 (TEP). Em Lisboa, só no início dos anos sessenta esse movimento se constituiu, com a Casa da Comédia, Teatro Estúdio de Lisboa (primeira companhia dirigida por mulheres, em Portugal), Teatro Experimental de Cascais, continuando nos anos setenta, com Grupo de Campolide, (mais tarde Companhia de Teatro de Almada), Comuna, Cornucópia, Bonecreiros, Cómicos... etc. e com a Seiva Trupe, entretanto no Porto.

Não existia, portanto, qualquer política estruturada de apoio a “este teatro”, por parte do Estado, para lá de alguns apoios pontuais e casuísticos, e por razões muito determinantes. Nesta matéria, e até 1974, o único olhar estratégico, fundado na ideia de “apoiar os melhores” na presunção de um devir democrático, foi assumido pela Fundação Calouste Gulbenkian, que no apoio à ciência, às artes, à leitura... desenvolveu verdadeiramente uma política de Estado. E todos estes grupos existentes em 1974 foram por essa fundação apoiados, nos primeiros passos, quer à criação propriamente dita, quer a espaços, quer a equipamentos, quer ainda em bolsas de estudo no estrangeiro a alguns dos seus elementos. Saliente-se ainda o facto de, quer nos anos que antecederam a democracia, quer nos primeiros anos desta, a importância que teve em Portugal o Instituto Alemão, (em Lisboa e Porto), quer permitindo a estreia e apresentação, no seu espaço, de textos proibidos pela censura, quer apoiando grupos, quer trazendo encenadores alemães aos grupos, quer garantindo bolsas de estudo na Alemanha (caso, por exemplo, da CTB nos primeiros 2 anos). Contabilizamos neste sector de actividade teatral, cerca de 13 estruturas, imediatamente antes do 25 de Abril, a que com propriedade podemos chamar de profissionais. Destas, 2 no Porto e as restantes no eixo Lisboa /Cascais.

O PREC: PERÍODO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO

Com a revolução de 74, novos grupos se formaram quer em Lisboa, quer, por todo o país, dando início a um forte movimento de descentralização cultural, a partir do teatro. Graças, sobretudo, a uma nova geração, saída do antigo Conservatório Nacional de Teatro, a pessoas que se tinham iniciado no teatro universitário (forte na altura, sobretudo em Coimbra, Lisboa e Porto) e à acção pioneira do Centro Cultural de Évora, entretanto criado, e ao labor criativo e visão política de um importante homem e pedagogo teatral: Mário Barradas, saído ele também da direcção do Conservatório. E, para análise futura desta comunicação, se pode afirmar, que foram assim criadas as condições objectivas para um profundo debate, que iria marcar no futuro (e ainda marca) uma profunda e profícua discussão e análise crítica, sobre *que tipo de modelo de apoio às artes do palco para o país?* (teatro, dança, música). Discussão forte, análise e reflexão, quer “por dentro do teatro”, entre o que se designou como “teatro independente” (designação dada pelo crítico Carlos Porto ao movimento das estruturas existentes) a partir do início de 75, em Lisboa, e o chamado “teatro da descentralização”, composto por estruturas que se radicaram fora de Lisboa e Porto. Estas duas, faces de uma mesma moeda: a fragilidade cultural do país, a manifesta falta de hábitos de fruição cultural, o imenso deserto cultural fora de Lisboa e a prioridade das políticas e dos seus representantes, quanto às necessidades mais básicas das populações, (onde a cultura e sobretudo a criação artística, estava naturalmente arredada), deu início a uma “silenciosa e apaixonante” batalha política, por uma estratégia de democratização da arte, através da definição de uma consequente política nacional de cultura, assente num modelo de financiamento público, equitativo e democrático, que 46 anos depois está objectivamente por cumprir.

PASSOS NA BUSCA DE UM MODELO...

Com o advento da democracia assistimos à criação de projectos teatrais, uns mais efémeros do que outros, quer em Lisboa quer um pouco por todo o país, numa dinâmica desenfreada, ditada, tanto pelo ambiente político e social, como resultante do engajamento nas forças e movimentos políticos emergentes, que no seu

conjunto reclamavam junto dos sucessivos governos provisórios e, mais tarde, constitucionais, políticas e apoios ao teatro e às artes em geral. Sendo as sucessivas respostas por parte desses governos, sempre avulsas, casuísticas, desestruturadas, sem meios adequados e sempre com uma confrangedora falta de sentido de Estado. É neste contexto “de luta” que nascem colectivos, plataformas e associações de grupos e companhias, centradas quase sempre na dicotomia, Lisboa / Província. E é assim que, no final dos anos 70, nasce a ATADT - Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral, que foi um baluarte do estudo, reflexão, práticas e debate, sobre os caminhos que o teatro estava a percorrer em democracia. Mais uma vez, graças à capacidade estratégica de Mário Barradas, que foi capaz de congregar para esta ideia um grupo significativo e capaz de mulheres e homens de teatro. Em 1983, ano em que a Cena (fundada, entretanto no Porto, em 1980 e a partir de 1984, Companhia de Teatro de Braga) foi secretariado da ATADT, existiam já um total de 27 estruturas teatrais (grupos e companhias) apoiadas pelo Estado.

E se trago aqui esta narrativa é, simplesmente, porque entendo que em democracia, nenhum governo em Portugal acompanhou e assumiu o passo político e institucional que era, foi e continua a ser fundamental dar: criar uma rede nacional, plasmada pelo país, de estruturas de criação artística nas áreas do teatro e da dança, que desse expressão ao esforço, à criatividade, ao trabalho desenvolvido, por uma série diversificada de estruturas. Iniciando-se ao invés uma inexplicável relutância política (que quase se pode entender, como um verdadeiro projecto político) em “cavar um fosso” entre as únicas estruturas públicas de criação (os teatros nacionais), primeiro em Lisboa (teatro, dança, ópera) e alguns anos depois, no Porto (teatro) e o eufemisticamente denominado “teatro independente” ou “da descentralização”, que são de facto assumidos pelo Estado como teatro privado, (que o são de facto!), apesar do seu contributo público. Em todos estes anos, apesar de alguns “devaneios momentâneos” de este ou aquele governo, NUNCA se implantou no território, qualquer estrutura pública de criação artística (tipo Centro Dramático, por exemplo) que contribuisse para a estruturação do sector, seja do ponto de vista da formação, da profissionalização ou da criação, e que contribuisse também para a formação de públicos, para a diversidade de propostas artísticas em presença e para a elevação e qualidade da Cidadania. A par desta deficiência, cresceu a oferta em educação e ensino artístico.

Porque, por vezes, analisada a realidade actual e a evidente ausência de memória, não resisto à transcrição de partes de uma exposição, feita a 1 de Setembro de 1983, por aquele Secretariado, em nome da ATADT, ao então Ministro da Cultura dum Governo do Partido Socialista, Dr. Coimbra Martins. Parece que foi ontem:

Os montantes actualmente atribuídos às companhias da descentralização são já, no mínimo irrisórios, não propiciam o desenvolvimento de uma actividade consequente e programada, constituem só um pequeno alibi dos executivos anteriores em matéria do apregoado interesse pela cultura, condicionam e amputam as possíveis escolhas de programação, instalam a miséria no funcionamento interno das companhias impedindo inclusive o recrutamento de elementos válidos que ou receiam optar pela profissão ou se refugiam na grande (?) capital onde a pluralidade de oportunidades (rádio, telenovelas, publicidade, biscates por vezes degradantes) lhes vai garantindo uma subsistência “melhorzinha”, e representam, em todo o estado de causa, sempre menos de 10 % do que recebe do Estado qualquer outra companhia em qualquer outro país da velha Europa, também nossa.

Tais montantes são, em absoluto, irrisórios. Mas, além do mais, sendo o que são, nem sequer estabelecem, contemplando-as, as fronteiras que existem entre a actividade das companhias instaladas na Província e as radicadas em Lisboa: preço médio dos bilhetes, população dos locais sede (1 milhão e meio de habitantes contra, por vezes, pequenas cidades de 20.000 habitantes), públicos potenciais que é necessário tocar através de um complicado e oneroso sistema de deslocações (transportes, alojamento, alimentação, desgaste do material aos estremeções por estradas ou caminhos de pé posto), difícil (por vezes impossível) acesso aos meios de informação, etc. Tais montantes são, por outro lado, logo reabsorvidos, na proporção de 1/4, pelo próprio Estado que os concede, sob a forma de participações para o Fundo de Desemprego, para o fundo do fundo do Teatro Português. E também aqui era necessário que, na área da tutela da Cultura, se fizessem acordos com a área das Finanças, ou, pelo menos, se organizassem mecanismos compensatórios...

...Sabemos que não é brilhante a situação financeira que Vossa Excelência, Senhor Ministro, foi encontrar em Junho passado. E que existem inclusive sérias dificuldades no que toca a simplesmente assegurar o cumprimento dos irrisórios compromissos assumidos, na área do apoio ao teatro profissional, pelo executivo anterior. Mas também sabemos que tais dificuldades *não podem ser vencidas por uma política casuística*, de remendo aqui e além. E sabemos ainda, que menos ainda o podem ser, *por uma política dilatória*, pois esta traria como resultado inevitável, a prazo de muito poucos meses, a paralisia, o encerramento, o desaparecimento puro e simples, pelo menos na Província, de algumas das unidades de produção teatral que desenvolvem um trabalho insubstituível em termos de desenvolvimento cultural do país. Ninguém em Portugal estará em situação, mesmo

no plano político, de querer assumir a responsabilidade pela instalação do vazio em espaços onde anteriormente já florescia ou começava a florescer uma actividade teatral que também ninguém contesta constituir entre nós, como nos outros países europeus, um factor privilegiado daquele desenvolvimento. É, pelo contrário e só, com uma política de rigor, que não seja a negação de uma política de apoio, com uma política de ordenamento financeiro que passe, antes de tudo, pela satisfação dos compromissos existentes, com uma política que repense e redimensione o escalonamento, no espaço e nas verbas concedidas, daquele apoio, com a adopção de medidas imediatas que preparem a implementação de uma política teatral nova e séria, que as dificuldades existentes podem ser vencidas. Já avançamos algumas sugestões que nos não parecem negligenciáveis. Traçaremos ainda, todavia, o quadro da realidade teatral portuguesa no momento presente, acompanhado de indicativos que poderão contribuir para o respectivo reordenamento e reestruturação, procurando fórmulas que associem e tornem compatíveis políticas que, sendo de rigor, o sejam também de mais justa e equilibrada medida.

UM STATU QUO INADMISSÍVEL. UM REORDENAMENTO IMPRESCINDÍVEL

a) Para o ano teatral que findou foram atribuídos subsídios regulares (nas diferentes modalidades: contrato de criação por 3 anos, subsídios regulares por um ano, novas companhias, e teatro para crianças sem decisão definitiva neste último leque) a 27 companhias. Destas, 14 integravam-se no âmbito da ATADT, e situavam-se no campo da descentralização teatral encontrando-se todas elas radicadas na Província.

13, são companhias sediadas em Lisboa onde exercem uma actividade fixa, com, por vezes, a organização de raras digressões como adiante se mostrará, sendo certo que incluímos nestas o Teatro Experimental de Cascais, o que facilmente poderíamos justificar.

Das 14 companhias da descentralização deixou de existir, a partir de Janeiro de 1983, a Companhia de Teatro de Viseu, por incapacidade de organização das suas estruturas, e falta de cumprimento clamoroso das regras do concurso. Às 14 companhias da descentralização foi atribuída uma verba global de 48.076.680\$00 considerando-se aqui 916.680\$00 que a Companhia de Viseu recebeu de Setembro a Dezembro de 1982.

A esta verba global deveria ser todavia, e em bom rigor, subtraída a importância de 3.242.000\$00 do montante atribuído ao Centro Cultural de Évora, e que não saiu dos dinheiros do Fundo de Teatro, mas lhe foi paga pela sua componente de Centro Cultural Regional pelos fundos do Serviço de Animação, não estando afectada à Companhia Profissional do Centro propriamente dita.

Demos, porém, como boa, aquela apontada verba global de 48.076.680\$00. Às 13 companhias da capital foi atribuído, para o mesmo período, a verba global de 48.510.000\$00. Ligeiramente superior, portanto àquela. A esta última verba haveria sempre que acrescer o financiamento de que dispõe o Teatro Nacional de D. Maria II. Mas fiquemo-nos apenas pelas Companhias apoiadas através do Fundo de Teatro,

b) É interessante comparar agora os resultados de que dispomos neste momento e que dizem respeito até Maio passado, inclusive.

As 13 companhias da descentralização realizaram um total de 1.609 representações. (excluímos a C. T. de Viseu que apenas promoveu uma representação), para um total indicado de 223.568 espectadores. As outras 13 companhias realizaram um total de 1.239 representações, para o total indicado de 189.893 espectadores. Convém notar aqui que este último número é, numa percentagem impossível de calcular, mas que tem indiscutível relevância, constituído por espectadores que se repetem muito, ou seja pelos mesmos espectadores

O mesmo espectador, em Lisboa, assiste, numa percentagem que é decerto elevada, aos espectáculos da Cornucópia, da Barraca, da Comuna, do Teatro do Mundo, etc. Também nos espectadores da descentralização existe uma franja de espectadores repetidos, mas é incomparavelmente menor.

Facto que é atestado pelo número de localidades que as companhias tocam, num e noutro caso. As companhias da descentralização apresentaram os seus espectáculos em 291 localidades, 140 Concelhos, e tocaram praticamente todos os Distritos do país. As outras, em 96 localidades (assumindo aqui grande relevo as Companhias infantis O Bando e Joana que, à sua conta, percorreram 64 daquelas consideradas 96) e 53 concelhos, sendo impossível averiguar com exactidão os Distritos percorridos que não ultrapassam todavia, e num único caso, o número de 5. Nestas condições, é evidente que a franja de espectadores repetidos é muito menor para as primeiras, o que significa que o número de espectadores atingidos é incomparavelmente maior, além de ser logo à partida e em absoluto, maior (cerca de 35.000 a mais).

Além das companhias subsidiadas regularmente, foram atribuídos também um certo número de subsídios chamados de montagem,

Vejamos a respectiva repartição: Em Lisboa, foram atribuídos 9 subsídios de montagem, no montante global de 5.450 contos. Na Província, 5 subsídios, no montante também global de 3.700 contos. Queremos aqui frisar que não consideramos ofensiva esta proporção, ao contrário do que acontece com a dos subsídios regulares. E isto porque a vocação da actividade teatral no âmbito da descentralização consistirá sempre muito mais na instalação de companhias permanentes em pontos do território onde existam condições e a partir das quais seja possível animar zonas mais ou menos vastas, através duma actividade sistemática, do que na prossecução de projectos isolados que em determinado momento possam corresponder a interesses, legítimos e quantas vezes esteticamente valiosos, de um ou outro criador.

c) Fixemo-nos, portanto e apenas nos montantes atribuídos sob a forma de subsídios regulares.

É a sua distribuição que desde sempre se afigura excessivamente injusta e que, desde sempre também, não encontrou adequação à realidade geográfica e populacional do país,

às necessidades do desenvolvimento cultural do povo português, às condições particulares do trabalho das companhias profissionais instaladas na Província, e até à disponibilidade do público realmente tocado e realmente já existente, para não falar em público potencial a tocar. Temos, portanto, também aqui, sugestão a fazer, de sentido construtivo e que possa harmonizar a tese dos “pequenos aumentos”, com uma maior justiça distributiva e um efectivo melhoramento da situação material das companhias.

UMA NOVA POLÍTICA PARA O TEATRO PORTUGUÊS

a) A verba global atribuída, em forma de subsídios regulares, para a temporada de Setembro de 1982 a Agosto de 1983, foi, como já se viu de 26.586.680\$00 (dos quais 48.076.680\$00 para as companhias da Província e 48.510.000\$00 para as de Lisboa). Abstraímos (e nem sabemos sequer exactamente porquê, embora adiantemos que apenas por questão de comodidade) da verba que consumiu em Lisboa o Teatro Nacional de D. Maria II, mesmo considerando a meteórica incursão que fez à cidade do Porto. Mas abstraímos. Abstraímos igualmente, por enquanto e para a ele voltar, do facto daquela verba não ter sido integral e pontualmente despendida, pois, como é sabido, de Junho, e noutros casos de Julho, para diante, os subsídios ainda não foram pagos.

Consideremos agora a tese de “pequenos aumentos” para vigorar a partir de Janeiro de 1984.

E consideremos também que um pequeno (pequeníssimo) aumento seria qualquer coisa da ordem dos 10 %, só em si inferior a 50 % da taxa anual de inflação (pelo menos até agora). Teríamos assim um acréscimo de 9.658.600\$00, o que daria, para subsídios regulares, a verba de 106.245.280\$00.

b) Se se quiser implementar uma política realmente nova, há que repensar a distribuição de tal verba. E embora ainda não de forma completamente justa, seria possível estabelecer uma proporção mais consentânea com a realidade. A nossa sugestão é que 2/3 desta verba seja destinada à Província e 1/3 a Lisboa. (Notando embora que Lisboa possui apenas cerca de 1/7 da população do país). Significaria esta nossa proposta que a verba referida seria assim distribuída: Lisboa... 35.415 contos e Província... 70.300 contos.

c) Os resultados práticos desta distribuição são desde logo evidentes: Seria possível atribuir 6 subsídios regulares em Lisboa, sendo 3 de 7.000 contos e 3 de 5.000 contos, ou outra qual quer repartição que os Serviços viessem a propor como mais adequada. E 13 na Província, sendo 5 de 7.000 contos, 4 de 5.000 contos, 3 de 4.000 contos e 1 de 3.500 contos (pensando-se que esta última deveria funcionar como ajustamento de *plafond* de uma das companhias de Teatro para crianças, provavelmente a que actualmente for menos subsidiada). Com a promoção, que se nos afigura indiscutível, do Teatro Laboratório de Faro ao escalão dos subsídios regulares, haveria que proceder à reconversão de uma das actuais companhias (utilizando critérios de rigor artístico e de gestão) para simples apoio à montagem.

Estas seriam umas primeiras medidas que, pela primeira das vezes contemplariam “melhor” a realidade existente e criariam “melhores” (embora muito longe de “óptimas” ou simplesmente até “boas”) condições de trabalho.

d) Se considerarmos o mesmo “pequeno aumento” de 10 % relativamente às verbas despendidas com o apoio a montagem e cujo total ascendeu a 9.150 (5.450 contos para Lisboa e. 3.700 contos para a Província) encontraríamos um acréscimo de 915 contos, perfazendo o total a despendido depois de Janeiro de 1984, a quantia de 10.065. Verba esta com que, apesar de tudo também em ligeiramente “melhores” condições, e desde que à base de critérios de rigor (aplicação e interesse cultural), seria possível incentivar um ou outro projecto com alguma credibilidade. Teria assim o Estado, com as formas de apoio financeiro directo ao Teatro profissional em Portugal, despendido um total de 116.310 contos. Estaremos ainda, é certo, no domínio do irrisório, do irrisório europeu, que só nos não faz explodir a tonitruante gargalhada porque quase nos consegue rasar os olhos de água. TODO o Teatro Português profissional (com excepção, pois, do Teatro Nacional de D. Maria II, iria receber em 1984, cerca de metade do que, em 1972, e em média, recebeu em França um único Teatro Nacional, ou, se se preferirem estas contas, menos de 2,5 vezes o que recebeu, no mesmo país e no mesmo ano, um Centro Dramático Nacional. MAS, de qualquer maneira, de forma mais ordenada, mais rigorosa, mais coerente, menos lisboeta, mais de acordo com o espectro geral de implantação das unidades de produção teatral profissionais, do que até hoje, (seja de que quadrante tenha vindo a indefinição duma política cultural) fosse quem fosse se tenha mostrado disposto a fazê-lo.

Cremos serem sérias as propostas e sugestões que fizemos. Cremos que são coerentes. Cremos que correspondem a uma visão nova em termos de poder executivo, destas coisas. Cremos que, bem a contragosto, não esquecem a penúria proclamada. Cremos que estão muito longe de poderem ser consideradas maximalistas. E cremos que vossa Excelência, Senhor Ministro, lhes é, lhes será, sensível. Há alguns vectores importantes nessas propostas e sugestões que de bom grado repisamos:

- Conferem ao executivo um compasso de espera, claro e confessado, durante o qual se não agravem os compromissos assumidos anteriormente.
- Conferem ao executivo prazo para reflexão, estudo e redefinição duma política teatral (melhor diríamos definição).
- Conferem ao executivo período para ajustamentos inadiáveis, necessários e preparatórios da implementação dessa política.
- Permitem a sobrevivência do que de mais útil e mais provado se passa no Teatro Português.

TUDO ISTO assenta porém em condição absoluta: - Sob pena “da morte já - da morte a prazo curto”, até ao fim de Agosto o Estado tem que pagar o que deve (porque aceitou e se comprometeu a dever) às companhias; de Setembro a Dezembro de 1983, o Estado tem que permitir, a idênticos níveis, a sobrevivência do que há, com os

ajustamentos, reconversões, justificadas exclusões, que a seriedade dos estudos a fazer forem impondo.

A partir daqui tudo é possível: é possível um pequeno novo (grande) impulso dado ao Teatro Português, impulso pelo qual desesperadamente o Teatro Português espera á muito, impulso sem o qual o Teatro Português nada mais será do que aquilo que quase já é hoje: um travestido miserabilista alibi do poder político, seja ele qual for.

Que Vossa Excelência, Senhor Ministro, possa ler a presente exposição. Não duvidamos do que o queira.

A ATADT vai aguardar, sob pressão dos dias que passam, a reflexão teórico-prática que Vossa Excelência entenda dever elaborar.

O tempo urge: a temporada findou, outra começa. Sem nada.

Apresentamos a Vossa Excelência, Senhor Ministro, os nossos melhores cumprimentos,

Porto, 1 de Setembro de 1983
O Secretariado da ATADT para 1983.

AS CRISES, ESSAS GRANDESSÍSSIMAS CULPADAS...

Muita coisa mudou em Portugal e também na Europa (desde logo a moeda) e no Mundo, mas uma coisa é certa, a política de cultura, não! Antes se acentuou o que naquele documento se previa. Muitos dos projectos nascidos nos primeiros anos da democracia soçobraram, outros surgiram, na capital e no Porto e em várias cidades da “província”. Uma constante se observa: cidades há que não desistem (depois de experimentar) em manter no seu seio projectos de criação teatral, assumindo esses mesmos municípios, parte da responsabilidade do Estado, não assumida por outrem. Percebendo algo simples: que a criação artística e a fruição e hábitos culturais, ajudaram ao seu crescimento sustentado. Sim, os sucessivos Governos foram gastando mais dinheiro no apoio às artes, mas sempre sem critério, sem política, sem equidade e, faltando a compromissos assumidos amiúde e, sobretudo, sem cuidar dos resultados, numa atitude moralista de “apoiar os pobrezinhos”. Acentuando em muitos casos o vazio, a precariedade.

A ATADT morreu de morte natural, cumprido o seu tempo. Mas outras novas formas de organização mais ágeis se constituíram, sobretudo no que respeita às estruturas da descentralização. E no início dos anos 2000 um grupo de companhias, radicadas em Braga, Coimbra, Faro, Évora, Covilhã e outras cidades, iniciaram um processo de encontro e reflexão sobre a situação teatral do país,

a partir das suas realidades, que viria a desembocar na criação de uma rede de permuta e programação de espectáculos, co-produções e um festival a que se chamou Festival das Companhias de Teatro Descentralizadas. O que a seguir se transcreve é uma reflexão da responsabilidade da Companhia de Teatro de Braga, saída no primeiro *Jornal das Companhias*, por altura desse primeiro Festival em Faro, organizado pela ACTA-Companhia de Teatro do Algarve e antes apresentada, como base de discussão ao futuro Governo de então.

ASSUNTO: CONTRIBUTO PARA A REFLEXÃO SOBRE “UM MODELO DE APOIO ÀS ARTES”.

Em representação da Companhia de Teatro de Braga e correspondendo ao desafio lançado por V. Exas. aqui apresento o meu contributo para a reflexão que, de modo tão desapaixonado quanto informado, urge fazer sobre este sector, tão fragilizado, formado e formatado na crise que há longo anos o assola, fruto do desinteresse político e estratégico que lhe votaram os sucessivos governos.

Os anos e os sucessivos governos depois de Abril só acrescentaram mais crise à crise no sector, Esta é uma reflexão ao arrepio dos tempos que correm. Que responsabiliza o Estado e propõe alargar o sector público. Que pretende dar conteúdo e sustentabilidade aos equipamentos entretanto construídos e à criação artística nacional. Que pretende estruturar um sector historicamente desestruturado, criando um princípio de responsabilidades partilhadas e duradoras entre poderes locais, regionais e nacionais por um lado e os artistas e a sociedade civil por outro. É, continua a ser, uma reflexão sobre uma hipótese de modelo que me parece mais adequado à dimensão do país e à sua natureza administrativa. É, no fundo, uma reflexão sobre um modelo concreto para o país, contra a ausência instituída de modelo nenhum.

CONTRA A CRISE, GARANTIR O ESENCIAL! UM CONTRIBUTO PARA A ESPERANÇA

Também no desenvolvimento cultural e na criação artística, defendemos o crescimento sustentado do país, a partir das cidades médias.

O contexto

Com a democracia, um pequeno número de cidades hoje consideradas médias, no nosso sistema, acolheram projectos artísticos, quase sempre na área do teatro (não por acaso). Poucas aguentaram esse embate, às vezes de alguma virulência, mas que acabaram por provocar novas dinâmicas culturais e fazer sentir a necessidade da profissionalização noutras áreas da cultura local e, sobretudo, nas autarquias. Foi um ganho da democracia. Foram experiências dessas que contribuíram para a necessidade de reestruturação e construção de equipamentos (teatros, auditórios, etc.).

Constata-se hoje, que essas cidades são das mais importantes cidades médias do país e que têm em comum, terem assumido a radicação de projectos artísticos, a partir dos anos 80. Observam-se, no entanto, outras correspondências como, por exemplo, universidades fortes, grande poder de fixação de quadros, polos de excelência em áreas de ponta; grupos de dança e de música clássica, eventos de envergadura no campo das artes plásticas e da fotografia, do cinema e do vídeo, festivais, música contemporânea e alternativa, criação artística e literária individualizada. Nalguns casos, cursos universitários na área do ensino artístico.

Cresceram, surgiram no seu interior novos desafios, novas necessidades e as estruturas existentes no terreno não respondem hoje de forma tão ampla e consequente quanto necessária. Porque nunca tiveram meios e porque tudo mudou. Porque faltaram modelos de desenvolvimento cultural.

As cidades cresceram para a periferia e o rural tornou-se, nalguns casos, uma espécie de suburbano, que não se denomina bem e se domina pior. Tudo está num movimento caótico e as cidades que hoje rodam os 100/150.000 habitantes precisam de estabilizar, de criar infra-estruturas e objectivos, para responderem de forma articulada e coerente, ao futuro. O país encolheu, graças às vias de comunicação e à mobilidade da juventude universitária, à circulação da informação e a outros factores, mas ao aumento demográfico nas universidades e nas cidades, correspondem novos problemas. É nosso entendimento que não se está a responder de modo sustentado, em termos nacionais, a essas novas necessidades. O país precisa repensar-se estrategicamente nos domínios da cultura viva. Definir objectivos e redimensionar os investimentos no imaterial, com mais equidade. São precisos novos modelos de intervenção, sustentados em novas políticas. É urgente um salto para outro patamar, mais europeu e mais democrático. Se já não temos força para saltar que, pelo menos, se deem passos seguros.

Os grandes eventos culturais (alguns de fachada, se bem analisados) dos últimos anos, (Expo; Porto Capital Europeia; Coimbra, Capital Nacional do Teatro), porque não sustentados em estratégia alguma, ajudaram a gerar um desajustado e superinflacionado custo na oferta artística. E, agora, em situação de crise económica, com os “compradores tradicionais”, quase diria únicos, em aperto financeiro (falamos das autarquias) é mais urgente a reflexão sobre as condições e os custos reais da criação artística em Portugal. E qual a função estratégica do financiamento a essa mesma criação por parte do Estado, quando não estão garantidos outros vectores do problema, como estatutos profissionais, (o que nos põe fora da Europa), capacidade de circulação dos bens culturais, equipamentos a funcionar em rede, políticas de sensibilização e informação, etc.

Não se admite que o país, e os seus sucessivos governantes na área da cultura, continuem a fazer por ignorar que há custos diferenciados por si assumidos, quando se trata das estruturas de criação, directamente dependentes do Ministério e da eufemisticamente chamada “criação artística privada”.

As artes do palco em Portugal vão forçosamente ser objecto de profundas transformações estruturais. Cada dia que passa é mais um dia adiado, é mais uma nuvem negra que paira sobre nós, isto é, sobre o país. Também na Cultura se sente, que o país não sente, força para mudar por si. Vai ser obrigado a fazê-lo à força. E à pressa. Vai ser mais doloroso. Também nesta área as corporações esperneiam.

Tudo isto, não apenas porque se esgotaram há muito, os chamados “modelos” de intervenção, de gestão e financiamento do existente (ou do que sobrevive). Que de facto nunca passaram de arremedos e nunca foram coisa nenhuma. Construídos em cima de uma realidade política, económica, social e cultural fixada nos anos 60 e reconstruídos a partir de 74, em cima da agitação política, da urgência revolucionária, de uma dimensão de cidade radicalmente diferenciada do início deste século.

Isto é tanto mais grave, quando constatamos que o que tem de ser substituído já não é o modelo, mas apenas os tiques de qualquer coisa, talvez da memória de outros tempos, talvez de vontades afectivas, voluntaristas e voluntariosas, de grupinho, de *lobbies*, de capela..., mas que nunca assumiu um modelo organizativo, desenvolvimentista, estruturado, estratégico. Foi sempre qualquer coisa que podia ter sido se..., qualquer coisa, rico de vontades e de energias, mas sempre falho de dinheiro e de reflexão, sempre disponível e sempre incapaz, sempre aproveitado politicamente e quase nunca político. Quase sempre pouco ideológico nos fundamentos e muito afirmativo na conversa.

Acentua-se agora, nas cidades médias, uma clara alteração quanto à caracterização e composição sociológica dos públicos consumidores da cultura, à natureza e diversidade da oferta cultural, à postura dos criadores face à criação e face ao Estado. Onde quase sempre o poder autárquico é confundido com aquele. Ora, talvez um dos maiores ganhos estratégicos para o nosso futuro cultural, resida no facto de se assumir hoje, nessas mesmas cidades (fruto, exactamente da convulsiva proximidade entre criadores, agentes do desenvolvimento, autarcas e públicos) que há, efectivamente, dois planos convergentes de análise, para a definição de uma política local/regional/nacional de cultura. Um plano é o da *animação cultural* e outro da *criação artística*.

Esta é uma alteração qualitativa fundamental. De mentalidade e de exigência, traduzida nas necessidades infra-estruturais, por parte dos públicos e dos agentes de cultura; de preocupação artística, por parte dos criadores; de sensibilidade e vontade política, por parte dos autarcas, ao construírem equipamentos capazes, apetrechados tecnicamente, para responder em qualidade. Há, no entanto, um “problemazinho” comum neste novo contexto: a sustentação financeira dos projectos artísticos e da programação dos conteúdos, que darão corpo a esse patamar de exigência.

Sabemos todos que estas vertentes se interligam e responsabilizam públicos / cidadãos, agentes, estado e sociedade civil. É nossa responsabilidade comum saber articular estes interesses e assumirmos todos, *uma política nacional de desenvolvimento cultural*. Para que se torne um desígnio nacional, falta apenas um Governo que assuma a sua responsabilidade.

Alguns degraus para a esperança

Uma política cultural esclarecida terá de subir degraus, alguns difíceis, para colocar o país num patamar mais europeu. Ensaio aqui ajudar a subi-los. Propositadamente não falarei dos casos de Lisboa e Porto, nem das políticas de juventude que, de certo modo, interferem com esta abordagem, nem de um eixo estruturante fundamental para uma política de cultura, que é a política de educação. Tocarei na educação apenas em pontos concretos.

Estamos no limiar do paradoxo: Os criadores gritam para os microfones à porta do Ministério que ninguém lhes paga. Ao mesmo tempo afirmam que são os melhores do Mundo. O Governo distribui migalhas, que juntas, fazem um bolo considerável e ignora os resultados, esquece-os ou não quer ouvir falar deles. As Câmaras vivem o dia a dia da cultura com dificuldades acrescidas, porque lhes batem à porta as questões de animação cultural, da cultura popular a que é preciso estar atento, problemáticas de novo tipo no âmbito do associativismo e, ainda, por razões de proximidade e de crescimento, problemáticas de criação artística. Começam agora a debater-se com questões, imagine-se, de programação. Em que modelo assentam as suas expectativas. Em que diferem do vizinho? E porquê?

Como se isto não bastasse, começam, porque ainda não começaram a ter nos braços espaços / equipamentos que, para lá dos custos de construção ou restauro, vão ter custos fixos de manutenção. Estes custos ainda não estão verdadeiramente calculados e muito menos assumidos. E ao mesmo tempo terão, aí sim, a programação, a promoção, divulgação, etc. Quanto custa isto, se bem feito, pensado, profissional? Onde está ou tem estado o Governo? Ou os Governos? Com que políticas? Que complementaridades existem? Que objectivos estratégicos nacionais e regionais, movem uns e outros?

Precisamos da política. E precisamos da esperança.

E o 1º degrau será: Alargar o sector público. Implementar uma política que ajude a estruturar o país: com objectivos, partilhando responsabilidades. Assumindo o óbvio. Não é possível fazer crescer culturalmente o país, sem definir prioridades, marcar objectivos a atingir e medi-los em tempo, convocando os meios financeiros e humanos em presença. Sejam claros. O Governo tem de assumir que é fundamental alargar o sector público nas áreas da criação viva (teatro, dança, música). Tem de afirmar o que pensa da profusão de equipamentos em construção, se são ou não instrumentais para a sua política. Em que grau e em que sentido. Hierarquizando competências, partilhando responsabilidades. Só a partir de definições políticas se pode estruturar o país a montante e a jusante, com os meios financeiros disponíveis. Que serão poucos ou muitos, neste estado comatoso em que nos encontramos?

O tema é complexo, porque se fala de sector público? Porque é preciso tomar opções? Decidir? Porque se tem algumas pessoas contra? Mas governar é decidir! E o politicamente correcto tem colocado o país em *marcha - atrás*.

Mas atenção! O que existe no terreno quanto a estruturas de criação, nasceu e cresceu à revelia de políticas e do poder. Foi imposto por criadores. Foi a política do facto consumado. A única estratégia que os sucessivos governos seguiram foi a de não fazer ondas, consolar todos com tostões. Uma política de pobrezinhos que tem custado muito dinheiro ao Estado e produzido, quase diria, resultados nulos, para lá dos gozos pessoais. Os sucessivos governos assumiram as estruturas de criação nacionais (teatros, bailados, orquestras, tudo pouco e em pequeno, sublinhe-se) em Lisboa e Porto, como se o país começasse e terminasse aí. A tudo o resto que mexe, chama-lhe “criação artística privada”. Abrindo concursos, que o não são, financiando sem critérios objectivos e mensuráveis. Ignora o país. Ora é, também, *exactamente aqui, que um futuro governo terá de actuar. Como?*

Mais dois ou três degraus como exemplo:

Assumindo nos dois primeiros anos de legislatura a abertura de 5 unidades de criação e programação, estrategicamente plasmadas no país, com componente de sector público, mas integrando também as autarquias e empresas. Propor como objectivo final, para a dimensão do país, a criação de outras cinco, até ao fim do mandato.

– Unidades, que em complementaridade com as estruturas nacionais, configurem a *espinha dorsal, de uma política ágil e integrada de animação e criação artística*; que sejam instrumentos de uma política cultural sustentada, com projectos contratualizados e objectivos definidos. Unidades que tenham valências de produção e criação, de formação de públicos e programação. Responsabilidades na estruturação de uma política cultural regional e nacional, através da circulação dos produtos artísticos, atenuando assimetrias e promovendo o intercâmbio e a co-produção com outras cidades médias portuguesas, europeias ou lusófonas. Em suma, regionalizar sem *provincianizar*.

– Estas unidades podem e devem integrar na sua programação *projectos de criação vulgarmente chamados “de pontuais”* nas diversas áreas, como meio de dinamizar os novos valores e de fazer circular essas criações, pelo todo nacional. O que se verifica, e já darei exemplos, é que o grosso destes apoios são em Lisboa e a exploração das criações é descontínua e diminuta.

– Estas unidades podem e devem integrar no seu programa os objectivos estratégicos da região onde se localizam. Devem assumir-se como *parceiros de políticas regionais* em colaboração com universidades, associações empresariais e outras instituições, de modo dinâmico. Temos de assumir a cultura e a criação artística como área estratégica e fundamental para o desenvolvimento, dinamizadora de novas áreas de emprego. O Estado não pode continuar a distribuir migalhas e a desinteressar-se, por má consciência, dos resultados. A sociedade civil tem de entender por uma vez, o seguinte: não podemos continuar a menosprezarmo-nos enquanto cidadãos, quando afirmamos que os criadores são subsídio-dependentes e a assumirmos como normal que a indústria, o comércio, a agricultura, as pescas, promovam debates “sobre apoio financeiro às empresas em situação de crise”. A verdadeira crise do país é mental. É educacional e cultural.

– A criação destas unidades obrigará também a definir prioridades sobre regiões e sobre equipamentos. À definição de critérios e objectivos rigorosos e equitativos.

– Estas unidades podem e devem integrar uma forte componente de *formação e criação de públicos*. O país debate-se hoje com um outro desequilíbrio, aparentemente difícil de ultrapassar: um *superávit* de prazer no bolso e um *déficit* de felicidade na cabeça. Foi o salazarismo que nos inculcou a matriz do dever, do sacrifício, do esforço, da seriedade do semblante carregado, sombrio, do peso nas costas... Precisamos de criar *instrumentos de descompressão e prazer*. Temos de aprender a ter prazer no que fazemos, no trabalho, no estudo, na criação, na relação com os outros. Essa atitude é fundamental. Temos de mandar fora a ideia que pensar é perigoso, reflectir é chato, ler, só por obrigação.

A formação e a criação de públicos não se faz por decreto. Mas estas unidades podem ter um papel determinante, em colaboração com os estabelecimentos de ensino, na abertura de espaços de prazer, no ensinamento dos códigos de leitura das artes do palco. Sem conhecimento dos códigos, não se pode ler nada, não se forma para a escolha, não se sensibiliza para o gosto. E se não há sensibilidade para o gosto nem para a escolha, não há interesse. Esse é o nosso problema sobre a tão falada ausência de públicos consumidores.

Mais um degrau difícil: racionalizar os meios com justiça.

Vamos aos exemplos práticos:

Querem V. Exas. saber quanto gastou o Ministério / IA, ou se propôs gastar no ano que findou, em financiamentos à criação artística (teatro, música, dança, multidisciplinares, etc.) entre apoios sustentados e pontuais? Os dados disponíveis no site do IA, informam-nos do seguinte:

Para 2005, estão previstos os seguintes montantes:

1. Programas de apoios sustentados às artes do espectáculo nos domínios da dança, música, teatro e transdisciplinares / pluridisciplinares:

Região do Alentejo	800.000 €
Região do Algarve	800.000 €
Região Centro	2.950.000 €
Região Lisboa e Vale do Tejo	8.400.000 €
Região Norte	3.150.000 €
Sub total	16.100.000 €

2. Resultados dos concursos de apoio a projectos pontuais para 2005.

O que não significa que não haja outro concurso durante o ano, como aliás vem sendo hábito, também nas áreas da dança, da música, do teatro e transdisciplinares / pluridisciplinares.

Região Alentejo	238.000 €
Região Algarve	204.000 €
Região Centro	300.000 €
Região Lisboa e Vale do Tejo	1.500.000 €
Região Norte	544.000 €
Sub total	2.786.000 €

Porque faltam aqui alguns dados, podemos afirmar sem medo de errar, que os apoios rondam os 20 milhões de euros...

É muito dinheiro? Não! Pode fazer-se melhor com este montante? Pode, claro.

Sem nos alongarmos em análises comparativas entre regiões, demografia, nº de representação por criação, nº de espectadores, etc., fixemo-nos objectivamente numa hipótese de racionalização destes meios financeiros, a partir de uma ideia de política estruturante:

1. Imaginemos que o novo Governo assumia o compromisso de criar as tais 5 Unidades de criação artística e de programação, nos dois primeiros anos de legislatura. E que mediante um Projecto protocolado de responsabilidades e deveres, de objectivos mensuráveis e estratégicos, lhes atribuía um montante de 1.500.000 €. Caberia aos poderes regionais, locais e participação da sociedade civil (mecenato, por exemplo) a comparticipação na manutenção e gestão do espaço.

Uma da responsabilidade destas Unidades seria, como atrás ficou dito, integrar a produção e programação dos chamados pontuais. Teríamos financiado pelo Governo, neste alargamento do sector público, cerca de 7,5 milhões de €.

2. No âmbito da, mal denominada “criação artística privada”.

Que decidia, (não por concurso que continua a ser uma farsa, assumindo essa responsabilidade política e de política) convidar 10 estruturas de criação nas áreas do teatro, da dança e da música e que se propunha financiar a criação artística de cada uma dessas estruturas, com provas dadas evidentemente, numa média de 500.000 €. Contratualizando com as mesmas, áreas concretas de desenvolvimento estratégico, no plano dos conteúdos, da circulação das criações pelos equipamentos disponíveis e dos custos dessa circulação. Possibilitando assim condições financeiras mais racionais e atractivas à programação das salas. O Estado financia assim a criação e os públicos. As estruturas artísticas, uma vez garantida a sequência produtiva, alargam a circulação das criações. As autarquias, sobretudo, podem garantir uma programação a mais baixo custo. O país ganha com a circulação pelo seu todo. Nada impede que estas estruturas, aquelas unidades e criadores individuais, possam descobrir formas complementares de criação e produção. Estas 10 estruturas seriam financiadas pelo Governo no âmbito da política de cultura com o montante global de 5 milhões de euros.

3. Que decidia convidar 10 outras estruturas de menor dimensão, com os mesmos objectivos e responsabilidades, atribuindo-lhes o financiamento individual de 250.000 €. O que totalizaria 2,5 milhões de euros.

4. Que decidia por concurso, no âmbito das regiões, financiar mais 10 estruturas “pequenas”, mas contratualizadas do mesmo modo, atribuindo-lhes uma média de 125.000 €, num montante global de 1.250.000 €.

Teríamos assim um montante global de 16.250.000 €. Nestas contas, o Ministério tinha ainda 3.750.000 €.

Para levar a ideia até ao fim e, porque é preciso decidir, aqui fica, como exemplo, uma hipótese de distribuição equitativa pelo país, partindo de parâmetros há pouco enunciados:

5 Unidades do sector público, por região: Norte, Alentejo, Algarve, Centro e interior.

10 Estruturas convidadas: Lisboa: 4; Porto: 2; resto do país: 4 (esta escolha terá de ser criteriosa).

10 Estruturas médias: Lisboa: 2; Porto: 2; resto do país: 6 (o mesmo para anterior).

10 Estruturas a concurso: Lisboa: 3; Porto: 1; resto do país: 6.

Convém salientar que o que se apresenta são tópicos de uma política de Estado para a criação artística e desenvolvimento cultural. O que não pode impedir o aparecimento e criação de estruturas e criadores em qualquer lado. Quer apenas dizer que, por uma vez, um Governo tinha uma política e que assumia levá-la à prática.

O enunciado é um exemplo prático para uma distribuição justa e equitativa, com objectivos, assente numa ideia de modelo de desenvolvimento sustentado. Sabemos todos que o Ministério gasta mais do que estes montantes anualmente no apoio à criação, e que os gasta mal nalguns casos e, o que é mais grave, sem estratégia. Sabemos que há assimetrias gritantes. Sabemos que há agora muitos equipamentos. Sabemos que não há planificada uma rede. Não sabemos ainda os custos fixos de todos estes equipamentos. Temos a noção que as autarquias médias, apesar do esforço e, às vezes do voluntarismo, não vão poder aguentar por muito mais tempo a ausência (essa sim, estratégica) do poder central. Sabemos que não temos a regionalização que, também nesta área, seria fundamental. Enfim, sabemos e quase diria, estamos de acordo no que Não temos. Falta decidir. Falta estar de acordo no que queremos. Falta política. Falta Governo.

Um caso concreto. O Minho e mais um degrau

Regionalizar sem *provincianizar*

Vivemos numa região paradigmática em muitos aspectos. De índices de desenvolvimento estranhos e paradoxais. Temos polos de excelência, temos capacidades instaladas, temos redes de circulação em condições, temos cidades pujantes e com bons níveis de desenvolvimento, temos potencialidades de complementaridade na região e com as regiões

contíguas. Temos uma posição estratégica fundamental quanto à Europa, temos juventude, somos densamente povoados. Temos história e matriz cultural. Vamos ter brevemente 4 ou 5 equipamentos culturais na área do espectáculo vivo. Os custos de renovação e construção destes equipamentos rondam, segundo as minhas estimativas entre 15 a 20 milhões de €. Independentemente do papel que cada autarquia teve, (no assumir das respectivas obras, dotando as cidades de equipamentos fundamentais para o seu crescimento integrado) tem, (porque numa cidade que cresce ao ritmo das nossas, a criação destes equipamentos, não esgota, antes potencia, outras necessidades) e terá, (quanto à abertura ao público dos mesmos). Não devemos, no entanto, dar por adquirido que tudo está resolvido. Tenhamos consciência que temos em mãos um conjunto de instrumentos que se podem revelar importantíssimos para o desenvolvimento sustentado desta região. Que todos, autarcas, criadores, sociedade civil, temos responsabilidades no seu futuro. Eles podem potenciar novas dinâmicas culturais. Há necessidade de uma profunda reflexão conjunta, para perceber valências, complementaridades. A racionalização de recursos financeiros e humanos, é uma prioridade. Noutros pontos, foram abordadas ideias que entroncam na nossa realidade. Mas teremos de saber o que queremos, sem subterfúgios, nem regionalismos balofos. Temos de tirar o máximo partido desta riqueza, de termos uma magnífica rede de equipamentos, num universo superior a milhão de habitantes, para potenciar mais a nossa região no país, na Europa e na Lusofonia. Numa estratégia transversal que nos toque a todos e cada um e que nos leve mais longe, potenciando a identidade cultural e a modernidade que encerramos e, muitas vezes, não queremos ver ou desvalorizamos. E mais uma vez, nunca será demais, devemos todos exigir para este sector, políticas claras e concretas. O governo, o próximo governo não se pode alhear desta responsabilidade.

Braga. Março de 2004.

CAMINHAR NAS PEDRAS AOS SOLAVANCOS

E assim fomos vivendo aos solavancos, com alguns responsáveis pela Política Cultural, com sentido de Estado, com leituras da situação assertivas e dispostos a lutar por algumas alterações profundas, que urgia levar a cabo, quer quanto a legislação, quer quanto ao reconhecimento do sector e das suas fragilidades, quer ainda quanto a ideias de modelo de intervenção político, mas que quase sempre, caíram, e pelas mesmas razões! Ou por falta de verba orçamental; ou incapacidade

reivindicativa do titular da pasta ministerial; ou instrumentalização política do sector, pelas forças políticas em presença que, de facto, também não reconhecem a cultura e criação como um dos cinco pilares do desenvolvimento. Quero deixar o nome de algumas personalidades que desde 1974 considero terem-se destacado na defesa de uma política de cultura para o país. Personalidades de vários quadrantes do pensamento ideológico, com responsabilidades diferenciadas e que, a meu ver, merecem aqui reconhecimento, pelo que fizeram ou tentaram fazer. Parcial, dirão alguns: Eduardo Prado Coelho, Francisco Lucas Pires, António Gomes de Pinho, Manuel Maria Carrilho, (num primeiro tempo), Ribeiro da Ponte, Ruy Vieira Nery, Mário Vieira de Carvalho, Jorge Barreto Xavier, Samuel Rego, Isabel Botelho Leal (que quase não teve tempo de se sentar), entre outros, certamente, mas que a memória não me traz.

2012 / 2016. UM PEQUENO PASSO ESTRATÉGICO PARA UMA PEQUENA POLÍTICA PÚBLICA: A CRIAÇÃO EFECTIVA DA FIGURA “APOIOS TRIPARTIDOS”. UMA ESPÉCIE DE ESPERANÇA!

Com o aprofundar da crise na Europa e no Mundo, a partir de 2008, Portugal entra numa espiral de recessão que vai afectar de forma dramática o sector. Em 2012 abrem-se novos concursos para apoio às artes e surge uma medida, que muito embora tivesse sido já anteriormente experimentada de modo insipiente, surge agora numa modalidade (apoios tripartidos) com dotação e modelo de financiamento bem mais interessante. Trazendo de modo objectivo os municípios para um modelo de financiamento em parceria com o Governo e tendo como beneficiários directos (as estruturas de criação) e indirectos (os públicos). Esta modalidade de “apoio tripartido” visava sobretudo criar condições a estruturas implantadas no território, com provas já dadas, que na sua quase totalidade “ocupavam” equipamentos públicos da responsabilidade dos municípios, como estruturas residentes, através da sua actividade continuada, reconhecida por populações e respectivos municípios, permitindo assim, através de um maior e mais sustentado financiamento no tempo (dois ou quatro anos) garantir um melhor planeamento, uma mais qualificada criação e a recomposição qualitativa das equipas, dinamizar a internacionalização e com isso a cultura portuguesa no mundo, etc. Leia-se o que dizia na altura Samuel Rego, então director-geral das Artes, sobre este modelo:

Os Acordos Tripartidos consistem num compromisso de apoio a entidades artísticas por parte da Direção-Geral das Artes e de Câmaras Municipais conjuntamente e enformam uma modalidade apoio às artes que, ainda que já existisse em anos anteriores, foi fortemente reforçada em 2013, contando com um aumento de 5 para 40 no que respeita ao número de entidades apoiadas, e envolvendo agora 35 ao invés de 9 municípios. Um dos pontos fulcrais dos Acordos Tripartidos é a relação com o território que se opera através das artes e da criação de dinâmicas produtivas locais. Assume-se que o município é a entidade que, ao nível local e regional, está em melhores condições de reconhecer a excelência artística e a mais-valia social das artes. Assim, os próprios municípios promovem no seu território os projetos artísticos profissionais que melhor potenciam, valorizam, e qualificam as práticas e fruição artísticas. Na sua aplicação efetiva o conceito de tripartido não se cinge a uma parceria entre três entidades; o número de entidades artísticas e de municípios envolvidos multiplica-se. Os Acordos Tripartidos apresentam-se, assim, como um instrumento crucial que permite alavancar projetos coletivos que reúnem protagonistas de diversas disciplinas artísticas num único programa apoiado e que, a partir daí, formulam estratégias de ação que se consubstanciam em ganhos de eficiência para todas as partes envolvidas. E, aliás, esse é um dos desígnios base do Acordo Tripartido – estimular a troca e permuta de serviços, partilha de instalações e recursos. Adquirindo uma maior escala de intervenção no território, cada projeto artístico verá facilitada a aproximação natural aos canais de comunicação social, imprescindíveis à visibilidade e reconhecimento público.

Em termos de investimento público no setor artístico, os Acordos Tripartidos vieram proporcionar uma simbiose articulada e explícita entre o financiamento do governo central e autárquico. Se, por um lado, a DGArtes apoia financeiramente projetos artísticos profissionais, os quais valida através da promoção de concursos públicos; por outro, as autarquias prestam apoio não só financeiro, mas também logístico, em suportes de comunicação e em Serviços vários. O apoio global é, deste modo, mais abrangente e mais diversificado, colmatando diferentes necessidades dos projetos intervenientes. Acreditamos que este modelo, à luz daquilo que já aconteceu de forma pioneira, permite dinamizar os atuais modos de produção, reforçando as redes de complementaridades, gerando um verdadeiro encontro entre diferentes disciplinas e aproximando entidades artísticas em torno de projetos mobilizadores e garantes da qualificação das artes em Portugal.

Samuel Rego* Diretor-Geral das Artes

* Informação extraída do *Boletim Trimestral* /2º trimestre 2014, da DGArtes.

Apoios Tripartidos entre 2013-2016 (alguns dados estatísticos*)

Em 2013, os apoios tripartidos da DGArtes foram atribuídos a 40 entidades artísticas: 14 são entidades com apoios tripartidos bienais (2013-2014) e 26 são entidades com apoios tripartidos quadrienais (2013-2016).

Em 2013, o montante total dos apoios tripartidos foi de 4.550.000,00 euros. Em 2014, o montante total estimado mantém-se no mesmo valor. Já para os anos seguintes, 2015 e 2016, a estimativa é de um aumento de 10,2 % nos montantes dos apoios quadrienais, em comparação com o biénio anterior. Neste momento, não é possível estimar a evolução dos apoios tripartidos bienais ou fazer a previsão do número de candidaturas.

PERFIS DE TRABALHO DAS ENTIDADES COM ACORDOS TRIPARTIDOS:

Três *clusters* de projetos tripartidos*

Neste boletim realizou-se uma análise estatística, designada análise hierárquica de *clusters*, com o objetivo de encontrar as similaridades entre os projetos com Acordo Tripartido e a sua atividade, desenvolvida no primeiro semestre de 2014.

Para realizar esta análise utilizaram-se as seguintes variáveis:

- montante de apoio público
- número de actividades realizadas pelas entidades
- número de apresentações
- número de bilhetes emitidos e
- existência (ou não) de entidades parceiras.

Os resultados indicam que os projetos tripartidos se agrupam em três perfis de trabalho que se distinguem entre si. Apresentam-se os valores médios para cada variável nos três clusters que consideramos. O *cluster 3* agrupa os projetos tripartidos que desenvolvem o maior número médio de atividades, apresentações e bilhetes emitidos; e detêm o maior apoio público (médio). Por contraponto, o *cluster 1* concentra os projetos com valores médios mais baixos nas variáveis em análise.

Refira-se o facto de nestes quadros (e *gráfico seguinte*) de análise, o projecto denominado por *Liberdade. Solidão. Cidadania. Viagem*, ser da responsabilidade da Companhia de Teatro de Braga, que no quadriénio 2013/2016, desenvolveu a sua actividade sob aquele tema, tal como no quadriénio actual (2018/21) desenvolve a actividade sob o signo de FRONTEIRAS.

* Informação extraída do *Boletim Trimestral* /2º trimestre 2014, da DGArtes.

No dendograma seguinte, observa-se a representação gráfica dos três clusters de projetos com Acordo Tripartido.

Gráfico 1. Três clusters de projetos tripartidos *

CLUSTER 1 (a azul)

Agrupa nove projetos tripartidos e apresenta os valores médios mais baixos nas variáveis adotadas: número de atividades, apresentações, bilhetes emitidos e montante de apoio público. Os projetos tripartidos do cluster 1 não têm entidades artísticas parceiras. Estes projetos estão localizados nas A.M. de Lisboa (2) e do Porto (1) e nas C.I. do Alto Alentejo (1), do Baixo Alentejo (1), do Médio Tejo (1), Oeste (2), e do Algarve (1).

CLUSTER 2 (a rosa)

Agrupa sete projetos tripartidos e apresenta o segundo maior apoio público médio, estando ainda à frente do cluster 1 pelo número de atividades, apresentações e bilhetes emitidos. Este cluster agrupa todos os projetos tripartidos que têm entidades artísticas parceiras. Estes projetos tripartidos estão localizados nas A.M. do Porto (2) e de Lisboa (1) e nas C. I. de Coimbra (1), do Ave (1), do Alentejo central (1) e do Algarve (1).

CLUSTER 3 (a laranja)

Agrupa sete projetos tripartidos sendo o cluster que recebe o maior montante médio de apoio público e que desenvolve o maior número de atividades, com destaque para o elevado número de bilhetes emitidos. Os projetos tripartidos do cluster 3 não têm entidades parceiras. Estes projetos estão localizados na A.M. de Lisboa (1) e nas C.I. do Dão-Lafões (2), Cávado (1), Douro (1), Alto Minho (1) e Aveiro (1).

* Informação extraída do *Boletim Trimestral* /2º trimestre 2014, da DGArtes.

2016: OU COMO À ESPERANÇA SUCEDE O CAOS

Aconteceu em Portugal, ao arrepio dos tempos em toda a Europa, um facto que alterou por completo o quadro político nacional nas últimas décadas. A indignação de um Governo da responsabilidade do Partido Socialista, apoiado no Parlamento pelo PCP e Bloco de Esquerda. O tal Governo da “Geringonça”. Um Programa de Esperança, depois de anos de cruel crise!

O sector exultou. Acreditou no programa para a cultura. Prometeu-se tudo, do início ao fim da Legislatura: reversão de políticas; aumento de financiamentos; luta contra a precariedade do sector e sustentação do mesmo; estatuto profissional; fim dos recibos verdes... enfim! Com uma nuance: seria preciso alterar e criar um NOVO MODELO DE APOIO ÀS ARTES, que respondesse a um novo paradigma, agora, mais democrático, transparente, equitativo... E lá se andou um ano (todo 2017) a inventar inquéritos ao sector, a fingir que democraticamente se “ouvia e discutia com o sector”; se atendia à profissão, ao ensino artístico; à circulação da criação; à internacionalização. E lá se pariu um NOVO MODELO muito democrático e muito mais contestado, que se instalou em 2018. E a grande novidade do modelo foi: 1. Acabar com os Apoios Tripartidos (e com a importância dos Municípios, na coisa); 2. Serem substituídos por um apoio chamado de Sustentado, que não sustentou coisa nenhuma; 3. Afirmar que se estava a democratizar a criação, aumentando o número de apoios, quando se estava efectivamente a realizar, um abrupto corte nas médias de financiamento por estrutura, criando logo ali uma enorme catástrofe quanto á precariedade no sector; 4. Organizar um esquema “escondido de cativações financeiras” depois de declarado o respectivo apoio; 5. Criar, numa espécie de “agenda escondida”, um verdadeiro modelo que assentava e assenta ainda hoje, na figura e conceito de “projecto pontual” muito interessante para a capital, onde a dinâmica e produção do audiovisual, cinema, publicidade, etc. é significativa e quiçá única, mas péssima para o resto do país; 6. As primeiras vítimas deste Modelo, como era de esperar, foram exactamente aquelas estruturas que mais tinham rendibilizado o financiamento no âmbito dos Tripartidos, na legislatura anterior (exemplos de Braga, Almada, Palmela, etc.). Mas não ficamos por aqui. Em 2018 as estruturas (ou algumas delas) ficaram cerca de 7 meses, sem receber qualquer tipo de apoio, por razões burocráticas de implementação do novo modelo, diziam eles. Assistiu-se a um onda de

contestação tal, que nem no tempo da troika e da intervenção financeira no país. E o resultado prático foi: numa legislatura um Governo que se gabou de não apresentar nenhum orçamento rectificativo na Assembleia da República, rectifica de facto 4 Ministros da Cultura e respectivos secretários de Estado, muda políticas ao sabor de cada novo titular que entra. Com um primeiro-ministro a anunciar sempre mais algum dinheiro, quando a contestação ficava mais ao rubro. Podemos afirmar que, com as devidas distâncias temporais, voltamos aos “gloriosos anos oitenta”. E voltou-se ao princípio, que afinal será melhor rever o Modelo. E é nesse pé que estamos outra vez. Com um Governo que prevê para a cultura, no ano em curso, cerca de 0,4 % do Orçamento Geral do Estado.

Gostaria de terminar esta comunicação com números mais assertivos e comparáveis entre o Portugal teatral dos anos 1983/84 e o de 2018/19. Infelizmente não os encontrei. Mas da pesquisa que fiz a alguns documentos da DGArtes, permite estabelecer o seguinte Quadro:

1. Apoios sustentados a quatro anos (2018 / 2021):

Em Lisboa: 14 estruturas / total apoio 2.941.000 € / média 210.000 € / ano / estrutura.

Resto do País: 18 estruturas / total apoio 2.976.500 € / média 165.000 € / ano / estrutura.

2. Apoios sustentados a dois anos (2018 / 2019):

Em Lisboa: 13 estruturas / total de apoio 950.000 € / média ano / estrutura 73.000 €.

Resto do País: 21 estruturas / total de apoio 1.792.000 € / média ano / estrutura 85.000 €.

Nota: Faltam aqui dados importantes, quanto a números de representações, novas criações, espectadores, pessoas a recibo verde e na Segurança Social, etc. Mas pode verificar-se que passados todos estes anos em democracia, a “coisa” não se alterou tanto assim e que faltam dar muitos e grandes passos para uma verdadeira democratização da criação artística das artes de palco, no país.

Para terminar e em homenagem às mulheres e homens de teatro, partilho passagens de um trabalho do respeitável jornal *Expresso*, de 14 de Dezembro passado, cujo título é: “O mundo da arte está cheio de tragédias como a de José Lopes” das jornalistas Alexandra Carita e Marta Gonçalves:

Há atores pagos em géneros, alguns recebem livros em vez de ordenado. O trabalho não é permanente. Trabalha-se três meses e está-se outros três no desemprego. Quase não há contratos de trabalho. A relação com a entidade patronal existe através de um recibo verde, uma prestação de serviço e mais nada. Os artistas não têm um regime de contratação que os enquadre na Lei Geral do Trabalho. Fazem biscates e aceitam trabalhos em restaurantes e lojas, apostam nos projetos de bilheteira. No fim, não há perspectiva de futuro e pode-se até não sobreviver. Também foi assim com José Lopes – Zé para os amigos. Aos 61 anos e pouco menos de profissão, o ator foi encontrado sem vida na tenda onde vivia há cerca de três anos, junto à estação de comboios de Rio de Mouro, em Sintra. Nos últimos anos trabalhava apenas pelo gosto ao teatro. “Não ganhava dinheiro, mas estava vivo. Quando participava em algo, fazia-o de corpo e alma. Trabalhava como se estivesse a ganhar um milhão de euros”, conta o realizador José Oliveira. “Fulano está a dormir num bocado de cartão à porta do Jardim Zoológico. É assim que tomamos conhecimento dos casos mais graves. São os amigos, os ex-colegas que nos dizem. Os próprios não se manifestam, têm um certo orgulho, um certo ego, explica Pedro Wallenstein, presidente da Fundação Gestão Direitos dos Artistas (FGDA), uma cooperativa que conta com mais de 3000 membros e gere um pequeno Fundo de Emergência Social que tem socorrido cerca de seis artistas por ano, situações extremas a precisar de ajuda imediata. Formas de ação”. “Agimos de várias maneiras. Podemos abrir uma conta numa farmácia, onde o artista levanta o medicamento e a fatura vem para nós. Se for caso de necessidade de alojamento temporário, fazemos acordos com a Santa Casa da Misericórdia”, continua. A FGDA oferece ainda um seguro de saúde gratuito aos seus cooperadores, alocando 10 mil euros/ano à ação social. “São situações de carência socioeconómica grave e de emergência social, que tentamos colmatar, providenciando um grau mínimo de bem-estar social para os artistas atingidos por essas situações extremas”, conclui Wallenstein. “Na Casa do Artista, há 73 lugares permanentemente ocupados. Dois mil associados pagam as quotas atualizadas: para 40 euros ao ano, e vão-se inscrevendo numa extensa lista de espera para o lar, onde só podem entrar um ano depois da inscrição. Nesta lógica de entrada, não descuramos a avaliação do grau de emergência da situação. Atendemos uma pessoa que fique sem casa, que necessite de recuperação, uma convalescença”, declara Edgar Costa, diretor-geral da Casa do Artista. “As portas estão abertas para quem necessitar, seja sócio e tenha as quotas em dia”, avisa. E é sempre assim, garante Manuela Maria, membro da direção. “Essa é uma condição *sine qua non*”, diz perentória, deixando o conselho: “Inscrevam-se assim que se reformarem, para

garantirem o futuro.” ...Um ator que se dedique só ao teatro consegue receber 600 euros nas épocas em que há atividade. Tem de aceitar biscates para pagar a renda distribuídos pelas estruturas artísticas e garante que sempre que os resultados dos concursos públicos saem, há um conjunto alargado de artistas que é despedido. “Tenho uma amiga que ganha mais num restaurante do que a trabalhar como artista”, avança. “O que me atormenta é ver-me, a mim e a tantos outros, a fazer trezentas coisas ao mesmo tempo por uma questão de sobrevivência. Mais dois ou três anos e rebento...”.

Nota: o texto escrito por Rui Madeira é contra o Acordo Ortográfico em vigor. Os textos transcritos usam o novo acordo ortográfico. Foi consultada também a obra de Maria Helena Serôdio: *Financiar o Teatro Português / Actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)* / Centro de Estudos Teatrais | Universidade Clássica de Lisboa.

OTROS MODELOS EUROPEOS

Guillem-Jordi Graells

Director de escena

Puesto que en la sesión correspondiente solo está prevista una ponencia sobre “el modelo portugués”, debo entender que “otros modelos europeos” se refiere al resto, es decir, casi medio centenar –incluyendo a España–, lo cual es una enormidad que supera mis conocimientos, capacidad de indagación y de síntesis. Me centraré, pues, solo en algunos, aquellos que tienen, a mi parecer, mayor peso específico, capacidad de irradiación y/o interés. Básicamente, el germánico, el francés, el anglosajón y el italiano, con sus respectivas áreas de influencia, cuando las hay.

Como se puede deducir, dejo al margen totalmente a los “países del Este”, denominación que hoy se tiende a evitar por sus connotaciones políticas, como si no fuera, en realidad, algo meramente geográfico. Y ello por una simple razón: por los datos de que dispongo, en la mayoría de esos países no se ha consolidado aún un modelo alternativo al existente antes del colapso de las llamadas “democracias populares” o, coloquialmente, “régimenes comunistas”. El paso del socialismo de Estado al capitalismo neoliberal, a veces el más salvaje, ha supuesto profundas transformaciones en todos los órdenes y, en el ámbito concreto del teatro, en muchos casos se trata simplemente de conseguir la supervivencia, como pueden atestiguar creadores consolidados que han pasado de una oposición tolerada en un régimen que, de todos modos, les permitía su libre desarrollo creativo a vivir en una economía de mercado poco propicia a invertir en sectores sin ningún beneficio económico, antes bien claramente deficitarios. De entre ellos, a quienes mejor les ha ido ha sido a aquellos creadores que consiguieron entrar en el mercado común europeo de las coproducciones, un fenómeno creciente a tener muy en cuenta y con el que pienso terminar esta exposición.

Advierto al lector –ya que no habrá oyente– que no se precipite a saltarse párrafos para llegar a la chicha del estado actual de la cuestión –quizás para ver si hay algo que pueda adaptarse a su contexto, que resuelva carencias propias o del entorno. La mayoría de estos modelos son incomprensibles sin atender a sus orígenes y desarrollo a lo largo de la historia, incluyendo rodeos y fracasos, que los ha habido. Ya hemos visto en décadas recientes el resultado de querer trasplantar a nuestros ámbitos fórmulas y mecanismos foráneos, sin atender a las razones profundas de estas, como *parcheo* superficial a déficits seculares, pero sin ir acompañados de la imprescindible inversión económica, o al menos sustancialmente superior a las migajas habituales. No vayamos a caer, pues, desde

los sectores profesionales, en fórmulas con vocación de milagrosas fruto de una copia superficial, como si fuéramos políticos de vuelo corto y mirada limitada al horizonte del periodo electoral que les sostiene en el cargo. De todos modos, creo sinceramente, que muchas mejoras posibles y necesarias están en alguna parte o fase de esos modelos foráneos, aunque sin empezar la casa por el tejado, yendo a aquellos mecanismos que han posibilitado el edificio actual.

El modelo alemán o germánico es el que, sin duda, tiene unos orígenes más remotos tal como está configurado actualmente, y eso en estrecha relación con la fragmentación política del ámbito germánico hasta el último tercio del siglo XIX. A lo largo de los dos siglos anteriores, mientras algunas de esas entidades políticas pugnaban —y gastaban buena parte del erario público— en reforzar su potencia militar, otras, descartando esa costosa posibilidad, se singularizaban en otro ámbito, la cultura. Entre la multitud de reinos, principados, ducados, electorados, ciudades libres y hasta obispados no fueron excepción sino regla los que dirigieron parte de sus esfuerzos económicos a singularizarse en la protección de las artes, en especial la música y el teatro. De ahí la aparente paradoja de la escasa entidad cultural previa de la finalmente hegemónica Prusia, mientras en sitios tan dispares —y a veces minúsculos— como Mannheim, Hamburgo, Weimar, Dresde, Bayreuth, Gotha, Leipzig, Stuttgart, Colonia, Düsseldorf, Darmstadt y un larguísimo etcétera florecían edificios dedicados a la música, el ballet, la ópera y el teatro, que eran el lugar de trabajo de cantantes y actores y sobre todo la plataforma de dramaturgos como Gottsched, Schlegel, Goethe, Schiller, Lenz, Von Kotzebue, Lessing, Von Kleist, Tieck, Grillparzer... O sea, el “siglo de oro” de la dramaturgia germánica clásica. Caso singular, en ese panorama, fue la opulenta Viena de los Habsburgo, que además de sus teatros cortesanos generó la aparición de locales dirigidos al creciente público burgués, fenómeno que, a la larga, se produce también en otras ciudades, las más importantes, incluso en la castrense Berlín. Ese público burgués que, en todas partes, acabó sustentando los teatros de origen cortesano.

Lo trascendente de todo ello es que durante los siglos XVIII y XIX se crea una densa red de teatros lírico-dramáticos-coreográficos en todo el ámbito germánico (o sea, la multiplicidad de estados alemanes y también el imperio austríaco, incluyendo países dominados, como Hungría, Checoslovaquia o Polonia). Cabe destacar, como muestra significativa, dos casos excepcionales:

Weimar, un Gran Ducado segundón, con menos de 10.000 habitantes, que a lo largo del siglo XVIII acoge a Bach, Goethe, Schiller y Herder, entre otros, y se convierte en el faro de la Ilustración en tierras germánicas. O, ya avanzado el siglo XIX, la pequeña Meiningen, un ducado de los menos relevantes, de aún menor demografía, donde el Duque Georg II creó la famosa compañía “Die Meininger”, anticipándose a las tendencias realistas, influyendo en Antoine o Stanislawski gracias a sus giras europeas. Con ambos ejemplos tenemos un interesante indicio de que la potencia demográfica y económica no es condición inevitable para conseguir el nacimiento y desarrollo de potentes iniciativas culturales y sí que lo es la voluntad de priorizar en la cultura y centrarse en un ámbito determinado de las artes.

La unificación alemana de 1870 no supuso la desaparición de esa realidad escénica, en absoluto. En adelante se encargaron de su sostenimiento las entidades locales, y en mucha menor escala el Estado central, aunque es cierto que en muchos sitios tuvieron que apuntarse a una programación convencional, surtida por compañías itinerantes. Pero lenta e inexorablemente, la mayoría de los entes locales pugnaban por recuperar la capacidad de singularizarse en el mundo escénico. Así, la actividad escénica se mantuvo gracias a esa red consolidada, a la cual se añadió, a finales del XIX, la acción de sindicatos y organizaciones de izquierda, creando el movimiento de las *volksbühne*, que no hay que limitar al emblemático teatro de la misma denominación en Berlín. Una iniciativa que respondía a la voluntad de superar el monopolio burgués en las artes escénicas a través de un movimiento cooperativo dirigido al proletariado, con la divisa “el arte para el pueblo”. Además del edificio berlinés –la *freie*, su escisión la *neue freie* y la reunificada *volksbühne*– extendió su red de socios por todas partes hasta superar ampliamente el medio millón en vísperas del advenimiento del nazismo. Y cuando este fue vencido, mientras el teatro se estatiza en la Alemania del Este, en la occidental se mantiene como asociación popular y, símbolo de la división del país: en ambos lados del Berlín troceado existirá una *volksbühne*...

Durante esa segunda postguerra mundial, en la República Federal de Alemania, las competencias culturales no estaban –ni hoy están– en manos del gobierno federal sino de los *lander* o estados federados y también de los municipios, aunque estos dirigidos por la política dictada por el *land* respectivo. Datos inme-

diatamente anteriores a la “reunificación” dicen que en la República Federal existían 74 teatros municipales y 7 de mancomunidades locales, 33 teatros de los estados federados y otros 19 dependientes también de los *lander*, además de 54 teatros privados y 41 compañías especializadas en la itinerancia. Por el mismo tiempo, la República Democrática contaba con unos 70 teatros, todos públicos y a cargo del Estado y las administraciones locales, en una proporción superior a la de la RFA respecto a su demografía, como consecuencia de la prioridad dada a la cultura por parte de la RDA. Entre ellos, referencias como el Berliner Ensemble, el Deutsches Theater, el Maxim Gorki o la mencionada *volksbühne*, todos en Berlín Este, aparador de la cultura alemana democrática contrapuesto al aparador capitalista del Oeste.

Con la reunificación de 1990, las estructuras teatrales de la ex-República Democrática, fueron adaptadas a las fórmulas y estructuras vigentes en la República Federal (más que de “reunificación” cabría hablar de “absorción” de la Alemania del Este por parte de la más poderosa Alemania Federal). En cualquier caso, en la actualidad se mantiene el hecho de que las competencias culturales están en manos de los *lander*, antes 10 y ahora 16, incluyendo tres ciudades-estado (Hamburgo, Bremen y Berlín). La única institución federal en este tema es, como en otros ámbitos, la Conferencia Parlamentaria de ministros de cultura de los *lander*, tutelada por el Bundestag, el parlamento federal. En consecuencia, tanto la legislación como la acción gubernamental respecto a la cultura son distintas en cada estado, aunque una de las funciones de dicha Conferencia es precisamente homologar a través del conocimiento directo y la mutua influencia las políticas culturales. Sin embargo, y después de tantas décadas, existen notables diferencias a lo largo y ancho del territorio germánico, y no solo por las habituales distancias que subsisten entre las dos Alemanias.

En resumen, existen más de 100 teatros públicos, que mantienen actividad en más de 250 localidades, ya que muchos de ellos tienen más de una sede o centro de actividad regular. Los llamados teatros de estado dependen directamente del *land*, disponen de una sede y pueden actuar en varias localidades cercanas. Los Teatros Municipales dependen de los municipios, aunque también reciben aportación del *land*. También existen los llamados teatros mancomunados o rurales, en zonas de baja densidad poblacional, que actúan en su ámbito territorial mucho más que en su sede central, meramente referencial. Por supuesto, esas son

denominaciones técnicas o clasificatorias que casi nunca encontraremos en su nombre público, ya que son habituales nombres tradicionales como *schauspielhaus*, acompañados del locativo de su sede central.

Ese amplio complejo de instituciones está dedicado, en la mayoría de los casos, tanto al teatro como a la ópera y a la danza, aunque existen unos pocos teatros dedicados exclusivamente a la ópera. También existe algún teatro dedicado a la danza como el Tanztheater Pina Bausch, en Wuppertal. Pero, en general, no se concibe la programación de un teatro sin simultanear los distintos géneros escénicos y, en muchos casos, también la música. Al frente de cada teatro existe un *intendente*, a veces llamado *überintendent*, que aunque con frecuencia es un director escénico, de hecho es un cargo de gestión, que no marca necesariamente la línea artística de la entidad, que suele estar confiada al departamento de dramaturgia. De todo lo expuesto es fácil deducir que las administraciones públicas alemanas destinan –y eso desde hace más de dos siglos– sustanciosas inversiones a mantener la actividad escénica. Y esto hasta el día de hoy, a pesar de las sucesivas crisis económicas que se han sucedido en los últimos treinta años. El teatro alemán está en crisis –pero ¿cuál no lo está? y desde los mismísimos orígenes– pero es seguro que las superará. Las vías de salida son múltiples en el terreno creativo, que sigue beneficiándose de esa sólida estructura de base y de la importación de talentos tanto de sus zonas de influencia inmediata (Austria, Suiza, países del Este) o de otras latitudes, atraídos por esa potencialidad que, a pesar de todo, sigue irradiando el teatro alemán.

Si todo lo que antecede ya puede sonar a música celestial a entendederas peninsulares, hay otros aspectos que provocan directamente una envidia delirante. Como el hecho de que la inmensa mayoría de esas entidades teatrales solo saben y pueden funcionar, en base a unas amplias compañías estables de intérpretes, renovadas parcialmente cada temporada, que permitan una programación del repertorio, que va renovándose según la respuesta del público. Así, existen producciones que se mantienen durante años en cartel mientras que otras desaparecen después de una limitada explotación. Porque se trata de ofrecer al público una programación variada, que va estableciéndose por trimestres u otros periodos según la respuesta que van obteniendo los montajes. Para todos los teatros subsidiados –que son la inmensa mayoría– hay unas condiciones claramente establecidas: número de representaciones, de producciones nuevas, de estre-

nos de piezas de autoría alemana, de acogida de compañías de nuevos lenguajes creativos, etc. Con ese marco, y la disponibilidad de recursos humanos y financieros, se establece una programación global por temporada y se va concretando la oferta por periodos más cortos, según la respuesta del público. Los teatros de menor capacidad económica y público potencial tienen compañías más reducidas y su repertorio se alterna con la presencia de compañías de otros teatros o de las especializadas en la itinerancia.

En Francia, aunque hubo intentos puntuales anteriores, la descentralización y, en consecuencia, la proliferación de puntos de creación, intercambio y distribución fuera de la centralista París, se produce después de la Segunda Guerra Mundial, con la iniciativa desde la subdirección de Espectáculos de una mujer, Jeanne Laurent, que retomó experiencias escénicas anteriores y con las aportaciones teóricas de Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Léon Chancel y en especial Firmin Gémier, que las habían protagonizado, favoreció en los años de la inmediata postguerra, en paralelo a la creación del Concurso para Jóvenes Compañías, los llamados centros dramáticos descentralizados: el Centre Dramatique de l'Est, en Colmar primero y Estrasburgo después (1946), la Comédie de Saint-Étienne (1947), la integración del Grenier de Toulouse (1949), la Comédie de l'Ouest, en Rennes (1949) y la Comédie de Provence, en Aix-en-Provence (1952). Será solo el inicio, con la acuñación de un término, “centro dramático”, que haría fortuna y que luego ha sido utilizado con harta ligereza en otros ámbitos culturales. Además, en 1947 Jean Vilar había fundado un Festival en Aviñón, también en Provenza, que se convirtió pronto en polo de creación, distribución e intercambio, y que compatibilizó con la dirección del Théâtre National Populaire, en París, en Chaillot. Pero Vilar hizo algo aún más importante: crear la divisa “el teatro, servicio público” y desarrollar una reflexión sobre la creación artística en general, y la escénica en concreto, planteando a los poderes públicos la exigencia de adoptar el teatro como un servicio más dirigido a la ciudadanía.

La descentralización se intensificó en los años 60, ya que fue uno de los objetivos del ministro André Malraux, con el cual prosigue la implantación de centros dramáticos y se crea la categoría de *troupes* permanentes (compañías estables) en un territorio o localidad, a menudo paso como previo a su conversión en centro dramático: entre los primeros, el du Nord, en Tourcoing, entre las segundas la

Comédie des Alpes, en Grenoble; el Théâtre de Bourgogne, en Beaune; el Théâtre de Champagne, en Reims; el Théâtre Quotidien, en Marsella; o la Comédie de Nantes, todas en 1960. El año siguiente, la Comédie de Bourges, convertida en centro dramático en 1963, el mismo proceso que seguirá el Théâtre de la Cité, en Villeurbanne entre 1959 y 1963 (futura sede del Théâtre National Populaire cuando se desplace desde París). Y a continuación la designación como *troupes* permanentes de compañías que, en ocasiones, se integran en el otro gran proyecto de Malraux, las *maisons de la culture* (casas de cultura), que empieza a sembrar en todo el hexágono francés: Lille, Caen, Limoges, Longwy, Lyon. El Estado asumía una financiación de entre el 80 % y el 90 % en el caso de los centros dramáticos y de entre el 50 % y el 70 % en las compañías estables, que debían cubrir el resto de su presupuesto con ingresos propios y subvenciones de organismos locales. Un reto paralelo será la descentralización también en el ámbito de la capital parisina y su entorno o *banlieue* inmediata: el Théâtre de l'Est Parisien (1963), el Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (1965), el Théâtre des Amandiers, en Nanterre (1965), el Théâtre Romain-Rolland, en Villejuif (1967), el Théâtre de Sartrouville (1967). Además, siguiendo el exitoso ejemplo de Aviñón, van surgiendo festivales también descentralizados, con especialización o sin ella: Nancy, Orange, Burdeos, Arras, Uzés, Annecy, Normandía, etc.

El impacto del mayo del 68, y las turbulencias consecutivas, puso en cuestión algunos aspectos del funcionamiento, a veces excesivamente rígido, de la red escénica que se iba configurando, pero a la vez hizo surgir nuevas demandas en territorios que hasta entonces habían quedado al margen de la operación. Y así, el concepto mágico, la descentralización, ya desarrollada en el ámbito escénico, se extendió a principios de los 80 a todos los sectores públicos por un conjunto de leyes de regionalización que, de todos modos, la limitaban a aspectos secundarios o marginales, sin parangón con la redistribución de funciones, recursos y capacidades de sistemas como el confederal, federal e incluso el autonómico que conocemos. En todo caso, y en el ámbito que nos interesa, directamente ligados y a cargo del Gobierno francés, se establecieron distintas categorías: los teatros nacionales (actualmente hay 5), los centros dramáticos nacionales (37 más otro dedicado al teatro infantil y juvenil), y desde 1990 las llamadas *scènes nationales*, escenas nacionales, que han llegado a ser 70 hasta hoy, más una en los departamentos de ultramar, subvencionadas en un 50 % por

entidades locales (municipios, mancomunidades municipales, consejos generales departamentales y regionales), en un 25 % por el Estado y el resto por los ingresos propios y el mecenazgo. Eso da un total de 112 entidades públicas de producción y distribución repartidas por todo el hexágono, preferentemente fuera de las grandes capitales, las cuales disponen, además, de salas de teatro privado.

En aquella planificación de los años 80 se creó también la Dirección de Desarrollo Cultural (que reunía las casas de cultura, los centros de acción cultural y los centros de desarrollo cultural, entidades posteriormente integradas en los centros dramáticos o en las escenas nacionales) y la fundamental ONDA (Oficina Nacional de Difusión Artística), para la promoción de giras, tanto nacionales como internacionales, de exportación pero también importación, y con funciones de asesoramiento y facilitación de encuentros. Por lo que respecta al apoyo a las compañías no integradas o independientes tienen distinto trato según tres categorías: las compañías con convenios trianuales, las con convenio anual y las en vías de profesionalización o estabilización. Existen también ayudas puntuales, con especial atención a los proyectos centrados en la “investigación teatral”, es decir en todo lo que no se basa en el teatro de texto. La regionalización conllevó también la aparición de las DRAC (direcciones regionales de asuntos culturales) con competencias específicas para la promoción de las artes escénicas, aunque su gestión es a cargo de un comisario del gobierno central. En la actualidad son las que financian y supervisan las escenas nacionales. Finalmente, en 1999 se crearon las *scènes conventionnées d'intérêt national*, o sea, las escenas concertadas de interés nacional, reformadas en 2017, que cuentan con un apoyo estatal al 10 % de su presupuesto, para actividades de música y artes escénicas desarrolladas en salas de espectáculos, centros culturales y otros espacios de titularidad privada, regidos en su mayoría por asociaciones acogidas a la ley de 1901, que sería el equivalente a nuestras asociaciones sin ánimo de lucro. Con todo ello, se mantiene, pues, un triple o cuádruple nivel de intervención pública en este sector cultural: el Estado, la región, el departamento (que sería el equivalente a la provincia) y las administraciones locales, con una fuerte incidencia de estas últimas que son, en cifras globales, las que más aportan a sostener las estructuras y promocionar la producción escénica y su difusión.

Treinta años después de concluida la segunda gran fase de descentralización, en el panorama de la realidad teatral francesa finisecular se destacaba la crisis de

muchas de esas estructuras por su burocratización y la tendencia a caer en manos de gestores con escasa visión artística, que solo salvaba su capacidad de acoger creaciones internacionales innovadoras o ser la plataforma de nuevos creadores. En todo caso, en las dos décadas de este nuevo milenio se ha producido la deseable reacción y una simple ojeada a la relación de coproductores que figuran en la mayoría de los espectáculos, especialmente de nueva creación, que giran por Francia y por el mundo demuestra una dinámica presencia tanto de centros dramáticos como de escenas nacionales en dichas producciones innovadoras. Es decir, ese centenar largo de estructuras han sabido hacerse un lugar destacado en ese nuevo mercado común europeo de la coproducción y asegurarse ser receptoras —cuando no sedes— de nuevas compañías y de creadores emergentes, que es sin duda por donde pasa el futuro.

En el ámbito de influencia francés tendríamos el caso singular de Bélgica, con una organización compleja para sus pequeñas dimensiones, debida a la existencia de varias comunidades en su interior. Además del gobierno central, existen tres comunidades lingüístico-culturales (valona de expresión francesa, flamenca de expresión neerlandesa y alemana) y simultáneamente tres regiones (Valonia, Flandes y la ciudad de Bruselas). Las competencias culturales están cedidas tanto a las comunidades como a algunas regiones, ya que en el caso flamenco ambas entidades coinciden. Además de esta compleja situación, existen las provincias y los municipios, también con sus competencias. En ambos mundos culturales, sin embargo, se produjo un movimiento similar a partir de los años 70, con la aparición de pequeños teatros de cámara: Poche, Expérimental, Élémentaire, Synge, Balsamine, Crépuscule, Atelier, Varia en la zona francófona, Kamertooneel, Ro-Theater, Mickery, Cie de Koe, Stan, De Tijd en la neerlandesa, estos con una creciente simbiosis con entidades de los Países Bajos. Ahí se fogearon los nuevos creadores y entre ellos surgieron pronto varias figuras internacionales. Al lado del vetusto, e inevitable, Teatro Nacional de Bélgica —hoy convertido en Teatro Nacional de Valonia-Bruselas, o de la Comunidad Francesa, de trayectoria más convencional—, en Amberes cumple dichas funciones de un modo comprometido con la sensibilidad y creatividad contemporáneas el Toneelhuis, que cobija además al colectivo Olympique Dramatique, al creador refugiado iraquí Mokhallad Rasem, al colectivo FC Bergman y al artista visual Benjamin Verdonck, actuando tanto en el remozado teatro Bourla como

en todo tipo de espacios y que se convirtió en un referente europeo, como la compañía Troubleyn del polémico y provocador Jan Fabre hoy seguramente uno de los máximos exponentes de los creadores de estilo cosmopolita internacional pero fuertemente enraizado en tradiciones propias.

El modelo anglosajón o, si se prefiere, de las Islas Británicas —o sea, Reino Unido e Irlanda— es considerablemente distinto a los anteriores. A pesar de las diferencias entre el francés y el alemán, si confrontamos esos modelos al anglosajón, sus diferencias pasan a ser matices o peculiaridades frente al que ahora nos ocupa. Basta decir que el gobierno del Reino Unido no tiene propiamente un Ministerio de Cultura entre sus miembros, tal como se le conoce en la Europa continental, para entender que los mecanismos son muy otros. Eso no significa que el Estado se desentienda de la cultura, antes, al contrario, pero la promueve por mecanismos profundamente distintos, mucho menos directos y sin mediatización de la política. Todo el mundo conoce o ha oído hablar del Arts Council, o mejor, los distintos *arts councils*, ya que hay uno para Inglaterra, otro para Gales y otro para Escocia, que funcionan autónomamente, y un cuarto para Irlanda del Norte. Esos *councils* —que, dicho sea de paso, han sido imitados tan restrictiva y cicateramente en algunos ámbitos cercanos— son los que desarrollan el apoyo a la cultura y el acceso a esta por parte de la ciudadanía y, si bien sus miembros son nombrados por los gobiernos respectivos, no son, en absoluto y por lo general, correas de transmisión de los políticos y partidos que los proponen. De hecho, los roces entre los políticos y los *councils* no son algo excepcional sino un conflicto constante.

El fundamento de asumir un riesgo de poca o nula interferencia, algo que para nuestros políticos es impensable, es la confianza absoluta que existe desde siempre por parte de la administración pública en la dinámica y la capacidad creativa de los sectores culturales, por una parte, y la implicación de la sociedad civil en las actividades de estos. Además, la firme decisión, probada desde antiguo en la administración insular, de evitar toda uniformización, pensando y creando los órganos específicos más adecuados a cada necesidad. Así, y en lo que a las artes escénicas respecta, los *arts council* tienen dos departamentos, el de teatro —que gestiona las ayudas económicas— y el regional, que a su vez dispone de varias unidades: de planificación territorial —que subvenciona las asociaciones regionales y canaliza la colaboración con los entes locales—, de artes

combinadas –que gestiona equipamientos pluridisciplinarios–, y además una sección que coordina y apoya las giras como instrumento esencial para garantizar una presencia extensiva del espectáculo. Existe también otro organismo específico, un *advisory panel of drama* con la doble función de apoyar la producción textual y conceder las becas de ayuda a proyectos de creación de otros tipos, no textuales. En el mundo anglosajón está muy arraigada, incluso en la terminología, la diferencia entre lo que es “theatre” (teatro) y lo que es “drama” (literatura dramática), una distinción esencial que aclara muchas cosas que en castellano –y catalán, y gallego– se denominan indistintamente “teatro”, con la consiguiente imprecisión.

Ese tipo de estructuras de los *council* se reproducen, con peculiaridades múltiples, a nivel de las regiones y de los municipios, en un entramado fuertemente colaborativo entre ellos y siempre bajo la supervisión del *arts council* respectivo. En todos esos grados de la administración el protagonismo básico está en los creadores y también y muy especialmente en las asociaciones civiles que rigen muchas de las actividades, la inmensa mayoría de las cuales no son de titularidad pública tal como solemos entenderla en estas latitudes y longitudes. Porque ese es el origen de la fórmula de apoyo a las artes: que se facilita y ayuda una actividad no dirigida desde arriba ni diseñada políticamente –aunque los *council* tienen importantes funciones asesoras y de definición de objetivos– sino desarrollada por una multiplicidad de iniciativas y empresas que llamaríamos privadas si ese término no nos remitiera, erróneamente en este caso, a lo que se asimila en nuestro entorno a lo comercial. Ya es proverbial que cuando los británicos se enfrentan a una necesidad colectiva de cualquier tipo lo primero que hacen es crear algún organismo: *board*, *trust*, *association*, *limited*, *charity* o lo que sea.

De hecho, en el mundo británico no existen ni teatros nacionales ni centros dramáticos ni otro tipo de entidades surgidas desde la planificación de alguno de los niveles de la administración pública. A algunos puede equivocarles el apelativo *royal* antepuesto a algunas denominaciones, pero, como ejemplos máximos, ni el Royal National Theatre ni la Royal Shakespeare Company tienen nada que ver con un Teatro Nacional o una Compañía Nacional tal como se han concebido o desarrollado en nuestras cercanías. Ambas instituciones son, no solo en su origen sino en su mismísima actualidad, entidades fundadas privadamente, dotadas de personalidad jurídica propia, arropadas por organismos o *board* de alta representación

social, económica y ciudadana y que por su labor continuada y su compromiso con las directrices de los *council*, reciben generosas aportaciones públicas, complementadas con no menos generosos mecenazgos y también taquillas de volúmenes muy lejos de las que se acumulan en nuestras latitudes.

El National Theatre –el de *royal* no fue un apelativo inicial, se lo ganó a fuerza de años– se fundó después de décadas de controversia sobre la necesidad de una entidad con dicho nombre, aunque algunos opinaban que dicho término solo podía referirse a la tradición dramática acumulada y no a una actividad y mucho menos a un edificio. En 1962 se creó el National Theatre Board como entidad impulsora, nombrando a Lawrence Olivier director y juntando una compañía que empezó a actuar con dicho nombre al año siguiente. El *council* lo sostuvo desde el principio y así empezó una compleja andadura, en el edificio del añejo Old Vic, mientras empezaban las gestiones para disponer de una sede propia, que no se pudo inaugurar hasta 1976 y 1977, poniendo en marcha sucesivamente sus tres salas. Un edificio que se construyó en el marco de la dinamización del South Bank londinense, al sur del Támesis, y por una entidad independiente de la otra, el National Theatre Trust, que sigue siendo el propietario del edificio, aunque el terreno fue cedido por el Great London Council, o sea la entidad administrativa metropolitana, y el apoyo financiero básico que lo permitió tuvo que invertirlo el Gobierno de Su Majestad por ley del Parlamento. O sea, un proceso y unos agentes que pueden resultar difícilmente comprensibles para los acostumbrados a la preponderancia absoluta de los distintos niveles de la administración pública en la titularidad, la regencia y la dotación económica de los teatros públicos.

El NT solo siguió los pasos que anteriormente, y también con innumerables episodios y dificultades, había seguido la RSC desde que empezara siendo una iniciativa para complementar la preservación del legado shakespeariano en sus varias vertientes, la literaria por supuesto, pero también los lugares de su natal Stratford-on-Avon. Así, y a partir de la donación de unos terrenos en dicha localidad por un propietario privado, en 1875 se crea la sociedad Shakespeare Memorial Theatre Limited Incorporated, que cuatro años después abre el primer local, de funcionamiento irregular, sobre todo durante los veranos, y que participa en la reconstrucción y museización de los edificios relacionados con el dramaturgo. En 1926 un incendio destruye el Memorial Theatre que es reconstruido e inaugurado

6 años después, pero se mantiene con una actividad estacional hasta 1958, cuando la nueva dirección de Peter Hall se propone extender a Londres la actividad y se alquila el Aldwych Theatre, alternando las producciones en ambas sedes y ganándose el apelativo Royal. A partir de 1963, el Arts Council reconoce la labor y empieza a colaborar económicamente, y con Trevor Nunn se inicia una etapa expansiva: en 1974 se abre en Stratford The Other Place, primero como almacén y sala de ensayos, más tarde como escenario no convencional, y en 1982 se amplía la aventura londinense con la ocupación de varias salas en el Barbican Center, cedido por la ciudad de Londres. Poco después se abre el Swan Theatre, en el ábside del viejo teatro Memorial de Stratford, con una configuración del espacio a la isabelina. En 2001 es la revolución: se abandona el Barbican y se decide demoler el viejo teatro Memorial, que amenaza ruina. Se abre como espacio temporal el Courtyard Theatre y entre 2007 y 2011 se reconstruyen el Royal Shakespeare Theatre y el Swan, a la vez que se mantiene la presencia londinense y se organizan múltiples eventos, giras y hasta una residencia en el Lincoln Center neoyorkino.

Esa versatilidad de ubicaciones, volumen de producción y acceso al público marca una trayectoria inmune a la rigidez o al continuismo rutinario. La RSC se ha reinventado varias veces a lo largo de esos 140 años y ha sido, no solo un modelo en la escenificación de la obra de Shakespeare y sus contemporáneos sino también una plataforma para nuevos autores o, incluso, la responsable de crear algunos de los musicales más emblemáticos de los últimos tiempos: *Les Misérables* en 1985 o *Matilda* en 2010, que sigue en gira internacional con varias compañías. Porque el funcionamiento de NT y RSC es también con alternancia del repertorio, tal como vimos en los teatros alemanes: o sea, compañías estables numerosas, en ocasiones especiales incluso desmesuradas, y una oferta múltiple en sus varias salas que va alternándose a lo largo de la semana y se configura periódicamente. También con la posibilidad de transferir alguno de sus éxitos a escenarios comerciales, siempre pendientes de equilibrar presupuestos con unos ingresos de taquilla esenciales para poder desarrollar producciones de todo tipo. Un gigantismo que algunos podrían creer que grava onerosamente el erario, lo cual no es así en absoluto. Con datos de la temporada 2018-2019, la RSC –¡que tuvo superávit!– ingresó 86.440.000 libras (o sea, más de 73 millones de €), de los cuales el 61,7 % procedieron de taquilla mientras el subsidio del *arts council*

representaba el 17'3 %, siendo el resto de ingresos procedentes de derechos, giras y coproducciones y del mecenazgo (este, el 4,09 %). Las cifras son aún más espectaculares en el NT –también con superávit–: 107 millones de libras de ingresos (más de 90 millones de €), el 65'5 % de taquilla y 17'9 % del Arts Council...

Por supuesto no todo el teatro británico e irlandés se mueve en esos parámetros, pero sí en su estructura, titularidad y vicisitudes, aunque en teatros y compañías regionales y locales el papel de la administración tiene mayor incidencia.

El Royal Court Theatre es, en varios sentidos, emblemático. De hecho, se conoce por el nombre del edificio –construido en 1888, y donde el director Granville Barker ya desarrolló entre 1904 y 1907 unas temporadas importantes. En realidad, su importancia radica en ser la sede, desde 1956, de la English Stage Company, una sociedad que se especializó en la promoción de los nuevos autores británicos, empezando por Osborne y toda la pléyade de *angry young men* y siendo, hasta el día de hoy, la principal generadora de nueva escritura escénica. Además de eso, que no es poco, tiene en su haber el mérito de haber desbordado la censura del Lord Chamberlain's Office, que desapareció en 1968 después de resonantes escándalos, prohibiciones y, al final, debates parlamentarios. Y la mención a la censura no es gratuita puesto que fue una de las causas de que, desde finales del siglo XIX, se crearan asociaciones dramáticas que, so pretexto de realizar funciones solo para sus miembros, sorteaban las prohibiciones censoras de obras de Wilde, Shaw y otros autores revolucionarios y/o inmorales. Eso dio origen a un sinnúmero de esas asociaciones, de vida más o menos efímera, pero tuvo la virtud de crear un mecanismo con el que sortear las restricciones a la libertad de expresión.

No otro es el origen de compañías o actividades descentralizadas, en apoyo de las cuales se centró el *arts council* a partir de su creación, después de la Segunda Guerra Mundial. Favorecer la aparición de compañías y teatros regionales, subsidiar las estructuras municipales y generar una pléyade de puntos de interés que, si bien no podían –ni pretendían– competir con los gigantes londinenses, generaban una red donde han destacado o destacan en diversos periodos teatros como Almeida, Bush, The Gate, Hampstead, Orange Tree, Trycicle, en el Gran Londres; o West Yorkshire Playhouse, Traverse (Edimburgo), Nottingham Playhouse, Citizens y Tramway (Glasgow), Birmingham Repertory, Clifton (ahora

Redgrave, Bristol), New Theatre (Cardiff) y un larguísimo etcétera, pues rara es la ciudad que no dispone de dos, tres (y las grandes ciudades hasta doce) teatros dedicados al repertorio, los nuevos lenguajes o la exhibición de obras comerciales o musicales. En ese sentido, la cantidad de compañías en gira –a menudo desdoblándose en dos o más de ellas para un mismo espectáculo– atiende la programación de muchos teatros regionales y locales, cuya capacidad de desarrollar producción propia es muy limitada o nula.

Por supuesto, el gran proveedor de dichas producciones es el teatro londinense del West End y alrededores, donde persiste –como quizás en ninguna otra parte del mundo, salvo Nueva York– una industria de entretenimiento teatral activísima, que tiene en los musicales los grandes *hits* pero también en la comedia, el *whodunit* u otros géneros. Según datos recientes del London Theatre Record en la capital británica existen unos 50 teatros que llamaríamos “comerciales”, más otros 90 clasificables como Off-West End, *fringe* o cercanos a nuestro concepto de teatros públicos, entre ellos los tres de que hemos hablado, con sus diversas salas. Y es que Londres, además de nutrirse de un público propio y, como diríamos nosotros “de provincias”, sigue siendo una de las mecas del turismo teatral internacional, los *theatregoers* de todo el mundo. Y raro es el turista no especialmente interesado en el teatro que no incluye en su programa la asistencia a, por lo menos, un musical.

Más allá de Inglaterra, en Gales existen dos “teatros nacionales”, o así llamados, aunque nada tienen que ver con nuestra concepto de TN. El National Theatre Wales nació hace diez años, en 2009, como un proyecto... *online*. De hecho, aunque empezó a funcionar una compañía con dicho nombre ese mismo año, el NTW tiene solo una pequeña sede en Cardiff, puesto que actúan en todo tipo de lugares descentralizados: teatros, playas, trenes, cuarteles, campos de cricket e incluso sitios más inverosímiles, con medio centenar de producciones acumuladas hasta hoy básicamente enraizadas o con lecturas sobre la propia realidad, aunque actúa solo en inglés. Desde unos años antes existe el paralelo TN en lengua galesa, el Theatr Genedlaethol Cymru, que, como el anterior es, de hecho, una compañía básicamente itinerante subvencionada por el Arts Council of Wales, independiente desde 1994. Como el resto de *councils*, además del presupuesto aportado por el gobierno respectivo existe la implicación económica de la Lotería Nacional, que salvó las finanzas de los *councils* en años *thatcherianos* y de crisis.

En Escocia, el National Theatre of Scotland sostiene un incipiente programa de desarrollo de artes escénicas en gaélico escocés que, como el resto de su actividad, además del apoyo del respectivo *council*—en el caso escocés, disuelto en 2010, para pasar a denominarse Creative Scotland, y pasar a depender del gobierno escocés— cuenta con el de la NTS America Inc, una entidad con base en Estados Unidos para subvencionar sus giras americanas. Como en el caso galés, el NT escocés no posee un edificio, sino que designa una actividad, básicamente descentralizada puesto que tanto Glasgow como Edimburgo o Perth disponen de teatros permanentes de todo tipo, y la segunda ciudad, además, su famoso festival, creado el mismo año que el de Aviñón, y cita internacional igualmente obligada.

Irlanda, actualmente una república independiente, estuvo durante siglos bajo la corona británica —su parte norte aún sigue así, como es sabido— y, por lo tanto, su trayectoria fundamental sigue parecidos esquemas. Baste señalar que su más antigua y prestigiosa institución, el Abbey Theatre, nació en 1904 como una entidad privada, el Irish National Theatre Society Ltd, hoy considerado el auténtico teatro nacional irlandés, aunque sin adoptar dicha denominación. Desde sus inicios supuso una plataforma para los autores irlandeses, frenando —que no anulando— la tendencia a la emigración hacia Londres de autores anteriores, como Wilde y Shaw (pero no Beckett). El Abbey dominó en el teatro irlandés hasta los años 70 del siglo pasado cuando —como vimos que también había sucedido en Gales y Escocia— surgieron gran número de compañías jóvenes y renovadoras, algo de lo que el teatro irlandés estaba muy necesitado. Algunas hoy plenamente establecidas como el Gate Thatre, el Druid, Rough Magic Co, Passion Machine, Red Kettle, Barabbas, Bedrock, etc., muchas de ellas responsables, con el Abbey, del surgimiento y difusión de unas nuevas generaciones de dramaturgos, que hoy tienen amplia presencia en el teatro internacional, desde Friel, McGuinness o Walsh a McDonagh y McPherson.

La renovación en paralelo del *arts council* irlandés hizo emprender un programa de descentralización que conseguía establecer compañías permanentes no solo en Cork y Galway sino también en Sligo, Limerick y Kilkenny, luego seguidas en otras poblaciones costeras y del interior. A eso siguió un gran empuje a mitad de los años 90, cuando se dobló el presupuesto destinado al teatro y se intensificó incluso la difusión territorial. Por otra parte, y a pesar de la existencia de una frontera más simbólica que real —pero que ahora se restablecerá— dicha dinámica tuvo

influencia también en Irlanda del Norte, en especial a partir de que tuvo un *arts council* independiente, que mantiene una estrecha colaboración con el de la república irlandesa, por ejemplo en la circulación de compañías en ambos territorios, de modo que a las asentadas en las poblaciones mencionadas podemos añadir un importante número con sede en Belfast o las de Derry. Ahí, como en todos los territorios de las Islas Británicas, además del teatro *aficionado* y el profesional en todas sus vertientes existe un arraigado teatro comunitario, *community theatre*, de naturaleza no profesional –aunque frecuente zona de paso a la profesionalidad– que tiene una actividad continuada basada en los intereses sociales y políticos de la comunidad de referencia, y que ha sido también banco de pruebas de numerosos dramaturgos. Existen teatros comunitarios de muy variada índole, desde la pequeña compañía –a veces liderada por un profesional– hasta grandes maquinarias de ámbito supralocal, centradas en problemáticas específicas. También estos teatros tienen acceso a las subvenciones regulares o puntuales de los *councils*, alguno de los cuales incluso reserva una parte de sus fondos para ese sector concreto.

En el caso de Italia, la fragmentación política hasta bien avanzado el siglo XIX no tuvo la misma virtud favorecedora del teatro que en Alemania o, mejor dicho, favoreció básicamente al teatro lírico, la ópera, mientras que el *teatro di prosa* quedaba relegado a un papel secundario, cuando lo tenía, con excepciones puntuales. Sí que existían, y esa es una tradición que permanece, una pléyade de compañías itinerantes, tanto las que mantuvieron la tradición de la *commedia dell'arte*, más o menos evolucionada a los modelos de la comedia *goldoniana*, como aquellas que simplemente suministraban entretenimiento sencillo a localidades no favorecidas con el suntuoso espectáculo operístico, teniendo en cuenta que este llegaba a ciudades y villas mucho más numerosas que hoy. Esa tradición de las compañías itinerantes, centrada en un intérprete prestigioso, el *capocomico*, experimenta un notable auge a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, precisamente una vez producida la unidad política, que entre otras cosas facilita desplazamientos, disminuye la presión censora y conlleva un cambio en los gustos del público. Algunas de estas compañías adquieren además renombre internacional, ampliando su itinerancia a las grandes ciudades europeas: Duse, Ristori y Gramatica entre las actrices, Zacconi, Novelli, Salvini o Rossi entre los actores... Ellas y ellos serán, además, los promotores de nuevos autores, veristas o simbolistas, pero básicamente la vida teatral italiana seguirá dependiendo de una

vida itinerante. Otras fórmulas que se ensayan, como cuando Pirandello crea su Teatro d'Arte, acaban fracasando después de tres años de intentos, faltos de apoyo en un Estado que ni se plantea la posibilidad de ayudar al teatro –ni a la ópera.

Habrà que esperar al final de la Segunda Guerra Mundial para que, lentamente, el teatro de director, de *regista*, se vaya imponiendo al teatro de actor, y acabe generando la apuesta de los *teatri stabili*, los teatros estables, por oposición o como complemento a la práctica itinerante. A partir del modelo del Piccolo Teatro di Milano, de Strehler y Grassi –precisamente uno de los pocos que no lucirá el apelativo *stabile* en su nombre– las iniciativas privadas por parte de gente de teatro reciben pronto el apoyo de los distintos niveles de la administración pública. Con los años, y hasta la actualidad, acabarán siendo clasificados en cuatro categorías, a partir de los decretos de 2007, que una docena de años después tenían un total de 65 entidades: teatros estables de iniciativa pública (17), de iniciativa privada (13), de la infancia y la juventud (18) y de investigación y experimentación (17), repartidos por todo el país, en 34 localidades distintas, con una media de 2 entidades por localidad. De todos modos, Milán concentra la cifra mayor, con 9 *stabili* de todas las categorías, seguida por Roma (6), Turín (5), Nápoles (4), Génova y Trieste (3) y Verona, Ravenna, Perugia, Cagliari, Palermo y L'Aquila (2). Cabe resaltar que algunos de los restantes teatros estables están en poblaciones no muy grandes como Cascina, Pontedera, Orvieto o Treviso, donde se estabilizaron creadores o colectivos, y que existe un Stabile Sloveno en Trieste. Por supuesto, a pesar del fenómeno *stabili*, subsistieron las compañías ligadas al nombre de un intérprete –como las de Gassman o los De Filippo, por ejemplo– y surgieron muchas otras, desde la de Dario Fo y Franca Rame o los Colombaioni, a todas aquellas que parecen rivalizar en lo estrambótico de su denominación, que es, al parecer una extendida estrategia para destacar y fijarse en la memoria del público... y de los programadores.

Respecto a las ayudas al teatro, el Consejo Nacional del Espectáculo elabora planes trienales de apoyo e incentivación, a través del Fondo Único para el Espectáculo, que distribuye anualmente dichos fondos. Tanto las regiones como las provincias y los entes locales tienen sus propias líneas de apoyo y participan en las entidades gestoras de determinados *stabile*, además de proveer también apoyos económicos. Según las últimas cifras hechas públicas por el Ministerio de Bienes y Actividades Culturales y Turismo, existen en Italia más de 15.000 locales dedi-

cados al conjunto de *spettacoli dal vivo* (o sea, incluyendo la música en todos sus géneros) que reúnen unos 36 millones de espectadores con unos ingresos en taquilla de 781 millones de euros, distribuidos por zonas así: Noroeste 274'5, nordeste 204'5, centro 188'5, sur 69 e islas 45, cifras que resaltan hasta qué punto se mantienen las tradicionales desigualdades regionales en el Estado italiano, y en especial la dialéctica norte-sur que tantos problemas políticos e ideológicos genera. De ese total, corresponden al teatro 171 millones, 97 a la lírica, 30 a la danza, 31 a la revista y comedias musicales, casi 10 al circo y algo menos de 1 millón a títeres y marionetas, o sea unos 340 millones, un 43'5 % del total. El resto corresponde a los diversos géneros musicales interpretados en vivo.

Las ayudas ministeriales anuales fueron de 66 millones al teatro *di prosa*, con 415 beneficiarios (entre ellos los teatros estables y los denominados *teatri di tradizione*) más 6.337.000 € para circo y giras de espectáculos. De todos modos, intentar obtener datos precisos, y actualizados, en la página web de dicho ministerio es una proeza y en algún momento se llega a dudar sobre si tal entidad aún existe o ha sido devorada en alguna de las sucesivas crisis políticas italianas. Por lo que respecta a los festivales, lleva ya más de medio siglo de celebración anual el Festival dei Due Mondi, en Spoleto, de amplia resonancia internacional, el de Polveriggi —ahora llamado Inteatro—, el de Terni de creación contemporánea, el Romaeuropa, el de Santarcangelo, el Arrivano del Mare! de teatro de figuras y un larguísimo etcétera.

Al margen de esos modelos “nacionales”, un fenómeno al que he aludido en diversas ocasiones es el que se plantea como nuevo modelo internacional o, si se quiere, cosmopolita: el de las coproducciones transnacionales, algo no exactamente novedoso pero que está proliferando en los últimos tiempos y adquiere grandes volúmenes. Ya no se trata de coproducir entre dos o tres teatros o festivales de distintos lugares, dentro o fuera de las fronteras propias, sino de coproducciones con un gran número de partícipes, veinte o más, de varias nacionalidades que colaboran en poner en pie un espectáculo a partir de la trayectoria de un creador o un colectivo. Por supuesto, dicho mecanismo es más fácil en las formas teatrales no basadas en el texto —o que este solo tiene un valor de comunicación, no de base interpretativa—, es decir teatro gestual, de figuras o los varios subgéneros postdramáticos.

Se pueden ver como producciones viajeras que, aparentemente, venden “bolos” anticipados con el señuelo de éxitos anteriores, y que permiten afrontar los

crecientes gastos de producción que amenazan al mundo del espectáculo en vivo. Pero no es solo eso, en primer lugar porque el derecho a figurar como coproductor es, en muchos casos, de un coste bastante superior al que supondría una simple representación contratada a posteriori del estreno de la producción. En algunos casos, tener el “honor” de participar en una coproducción de un nombre puntero de moda –director, compañía, incluso intérprete– supone una aportación elevada. En otros es verdad que simplemente asegura al espectáculo una primera red de representaciones descentralizadas, un compromiso básico de programación que permite emprender el proyecto de producción con unas mínimas garantías de difusión.

Desde luego, participar en tales mecanismos, apostar por dicho modelo, tiene sus riesgos puesto que se trata de apuestas a ciegas y, por muchos dossiers que hayan circulado previamente y mucho prestigio o fama acumulados, no hay garantías sobre el producto futuro. Algunos casos recientes hay de multiapuesta que ha defraudado las expectativas con el resultado, incluso habiéndose producido en la fase de preproducción una especie de “subasta” al mejor postor antes de seleccionar definitivamente a los *partners*. Anécdotas aparte, sin embargo, este es un “modelo” con altas probabilidades de extenderse y multiplicarse, como ya se está produciendo desde hace tiempo –y ello no es necesariamente negativo, al contrario– también en el caso de teatro de texto en compañías que pueden actuar en distintos idiomas –algo complicado y más inusual– o en producciones que tendrán varias exhibiciones con repartos distintos en las varias lenguas pactadas, lo cual permite emprender mancomunadamente parte de los costes, aunque no reduzca siempre los de personal, todos ellos. En cualquier caso, es un fenómeno, en sus múltiples variantes, para tener en cuenta puesto que será en el futuro, sin duda, un modelo mucho más usual de lo que es en la actualidad.

Y una última y reiterada advertencia, ya expresada anteriormente. Esta aportación invita más a la reflexión y análisis pormenorizado sobre los diversos mecanismos básicos inherentes a cada modelo, y en especial a cómo han llegado a sus fórmulas actuales, que no a pretender suministrar ejemplos imitables o salidas fáciles y garantizadas a los retos que subsisten en nuestros precarios “modelos” peninsulares, por lo menos hispánicos. Espero que a ese nivel sea de alguna utilidad para las discusiones del I Congreso Internacional do Teatro Galego.

PRODUCCIÓN Y CREACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN AMÉRICA LATINA

Guillermo Heras

Director de escena

Abordar un tema del calado de esta temática parece una tarea casi imposible en el espacio de una ponencia de un Congreso. La extensión del continente latinoamericano, más las islas que lo componen, solo si nos centramos en el habla dominante del español y el portugués, y sin tener en cuenta las cientos de lenguas autóctonas que aún sobreviven a los sucesivos genocidios; es tan enorme, que sería una fatuidad pensar que, por mucho que hayas viajado por esos países, llegues a conocer en profundidad la gran cantidad de formas de gestión y producción latinoamericanas.

Los datos básicos pueden sacarse de cualquier estudio de manual. Estamos hablando de una superficie de 22.220.000 kilómetros cuadrados y una población de más de 626.000.000 millones de habitantes, con oscilaciones que van desde los 215 millones de Brasil a los 8 millones de El Salvador. Es obvio que el tejido profesional de las artes escénicas entre 20 países es radicalmente diferente. Incluso, en un mismo país, entre sus capitales (Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo, Bogotá o Santiago) y el trabajo en sus estados, provincias o departamentos, la actividad escénica es abrumadoramente diferenciada.

Otro factor a tener en cuenta con relación a las políticas de gestión de la cultura pública son las convulsiones políticas constantes en varios de aquellos países. Mi experiencia durante 13 años como coordinador del Programa Iberescena me demostró lo difícil que era dar continuidad a los equipos de los diferentes entes (en muchos casos ni siquiera había un departamento específico de artes escénicas) que formaban parte del llamado Consejo Intergubernamental, lo que provocaba continuos sobresaltos en las gestiones de la Unidad Técnica con los beneficiarios de las ayudas.

Se debe señalar que en los últimos tiempos las cosas se han complicado mucho más, en algunos casos, como en Brasil o Bolivia, por el cambio radical de gobierno y en otros por las luchas sociales que toman las calles y ponen contra las cuerdas a gobiernos como los de Chile, Ecuador, Perú o Nicaragua. Las recientes elecciones en Argentina y Uruguay, con cambios de paradigma político de signo opuesto en ambos países complican aún más poder hablar de marcos referenciales comunes. Es evidente que podría parecer lógico que ante gobiernos de una tendencia clara, es decir, de izquierdas o neoliberales, las políticas culturales en inversión y gestión cultural podrían ir unidas a factores similares a la socialdemocracia o los conservadores europeos, pero me temo que en

América Latina eso no sucede de un modo mimético. Así, países que incluso se declaran socialistas, ni siquiera tienen líneas de ayudas directas para la acción de los grupos y compañías escénicas. Por eso, es preciso, cuando se quiera realizar algún programa concreto de intercambio e integración, hacerlo desde la realidad sociopolítica de cada nación.

Pienso que una de las grandes carencias que aún se arrastran para el intercambio y la cooperación internacional es, por un lado, la ignorancia de los modos y formas de concebir de una manera específica los modelos de gestión de los países y, por otro, la incapacidad en dichos países de encontrar marcos de colaboración con los otros para de ese modo beneficiar a productores y artistas abriendo mercados, redes y circuitos. Si bien también deberíamos recapacitar sobre la imposibilidad que tiene nuestro propio país para encontrar y consolidar propuestas de sinergia entre diferentes entidades del Estado central y autonómico, para, saliendo de burocracias estériles, crear auténticos programas de cultura exterior que sirvieran para nuestros creadores y gestores de manera más útil que las desarrolladas en los últimos años. Me ha parecido interesante comparar en muchos casos la forma de gestionar los discursos de lo público y lo privado de Latinoamérica en función de lo que conocemos en España, tanto desde las Instituciones estatales como autonómicas.

En América Latina, en general, ha habido un cierto retraso para entrar en los estudios que sobre Industrias Creativas se vinieron poniendo en práctica por la UNESCO y por un organismo denominado UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo) a partir del año 2004. Ciertamente que en los últimos y en base al impulso de la SEGIB y sus Programas IBER se han podido tener parámetros más concretos. Los datos que la UNCTAD aporta es que entre 2002 y 2011 las exportaciones de bienes y servicios creativos crecieron el 134 por ciento, llegando en el 2011 a intercambios por un total de 646.000 millones de dólares, sin embargo, de este total, solamente 18.000 millones correspondieron al área de América Latina y el Caribe, es decir solo un 2,9 del total y gran parte corresponde a los grandes países Brasil, México, Argentina y Colombia. Estos datos generales son totalmente exportables al área de las artes escénicas.

En esencia, los modelos dominantes en América Latina para la gestión de artes escénicas serían similares al del Estado español en lo referente a lo estatal y autonómico (que allí adquiere diferentes denominaciones según el país: estados,

provincias, departamentos, etc.), si bien la fuerza que tienen nuestras políticas municipales allí no es tan decisiva si excluimos algunas de las grandes ciudades/capitales, tales como Buenos Aires, Rio o San Paulo, Bogotá, Ciudad de México, Montevideo o Santiago, pero carecen de una red estatal o las diversas redes autonómicas del sistema español.

Así pues, los modelos referenciales serían:

- el referente al teatro privado de clara tendencia comercial
- el referente al teatro independiente o alternativo
- el referente al teatro público en sus diferentes estamentos.

TEATRO PRIVADO

Sobre el primer segmento es fácil asegurar que las condiciones de producción y exhibición son muy similares a las empresas que en España suelen funcionar, de un modo dominante, en Madrid y Barcelona. Normalmente, este empresariado cuenta con uno o varios teatros en su ciudad y luego hace itinerar el producto por aquellas ciudades que cuenten con una sala teatral de condiciones semejantes. Tal es el caso de los productores de Buenos Aires, Ciudad de México, Lima, São Paulo o Rio de Janeiro. Este modelo no es frecuente en los pequeños países centroamericanos y, por supuesto, no existe en lugares como Cuba. Normalmente para este sector las legislaciones son muy laxas o vagas por lo que se rigen por la sencilla ley capitalista de la oferta y la demanda, algo que, por ejemplo, no ha existido de ese modo en España, donde la empresa privada siempre ha recibido subvenciones y en algunos casos de cuantiosas cantidades.

TEATRO ALTERNATIVO

En el lado de la producción y distribución del segmento independiente o alternativo, me atrevería a afirmar que ocuparía casi el 80 por ciento de la actividad escénica del global de los países. En algunos casos, como determinados países andinos o de Centroamérica no cuentan con un sistema de ayudas directas para subvencionar las actividades de los grupos e, incluso, no tienen departamento

propio de artes escénicas, sino difusas denominaciones, muchas veces unidas a patrimonio o entidades directamente relacionadas con la Presidencia del Gobierno. Países como Venezuela, que fueron pioneros en el apoyo al sector independiente y, por tanto, a famosas compañías en su momento, por ejemplo, Rajatabla o el Ateneo de Caracas, hace tiempo que están prácticamente desprotegidas. En países como Colombia el mítico movimiento de Creación Colectiva (La Candelaria o el TEC de Cali) ha sobrevivido al tiempo gracias a una práctica que también conocemos bien por estos lares, la conocida como autoexplotación.

Pero lo que es muy significativo es como muchos de estos grupos, también en Perú (Cuatro Tablas o Yuyaskani) o en Ecuador (Malayerba) han logrado mantener su sala y su personalidad contra viento y marea.

En Montevideo se dio el caso, a partir del establecimiento de la democracia, que entidades como El Galpón o Teatro Circular lograron importantes ayudas del Estado uruguayo para recuperar y dignificar sus importantes salas. Hoy florece un movimiento de pequeños espacios muy semejante al de las salas independientes de Buenos Aires.

Hablar del caso argentino sería ya un capítulo aparte para dedicarle mucha más extensión. Daré unos datos muy concretos: en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es decir, sin contar con el enorme núcleo de barrios periféricos, pueden contabilizarse más de 200 espacios escénicos alternativos. En concreto, la asociación que nuclea a las salas más importantes (con menos de 300 plazas) tiene en la actualidad más de cien socios e, insisto, solo en el área central de la ciudad. En la actualidad atraviesan por la grave crisis de la depreciación de su moneda y la terrible inflación que ha subido a niveles imposibles el gasto corriente (www.artei.com.ar). Es, sin embargo, admirable el grado de resistencia que mantienen y el público fiel y cómplice que los acompaña, aun en las crisis.

En México, el caso es diametralmente opuesto. Apenas existen salas independientes en una megalópolis de más de 20 millones de habitantes y allí adquieren el nombre de foros. En otros estados del país existen núcleos resistentes con sus propios espacios que, en algunos casos, tienen actividad desde hace muchos años.

En México el fenómeno de lo semipúblico es muy importante y hay instituciones universitarias como la UNAM o La Veracruzana que hacen una tarea de excelencia.

En Brasil, con el cambio radical de gobierno se está a la espera real de qué puede pasar con los núcleos independientes dispersos por todos los estados.

En Cuba, todo el teatro es prácticamente público pero parece ser que empiezan a surgir núcleos escénicos que ya plantean una cogestión de los espacios, aunque dadas las condiciones económicas de las islas resulta una tarea realmente difícil de lograr.

En Colombia resaltaré al llegar a la reflexión de lo público una interesante medida para ayudar a las salas independientes, lo que hace que estos espacios concertados puedan desarrollar una tarea estable, no sólo en Bogotá sino también en otras ciudades.

TEATRO PÚBLICO

Llegamos, pues, a las acciones de “lo específicamente público” de algunos países del entorno latinoamericano, señalando en cada caso el link necesario para que, desde sus propias páginas web, se pueda tener una visión más profunda de sus políticas de gestión en artes escénicas.

Argentina. Uno de los países que desde hace años tiene una ley específica para el teatro. En la página web del INT (www.inteatro.gob.ar) se puede entrar en el documento que la recoge en su totalidad bajo el número 24.800. Esta ley tuvo un profundo consenso entre la propia profesión, un núcleo de abogados que la fue desarrollando a través de las asambleas y un núcleo de legisladores que se comprometió con el proyecto. Precisamente de la ley emana el INT que realiza, a través de convocatorias, múltiples ayudas a la producción, infraestructuras de salas, muestras y festivales, mantenimiento de un circuito anual, sostenimiento de una importante línea editorial, lanzamiento de premios nacionales de dramaturgia y ensayo, así como becas y ayudas para gestores y creadores de toda la nación argentina. También fue socio fundador de Iberescena y desde entonces ha mantenido un alto compromiso para el fortalecimiento de este Programa.

Brasil. Aunque hasta hace poco mantenía un Ministerio de Cultura, la propia extensión del país y la fuerza de algunos de sus estados desde Instituciones que, a veces, invertían más que el Gobierno central en cultura, hace que casi sea necesario estudiar cada estado de un modo concreto. Disponen de un organismo

llamado FUNARTE (ceacen@funaarte.gov.br) que realiza los proyectos más abiertos y, por lo menos hasta hace muy poco, enmarcados en una importantísima Ley de Mecenazgo que obligaba a cada grupo o compañía que quisiera recibir una ayuda del Gobierno a presentar un compromiso por parte de una empresa privada de apoyo económico al proyecto.

México. La estructura cultural, diseñada desde hace mucho tiempo por el que fue partido dominante PRI, sigue siendo de una extrema complejidad e incluso me atrevería a decir, es difícil de entender para alguien del exterior cuales son las concretas líneas de acción de los diferentes estamentos culturales. En la actualidad existe el organismo denominado INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura ([https:// www.facebook.com/ INBAmx](https://www.facebook.com/INBAmx)) con una amplia cantidad de atribuciones, aunque destacan las cuestiones relativas a sus propios teatros de drama, danza y ópera, así como actividades específicas en los campos de difusión, formación e internacionalización.

México cuenta además con una importante Compañía Nacional de Teatro y un organismo llamado FONCA (<https://www.facebook.com/FONCAMX/>) que realiza tareas fundamentalmente de subvenciones de programas concretos y variados, tanto de ayudas unipersonales como a grupos y compañías a través de México en Escena.

Uruguay. También este país tiene su propio INAE (<https://www.inae.gub.uy>) con funciones muy similares al INT, aunque cabe tener en cuenta que Uruguay es un país de extensión territorial pequeña y que casi toda su actividad profesional en las artes escénicas está en Montevideo. No obstante, en los últimos años se ha producido un importante esfuerzo descentralizador y ya han surgido varios polos de producción en diferentes partes del país. Además de las convocatorias regulares mantiene una interesante página dedicada a la dramaturgia uruguaya actual.

Chile. Se encuentra el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (<https://www.cultura.gob.cl>). Este país estuvo durante mucho tiempo con un sistema cultural muy centralizado en la ciudad de Santiago de Chile, pero ya desde hace años han aumentado las líneas de apoyo para el desarrollo de las artes escénicas en los diversos departamentos de su territorio.

Colombia. Este país cuenta con una ley propia de teatro recogida como Ley 1170 del 7 de diciembre de 2007. Es muy importante el hincapié que se pone

en las ayudas de núcleos que tengan sala propia, siendo relevante una medida muy singular de este país como es el de descontar un tanto por ciento de la recaudación de los grandes eventos musicales (sobre todo de cantantes o grupos multitudinarios y, por tanto, muy rentables económicamente) y dicho gravamen va a un fondo que luego sirve para atender a subvencionar las infraestructuras de las salas concertadas.

Por supuesto, dicha Ley contempla las ayudas a festivales, la creación, producción y educación de los oficientes escénicos a través de varios artículos que, evidentemente, tendrán su plasmación en las medidas concretas que promueva la Dirección de las Artes del Ministerio de Cultura (<https://www.mincultura.gov.co/artes>).

Costa Rica. Entre los países del entorno centroamericano, y dentro de una idea de teatro público, destararía Costa Rica, que además de un Teatro Nacional, dispone de otro gran teatro público en San José, el Melico Salazar, así como una Compañía Nacional de Teatro con sus propios espacios remodelados desde lo que fue una antigua Aduana. Su web es <https://www.mcj.go.cr>

Perú. En Perú tienen el Gran Teatro Nacional de Perú (<https://www.granteatronacional.pe>), lo mismo que en Nicaragua, aunque su modo de funcionamiento dista mucho del modelo de teatro o centro nacional europeo.

Otros países que están incorporando algún tipo de ayudas o acciones concretas puede consultarse en el anexo de la página de Iberescena que incluyo en la sección de documentos.

Después de este rápido recorrido a modo de geografía urgente, me gustaría señalar algunas cuestiones importantes para el desarrollo de las artes escénicas latinoamericanas y que, de un modo u otro, podrían tener con su consolidación y desarrollo, junto a los propios planes gubernamentales de cada país, una incidencia e importancia vital para los temas concretos de intercambio e integración.

FESTIVALES

La importancia de los festivales para la región americana se remonta a comienzos de los años 70 del siglo pasado. Fueron, para todo el teatro independiente español, referentes fundamentales los festivales de Cali (Colombia) y posteriormente el importantísimo Festival de Caracas (Venezuela). Posteriormente,

surgieron múltiples iniciativas que en muchos casos aún perviven, lo que configura una excelente plataforma de conocimiento y de intercambio de las artes escénicas iberoamericanas. Sus modelos son muy diferentes, desde el mega evento del FIT de Bogotá, Santiago a MIL, en Chile, Miradas en Santos (Brasil), FIBA de Buenos Aires, Cervantino de Guanajuato, hasta festivales más especializados y de reducida programación como los de Transversales o La Rendija en México, o los intermedios y de gran tradición como Manizales (Colombia), Tempo (Río de Janeiro), Mercosur (Córdoba), La Habana (Cuba), Manta (Ecuador), Cielos del Infinito (Patagonia chilena), Santa Cruz y La Paz (Bolivia), Festival de las Artes (San José de Costa Rica), OFF Santiago (Chile), FIDAE Festival Internacional de Artes Escénicas de Montevideo, o el de Miami en los USA. Este fenómeno del festival habría que analizarlo de un modo muy profundo teniendo en cuenta la proliferación de estos y las posibilidades de aperturas de mercados (tanto de la exhibición como de la coproducción) que para los grupos y producciones supone su celebración.

REDES

Son varias en este momento, aunque con importancia para desarrollar un auténtico papel en el intercambio no son tantas. Las principales son:

La REDLAT (<http://www.redlat.org>), compuesta en este momento por 31 núcleos (agrupaciones o productores independientes de 23 países). Entre sus más importantes actividades: las coproducciones y residencias, la circulación/exhibición, la formación y la información/comunicación.

El Corredor Latinoamericano de Teatro (<https://corredorlatinoamericanode-teatro.com>), que se centra fundamentalmente en los festivales de varios países de Iberoamérica.

La Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad (<https://ccbarracas.com.ar>) centrado en esta forma de expresión escénica que es el teatro en Comunidad.

La REDIV basada en la expresión artística de vídeo-danza.

LAS RESIDENCIAS

Este concepto es de reciente popularidad en América Latina, si lo comparamos con el desarrollo que desde comienzos de siglo ha tenido en Europa. Ni siquiera en España se han completado modelos complejos, aunque sí lo ha hecho El Graner de Barcelona, muy en contacto con el Mercat de les Flors o L'Animal a l'Esquena de Mal Pelo. Estos espacios ofrecen en su máxima expresión, desde alojamiento para los artistas, salas de ensayo y estudio y periodo de tiempo suficiente para investigar o experimentar lo que puede ser un futuro montaje. Las residencias sirven además para poner en contacto a artistas de distintas disciplinas o afines en su estética lo que produce sinergias creativas y productivas muy interesantes. Algunos de estos atractivos espacios de residencia en Latinoamérica serían: en Chile, NAVE (<http://nave.io/espacio/>); en Uruguay, PAR (www.par.org.uy); en México, Foro la Nabe (<https://www.facebook.com/forolabe>). Es cierto que habría que señalar que la mayor parte de estos centros de residencia atienden más a los oficios de la danza que a los teatrales, tales como dramaturgia o dirección.

Apuntaré dos problemas muy importantes que condicionan profundamente el intercambio de creadores y grupos en la región latinoamericana. Son los temas de las visas y los aranceles fronterizos: ambos llevan tiempo planteándose, pero no han tenido resoluciones ni óptimas, ni sostenibles.

IBERESCENA (www.iberescena.org)

Este programa fue creado en noviembre de 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobierno celebrada en Montevideo (Uruguay) relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas. Su desarrollo ha sido importante a lo largo de sus años de funcionamiento donde se ha pasado de los 8 países fundadores a los 16 que forman el Consejo Intergubernamental en la actualidad. Sus ayudas van destinadas fundamentalmente a las coproducciones entre núcleos productivos de los países miembros, al fomento de festivales donde haya una importante participación de

grupos iberoamericanos y a las ayudas individuales para creadores en residencia. También existe una línea de acción directa con proyectos especiales que emanan del propio Consejo Intergubernamental.

A modo de resumen aportaré las siguientes cifras:

En coproducción (2007-2019) se han concedido 320 ayudas; en festivales, 522; en talleres, 51, y en creación, 440 ayudas. Esto ha supuesto un total de 13.487.815 de euros otorgados a los proyectos de gestores y creadores iberoamericanos de los países miembros del Programa.

A título estrictamente personal, ya que he encarado este encargo de la coordinación del Congreso, me atrevería a señalar que, desde hace un tiempo, en toda Iberoamérica, existe un agotamiento de las formas de gestión de lo público con respecto a la creación y producción de espectáculos, ya que en muchos lugares se están empleando fórmulas que pudieron ser renovadoras a finales del siglo XX pero que hoy están un tanto obsoletas.

Nuevamente, quiero incidir en la tarea oceánica de situar todas las opciones que ese enorme continente produce. Lo cierto es que desde las líneas de debate que producirá este importante Congreso para el teatro gallego, tener en cuenta y abrir espacios de intercambio con América Latina, puede ser un factor de externalización para el futuro, clave para asentar posibilidades reales desde el presente.

O TEATRO E OS PÚBLICOS

Mi carrera es un poco mi experiencia. Quiero decir que yo empecé como actor, como bien se ha dicho en la presentación. Soy de Blanes, de la Costa Brava, a 60 km de Barcelona; allí tenía una compañía de teatro *amateur* y trabajaba en La Caixa.

Decidí probar fortuna con el teatro profesional y vine a Barcelona; tuve suerte de tener los primeros contactos, que fueron muy fructíferos, y de participar en una obra del poeta y gran hombre Joan Brossa, que dirigía Fabià Puigserver en un barrio de Barcelona donde empezó a gestarse la creación del Teatre Lliure, con esta compañía que terminó formándose en 1976 conmigo como actor.

La compañía éramos cuatro actores, tres directores, dos técnicos y un gerente. Así empezó la aventura del Teatre Lliure que se ha ido consolidando con los años y que ha sido un gran exponente del teatro público para toda España y parte de Europa.

Luego mis pasos me llevaron a probar otras posibilidades; estaba ensayando *Estricta vigilancia* de Jean Genet con unos compañeros y me vinieron a pedir si podía hacer la ayudantía de dirección de una obra que dirigía Hermann Bonnín en el Centro Dramático de Barcelona. Yo acepté y allí empezó, un poco, mi cambio de rumbo en la gestión, al lado de esta persona maravillosa que hace poco que ha fallecido –mis condolencias a la familia– y que era gran amigo, una gran persona de teatro y sobre todo muy humano, un excelente compañero de quien aprendí mucho.

Entré como coordinador general del Centro Dramático y estuve tres años compartiendo con Bonnín sus objetivos, hasta que decidió no continuar y la Generalitat me pidió que tomara el relevo y que me hiciera cargo del Centro Dramático.

En aquellos momentos había en Barcelona tres teatros públicos, o semipúblicos, que eran totalmente subvencionados por la Generalitat; uno era el Teatre Lliure, el otro era el Teatro Poliorama que dirigía Flotats, y el Centro Dramático, con sede en el Romea, que también dependía de la Generalitat.

En todos estos teatros se hacía dramaturgia universal, los grandes clásicos con dramaturgias contemporáneas. Pero el Romea era diferente, el Romea era un teatro que históricamente había dado lugar a las mejores voces de la dramaturgia catalana, allí habían estrenado sus obras Àngel Guimerà, Josep Maria de Sagarra, Ignasi Iglésias, muchos autores. Cuando me pidieron hacerme cargo del Romea yo pedí

dar un cambio, dejar de hacer la dramaturgia universal y centrarme en la creación catalana, en los clásicos y en los contemporáneos, y dar un empuje así a la dramaturgia catalana, a la que creía que le faltaba un espacio concreto de voz para hablar al público, para hablar a los catalanes, para presentarse en sociedad, y así lo hicimos.

Con ello me inventé una serie de “gestos” que dieran empuje a este nuevo y reorientado Centro Dramático como base de creación de la cultura dramática catalana. Me inventé unos monólogos que se llamaban “del autor al actor”, donde pedía al autor que fuera al mismo tiempo el director y que escogiera él al actor. Estos monólogos tenían lugar los lunes y en ellos colaboraron muchos autores.

Esto fue un hechizo teatral total, se llenó el teatro, hubo un éxito y una resonancia en los medios y dio un buen empuje a la dramaturgia.

También promoví la creación de guiones radiofónicos teatrales con la colaboración de Catalunya Radio, con la intención de aproximar a autores literarios a la dramaturgia catalana, a la dramaturgia, es decir, a escribir textos para teatro.

Y también convocamos unas bolsas a la creación, estas ayudas tenían como destino profesionalizar al autor y darle un espacio de voz para que pudiera escribir lo que él quisiera, que nosotros lo íbamos a representar.

En estos tiempos del Centro Dramático vale decir que tuvo muy buena acogida, que doblamos los abonos y que el teatro se veía prácticamente lleno.

Vinieron a verme tres señores, uno de Francia, uno de Luxemburgo y uno de Bélgica –que tenían la intención de crear lo que llamaban la “Convención teatral europea”–, para que reuniera a diferentes Centros Dramáticos de toda Europa para compartir objetivos, compartir experiencias, buscar ayudas de la Comunidad Europea y reunir esfuerzos para una mejor presencia del teatro de cada país en sus respectivos lugares.

Me gustó la idea, me apunté y esta Convención teatral europea terminó siendo de 30 miembros de toda Europa. Se admitían como máximo tres teatros por país y yo invité al Centro Dramático de Madrid a estar presente y al Centro Dramático de Valencia, que entonces existía, o al Centro Andaluz de teatro, que también existía.

El Centro Dramático de Madrid fue el más resistente, vino de visita algunas veces, pero no quiso apuntarse. Sí se apuntaron el de Valencia y el de Sevilla y los tres formamos parte de la representación de España en esta Convención teatral europea.

También invitábamos a estos teatros a presentarse en el Romea —a girar, por ejemplo, a autores como Sergi Belbel—, lo que permitió darlos a conocer en los diferentes teatros. Fueron diversas las producciones que se hicieron con textos de Sergi Belbel y algún otro de Casas. Esto supuso un pequeño empuje, una pequeña mirada a Europa con la presencia de estos autores catalanes.

La Convención teatral europea se reunía dos o tres veces al año, cada vez en una ciudad y un país diferente. Y allí acudíamos todos para conocer la realidad de este país de este el teatro, y esto ampliaba un poco los puntos de vista y las experiencias que íbamos adquiriendo a medida que conocíamos estos teatros.

Luego vino la propuesta de la Generalitat para que me hiciera cargo del Teatro Nacional de Cataluña, bajo cuya cobertura estaría fusionado el Centro Dramático, que en estos momentos tenía dos teatros: El Teatre Romea y el Poliorama que había dirigido Flotats. De esa forma pudimos hacer la dramaturgia catalana en el Teatro Romea, que ya indiqué que había hecho mucho por el teatro catalán, y la dramaturgia universal en el Teatro Poliorama.

Cuando la Generalitat me pidió que me hiciera cargo del Teatro Nacional —con la dimisión o la suspensión o lo que fuera de José María Flotats—, que fusionara los dos teatros —el Centro Dramático en el seno del Teatro Nacional—, me puse a definir las líneas y a concretar todos los temas que podría haber. El Nacional tiene tres salas: la grande es enorme, para 900 espectadores; la pequeña, más o menos unos 300 espectadores o 400 —porque tiene diferentes formatos—, y la sala talleres para unos 250 espectadores aproximadamente, que también es una sala modulable.

Definé las salas como: la dramaturgia consagrada, universal y catalana, en la sala grande; en la sala pequeña, la dramaturgia contemporánea, universal y catalana, y en la sala talleres, más bien las nuevas dramaturgias, las nuevas formas de teatro, con autores que empezaban y también con la danza.

Creamos el ciclo T6: son seis autores becados por el Teatro Nacional, que hacían su residencia en el teatro y que trabajaban desde el mismo Teatro Nacional, coordinados por Sergi Belbel y Ramón Simón y vivimos un empuje muy fuerte a la dramaturgia contemporánea con este ciclo. Tuvo un éxito acaparador porque llenábamos siempre, algo que era inaudito con estos autores que prácticamente no eran conocidos, el hecho de tenerlos en el Teatro Nacional y en la Sala Talleres fue muy bien acogido. Y así estuve ocho años dirigiendo este Teatro.

Luego, un breve paso de dos años por Focus, cuando decidí que mi etapa en el Teatro Nacional había terminado. Era muy exigente el Teatro Nacional y creía que después de ocho años tenía que entrar una nueva voz, y yo di un paso al lado.

Focus me propuso entrar como director de contenidos en las diferentes salas que tienen por toda Barcelona. Estuve con ellos dos años hasta que tuve la llamada de Francia, de Perpiñán, concretamente del alcalde de Perpiñán, que me quería para un nuevo teatro que estaba haciendo el arquitecto Jean Nouvel en Perpiñán. Fui a verlos, hablé con ellos y vi las obras.

Yo había aprendido mucho con la Convención teatral europea de la estructura teatral francesa, de cómo funcionaban sus teatros. Hay que decir que el teatro público en Francia está muy bien organizado; además, los teatros municipales que dependen de los ayuntamientos tienen bastante dinero. La segunda categoría sería la de las escenas nacionales, que tienen como objetivo salir de la ciudad donde están para ir un poco más allá y repercutir en todo el territorio, o sea, que si nosotros estamos en Roussillon, y Perpiñán tocaba con Montpellier, que la gente de Narbona, Béziers y de Montpellier pudiesen acercarse allí.

Esto se tiene que hacer con el teatro nuevo, y yo veía que necesitábamos el empuje de dinero para calentar ese teatro y para tener medios. Y las escenas nacionales reciben ayudas del Estado y de la región. Así, el Ayuntamiento es el principal valedor, el segundo es el estado y el tercero la región, pero con esto nos daba ya unas posibilidades de repercutir y de obtener los objetivos un poco más allá.

La vocación del Théâtre de l'Archipel era que fuera transfronteriza, por tanto, te permitía invitar a algunos espectáculos en catalán, que eran acogidos con cierta reticencia, no por los catalano-franceses que acudían siempre, sino por un enorme público, pero hicimos un buen trabajo con el Festival de Temporada Alta.

Tuvimos una ayuda de la Comisión Europea para hacer un teatro transfronterizo y con el Festival de Temporada Alta y el Théâtre de l'Archipel hicimos tres temporadas, donde intercambiamos espectáculos y hacíamos una programación conjunta transfronteriza entre Francia y Cataluña.

Esta fue la experiencia con el Théâtre de l'Archipel, que duró 6 años, y luego yo ya estaba en los 67 y estaba cansado físicamente –además de vivir fuera de Barcelona durante estos siete años–, y tenía ganas de volver, así que decidí dejarlo y jubilarme.

Mi experiencia como gestor o como dinamizador —o como ustedes quieran llamarle— del teatro público ha sido siempre buscar la manera de involucrar al auditorio. Este es —ha sido— el objetivo principal de mi gestión, cómo involucrar y cómo mover al público para acercarse al teatro.

En Francia, donde aprendí mucho, está bastante bien organizado. Acuden siempre profesionales de la enseñanza, que tienen casi como una vocación y una obligación de llevar sus alumnos al teatro, y también existen organizaciones vecinales muy bien organizadas que hacen salidas culturales. Todo esto me dio una mirada más amplia, aunque yo diría que muchas de estas cosas las habíamos aplicado de una forma más o menos diferente, porque ya lo habíamos aplicado en Barcelona, en Cataluña, en el teatro, primero en el Centro Dramático y luego en el Teatro Nacional.

Hay que mover lo de incentivar al público, por eso empezamos tomando la decisión de hacer abiertas las presentaciones de temporada. Esta era la fiesta del abonado. Por la mañana la presentábamos a prensa y por la tarde hacíamos una celebración donde invitaba a todos los actores, directores y escenógrafos a que estuvieran presentes. Lo hicimos de manera generalizada, empezamos a hacerlo en el teatro Romea y lo consolidamos en el Teatro Nacional: una presentación de temporada en la sala grande. La convertimos en una fiesta que se terminaba con todo el público encima del escenario para que vieran la escena desde el otro lado, les hacíamos una visita guiada por el teatro, se lo enseñábamos, y era un día de celebración que terminábamos con cóctel de cava, tomando unos aperitivos y los artistas departaban con los profesores, con los representantes de las asociaciones que venían. Esto fue muy bien acogido y tuvo su repercusión en la venta de abonos.

El teatro para los más jóvenes es un tema más delicado y hay que trabajarlo con mucha profundidad y con mucho tacto. Para esto teníamos que implicar al Departamento de enseñanza de la Generalitat e involucrar, sobre todo, a los profesores. Hicimos con Juan Castells, que estaba en mi equipo, un trabajo de conocimiento de las necesidades de las escuelas. Esto se traducía luego en buscar los textos que se aproximaban más a estas dramaturgias e intentar conectar con ellos. Había dos formas de hacerlo: con espectáculos específicamente para jóvenes y también con otros que consideramos también aptos para ellos y en los que se mezclaran con el público en general. En esto mantuvimos mucho empeño. Editamos *dossiers* pedagógicos y hacíamos presentaciones de temporada

para que los enseñantes supieran cuál era la temática de cada obra, para que pudieran escoger lo que más les convenía para sus alumnos.

Este fue trabajo intenso, pero al mismo tiempo, resultó muy gratificante ver cómo acudían los autocares de los pueblos más lejanos de Barcelona, bien al Romea, bien al Teatro Nacional cuando estaban en el Nacional. Esta pequeña revolución del teatro para los jóvenes la empezamos yo y el equipo que me seguía en el Teatro Romea. Fue uno de los proyectos más gratificantes y de los más duros, pero también de los que me siento más orgulloso. De esto y del empuje a la dramaturgia catalana, dar voz a los nuevos autores, pues, como ya he dicho, creamos el ciclo del T6, que tuvo continuidad durante tres temporadas hasta que yo me fui.

Todo esto ha sido por mi tozudez, mi perseverancia en dar la voz a los más jóvenes autores, a los más consagrados autores, a los autores de la dramaturgia catalana ya fallecidos, y la búsqueda, ya casi desesperada, pero constante, constante, de nuevos públicos.

Esta ha sido mi experiencia, que se ha resumido en estas 10 temporadas en el Centro Dramático, ocho en el Teatro Nacional y seis en el *Théâtre de l'Archipel*, que han tenido como común denominador el sentido del teatro público, de llegar a toda la gente, de democratizar el teatro para que llegara a todo el mundo.

Ahora estoy bien, feliz, jubilado. Me he vuelto un mero espectador y estoy muy contento de que la trayectoria que he tenido, los buenos resultados y los amigos que he dejado en el teatro.

INFORMACIÓN, PROMOCIÓN E CRÍTICA TEATRAL EN GALICIA NA ACTUALIDADE: UN ESTADO DA CUESTIÓN CUNHA OLLADA ESTRANXEIRA

Fabrice Corrons

Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
(Francia)

Esta contribución pretende expor, cunha ollada estranxeira e dende unha perspectiva comparatista, unha análise da información, promoción e crítica teatral na Galicia do século XXI e da súa recepción e lexitimación na sociedade.

Baseando o traballo na dobre premisa de que o sistema teatral galego ten singularidades sociais e culturais con respecto ás outras comunidades escénicas españolas, e que a revolución tecnolóxica da era Internet, en particular das redes sociais, modificou estruturalmente a lóxica da mediación, o noso obxectivo é presentar un estado da cuestión na actualidade.

Despois de ofrecer unha visión panorámica das iniciativas, queremos estudar a mediación no caso particular da Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia para formular posibles liñas de desenvolvemento futuro aplicables ao conxunto teatral galego.

DESDE QUE POSICIÓN FALO E QUE PODO E NON PODO ANALIZAR?

A miña reflexión vai ser necesariamente limitada e incompleta e, á vez, vou intentar manter unha perspectiva *obxectivadora* ou panorámica, por 3 razóns:

1) Non son galego e non vivo en Galicia. Son francés, nacido en Francia e teatralmente formado alí. Son investigador da Universidade de Toulouse (Francia), membro dun grupo de investigación, LLA-CREATIS, especializado nas prácticas artísticas contemporáneas e con outras compañeiras traballamos sobre as artes escénicas da España contemporánea; no meu caso, desde o ano 2004, cunha tese sobre o teatro catalán e unha serie de artigos e comunicacións principalmente sobre a produción no territorio dese ámbito lingüístico e, tamén, nas áreas vasca e galega.

Vou ver a praxe comunicativa sobre o teatro galego desde estes ollos dobremente singulares, *afrancesados* e *catalanizados*.

2) Comecei a descubrir o teatro galego no 2007, e, desde aquel ano, veño estudando a creación escénica en Galicia, en particular a programación galega nas edicións da Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. Aínda que acadei unha serie de coñecementos sobre o tema, non pretendo ser tan especialista do tema coma os membros da comunidade teatral galega que sodes. O meu estudo, cuxo formato limitado non permite unha visión totalizadora, será sen dúbida incompleto e, ante

todo, quero presentar desculpas por, eventualmente, esquecer, sen querelo, nomes e iniciativas. Neste aspecto tamén quero resaltar que esta contribución cunha ollada estranxeira non pode entrar na dimensión dos esforzos individuais e/ou colectivos que representa esa tarefa de información, promoción e crítica teatral. Sei, supoño e podo imaxinar, a angueira diaria e semanal que, por se fose pouco, pode ser, en parte ou totalmente, non remunerada. Non vou entrar directamente nesta dimensión económica, que, porén, cómpre ter sempre en mente na hora de contemplar as liñas de desenvolvemento.

3) Non son especialista da socioloxía dos medios de comunicación sobre o teatro, pero é obvio constatar, seguindo as reflexións, por exemplo, de Manuel Castells, os profundos cambios estruturais da capacidade de información, promoción e crítica sobre o teatro na era dixital, que ensancha o campo ata agora formado pola radio, a prensa de papel e a televisión. Non soamente polo feito de xerar novos soportes de comunicación máis fáciles de acceso ao público se non tamén por independizarse, en certa medida, da subordinación obrigatoria aos organismos de poder mediáticos, dando a oportunidade a calquera de crear unha bitácora e darlle promoción polas redes sociais, ou, máis directamente, de comentar obras desde as redes sociais.

UN BOSQUEXO DE VISIÓN PANORÁMICA DAS INICIATIVAS DE INFORMACIÓN, PROMOCIÓN E CRÍTICA TEATRAL EN GALICIA NA ACTUALIDADE

a) Área galega

* *Erregueté*

Erregueté / *Revista Galega de Teatro*, que existe dende 1983, dirixida ata 2016 polo seu fundador, Antón Lamapereira, e despois por Vanesa Sotelo ata 2020¹, é actualmente a única publicación periódica que ten como obxecto exclusivo o teatro galego. Preséntase deste xeito:

¹ Pouco despois da celebración do Congreso no que presentou este texto, Vanesa Sotelo foi substituída na dirección por Alfonso Becerra de Becerreá, con Ana Abad de Larriva na subdirección e Pedro Pablo Riobó na secretaría.

A liña editorial da *Erregueté / Revista Galega de Teatro* sempre estivo marcada pola independencia, a honestidade e o rigor informativo e o seu obxecto preferente é o teatro galego, aínda que sen prescindir dunha insaciable curiosidade por calquera aspecto de interese relacionado co teatro en xeral. A *Erregueté / Revista Galega de Teatro* conxuga información, creación, divulgación e estudo. Así, publica críticas, reportaxes, crónica de festivais, recensións de libros, ensaios sobre un determinado aspecto relacionado coa arte dramática...

* Información e promoción noutros medios de comunicación:

- Prensa escrita de carácter xeral: *Praza Pública* (coa sección “O GALIÑEIRO”), *Nós Diario*...
- Prensa cultural ou especializada como as revistas *Tempos Novos* ou *Grial*
- Radio, co *Diario Cultural* na Radio Galega
- Televisión, co programa *Zigzag* da Televisión de Galicia
- Directamente a través das redes sociais, práctica en que o crítico Afonso Becerra é, con toda certeza, moi activo (en Twitter / Instagram)

En paralelo a estas formas máis tradicionais da I-P-C, tamén é necesario resaltar as accións de difusión de estruturas e asociacións do mundo profesional do teatro o das institucións que o apoia, entre as cales o propio organismo que organiza este congreso... e tamén a Consellaría de Cultura da Xunta de Galicia, as editoriais que publican obras de/ou sobre teatro, Escena Galega –en particular coa feira GALICIA ESCENA PRO– e a Asociación de Actores e Actrices de Galicia, que organiza os Premios María Casares (unha necesaria lexitimación simbólica da comunidade teatral para dentro e tamén para as estruturas de poder e a sociedade galegas).

Ademais destas accións, cómpre destacar as iniciativas individuais que as redes sociais multiplicaron: páxinas web de compañías ou actores, plataformas para publicar vídeos de promoción (propias ou a través de YouTube), contas nas redes sociais (aquí o exemplo da conta da actriz Cris Iglesias que Twitter relaciona coas contas doutros membros da comunidade teatral).

Neste rápido bosqueixo demostra certa coherencia e cohesión, á vez que diversidade e dinamismo da información, promoción e crítica do teatro. A pregunta é, recuperando parte do título dun artigo da investigadora da Universitat de València, M^a Teresa Logroño Tormo, como se poden medir as “influencias y prescriptores del consumo teatral”, ou sexa o “efecto de las críticas teatrales y

outras instancias de prescripción en los hábitos de asistencia al teatro”. É un campo de investigación que merecería ser analizado no ámbito galego (e que as salas de teatro necesitarían).

b) A nivel español

Mais, alén dos medios clásicos sobre os cales vou falar despois, coido que a información, promoción e crítica da produción escénica galega ten a súa presenza máis cuantitativamente importante, e máis popular, na comunidade teatral española actual en dúas páxinas web: a sección de Afonso Becerra na revista *Artez*, e a bitácora de crítica “Butaca en anfiteatro”, de Hugo Álvarez Domínguez. A regularidade, a calidade, e o recoñecemento entre o público destas valoracións explican o interese desta “ollada estranxeira” sobre estas dúas propostas.

Tamén existen outras vías: a prensa xeral (aquí o exemplo do diario estatal *El País* ou do diario catalán *El Punt Avui*) e accións de promoción para-institucional como é o caso do Camiño Escena Norte, que é un proxecto promovido polas asociacións Escena Galega, EscenAsturias, Acepae (Cantabria) e Eskena (Vasca), artellando ao redor dun novo itinerario de intercambio cultural, que toma o itinerario histórico do Camiño de Santiago do Norte como referencia, para unha intensa programación escénica, expandida ademais nos campos das sinerxías sectoriais, a mediación co público ou a reflexión.

A presenza en revistas máis especializadas como *ADE Teatro* ou a revista de carácter máis académico *Galán* é, como no caso presentado xusto antes, máis irregular, malia as iniciativas da comunidade teatral galega. Verifícase, por desgraza, certa invisibilidade no sistema mediático do teatro catalán, o que é o reflexo da débil programación galega neste ámbito.

c) A nivel internacional

Constátase unha visibilidade aínda tímida da información, promoción e crítica das artes escénicas galegas. No caso portugués non atopei unha cobertura mediática potente máis alén da que se interesa sobre os proxectos transfronteirizos como no caso do programa *Nós - territorio (es)cénico Portugal/Galicia*, protocolo cultural entre varias institucións de ensinanza e teatros de Porto, Lisboa, Vigo e Santiago de Compostela.

No caso francés, que domino máis, pódese mencionar a programación, por dúas salas de teatro, de creacións de Voadora, da puntual presenza galega en festivais parisienses (*Don Quichotte* o *Chantiers d'Europe*) e das accións do meu grupo de investigación ao redor do teatro galego coa publicación dunha tradución dunha obra de Cunqueiro, a organización, no ano 2011, dun congreso sobre teatro galego e a publicación dun libro na editorial Lansman.

No ámbito da tradución, existen tres obras do teatro galego actual traducidas ao francés: *Raclette* de Santiago Cortegoso, *Voaxa e Carmín* de Esther F. Carrodegus e *Poesía (materiais para montar unha escena de cama)* de Roi Vidal.

Actualmente, no mundo dos académicos teatrais, somos dous os que amosamos un especial interese no teatro galego: a catedrática Emmanuelle Garnier, tamén da miña universidade, e mais eu. Formamos parte, ademais, do programa internacional PERFORMA dirixido por Anxo Abuín da Universidade de Santiago de Compostela que brinda a oportunidade a especialistas estranxeiros das artes escénicas de coñeceren e analizaren producións galegas.

Aproveito este congreso para anunciar que, en colaboración con colegas doutras universidades francesa especialistas tamén do ámbito galego (noutros aspectos diferentes do teatro), estamos lanzando unhas xornadas de estudos sobre cultura galega para 2023, con publicacións posteriores.

A MEDIACIÓN NO CASO PARTICULAR DA MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA

Baixo a dirección de Roberto Pascual Rodríguez, a Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia consolidou, na súa presenza mediática, os tres niveis mencionados no apartado anterior: neste sentido paréceme importante salientar as iniciativas do propio director para coñecer directamente os periodistas dos medios de área estatal como o programa *La sala* de RNE ou o suplemento cultural do diario *El Mundo* o *El País*. Se non me equivoco, é a única acción colectiva teatral galega que ten esa visibilidade constante.

Por se fose pouco, organiza unha serie de accións para axudar o público a saber entender todas as capas dunha obra de teatro, acción que funciona durante o festival, de forma presencial e tamén a distancia grazas ás novas tecnoloxías.

Na continuación desta necesaria escola do espectador (recuperando a fórmula de Anne Ubersfeld), puxo en marcha, nesta derradeira edición, unha iniciativa moi interesante: “A miña primeira MIT” para público adolescente. Trátase dunha aposta clara por ampliar e contar co público como protagonista, especialmente coa creatividade e a participación das e dos adolescentes. O proxecto, que é un concurso, naceu coa intención de fomentar a participación da xuventude nos ámbitos cultural e periodístico.

POSIBLES LIÑAS DE DESENVOLVEMENTO FUTURO APLICABLES AO CONXUNTO TEATRAL GALEGO

Velaquí dúas ideas para aumentar a visibilidade fóra de Galicia:

- A escena galega agora mesmo ten catro referentes coñecidos e valorados fóra de Galicia: Chévere, Matarile, Voadora e A panadaría. Tamén hai figuras do sistema escénico galego que alcanzaron certa fama a nivel audiovisual ou escénico fóra de Galicia. Sería interesante propoñer unha acción conxunta de promoción do conxunto da diversidade escénica galega a partir desas figuras de mediación
- Pensar accións de monografías fóra de Galicia en distintos medios (cf. clasificación no punto 1).

**A (RE)CONSTRUCCIÓN DO
LEGADO DAS ARTES
ESCÉNICAS EN GALICIA:
EDICIÓN, INVESTIGACIÓN
E DOCUMENTACIÓN TEATRAL
NO SÉCULO XXI**

Vanesa Sotelo

Dramaturga

O presente traballo quere ofrecer unha visión panorámica sobre as liñas de acción desenvolvidas tanto a nivel institucional como desde a iniciativa privada nos eidos da edición, a investigación e a documentación das artes escénicas en Galicia nas primeiras décadas do século XXI. Os tres campos sinalados son piares fundamentais á hora de construír a memoria das artes vivas, de analizar a súa produción e a súa recepción e de preservar o seu legado de cara a xeracións futuras. Nos últimos anos, informes e especialistas sinalan o estado de fragilidade e esmorecemento no que se atopan iniciativas e proxectos que teñen como obxectivo garantir esta preservación da memoria escénica galega. Ante esta alerta, resulta fundamental concentrar e poñer en relación estas liñas de traballo que afectan á visibilidade do teatro na sociedade e apuntar desafíos cara á construción dun horizonte posible en 2030.

“O futuro está atrás”. É un dito que indica o valor da memoria á hora de avanzar. Esta idea resúmese tamén dun xeito ilustrativo en idioma tuva. Nesta lingua asiática, 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 pode ver. É por esta razón pola que en tuva nunca se di que unha persoa ten toda a vida “por diante” senón que ten toda a vida “por detrás”. É dicir, debemos avanzar cara ao descoñecido mirando o que coñecemos. Por iso, é preciso aspirar a acadar un horizonte sen perder de vista, nin o camiño percorrido, nin o punto de partida; conscientes do construído polas xeracións precedentes, reexistindo o propio e transmitindo un legado para que as xeracións seguintes atravesen o seu propio camiño sen necesidade de volver comezar de cero. Así, reexistir, conservar e difundir preséntanse como elementos fundamentais para que dentro de cen anos alguén saiba que estamos aquí e fortalecer, con esa confianza, o noso contexto.

O carácter efémero e irrepetible do feito escénico fai que sexa tarefa difícil conservar a súa memoria e esta condición afecta moitas veces ao seu recoñecemento social. Por esta razón, cómpre facer visible todo o seu proceso de creación, facer accesibles os materiais que rodean a cada proxecto e garantir a súa presenza nos diferentes niveis de ensino para normalizalo entre os hábitos culturais da cidadanía. Coñecer o proceso de creación implica tamén valorar a cantidade de oficios implicados e as tarefas que si poden ser conservadas (programas de man das representacións, gravacións audiovisuais, recortes de prensa,

fotografías, fonogramas, carteis, *dossiers* e outros tipos de documentación), que é posible documentar, archivar, analizar e difundir.

O teatro profesional en Galicia é relativamente novo e esa mocidade, ás veces, implica carencias para as que non deixaron de darse pasos pero que foron interrompéndose ou esmorecendo, como o Centro de Documentación das Artes Escénicas que existiu entre 1996 e 2006 ou o anteproxecto de Lei das artes escénicas. Nun tempo de memoria fráxil, debemos recuperala, continual a e preservala. E preservar a memoria significa tamén fortalecer o vínculo que existe entre a documentación, a investigación e a edición: tres piares da memoria e da historia que non se poden pensar de forma independente e que deben acompañar o resto da práctica escénica. Despois de todo, a documentación é unha ferramenta clave para a investigación e a edición é un proceso esencial para alimentar e difundir a base documental. Proba desta estreita relación é a recente publicación do *Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña*, de Salvador Francisco Roel. Representada en 1707, e impresa en Santiago de Compostela entre 1708 e 1712, a obra foi descuberta recentemente polo investigador Julio González Montañés pasando a figurar como primeira obra impresa en galego e desmontando a idea de que o uso do galego era un elemento estrño na práctica teatral e escrita. Seguindo este exemplo, a investigación actuou como ferramenta para destapar unha memoria soterrada e rescatar o teatro dun espazo menosprezado e que aínda goza de escasa consideración no eido da cultura.

Un rico espazo para a documentación é o portal www.elteatroengalicia.es do investigador Julio González Montañés. Trátase dunha web que ten como obxectivo “encher as páxinas en branco da historia do teatro galego presentando novos textos e testemuños, reunindo unha serie de datos dispersos e pouco coñecidos, e ofrecendo unha nova interpretación dos mesmos á luz de paralelos tanto peninsulares como europeos”. Tal e como indica o propio autor na súa presentación:

La historia del teatro comenzaba en el siglo XVII con el *Entremés famoso sobre a pesca no río Minho o Contenda dos Labradores de Caldelas* (1671), de Gabriel Feixóo de Araújo, considerado durante mucho tiempo como la auténtica partida de nacimiento del género teatral en Galicia y como una obra aislada, una excepción en el panorama literario teatral de los Séclos Escuros. Sin embargo, en las dos últimas décadas aparecieron documentos que dibujan un escenario completamente diferente. (González Montañés)

Comprobamos así que é certo que ningún documento é o primeiro e ningún documento é o último e a memoria é, ante todo, materia viva. Por iso, coa intención de ampliar coñecemento e afondando nela, a importancia de deixala dispoñible e accesible para ter acceso á nosa cultura mais tamén á nosa propia historia.

Nese sentido, a sociedade debe reclamar tamén a historia das artes escénicas que non se conta e cuxo silenciamento perpetúa o seu menosprezo cando supón unha expresión colectiva, o espello dun tempo en común. Por esta razón, promover a documentación e a investigación son cometidos da Administración na súa obriga de promover e tutelar o acceso á cultura, á cal toda cidadanía ten dereito. Así o recolle o artigo 44.1 da Constitución española que no artigo 148.17 recolle que “as Comunidades Autónomas terán toda a responsabilidade do fomento da cultura, da investigación e do ensino da lingua da Comunidade Autónoma”.

FONDOS DOCUMENTAIS

Un exemplo de bo funcionamento é o Centro de Documentación das Artes Escénicas de España. Creado en 2019 a partir da unión do Centro de Documentación Teatral e o Centro de Documentación da Música e Danza, o CDAEM ten como finalidade prioritaria compilar, conservar e poñer a disposición da cidadanía os materiais artísticos, gráficos e estatísticos xerados pola actividade escénica e musical no Estado español. Esta entidade dispón de relevantes e variados fondos documentais e realiza un importante labor de divulgación a través das súas publicacións especializadas, promovendo a dixitalización e favorecendo a accesibilidade aos fondos dun xeito sinxelo e dinámico. Proba do seu traballo é a revista *Don Galán*, revista audiovisual de investigación sobre artes escénicas editada polo Centro de Documentación Teatral na que destaca o estreito vínculo entre a documentación e a investigación.

Por outra banda, entre os exemplos próximos de posibilidades que poderían estar funcionando en Galicia, atópase tamén o Centro de Documentação do Teatro Nacional São João do Porto. Creado no ano 2000, este espazo xurdiu para “contrariar a efemeridade do xesto creativo e desdramatizar os efectos de varias maldicións documentais” varridas polos incendios. Así, o Centro de

Documentação iniciou un proceso de recollida e tratamento de todo o material documental creado polo TNSJ, poñéndoo a dispoñibilidade da cidadanía. Xere, desde 2001, unha base de datos, o Cinfo –aloxado en www.tnsj.pt– que referencia os documentos existentes, fisicamente, no Centro de Documentación, funcionando tamén como biblioteca *online* xa que parte deses documentos están tamén dispoñibles en formato dixital. De igual modo, o espazo funciona como biblioteca especializada en artes performativas instalada nunha das salas do Mosteiro de São Bento da Vitoria que, entre outras, promove as lecturas e o diálogo ao vivo entre autoría e público lector.

Vinte anos de vida son os que fai, neste 2020, o Centro de Documentação do TNSJ e vinte e catro sería os que celebraría o Centro de Documentación das Artes Escénicas de Galicia se non pechase en 2006, dez anos despois da súa inauguración. Tal e como explica a súa impulsora, Mar Nogueira, na entrevista realizada por Francisco Peleteiro no número 99 da *Erregueté*, o Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia “naceu para ser a unidade documental do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. A idea era crear unha estrutura que traballase na recompilación, na conservación e na difusión do patrimonio documental galego ligado ás artes escénicas” (Peleteiro 2019: 13).

A concepción do CDAEMGA era a dun espazo aberto de consulta e investigación dotado de servizos especializados e articulado en: servizo de documentación (con fondos fotográficos, orixinais de deseños de vestuario e escenografías, pezas de *atrezzo*, maquetas, carteleira de espectáculos, guións, cartas, textos de traballo...) e un servizo de biblioteca e mediateca con fondos especializados en teatro, música e danza. Mestura de biblioteca e arquivo, o proxecto incluía o deseño dunha base de datos coa que as usuarias podían acceder a unha información ata entón inexistente, disgregada e sen sistematizar. No relato da que fora responsable deste espazo, resulta preocupante a desaparición de fondos, a dispersión destes e a falta de control sobre o material alí depositado. Ademais, aparece como clave a necesidade de dotar os proxectos dunha estrutura legal e orzamentaria previa e demandar unha xestión que cumpra coas funcións asignadas.

No ámbito portugués, é preciso sinalar tamén a existencia do Centro de Documentação e Informação da Cena Lusófona. Inaugurado en setembro de 1997, é un centro de recursos especializado na adquisición, procesado, xestión e difusión da documentación e información, no ámbito das artes escénicas, relativas

ao espazo cultural ocupado polos países que integran a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). Localizado en Coimbra, o CDI posúe un acervo documental constituído por publicacións periódicas, libros, fotografías, vídeos e outros materiais.

Tamén no último número da *Revista Galega de Teatro*, dedicado ao patrimonio das artes escénicas, atopamos iniciativas privadas sobre fondos e arquivos que foron acollidas por entidades públicas. É o caso do Fondo María Casares na Biblioteca Pública de Cangas do Morrazo, a Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado na UDC ou a colección bibliográfica de Xoán Manuel Eirís no Concello de Carballo.

A Biblioteca-Arquivo Teatral da Universidade da Coruña (UDC) partiu da doazón realizada en 1996 polo escritor e editor Francisco Pillado Mayor. Tal e como explica a profesora Laura Tato Fontaíña no artigo publicado no número 99 da *Erregueté*: “No convenio asinado quedaron recollidas as obrigas de ambas as dúas partes: Francisco Pillado continuaría aumentando os fondos do Arquivo e da Biblioteca teatrais e a UDC tiña que lle asignar un espazo propio e proceder á catalogación e custodia dos fondos” (Tato 2019: 10).

En 1997, a UDC asinou un convenio co Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais polo que este organismo dotaba dúas prazas de bolseiros para os traballos de catalogación dos materiais dos fondos do Arquivo. Este convenio tamén incluía unha liña de publicacións estruturadas en catro series: Serie azul (Literatura Dramática Galega); Serie verde (Literatura Dramática en lingua portuguesa); Serie vermella (Literatura Dramática en lingua francesa) e Serie branca (Outras literaturas dramáticas). En 2003 iniciábase a Serie gris (Pensamento e Estética) mentres que en 2005 se abría a Serie Ouro (con intención de dar a coñecer parte da documentación que custodiaba no Arquivo relativa á historia do teatro). En 2008 remataba o convenio que permitía ao Arquivo manter economicamente as súas publicacións e en 2017 pasaban a renovarse as direccións das series ao tempo que se adaptaban os criterios de publicación á normativa de calidade que esixe o Servizo de Publicacións da UDC en que ficou integrada a colección da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.

Situado 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, Teatro de ningures e a Asociación Cultural Entre Bambalinas, editora

da *Revista Galega de Teatro*. Formado inicialmente pola cesión de fondos bibliográficos e diversas coleccións de revistas especializadas destas dúas entidades, o fondo vaise enriquecendo progresivamente grazas ás achegas de libros e revistas que, recibidas na revista posteriormente, pasan a inventariarse na biblioteca. O fondo conta actualmente con máis dun millar de volumes e revistas que son unha base moi útil para todas as persoas interesadas polo feito teatral, sendo un depósito especializado en teatro único en Galicia. Ademais de libros e revistas, o fondo conta con gravacións de vídeo, fotografías e outros materiais de interese e na súa vontade de difundir o teatro, organiza tamén exposicións, obradoiros e outras actividades, subministrando información sobre diversos acontecementos teatrais.

O portal AtoPO (atopo.depo.gal) do Servizo de Patrimonio da Deputación de Pontevedra naceu en decembro de 2019 como unha ferramenta deseñada para achegar á poboación a información dos fondos documentais definidos como públicos e de libre acceso que existen na provincia. A web permite consultar o arquivo documental, bibliográfico, cartográfico e audiovisual (libros, revistas, xornais, cartas, mapas, fotografías, debuxos, música...) do Museo de Pontevedra e do Servizo de Patrimonio da Deputación, así como doutros 128 concellos e institucións da provincia. Entre os fondos é posible consultar a colección da *Erregueté*, que se atopa depositada alí. Así, a cidadanía pode coñecer preto de 750.000 referencias públicas do patrimonio cultural da provincia nun marco de divulgación, integración e investigación. Entre os datos destacados, cómpre indicar que o portal cuadriplicou o seu número de accesos durante as semanas de confinamento, algo que mostra o potencial da web e o interese que suscitan as ferramentas de coñecemento cando están activas e dispoñibles.

Por outra banda, á espera de materializar o proxecto da Casa Museo dos Monicreques de Kukus, a directora Isabel Rey confirma a catalogación dos seus fondos co apoio do Concello de Santiago de Compostela. Mais xunto coas iniciativas que xorden e resisten, hai outras que desaparecen ou que non acaban de materializarse. É o caso do Museo Galego da Marioneta, un espazo que acolle pezas e documentos cedidos polas compañías de monicreques do país, cun importante valor histórico, e que anunciou o seu peche despois de 18 anos debido a atrancos burocráticos.

ARQUIVOS *ONLINE*

Sexa por incapacidade, por ignorancia, por desinterese ou por unha vontade premeditada de silenciar o traballo do sector escénico por parte da institución, moitas creadoras acaban por desconfiar de quen debería salvagardar os seus recursos. Iso é algo que se destila da dobre entrevista realizada por Gena Baamonde a Matarile e Chévere, dúas compañías de recoñecida traxectoria, con motivo da elaboración dos seus respectivos arquivos *online*.

A primeira das conversas debuxa un panorama desolador: “Nunca deixarei que a institución teña estes arquivos” (Baamonde 2019: 18). É o que destaca Baltasar Patiño despois de explicar a experiencia coa institución. O arquivo web de Matarile nace coa vontade de colocar a compañía no centro e ao seu redor outros proxectos desaparecidos como o Teatro Galán, o festival En pé de pedra ou a Sala Montiel. Son, sen dúbida, espazos significativos da danza e da creación contemporánea en Santiago de Compostela, que desde a compañía entenden que cómpre manter “para as persoas interesadas en estudalo” e tamén coa sensata certeza de que non hai que perdelo. É este un traballo de recompilación, organización, selección, dixitalización e deseño realizado sen apoio económico por parte da propia compañía.

O mesmo sucede coa Rede Nasa que leva en funcionamento dende o 2010 e posúe unha parte de arquivo virtual do pasado pero tamén opera como elemento vivo, como plataforma do presente. Tal e como sinala Xesús Ron, tratábase “de rexistrar as cousas no momento no que se estaban a facer, os procesos de creación e investigación” (Baamonde 2019: 19). Concibida como unha web participativa coa que crear comunidade, hoxe conta coa preocupación de ter data de caducidade e de non dispor de recursos para mantela con vida ou trasladala. Á hora de indicar a relación coa institución, desde a compañía vólvese apuntar á nefasta experiencia de fondos extraviados co peche do CDAEMGA.

Outro dos arquivos *online* de iniciativa privada é o arquivo en liña de danza contemporánea creado por Manu Lago. Ferramenta que sacia a curiosidade e exercita a memoria, este arquivo publicou a súa primeira fase o 29 de abril de 2018. Nunha completa base de datos, a iniciativa recolle documentación sobre a creación coreográfica galega e ten como obxectivo recuperar a súa memoria e poñer en valor tanto a súa diversidade como o seu volume e a súa calidade.

E na viaxe a través do arquivo online cabe sinalar a desaparición ou a suspensión do Centro Coreográfico Galego cuxa directora, Mercedes Suárez, cesou no seu posto en outubro de 2019 afogando unha entidade que viu reducir drasticamente a súa actividade desde o ano 2010. Así, se visitamos a súa páxina web [—centrocoreografico.xunta.gal—](http://centrocoreografico.xunta.gal), este centro creado en 2006, que colocou a danza no mapa en Galicia e que atraeu a múltiples artistas que realizaban fóra a súa formación ou o seu traballo, presenta unha sección de documentación. Nela figura a colección Bitácora con números dedicados aos espectáculos *Vacuo*, *Kiosko das almas perdidas* e *Giseliña*. Tamén aparece entre as súas entradas a desaparecida revista *Inquedanzas*, editada pola tamén desaparecida Asociación Galega de Profesionais da Danza. E resulta inevitable pensar ante tantas perdas, a desaparición fugaz, na potencia anulada, na cantidade de talento pelexando á contra para non desaparecer.

INVESTIGACIÓN

Nese espazo de impulso eficaz e batalla desde a xestión, dentro das artes do movemento, unha boa noticia é a intensa e produtiva actividade do Colectivo RPM formado por Rut Balbís, Caterina Varela, Alexis Fernández e Félix Fernández. Entre as súas iniciativas, que procuran sementar por todo o territorio propostas diversas, destaca o proxecto Residencias Paraíso: un espazo de investigación pero tamén unha axuda para que as artistas poidan investigar xunto cun apoio económico para facelo. Catro son as edicións desta convocatoria que neste 2020 reúne 6 proxectos por todo o territorio galego. Así, diferentes espazos acollen propostas de creación contemporánea ao tempo que se propicia o diálogo entre creadoras e facilita o encontro co público a través da apertura dos procesos creativos. De igual modo, o proxecto Residencias Paraíso ofrece asistencia á documentación do traballo ofrecendo un material fundamental para continuar a proposta desenvolvida no diálogo con outras entidades. Nese traballo expansivo, destaca o diálogo interinstitucional realizado por toda a xeografía galega, a capacidade de atracción de artistas doutros territorios e a presenza de creadoras galegas noutros espazos do Estado con iniciativas como o denominado ‘Cruceiros Paraíso’.

Tamén neste ámbito da documentación e da mediación, cómpre anotar o proxecto de programación expandida do TRCdanza e a serie de Pre-Textos que acompañan os espectáculos. Ofrece así este colectivo un traballo de mediación pero tamén de reflexión crítica, abre a comunicación entre creadoras ao tempo que insisten na súa vontade de que as residencias artísticas se normalicen nos orzamentos públicos.

Continuando co apartado destinado á investigación no eido das artes escénicas e da arte da acción, podemos mencionar diferentes iniciativas ligadas ás diferentes universidades galegas:

A primeira delas é a xa referida no apartado de documentación ligada ao Arquivo Pillado Mayor e que pode visitarse en https://illa.udc.gal/biblioteca_arquivo_pillado/investigacion. Trátase do traballo do GRUPO ILLA que en 2019 organizou o I Encontro de Investigadoras e Investigadores no Teatro Galego e no que presentou a reformulada colección Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor.

Por outra parte, dentro da investigación académica cabe mencionar o Congreso Internacional Performa que nos últimos tres anos reuniu en Compostela a figuras destacadas da creación contemporánea. Ademais, ligado á Universidade de Vigo –Campus de Pontevedra– é preciso sinalar o Fugas e Interferencias, congreso internacional sobre a arte da acción, que na súa quinta edición ten como liñas de traballo a reflexión teórica da arte da acción, a investigación sobre a acción e as súas interseccións, as interaccións entre a arte de acción e o contexto político e o comisariado da arte de acción. No artigo editado no número 94 da *Revista Galega de Teatro*, a creadora e investigadora Alba Blanco presentaba as liñas do Congreso de 2017 e recuperaba a importancia do Chámalle X, xornadas de arte de acción baixo a coordinación de Carlos Tejo e que colocaban a Galicia no mapa performativo internacional. Na súa reflexión, Blanco achegaba unha realidade que podería ser trasladada a case todo o mapa da creación galega: “unha realidade difícil que mudou do entusiasmo inicial ao sobreesforzo derivado da precariedade e da falta de respaldo institucional, e evidenciou tamén unha falta de reflexión xeneralizada arredor da acción propia dun país onde non existe unha tradición consolidada en canto á reflexión científica e obxectiva no terreo artístico” (Blanco 2018: 50).

Por último, cabe destacar tamén a importancia da Escola Superior de Arte Dramática que desde a súa apertura en 2005 impulsa o eido da investigación xa

que é labor de todo o profesorado das artes escénicas estar en permanente actualización e o alumnado adquire conciencia sobre a necesidade de reflectir, indagar e afondar no fenómeno escénico e no contexto no que se enmarca.

EDICIÓN

Pola súa banda, a edición é o proceso mediante o que se remata unha peza, incluíndo o seu plasmado nun soporte destinado á difusión. Espazo para a exploración e o diálogo, e que rematou en montaxe escénica e coa edición do seu correspondente libro, foi Drama3, programa de residencia dramaturxica impulsado polo Centro Dramático Galego. Unha experiencia de diálogo e de encontro foi o que tivo lugar co proxecto DramaturXA, da mesma institución en colaboración coa asociación de dramaturxia Dramaturga. Foi un proxecto que aínda que só levou á escena dúas das catro pezas previstas coa montaxe de *Neorretranca e posmorríña* –a partir das obras *Fantasia nº 5 en sol* de Esther Carrodegas e *Boisaca ou a divina desgraza* de Roi Vidal– dez novas obras foron publicadas da man de Positivas coa cuestión da identidade galega como pano de fondo. Precisamente, é Positivas, coa colección ‘O papel do teatro’, a que se encarga da publicación das producións do CDG, mais atopamos diversas coleccións e editoras: Escena aberta, da man de Edicións Laiovento; Os libros do CDG, da man de Edicións Xerais; Colección CDG, editada polo Igaem.

Tamén no eido editorial, en 2019 arrincou, por parte do Consello da Cultura Galega, a primeira edición das Dramaturxias itinerantes en colaboración co Instituto Camões nas que entraron e diálogo, na súa circulación por Galicia e Portugal, as dramaturgas Ana Carreira e Joana Craveiro, AveLina Pérez e Patricia Portela. Un traballo que permite divulgar textos destas autoras na súa lingua orixinal.

Os premios seguen a ser unha gran fonte para dar saída e visibilidade á vocación autoral. Así e todo, non podemos esquecer a redución das convocatorias (de anual a bienal) dos premios Agadic (Álvaro Cunqueiro, Manuel María e Barriga Verde) editados por Galaxia ou tamén a desaparición do valioso e exitoso premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico editado por Edicións Xerais, xunto coa súa correspondente colección de textos e gravacións. E aínda que non sirva de consolo, benvidas son as creacións dos certames anuais do premio Laudamuco de

Textos Teatrais –editado por Edicións Positivas– e o Certame de textos teatrais Roberto Vidal Bolaño convocado pola Editorial Galaxia e o IES Ribeira do Louro. De igual modo, é preciso sinalar a existencia doutros premios que contiñan no tempo, como é o caso do premio Abrente de textos teatrais –editado por Difusora de Letras e Ideas–, o premio de teatro Varela Buxán –editado por Edicións Fervenza– ou o premio Rafael Dieste, que publica a Deputación da Coruña e que implica axuda económica para a posta en escena como foi o caso de *Despois das ondas*, de Ernesto Is.

Iniciativas como a edición da obra gañadora do certame Dramaturxia Galega Actual co apoio da Deputación de Pontevedra ou a edición e iniciativas privadas como Kalandraka dos textos estreados de Chévere –acadando en varias ocasións o galardón ao mellor libro de teatro na Gala do Libro–, a Fundación Manuel María coa edición do teatro completo do autor chairego son exemplos do variado corpus ao que se suman os títulos de Estaleiro editora, Urutau ou Axóuxere, con *Lapsus*, de Alfonso Pexegueiro. Precisamente, Pexegueiro foi o protagonista do proxecto *Viaxe á illa das mulleres loucas*, un interesante libro de documentación ao redor da obra, xunto coa adaptación para a escena e a gravación do espectáculo editado polo Concello de Pontearreas. Toda unha sucesión de iniciativas entre o milagre e a sorpresa que, máis que un indicio de boa saúde da edición teatral en galego, certifica a súa permanente loita contra a inexistencia.

Xunto coas anteriores coleccións hai que destacar tamén os manuais e traducións destinados fundamentalmente a profesionais, estudantado de artes escénicas e público xeral como os publicados nas coleccións de Galaxia dentro da colección Biblioteca de Teatro iniciada en 2004: Biblioteca de teatro. Breviarios; Biblioteca de teatro. Grandes manuais; Biblioteca de teatro. Manuais; Biblioteca de teatro. ESAD de Galicia.

PUBLICACIÓNS PERIÓDICAS

En 2008, no encontro ibérico de artes escénicas, Roberto Corte e Pedro Lanza, de La Ratonera, realizaban un percorrido polas publicacións das artes escénicas no Estado. Das 29 cabeceiras presentadas na súa palestra “Tipoloxía de revistas de teatro en España”, catro eran galegas:

- *Casahamlet*. Revista de contidos monográficos, facendo fincapé na publicación de textos dramáticos que aparecen con ilustracións artísticas en cor e editada polo estudio teatral Casahamlet (A Coruña).
- *Escaramuza*. 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
- *Paraíso*. Revista de información e promoción das actividades da Rede Galega de Teatros Auditorios e da rede de salas editada pola Axencia Galega das Industrias Culturais.
- *Revista Galega de Teatro*. Publicación dedicada á información, análise e reflexión sobre artes escénicas con entrevistas, crónicas, críticas e artigos. Inclúe texto dramático. De periodicidade trimestral até o ano 2019, desde decembro de 2017 ofrece versión dixital.

A esas habería que sumar dúas publicacións máis:

- *Núa*. Revista independente dedicada ás artes escénicas e, en especial ao estudo e investigación dos proceso de creación escénica e escritural, así como de proxectos pedagóxicos, artísticos e de interese social que teñan relación co teatro, a performance e as artes do espectáculo. De carácter trimestral, a súa actividade comprende de 2011 a 2015.
- *Bululú*. Revista semestral especializada en monicreques e editada polo Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais.

Nun tempo no que as publicacións sobre teatro son especies en perigo de extinción, a *Revista Galega de Teatro* é a única das revistas citadas que continúa coa súa actividade.

CONCLUSIÓN

Unha vez realizado o percorrido por algunhas das iniciativas públicas e privadas no eido da documentación, a investigación e a edición teatral nas dúas últimas décadas, podemos identificar unha paisaxe de preocupante fragilidade derivada da:

- Falta dun centro de documentación institucional de referencia.
- Información disgregada e sen sistematizar.
- Perda e dispersión de fondos documentais almacenados ao longo dunha

década de traballo do Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia.

- Perda de confianza nas institucións á hora de salvagardar o patrimonio cultural das artes escénicas.
- Falta de visibilidade e mínima repercusión dos proxectos.
- Falta de dotación económica para dotar os proxectos de estabilidade e garantir a súa continuidade.
- Sobreesforzo ante a precariedade.
- Dependencia da vontade das persoas e non profesionalización.
- Desgaste da iniciativa individual ante a falta de acompañamento institucional.
- Mínima reivindicación social e sectorial no cumprimento da lei.

A Estratexia Cultura Galega 21 sinala entre os seus obxectivos estratéxicos sensibilizar a sociedade galega sobre os valores da cultura, favorecer a participación social na cultura, optimizar a dispoñibilidade de equipamentos e servizos culturais no territorio, impulsar a dixitalización da cultura galega e afondar no coñecemento da cultura galega. Para todo isto, pero, sobre todo, para afondar no coñecemento das artes escénicas galegas, é fundamental comezar a construír o legado deteriorado potenciando mediante a súa documentación, potenciando a investigación e reforzando a presenza da edición dunha forma vertebradora e complementaria. De igual modo, a propia Estratexia Cultura Galega 21, dentro do obxectivo de fortalecer o sector das artes escénicas inclúe o punto Lei das artes escénicas de Galicia. Chegado a este punto, non debemos esquecer a existencia dun anteproxecto de lei no que traballou de forma conxunta a profesión e que quedou suspendido. Acadar un consenso para a defensa e aprobación dunha lei ambiciosa e responsable será unha das utopías sobre as que construír o horizonte de 2030 e cara ás que avanzar de costas sen perder de vista un pasado recuperado. Despois de todo, “o futuro está atrás”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAAMONDE, Gena (2019): “Arquivo, memoria e patrimonio: Rede Nasa e Matarile web”, *Revista Galega de Teatro*, 99, 16-19.
- BLANCO, Alba (2018): “Fugas e interferencias. Reflexión e praxe da arte de acción desde Galicia”, *Revista Galega de Teatro*, 94, 48-50.
- CORTE, Roberto / Pedro LANZA (2009): “Tipoloxías de revista de teatro en España”, *Revista Galega de Teatro*, 58, 37-45.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio. *Teatro y espectáculos públicos en Galicia. De los orígenes a 1750* (<http://teatroengalicia.es/index.html>) [última consulta: xaneiro, 2021].
- PELETEIRO, Francisco (2019): “Entrevista con Mar Nogueira”, *Revista Galega de Teatro*, 99, 13-15.
- TATO, Laura (2019): “A Biblioteca-Arquivo Teatral ‘Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña’”, *Revista Galega de Teatro*, 99, 10-12.

A FORMACIÓN TEATRAL NUNHA PERSPECTIVA POLIÉDRICA

Manuel F. Vieites

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia
Facultade de Educación e Traballo Social,
Universidade de Vigo

*And all for nothing—
For Hecuba!*

William Shakespeare, *Hamlet*

INTRODUCCIÓN

Traslado os parabéns á Academia Galega de Teatro polo empeño en que se celebre este Congreso, cun programa rico e amplo, e agradezo a invitación para falar dun tema que me ocupa desde setembro de 1980, cando inicio a miña andaina profesional docente e tamén o meu vínculo co teatro escolar e comunitario. Nestes anos últimos tiveron tamén a fortuna de impartir docencia en Teoría e Historia da Educación (desde 2010, na Facultade de Educación e Traballo Social en Ourense) e Pedagogía Teatral (desde 2013, na ESAD de Galicia), o que me obrigou a sistematizar, pero, sobre todo, a corrixir e tentar mellorar todo canto tiña matinado, proposto ou escrito nese eido. Por iso, o que agora se presenta supón unha recapitulación última sobre a natureza e o alcance do concepto de “formación teatral”, despois de anos de praxe combinada con algunha investigación, sempre acompañado polo saber pedagóxico. Tentaremos ver todo o que pode agochar esa denominación e o que implica en termos de ordenación educativa, sexa formal ou non formal. Facémolo conscientes da importancia deste Congreso e tentando, en consecuencia, presentar un traballo á altura do evento.

Este relatorio foi elaborado desde unha posición filolóxica, entendendo *φιλολογία* como *phílos* polo *logos*, amor polo coñecemento, e polas palabras, pois o coñecemento, cando menos nesta civilización, adoita elaborarse e transmitirse mediante a palabra. Sitúome a medio camiño entre a miña formación en filoloxía, e a miña profesión durante corenta anos, a educación, asumindo unha posición teórica, asentada no que se coñece como investigación básica, mais abeirada a unha mirada fenomenolóxica. Unha posición que me demanda definir palabras e calibrar o significado dalgunhas, especialmente relevantes. A filoloxía permítenos andar un territorio dominado por un enorme balbordo conceptual (Motos 2020), que cada día se fai máis necesario enfrontar para dar sentido á relación entre educación e teatro. Tal confusión terminolóxica non

axuda a poñer de relevo a dimensión máis educativa da educación teatral, nin contribúe ao seu desenvolvemento, para ocupar, como quería Bolton ([1984] 2009), o centro do currículo. Esa clarificación tamén perfila a perspectiva poliédrica coa que, na miña opinión, debemos enfrontar a cuestión central que se nos demanda tratar.

Invocar o sintagma formación teatral implica abrir unha sorte de caixón de xastre do que poden saír todo tipo de casos, ás veces certamente dispares, porque a realidade non remata a catro ou cinco metros da nosa querida circunstancia. Por iso, a maneira de entender este sintagma pode ser moi diversa e dispersa, o que esixe, aos que exercemos de profesionais da educación (agora na educación teatral), amplitude de miras e vontade para analizar e comprender todas esas visións, e, cando operamos no eido da investigación educativa, a capacidade de sistematizalas, sabendo que estamos ante un río sen paraxe nin ribeiras estables. Con este relatorio, construído desde unha posición filolóxica, ao abeiro da teoría e da historia da educación (teatral) e da filosofía da educación (teatral) [disciplinas por construír], e da sempre necesaria revisión de literatura (ou de tantas experiencias coñecidas), ofrecemos unha visión do campo mostrando a súa riqueza e heteroxeneidade, destacando ámbitos que poden ter relevancia no momento actual, sen esquecer os que, pola súa transcendencia educativa, demandan accións urxentes.

TRES PREMISAS

Cando nun marco coma este, ou noutros máis próximos ás Ciencias da Educación, se invoca a relación entre educación e teatro, sempre é bo ter presentes algunhas premisas que conforman a perspectiva poliédrica invocada. En primeiro lugar (1), a posición que adoptamos con relación á sociedade, pois todo canto fagamos, argallemos ou pensemos debe ter como pano de fondo o corpo social; *se a educación está ao servizo das persoas*, os educadores estamos ao servizo da sociedade e da educación, pois sen persoas que se queiran construír como tales a nosa función desaparece.

Unha das cousas que nos ensina a pedagogía, sequera na mirada de Dewey ([1915] 2016, [1938] 2020), é que a persoa é o suxeito da educación (o QUEN,

mellor que o PARA QUEN); en función dela, deberemos definir obxecto e finalidade da acción educativa, que non é outra que ese proceso de construción da persoa nos niveis persoal e profesional. A educación existe porque hai persoas que educar, e a escola existe porque hai escolares, non porque haxa escolantes. Unha premisa implícita na etimoloxía da palabra máis querida neste foro, o vocábulo θέατρον, que designa o lugar para contemplar, para mirar, e reparemos que se define desde a posición do espectador, de QUEN mira, dun suxeito que contempla un espazo, non desde a dos que ocupan ese espazo.

De igual xeito, a “formación teatral” debe entenderse na perspectiva dos seus usuarios, o que nos sitúa nun ideario pedagóxico e non noutros. Recuperamos así un debate sempre presente na consideración do que poida ser a educación, que xa abrolla da etimoloxía dunha palabra, que, partindo do latín, uns derivan de *educare* e outros de *educere*, sen que esa visión dupla sexa unha invitación ao pensamento binario. Porén, na historia da educación tivo importancia a maneira en que se traslada ao campo das prácticas educativas, dando lugar a unha escola de cerna condutista (Taylor, Pávlov, Bobbitt, Watson, Skinner, Tyler), e alentando igualmente unha escola “moderna” (Ferrer Guardia, Freinet), “progressive” (Dewey), “nouvelle” (Ferrière), “personalista” (Sujomlinski) ou “crítica” (Gramsci, Freire). Velaí un dos grandes debates do século XX, que chega ao XXI, animado por figuras senlleiras no pensamento educativo coma Thorndike, defensor dun modelo instrumental e tecnolóxico, ou Dewey, quen propoñía un modelo máis asentado na comprensión (Eisner 2004). Un debate que aínda se mantén, de forma aberta ou soterrada, entre os que defenden unha escola asentada na reprodución, na eficiencia e nos resultados, e os que prefiren unha escola centrada no suxeito e nas súas necesidades en tanto persoa en permanente construción, sen que por iso os procesos deban renunciar a nada. Curiosamente, en centros como os que habito, o paradigma instrumental, centrado no facer (na emulación do modelo e non na súa re-construción), é o que prima, pero tamén o que se demanda maioritariamente: resultados inmediatos. E digo no “facer”, non no “saber facer”, e moito menos no “saber facer o facer desde o saber, no propio facer e no ser”, modelo de reflexión crítica tan querido a Habermas (1984).

Tras sinalar o QUEN da educación, chega a premisa segunda (2), que nos obriga a responder cuestións relativas ao QUE, ao POR QUE e ao PARA QUE da “formación teatral”, coas que poderemos tomar conciencia da complexidade que

agocha o tal sintagma. *Se a educación está ao servizo das persoas, haberá que determinar como a educación teatral contribúe en tal servizo.* Se consideramos o PARA QUE da “formación teatral”, estaremos formulando as finalidades que perseguimos na perspectiva do suxeito, o que equivale a precisar os beneficios que a formación teatral pode xerar; situados no POR QUE, estaremos considerando as razóns polas que tales beneficios se xeran desde a formación teatral, e en consecuencia destacando o valor ou potencial educativo desta, a súa pertinencia; ao falar do QUE definimos o que poida ser esa “formación” teatral, e cabería falar de contidos. Combinamos así as dimensións *teleolóxica*, *axiolóxica* e *ontolóxica* (vid. cadro 1), ás que podemos engadir aínda preguntas con relación ao COMO, e considerar metodoloxías, o CANDO, que nos fala de tempos, e o ONDE, que refire espazos. Alguén, eu mesmo, podería retrucar que estamos ante unha invocación do obvio, e non lle/me faltará razón, pero, se cadra, por ser as cousas tan obvias acabamos por desatendelas, e así estamos onde estamos.

Cadro 1. Tres dimensións para considerar a educación (teatral). Elaboración propia.

Se a educación teatral é pertinente na construción da persoa, ao ter un valor propio e diferencial que ningunha outra área pode achegar, entón haberá que considerar cal debería ser a súa presenza na oferta educativa formal e non formal nun determinado territorio. Chegamos así á terceira premisa (3), para *establecer unha ordenación do que entendamos por educación teatral*, é dicir, *unha proposta de normativización e de normalización*. Non falamos tan só de materias ou contidos que poidan trasladarse ao currículo da educación obrigatoria, senón tamén de especialidades de estudo (graos, títulos superiores, ciclos formativos),

ou ámbitos xerais como a animación teatral e a formación aberta. Abrolla entón a pluralidade e a diversidade do universo da educación teatral, para a que no seu día propuxemos os territorios que recolle o cadro 2.

Cadro 2. Xeografía posible en educación teatral. Elaboración propia.

Cando se defende a dimensión educativa do teatro, e mesmo se reclama unha maior presenza curricular deste; cando se demanda a creación de especialidades de estudo, como unha formación profesional vinculada coa praxe escénica, ou cando se propón que un concello promova aulas ou escolas de teatro, deberemos xustificar adecuadamente a solicitude para mostrar e demostrar a súa pertinencia educativa (cabo da sociocultural, comunitaria, artística, recreativa ou lúdica e por tanto relacionada co benestar persoal). Por iso, desde hai máis de trinta anos tento dar resposta a unha pregunta que resulta transcendental para o tema que nos ocupa, a que emerxe do seguinte texto: “After twenty years of growth, drama could disappear by the year 2000 because there has been no real move to persuade those who are skeptical about drama of its value, and those are the very people who make decisions on curriculum matters –head teachers, inspectors, and chief education officers” (Bowater 1981: 209).

Infelizmente, os temores de Bowater cumpríronse, e pouco a pouco o currículo do ensino obrigatorio en países noutrora pioneiros na regularización da educación teatral (Slade [1954] 1978), foise liberando do que se consideraba unha carga innecesaria, inútil e gravosa; foise pois “liberalizando”, e non precisamente

polo pulo que se lles dese a algunhas “artes liberais”. Outro tanto poderíamos dicir da educación non formal ou dos programas de animación teatral, cada vez máis prescindibles (e peor aínda coa pandemia).

Por iso as preguntas teñen tanta importancia, sequera para sabermos se é que temos respostas para elas, ou mesmo para calibrar a maneira en que as formulamos e/ou respondemos, pois non sempre o facemos poñendo o acento no que realmente importa, se cadra porque as miramos desde unha única perspectiva, renunciando aos poliedros. Podería acontecer que a nosa argumentación en favor da formación teatral fose adecuada, pero non pertinente. Pois se ben no campo existe unha poderosa cultura empírica (un conxunto de prácticas moi diversa e dispersa), carecemos dunha cultura normativa e estamos aínda no proceso de construción dunha cultura científica que estableza con rigor e precisión os fundamentos da formación teatral, en toda a súa riqueza e heteroxeneidade, tamén as razóns da súa importancia. A carencia desa cultura científica ten moito que ver con esa dificultade que destacaba Bowater, que afecta ao feito de que a día de hoxe moitas persoas, dos máis diversos sectores sociais, non entenden que existan estudos superiores para formarse como actriz ou escenógrafa; e menos aínda se entende que poidan ser universitarios, ou que con eles se poida optar a un título de doutor, esquecendo todo o que isto último implica no eido da investigación aplicada, ou I+i+C. A lexitimidade dos estudos outorga lexitimidade ás profesións, e capital simbólico, que dirán Bourdieu (1995) e outros especialistas en socioloxía das profesións (Sáez Carreras e Molina 2006).

Se comezamos a nosa reflexión co PARA QUE da formación teatral, e situados no paradigma socio-crítico polo que apostamos (Pérez Gómez 1993), a tal formación, para a que cómpre construír un mapa conceptual axeitado, pode ter dúas grandes orientacións, en tanto a vinculemos coa educación xeral e a educación profesional (vid. cadro 3).

Cadro 3. Dúas orientacións fundamentais da educación. Elaboración propia.

No primeiro caso falamos dun currículo vencellado á construción da persoa, do suxeito social, e no segundo, na medida en que poida ser pertinente e mesmo “habilitante”, dun currículo orientado a capacitar no exercicio dunha profesión, con todo o que implica o concepto de profesión. Deixamos fóra de lente outras finalidades que normalmente derivan dunha visión máis instrumental, por moito que sexan lexítimas. Máis adiante teremos que incorporar os ámbitos da animación teatral e da formación aberta, nos que esas dúas liñas conflúen e se mesuran en proporcións diversas. A formación teatral pode ter, en efecto, outros obxectivos e utilidades, pero nós aquí queremos recuperar unha proposta de Carr (2005) verbo da finalidade intrínseca (substantiva) e da finalidade extrínseca (instrumental) da propia educación. En boa lóxica, queremos centrarnos no substantivo, sabendo que o instrumental acaba por agromar como consecuencia de prestar atención ao pertinente. Así aparece a cuestión do “valor”, como sinalaba Bowater, e, ao considerar cal poida ser, debemos cavilar no que resulte diferencial, no que só pode lograrse a partir dese vínculo entre educación e teatro, ou en que medida o teatro achega un valor engadido ou singular á educación, aquel que ningunha outra área ou actividade pode achegar. Como dicía a profesora Winifred Ward, “dramatics should not take the place of any other subject unless it can make a greater contribution” (1930: 12). O que nós queremos presentar aquí son algunhas ideas para mostrar e demostrar en que consiste esa “greater contribution”.

CLAVES NUNHA CARTOGRAFÍA DA FORMACIÓN TEATRAL

Partindo desa vía dobre, enfrontamos a pregunta que quizais sexa máis difícil de responder, a que fai referencia ao POR QUE: cal é o feito diferencial da formación teatral en tanto educación? Cal é o valor da educación teatral, aquel que ningunha outra área, curricular ou aínda non, pode reivindicar como propio? Cal é, en suma, o valor intrínseco, o valor substantivo desa formación? Que hai no teatro que lle confire un alto valor educativo? En que consiste esa contribución substantiva da que falaba Winifred Ward? Na segunda das vías citadas, a profesional, parece estar claro, en tanto capacita para exercer unha profesión, aínda que as invocacións ao talento natural parecen cuestionalo de forma permanente e consciente. Talvez na

primeira, vinculada coa educación xeral, as dificultades aumenten, sobre cando nos deixamos cativar polas palabras e perdemos de vista o suxeito da educación, e o obxecto desta.

Consideremos un exemplo. Hai anos puidemos ler un documento (proposta para unha lei galega das artes escénicas), onde se reclamaba que no ensino obrigatorio se incluíse docencia de circo, maxia, bonecos e marionetas, amais de teatro e algunha outra cousa. Por detrás da proposta latexaban dúas motivacións: a creación (probable) de espectadores, e a apertura dunha bolsa de traballo que sería moi beneficiosa para todas cantasas persoas se dedican ao circo, á maxia e a outras artes da escena; máis aínda cando a titulación superior que se demanda, e sen excepción, para as especialidades docentes de educación infantil, primaria ou secundaria, podería non ser necesaria considerando o estatuto do artista defendido por Ciudadanos (Cs). Velaí unha finalidade extrínseca que nada ten que ver co suxeito da educación, que ben podería aprender todo o que esas artes escénicas lle van ensinar estudando robótica, pois esta ciencia (que ten moito de arte) tamén promove imaxinación, creatividade, pensamento diverxente, traballo en equipo, resolución de problemas e fluidez. A robótica ou a construción de “carrilanas”. Non estamos cuestionando que se estuden esas artes, senón valorando a dimensión educativa que se lles outorga, no que teña de diferencial, de exclusivo, de pertinente. Por iso, cando reclamemos a presenza da expresión dramática e da expresión teatral no currículo, da educación infantil ao bacharelato, a finalidade será intrínseca, con independencia de que iso puidese supoñer un importante banco de traballo para titulados e tituladas en Arte Dramática, ou a creación exponencial de espectadores. Isto último sería a consecuencia, non a razón. Cal é pois a razón? Onde radica o valor da formación teatral? Por que educa o teatro? Como analizar esa dimensión formativa?

No POR QUE da formación teatral, na(s) razón(s) da súa transcendencia, a resposta é difícil de articular porque coa palabra teatro estamos dicindo moitas cousas, e teremos que ir á esencia do que poida ser o teatro para abordar de forma sistemática o problema, superando ese balbordo conceptual do que xa falara Mantovani (1980) e que obedece ás múltiples tradicións que concorren no coto mixto de educación e teatro (Courtney [1974] 1989). Pois, ao dicir teatro, podemos pensar nun edificio, tamén nun texto dramático que se escribe a moitas mans, ou en actividades diversas nas que as persoas xogan a facer e construír un espectáculo. E cando

falamos de ver un espectáculo, de visitar un edificio, de promover a expresión escrita, ou de xogar a crear mundos, volvemos formular os mesmos obxectivos considerados ao longo do século XX (Tejerina 1994; Poveda 1995) sen reparar nalgunhas cuestións centrais, que lle poden dar unha nova imaxe a esa relación entre educación e teatro, e tamén máis fundamento. Cuestións que, en boa lóxica, foron intuídas aquí e acolá, como mostraremos nun traballo agora en curso de redacción.

Se pensamos na esencia mesma do teatro, e imos do continente (o lugar para ver) á cousa contida (o que vemos), poderemos afirmar, con Brook e Grotowski, que tal cousa sería a relación e a comunicación entre unha actriz e unha espectadora, que asumen a convención contida nese repartimento de roles. Deseguida, debemos mirar alén do que esa convención implica para analizar os procesos de comunicación implícitos, que tanto nos poden dicir no plano da conduta. Nalgún traballo consideramos o proceso de enunciación teatral, que, pola súa vez, implica un proceso de enunciación dramática, sabendo que dicir drama implica dicir acción, porque a expresión para selo debe plasmarse na acción. É importante non perder de vista esta cuestión, a presenza da acción en toda actividade humana, pois se como dicían Watzlawick, Jackson e Bavelas “no es posible no comunicarse” (1991: 52), tamén cabería dicir que non é posible a non acción pois mesmo a inacción é unha forma de acción. E así pode haber unha acción dramática e unha acción teatral, co que chegamos ao modelo que propoñemos no cadro 4.

Cadro 4. A comunicación teatral. Elaboración propia.

Nese proceso de enunciación e nos seus niveis, interesa considerar os dous modos expresivos que se xeran: o dramático, propio de cada personaxe (en tanto expresión propia que se concreta na súa acción e no(s) seu(s) rol/roles), e o teatral, que activa esa actriz que interpreta un personaxe, mentres o espectador mira, observa ou contempla, sendo a recepción outro modo de expresión que se manifesta en formas múltiples. A expresión dramática sitúase no eido da existencia e da vida cotiá, designa o que as persoas facemos polo simple feito de estarmos vivas e en permanente contacto con outras persoas, pois mesmo estando illados, o outro e os outros sempre están, o que podemos ver en películas como *Cast Away* (2000). Por lembrar as palabras de Schechner (2002), a expresión dramática sitúase no cotiá, mentres que o teatro se sitúa no extra-cotiá. Ou, por usar as de Neva Leona Boyd ([1934] 1971), a expresión dramática forma parte da conduta xenuína en tanto o teatro sería unha conduta artificial.

O que as persoas facemos, como explican antropólogos, psicólogos e sociólogos (Turner, Elkonin, Goffman), ten moito que ver co concepto de “actuación”, en tanto acción desde o rol, como dixeron personaxes de Calderón (*El gran teatro del mundo*) ou Shakespeare. En *As you like it*, Jacques dirá:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts.

De aí, e doutras achegas, deriva a coñecida como metáfora teatral (Beltrán Villalva 2010), que é unha maneira de explicar a conduta humana, entendendo que está asentada nun xogo permanente de roles (as “parts” dos “players”), e os roles emerxen na acción, que abrolla da situación e do conflito, pero tamén da intención, que nace dun impulso, cuestións analizadas por Dewey (2020) ou Luckmann (1996). Por iso, por detrás da metáfora teatral está unha conduta que, por selo, é dramática ao estar asentada na acción e no rol, como propoñen Goffman (1971, 2006) ou Luckmann con relación ao curso de acción que deriva da intención e do propósito, e que, en tanto proxecto, se debe entender como unha “dramaturxia” que aplicamos en cada momento da nosa vida para enfrontar cada situación, e os conflitos presentes ou latentes nela. O que, necesariamente, nos

devolve ao proceso de comunicación no que se xera esa conduta (dramática), e para o que propomos un modelo, agora ampliado no cadro 5.

Cadro 5. A comunicación. Elaboración propia.

Partimos do esquema clásico que propoñen lingüistas coma Jakobson (1974) e outros estudosos da comunicación humana (Martín Algarra 2004), engadíndolle cuestións relevantes como o concepto de “rol”, pois sempre hai un rol (un papel), e o concepto de “dramaturxia”, en tanto a acción sempre parte dunha intención, dun propósito, e da súa ideación, mesmo que esta sexa, por veces, inconsciente. Finalmente o “modo”, pois poden ser varios, en función dos recursos expresivos da persoa (Vieites 2016b).

Habitualmente, o modo común que se utiliza nos procesos de comunicación é o dramático, que se apoia noutros modos expresivos, que o complementan, pero igualmente nun conxunto de trazos fundamentais, entre os que destacamos o “como se”, pois actuamos, “accionamos”, en función dunhas circunstancias dadas e do que pensamos que son esas circunstancias e da mellor maneira de nos adaptar a estas no noso desempeño (activando primeiro a indución e despois o pensamento hipotético e dedutivo, asumindo unha lóxica científica). Así chegamos ao cadro 6, cos aspectos básicos do modo dramático e os ámbitos e conceptos que se mesturan neste.

Cadro 6. Modo dramático de expresión. Elaboración propia.

Todo canto se quere explicar coa metáfora teatral, que Courtney refire como “dramatic” (1985: 39), parte da consideración do suxeito como actor social:

La multiplicidad de los roles de cada persona refuerza aún más la imagen del sujeto social como actor que debe asumir sucesivamente diferentes personajes, cumplir las tareas propias de cada uno, responder a las expectativas de los demás relativas a cada una de esas posiciones, y adoptar como modelos de su acción normas que difieren de un rol a otro. Subrayemos el hecho de que no a todos nos ha sido dada idéntica flexibilidad para pasar de un rol a otro, ni tampoco ha sido concedido a todos preservar una cierta identidad de la personalidad a través de la diversidad de roles. (Rocher 1980: 47)

Se a finalidade da educación, como se dixo, radica na construción da persoa e da identidade (Carr 2005), na súa socialización e na súa enculturación (Petrus 1998), e ao longo de toda a vida, unha das áreas prioritarias de traballo da acción educativa debería ser a construción dun suxeito social capaz de “actuar” en todo tipo de escenarios, e nun proceso que vaia da heteronomía á autonomía e nunha perspectiva crítica (Gimeno Lorente 2012). Velaí unha capacidade que, como sinalaba Rocher, unhas persoas desenvolven máis que outras, porque non é innata, senón obxecto de aprendizaxe. Unha aprendizaxe que se realiza no curso mesmo da vida, moitas veces xogando, sendo o xogo “protagonizado”, como ben explicou Elkonin (1978), un dos medios máis habituais para desenvolvela, mesmo que haxa autoras e autores que no seu día escribiron moito e

moi ben sobre o concepto de “dramatic instinct” e as súas implicacións educativas, como nos mostra a síntese magnífica de Jeanne Klein (2012).

Sendo así, non estaríamos a falar de formación teatral, senón de algo moito máis central na configuración da persoa, máis pertinente a ese proceso. Poderíamos incluso pensar que a orde dos factores importa, e non sería o mesmo falar de educación e teatro que de teatro e educación; no primeiro referimos unha orientación xeral centrada na persoa, e no segundo unha orientación específica centrada no profesional (vid. cadro 7).

Cadro 7. Posibles relacións do binomio teatro/educación. Elaboración propia.

Propoñemos entón falar, en primeiro lugar, dunha educación dramática que educa mediante a aprendizaxe dos mecanismos da acción e dos principios da “dramaturxia da existencia”, para “aprender a actuar”, o que implica desenvolver un conxunto de capacidades e destrezas que supoñen a mobilización da persoa no plano psicofísico e que emerxen (ou non) en toda “actuación” súa no escenario social, e no mesmo proceso dramaturxico que antecede, ou acompaña, esa actuación. Así, por exemplo, procesos cognitivos como percepción, atención, memoria, linguaxe ou pensamento están sempre presentes en calquera xogo dramático, ben que teñamos que engadir que no xogo tamén aparecen, como elementos substantivos, o “rol” e o “como se” que sitúa ao rol, polo que a educación dramática adquire relevancia especial na aprendizaxe social e cultural (socialización, aculturación), ao desenvolver capacidades e destrezas para actuar en calquera escena. Veláí unha competencia fundamental que non se adoita incluír nas denominadas competencias básicas (Escamilla 2008; Moya Otero, Luengo Horcajo *et alii* 2011), pero que resulta vital nos procesos de vida da persoa, pois dá conta da *capacidade do suxeito para actuar no escenario social e desempeñar todos cantos roles deriven da súa interacción permanente coa súa contorna, física e humana (social e cultural)*.

A finalidade última da educación dramática, que procura a formación do suxeito como “actor social”, non consiste tan só en promover todo o que foi defendido,

e con notable lucidez, ao longo dos últimos anos por especialistas notables (Tejerina 1994), ao falar de suxeito creador, autonomía persoal, resolución de problemas, sociabilidade, competencia social, competencia comunicativa, creatividade, espontaneidade, orixinalidade ou conciencia artística e/ou estética. A finalidade última estaría no que está na cerna de todo iso: *a capacidade para “actuar”*. Así, podemos considerar o binomio educación/teatro, partindo do PARA QUE, do POR QUE e do QUE, das educacións dramática (ED) e teatral (ET) (vid. cadro 8).

teleolóxica	Formación da persoa (ED) Formación do profesional (ET)
axiolóxica	Aprender a actuar (ED) Aprender a construír mundos dramáticos (ET)
ontolóxica	Intelixencia dramática (ED) Competencias e destrezas varias (ET)

Cadro 8. Finalidades, razóns e contidos. Elaboración propia.

Esa capacidade para “actuar”, en realidade suma de capacidades, está directamente vinculada co que nós definimos como “intelixencia dramática”. Entendemos que cómpre revisar a teoría das intelixencias múltiples, pois se ben Gardner chega a comentar a posibilidade dunha “dramatic intelligence” (1985), non a incorpora nas revisións últimas da súa teoría (2001), aínda que Courtney recolla a idea (1985), que non desenvolve plenamente (1990). Non obstante, a tal intelixencia, en tanto opera desde a comprensión do “rol”, do “como se” e da dramaturxia da acción que se xera en cada situación ou en cada escena no escenario social, está na base doutras intelixencias como a interpersoal, a emocional, a espacial ou a que Marina definiu como “creadora” (1993).

A intelixencia dramática, en tanto facilita a comprensión da situación, e por tanto define o curso de acción, partindo dunhas circunstancias dadas e orientando a asunción do rol máis axeitado para estas (elaborando así unha dramaturxia ou construción do proxecto de acción), maniféstase na expresión dramática, e colle corpo en xogos e actividades diversas, como as que estuda Elkonin no seu traballo sobre o xogo protagonizado, onde destaca a súa importancia na aprendizaxe social e cultural en culturas sen tradición escrita. Pero tamén constitúe o fundamento da expresión teatral, ben que haxa persoas con moita intelixencia dramática que son pésimos actores ou actrices, e actrices e actores que, pola súa vez,

carecen de intelixencia dramática. Non sempre os planos da experiencia de vida e os da experiencia artística son coincidentes.

Partindo do anterior, e deixando para mellor ocasión unha análise en profundidade dese concepto clave, o de intelixencia dramática, que nos leva a afirmar que a finalidade da educación dramática é a de “aprender a actuar”, veremos agora algunhas implicacións no campo do que denominamos formación teatral, que tamén precisa dunha pequena reviravolta, para ir alén da circunstancia persoal de cadaquén e insistir na mirada poliédrica da que falamos antes.

ALCANCE E VALOR DA FORMACIÓN TEATRAL

Cabe considerar, en consecuencia, unha educación xeral e unha educación profesional, a primeira orientada á reprodución ou á (auto)construción de persoas (vólvven Thorndike e Dewey), e a segunda ocupada na cualificación desas persoas nun determinado ámbito, sexa a automoción, sexa a medicina (tamén desde paradigmas diversos, e volve Habermas [1984]). Cando dicimos profesional non estamos a falar da formación profesional, a nosa malquerida FP, senón dunha educación (inicial, especializada, permanente) que cualifica ao profesional, que o converte en persoa con competencias profesionais. Lembremos que aínda hoxe institucións como a Yale University designan determinadas facultades como “professional schools”, en tanto cualifican e habilitan para exercer unha profesión; así, a School of Drama ou a School of Medicine. Por iso, no campo que nos ocupa destacamos dúas liñas de traballo, complementarias e nunca excluíntes (vid. cadro 9).

ÁMBITO	TIPOLOXÍA	MODO EXPRESIVO	ÁREA DE COÑECEMENTO
Educación xeral	Educación dramática	Dramático	Expresión dramática
Educación profesional	Educación teatral	Teatral	Expresión teatral

Cadro 9. A educación dramática e teatral. Elaboración propia.

Ambos os modos expresivos comparten unha serie de técnicas, procedementos e recursos que son comúns en tanto todos se vinculan co desempeño de roles e coa

expresión desde a acción, teñen carácter dramático e son privativos das dúas áreas de coñecemento que se sinalan, cuestión que cómpre defender. Así, Winifred Ward denunciaba a apropiación por parte doutras materias dos que ela consideraba recursos propios da “creative dramatics” e lamentaba que esta disciplina “was made the slave of every other school subject” (1930: 7). Falamos de xogo dramático, improvisación, dramatización, xogo de roles, simulación, creación colectiva, dramaturxia ou escenificación, entendendo esta como armar a escena e desenvolvela. Abordamos a sistemática dese mapa de procedementos noutro traballo; sobre a expresión teatral, área de coñecemento e non disciplina, falaremos máis adiante.

Vinculadas con esas liñas tamén debemos formular as súas grandes finalidades (PARA QUE), tentando buscar as que son máis específicas de cada unha, pois resulta evidente, como xa se dixo, que a educación teatral debe asentarse na educación dramática. Cabo delas (vid. cadro 10) incluímos o campo da animación teatral (Caride, Vieites *et alii* 2006), que pode asumir finalidades dunha ou outra modalidade en función da orientación dos programas, que presentan unha diversidade considerable.

MODALIDADE	FINALIDADES
Educación dramática	Construción do suxeito e do suxeito social
	Desenvolvemento expresivo, creativo, comunicativo
	Desenvolvemento da intelixencia dramática
Educación teatral	Construción do suxeito creador e receptor
	Construción e desenvolvemento de capital teatral
	Construción e desenvolvemento profesional
Animación teatral Na súa dimensión educativa non-formal	(Re) Construción do suxeito e do suxeito social
	Alfabetización expresiva, creativa e comunicativa
	(Re) Construción da intelixencia dramática
	(Re) Construción do suxeito creador e receptor
	(Re) Construción e desenvolvemento de capital teatral
	(Re) Creación sociocultural e teatral

Cadro 10. Finalidades básicas de modalidades de educación e da animación (teatral).
Elaboración propia.

Volvendo ao POR QUE, diremos que a educación dramática resulta imprescindible na construción do suxeito e do suxeito social. Ten como finalidade que as persoas, a través da promoción da súa intelixencia dramática, “aprendan a actuar”, situadas no escenario social e desempeñando os roles que en cada momento teñan que xogar, nese marco que noutro lugar temos definido, seguindo a Winnicott (1982 [1971]) ou a Gili e O’Donnell (1978), “espazo transicional”. Subliñamos así a relevancia dun marco (ou “frame”) que se sitúa “no medio de” ou “in-between” (Praglin 2006), que implica un tempo e outros fenómenos “transicionais”, en tanto o teatro é un fenómeno transicional en maior ou menor medida, en función de épocas, estéticas e paradigmas, e sendo a escena o lugar de tal transición. Unha cuestión que se relaciona con conceptos como “limiaridade” (de limiar), proposto por Van Gennep, recollido por Turner e comentado por Schechner.

Estamos corrixindo de raíz moito do que levamos escrito nos últimos anos (Vieites 2013, 2014, 2017, 2018), pois diferenciar entre educación dramática e educación teatral é especialmente necesario. A educación dramática non se pode considerar ámbito da educación artística, senón que se debe situar no ámbito das aprendizaxes básicas, como un dos piares da educación, quer na perspectiva tradicional de saberes básicos (*actuar*, ler, escribir, aritmética), quer noutra máis actual de saberes substantivos, con aprender a ser, aprender a coñecer, aprender a facer ou aprender a vivir xuntos (Delors 1996).

Cadro 11. Cinco aprendizaxes básicas. Elaboración propia a partir de Delors.

En certo modo, esa visión da educación dramática como formación que se sitúa alén do artístico para en escritos pioneiros de principios do século XX, debidos a autoras brillantes, como Elnora Whitman Curtis, Evelyn Hilliard, Theodora McCormick ou Kate Oglebay, que aquí queremos reivindicar. Como escribe Winifred Ward: “This change in emphasis from the exhibitional to the

educational has made of dramatics a new subject” (1930: 2-3). Na procura de todo ese saber andamos agora, para reconstruír a cultura científica ou empírica da educación dramática.

Malia esa necesaria diferenciación entre unha educación dramática, orientada ao desenvolvemento da intelixencia dramática e da competencia básica de “actuar”, e unha educación teatral, máis vinculada cunha aprendizaxe profesional centrada en maneiras de construír mundos dramáticos, podemos seguir defendendo que existan tres liñas básicas en cada unha das modalidades: educar EN, educar POR e educar PARA (Vieites 2014), como mostra o cadro 12, onde ofrecemos exemplos, en cursivas:

Modalidade	Orientación valor	Finalidade
Educación dramática	NO (intrínseco)	Construción do suxeito. A finalidade da acción educativa compadécese coa finalidade da propia expresión dramática. Desenvolvemento da intelixencia dramática. Ex.: Mediante o uso da dramatización a persoa aprende a elaborar un conflito, e a mostralo desde diferentes posicións.
	POLO (extrínseco)	Construción de coñecemento, utilizando os recursos dramáticos, que teñen unha dimensión instrumental. Ex.: Mediante o xogo de roles un grupo de clase traballa o vocabulario básico vinculado con roles profesionais nunha clase de lingua estranxeira.
	PARA (extrínseco)	Construción de capacidades, destrezas ou competencias utilizando recursos dramáticos. Formación de profesionais. En.: Unha avogada aprende a usar a improvisación en análise de conflitos para mediación familiar.
Educación teatral	NO (intrínseco)	Construción do suxeito e do suxeito creador no campo teatral. A finalidade da acción educativa partilla obxectivos cos propios da educación xeral e da profesional. Ex.: Mediante o estudo de diferentes personaxes traballamos motivacións na conduta e a maneira de mostralas na escena: Medea, Antígona, Lisístrata, Hécuba, Ifixenia, Clitemnestra, Helena. Consideramos formas de actuar e ao tempo formas de representar a alteridade desde a “mesmidade”.

	POLO (extrínseco)	Construción de coñecemento a partir dos recursos propios da expresión teatral. Ex.: Unha lectura dramatizada de <i>P dñc pe bo p</i> pode ser utilizada como recurso nunha clase de filosofía, para analizar procesos de dominación.
	PARA (extrínseco)	Construción dun suxeito que usa a expresión teatral no seu campo profesional. Ex.: Unha persoa que estuda o grao en Educación Primaria asiste a un curso de escrita dramática para aprender a construír historias seguindo paradigmas aplicables nesa etapa educativa.

Cadro 12. Liñas básicas en educación dramática e teatral. Elaboración propia.

Volvemos sinalar o feito de que se poidan dar procesos formais e non formais de educación, o que aumenta a profundidade do campo, ao sumarmos o mundo da animación teatral, na que sempre alenta unha dimensión *psico-socio-educativa*, que se pode establecer desde calquera das modalidades, ou na formación de formadores, o que xera aínda máis diversidade. Entón o alcance da educación dramática, e por tanto da Expresión Dramática como disciplina, non remata no campo da educación formal, ou no da formación dos seus educadores, senón que se estende ao longo de toda a vida, en numerosos tempos e escenarios propios da educación non formal, en procesos que se orientan á conformación da identidade e da personalidade, como ben expresaron Vygotski ([1933] 2000), Bateson (1955) ou Coburn-Staege (1980), e á construción do suxeito social (individual), mesmo do suxeito comunitario (colectivo).

A Expresión Teatral, máis como disciplina que como marco disciplinar, ten un alcance diferente á anterior, pois en determinadas etapas educativas (en escenarios formais e non formais) debe atender a esa dimensión educativa xeral combinada cunha orientación, ora profesional, ora instrumental. Mais agora o teatro, entendido como a comunicación entre un actor e un espectador, e considerando todas as posibilidades para armar esa comunicación (que implica moitos outros axentes e disciplinas, desde unha tradutora á escenografía), pasa a ser o marco de referencia fundamental na acción educativa. Sexa porque escenificando un texto aprendemos a traballar en grupo (NO), porque ao facelo recreamos conflitos vinculados coas relacións de xénero nunha sociedade masculina

e masculinizada (POLO), ou porque así podemos tomar conciencia de maneiras diversas de construír a plástica da escena (PARA).

Nas institucións, entidades, organismos, centros, asociacións ou espazos en que se desenvolven programas, procesos ou actividades de formación teatral, cómpre ter moi presente todo isto, porque non sempre finalidades, tempos, espazos e usuarios se combinan adecuadamente. Así, e por dar un exemplo persoal, cando en 1987 Antón Lamapereira mais eu puxemos en marcha, co apoio de Gerino Calvo Maquieira, a Aula de Teatro da Escola Universitaria de Maxisterio de Pontevedra, consideramos dúas liñas de traballo fundamentais: formación en expresión dramática e introdución ao teatro infantil. Combinamos a dimensión intrínseca e extrínseca na formación (non-formal) de persoas que estudaban para seren mestras e mestres. Non perdemos de vista un principio formulado por Neva Boyd cando sinalaba que “play is something more than mere amusement for the naive” ([1934] 1971: 47), salientando que detrás de todas as formas de xogo, tamén no teatral, debería alentar unha idea educativa, social, (re)construtiva.

Pero podía haber outras opcións igualmente válidas e lexítimas. Tamén cabía promover un espazo de ocio “autotélico” (Cuenca Cabeza 2004), orientado á formación e á promoción dun suxeito creador que, na creación e na difusión de traballos escénicos de moi diverso tipo, encontra unha forma de lecer en que combina pracer e aprendizaxe. O artigo 44 da Constitución española, que proclama o dereito á cultura, non só refire a posibilidade de consumir cultura, senón tamén o dereito e o deber de creala, asumindo algunha proposta substantiva da democracia cultural. Non obstante, non debemos esquecer que estamos a falar de ocio, e non de profesión, e por iso en ningún momento pensamos en converter aquela Aula nun centro de formación de actrices e actores.

Ter presentes finalidades, funcións e responsabilidades que lles son propias aos diferentes tempos, espazos e institucións en que se poida articular e ofrecer esa formación teatral resulta fundamental, e sería especialmente relevante para podermos construír unhas relacións lóxicas e permanentes entre todos eses axentes, institucións, tempos e espazos, sempre pensando no QUEN, é dicir, no suxeito, nos usuarios.

Volvendo agora á expresión teatral, pero entendida como marco disciplinar, ou área de coñecemento propia dese modo de expresión (finalmente artística), teríamos que considerar que ao seu abeiro se acollen disciplinas moi diversas

vinculadas moi especialmente co “saber e o facer teatral”, coa construción de mundos na escena, desde a dirección escénica ata a interpretación, da tecnoloxía escénica á indumentaria. Un conxunto de disciplinas que, en tanto se vinculen co aprender a facer, posúen unha dimensión educativa, polo que se fai necesario armar as súas propias didácticas, como poidan ser a didáctica da dirección escénica ou a didáctica da interpretación. O traballo por facer é considerable.

ESPAZOS E TEMPOS EN EDUCACIÓN DRAMÁTICA E TEATRAL

O abano de posibilidades é grande, máis aínda desde esa idea de construír un actor social libre e autónomo coa capacidade de actuar en todos os escenarios, na perspectiva desa educación ao longo de toda a vida en tanto os escenarios tamén mudan co paso das idades da persoa, o que nos sitúa nos tránsitos entre a educación formal e a non formal, nos territorios da animación en toda a súa riqueza como ámbito (VV.AA. 2000). Nesa dirección, na hora de pensar espazos e tempos cabería invocar dous principios.

O primeiro (1) implica traballar desde as necesidades dos usuarios, pois con certa frecuencia se argallan e montan programas en función das necesidades, intereses, expectativas ou desexos de animadores e/ou docentes (e mesmo da súa formación, orientacións ou apetencias estéticas), o que pode provocar disfuncións e frustracións, ou unha visión nesgada da propia educación (dramática ou teatral). E cando falamos das necesidades dos usuarios facémolo tanto atendendo á lexislación que poida estar vixente, canto ás posibilidades que determinada orientación dun programa lles poida abrir no plano persoal ou profesional. Un curso de xogo dramático, improvisación ou simulación pode resultar moi estimulante nun taller de teatro nunha facultade de Dereito e se cadra cómpre armar un espectáculo, se hai que armalo, asentado nese tipo de técnicas, para mostralas e difundilas e facelas visibles, partindo dunha idea aberta de mostra.

O segundo (2) ten que ver con dous procesos esenciais poucas veces considerados: os de (a) fundamentar e (b) normativizar, previos a calquera proxecto de regulación e normalización. Se o teatro ten que estar presente, por exemplo, na educación infantil, que propoñemos que se faga nas aulas?, teatro, sen máis?, xogo dramático?, dramatización?, e o máis importante aínda, por que e para que? Esta

cuestión obríganos a diferenciar entre “disciplinas” e “procedementos”, pois xogo dramático, dramatización, improvisación, creación colectiva ou xogo de roles non deixan de ser procedementos vinculados coas áreas sinaladas, a expresión dramática e a expresión teatral (Landier e Barret 1991), que tamén poden ser disciplinas.

Un dos maiores problemas que presenta o campo das educacións dramática e teatral é o da terminoloxía (Mantovani 1980; Tejerina 1994; Vieites 2015; Motos 2020), pois non sempre os conceptos, cando menos onda nós, se utilizan de forma adecuada. Da mesma maneira que o alumnado estuda materias como Matemáticas ou Física (non ecuacións ou rotacións celestes), o alumnado de educación infantil debería estudar o que se estuda noutros países, nomeadamente “Drama” ou “Expression Dramatique”. E cando nos situamos no caso antes citado dos estudos de Dereito, se cadra pagaba a pena considerar unha materia denominada Simulación Dramática (non dramatización), pois dela poden derivar competencias que contribúan na formación da persoa como actor social pero tamén como actor, e profesional, nun escenario específico, sexa a sala de vistas ou a de mediación (Jones 1995). Todo iso, necesariamente, hai que fundamentalo, é dicir, explicar por que unha determinada materia vinculada coa formación teatral ou coa dramática é relevante ou pertinente na perspectiva intrínseca e aconsellable na extrínseca.

Tomando en consideración todo o anterior e partindo dunha perspectiva comparada en relación con outros países, destacamos algunhas eivas no campo da educación formal, que se vinculan cos campos que se sinalan:

- Na educación xeral obrigatoria e postobrigatoria, que nos leva de educación infantil a bacharelato, sen esquecer a educación de adultos, a educación dramática e teatral deberían ter maior presenza dado o seu valor intrínseco e instrumental. Así, no bacharelato podemos ter a disciplina denominada Expresión Teatral (non Artes Escénicas) que educa NO e PARA o teatro, ao tempo que os seus procedementos se poden utilizar en Didáctica da Historia (POLO).
- Na formación profesional, tan importante pode ser unha Familia para as Artes do Espectáculo, como que en títulos de grao medio e superior se introduzan ámbitos de coñecemento como poida ser a animación teatral, mentres que competencias vinculadas coa intelixencia dramática poden ser fundamentais en titulacións nas que o exercicio profesional implica procesos de interacción social, como en servizos socioculturais e á comunidade ou sanidade.

– Nos estudos superiores, teríamos que operar coa mesma lóxica. Dun lado, afondar nas titulacións vinculadas coa praxe profesional das artes escénicas (Arte Dramática como grao universitario e con novas especialidades) e, do outro, promover unha maior cualificación en Expresión Dramática e en Expresión Teatral en titulacións nas que tal cualificación pode ser relevante. A modo de exemplo, podemos sinalar Graos en Educación Infantil, Educación Primaria, Terapia Ocupacional, Educación Social, Traballo Social, Dereito, Ciencias Políticas, Psicoloxía, Pedagogía ou Comunicación Audiovisual. Nuns casos promovendo a educación dramática e noutros a teatral, sen esquecer a animación teatral, relevante nalgunhas das praxes profesionais invocadas.

Na educación non formal, a xeografía e a casuística son moi amplas, tanto que situamos todas as posibilidades no marco da animación teatral. Aquí tamén podemos e debemos considerar a relación entre dimensión formativa e dimensión recreativa en determinadas prácticas, pois as dúas dimensións sempre van estar presentes (vid. cadro 13).

Cadro 13. A dobre orientación da animación teatral. Elaboración propia.

No eido da educación non formal, e atendendo á importancia das escolas municipais de teatro (EMT), non serei eu quen diga o que deban ser as tales EMT, pois presentan unha variedade e unha casuística considerable, non só en Galicia senón en todo o Estado, ao igual que as aulas de teatro (AT), especialmente as da universidade (que mesmo poden levar aparellado recoñecemento de ECTS polas actividades que programan). Así, hai casos de EMT ou AT que teñen desenvolvido un programa por etapas e materias similar ao que poida ofrecer unha ESAD (mesmo en competencia soterrada ou declarada con elas), pero tamén hai exemplos nos que se dá unha dimensión máis social ou comunitaria,

ou orientada a colectivos moi específicos como poidan ser a infancia e a mocidade. Outro tanto cabe dicir das compañías residentes (CR), que aquí non temos, pero que noutros países desenvolven programas diversos, en ocasións vinculados con graos e posgraos. En materias tan substantivas como un *practicum* para o alumnado dunha ESAD, as CR son imprescindibles, como tamén o serían para a inserción socio-laboral dos titulados e tituladas, mediante bolsas para a súa incorporación ao mundo laboral.

Outro capítulo central sería o da formación permanente, que se relaciona con persoas e profesionais diferentes, que daría lugar a un abano de posibilidades sorprendente e rico, e pensemos en todos eses profesionais da comunicación televisiva que noutros países seguen cursos de improvisación, coa finalidade de manter activa a capacidade expresiva e creativa en función de todos os escenarios en que se desenvolve o seu traballo diario diante das cámaras. Esa formación permanente ás veces toma a forma de grupos de traballo ou comunidades de aprendizaxe que presentan resultados moi notables en función da interacción continua entre os seus integrantes e da aprendizaxe cooperativa. Nestes casos habería que aplicar o principio do *quid pro quo*, na medida en que as persoas que participan nesas comunidades de aprendizaxe, en tanto grupos de traballo abertos, achegan e reciben coñecementos, experiencias, visións, ideas.

Chegados ata aquí, se cadra cómpre volver agora sobre algunhas preguntas substantivas, na perspectiva dos usuarios dos programas de educación ou de animación, en relación con aquilo que se lles deba ou poida ofertar (vid. cadro 14).

Cadro 14. Algunhas preguntas pertinentes en educación. Elaboración propia.

Desde a interacción das preguntas, poderíamos analizar, nunha perspectiva máis concreta, o QUE, o PARA QUE e o POR QUE dos axentes e das institucións da “formación teatral”, e así, por poñerme eu mesmo como exemplo, podería tentar responder esas preguntas desde tres posicións: desde a ESAD de Galicia na calidade de director, desde a miña función docente nese centro, pero tamén desde a miña posición como hipotético discente. Un exercicio que paga a pena realizar desde todo tipo de supostos, porque permite articular análises FOFA, que mostrarán Fortalezas, Oportunidades, Fraquezas e Ameazas, desde unha mirada interna que debe ser crítica.

Ao falarmos de tempos e de espazos tamén falamos do QUEN, e cómpre dirixir a mirada a ese QUEN para considerar as súas necesidades de formación, as que ese QUEN manifeste mediante os procedementos de procura de información máis axeitados, ou as que se poden detectar por medios diversos, como nunha avaliación diagnóstica. Pensemos nese mundo de persoas que, en aldeas, vilas e cidades, se dedica a traballar no teatro afeccionado, e preguntemos que necesidades de formación teñen, se é que as teñen, como se poden coñecer e satisfacer, e se temos as ferramentas para facelo; imaxinemos como combinar educación dramática e educación teatral para artellar un programa de animación que permita unha alfabetización teatral plena (Vieites 2016a), favoreza a construción e consolidación de formas diversas de capital (dramático, teatral, social...), amais do desenvolvemento persoal e comunitario, e sustente a autonomía das persoas.

A PEDAGOXÍA TEATRAL

Unha cousa é a pedagogía e outra a educación, co segundo termo designamos un conxunto de prácticas sociais e culturais e co primeiro a ciencia que os estuda. Por iso a pedagogía, con maiúsculas, vén ser a ciencia da educación. Ao engadirlle un adxectivo podemos limitar ou concretar o seu obxecto, e ao dicirmos pedagogía teatral estamos concretando o tipo de educación que vai estudar esa concreción da ciencia pedagóxica, en toda a riqueza que aquí queremos mostrar.

O campo da educación teatral esixe especialistas en pedagogía teatral, pero a formación deses especialistas esixe a construción da propia disciplina, polo que os especialistas tamén se constrúen na construción dese saber propio. Ao mesmo

tempo, existe a configuración e construción do seu mapa disciplinar, ou sexa, das disciplinas da educación teatral, que por veces se deben construír coas achegas das Ciencias da Educación. Así unha didáctica da interpretación debe considerar todos os progresos que se teñen feito no eido da didáctica xeral ou nalgúns didácticas específicas. As disciplinas posibles son bastantes, e por citar algunhas diremos: Historia da Educación Teatral, Didáctica da Expresión Dramática, Didáctica da Expresión Teatral, Teoría e Historia da Animación Teatral, Didáctica da Animación Teatral, Didáctica da Simulación Dramática... A estas, teremos que sumar as que quedan por construír con relación aos estudos superiores de Arte Dramática, pois de cada unha das materias presentes na malla curricular deriva unha didáctica específica. Nalgúns casos haberá que establecer especificidades en territorios en pugna, como poida ser o caso da expresión corporal, que coñece desenvolvementos diferentes ao definila e explicala desde unha facultade de ciencias da actividade física e do deporte ou desde unha facultade de educación, e ao teorizala e practicala desde unha ESAD, en tanto sustento necesario na praxe escénica.

A pedagogía teatral (PT), como ciencia das educacións dramática e teatral, ocúpase de analizar os trazos comúns e diferenciais de todas esas maneiras en que se manifestan tales educacións, buscando apoio noutras moitas disciplinas, nas que se teñen definido como “ciencias do teatro”, ou nas ciencias da conduta e do comportamento. Nesa dirección queda por construír coñecemento substantivo para que tanto a pedagogía teatral como todas as disciplinas sinaladas e moitas outras desenvolvan plenamente o seu discurso científico, empírico, metodolóxico, histórico ou artístico, nalgúns casos técnico ou tecnolóxico (e.g. Iluminación), sen esquecer en ningún caso ámbitos preferentes de investigación. Traballos por facer que tamén lexitiman as profesións e arriquecen o seu desempeño en todos os niveis.

PROFESIONAIS EN EDUCACIÓN DRAMÁTICA E TEATRAL E EN ANIMACIÓN

Velaquí unha cuestión especialmente relevante, que non sempre se analiza partindo do que o sintagma nos traslada e atendendo ás palabras que contén, moi especialmente ao substantivo, pois falamos de profesionais da educación. De todo

isto xa escribimos hai bastantes anos (Vieites 2005) e a día de hoxe seguimos mantendo as mesmas certezas, e por iso quixemos escribir sobre a natureza “educativa” da educación teatral, que aumenta de forma exponencial cando nos situamos no campo da educación dramática. Ora ben, tampouco os profesionais da educación, polo simple feito de o seren, se converten en profesionais da educación dramática ou teatral, e non é nada infrecuente que docentes universitarios impartan docencia das cousas máis dispares polo simple feito de estar onde están. Nesa reconversión, moitas veces máis motivada pola necesidade que pola vocación, hai, con notables excepcións, dúas correntes moi ben identificadas. Por un lado, os profesionais do teatro, que coa súa experiencia práctica entenden que dar clase de teatro é facer e contar cousas (no plano teatral) sen saber moi ben por que e para que (no plano educativo), e, por outro lado, os profesionais da educación, que partindo dunha orientación teórica entenden que dar clase de teatro é contar cousas (no plano educativo), sen saber moi ben o que se conta ou se o que se conta ten algún sentido (no plano teatral).

A normalización da educación dramática e da educación teatral implicaría tanto unha formación específica do profesorado de educación infantil e de educación primaria, como a creación dunha titulación superior (ou grao) en Pedagogía Teatral. E a creación dun tal grao implicaría un cadro de profesorado igualmente relevante, por formación, dedicación e investigación. En países como Brasil, Arxentina ou Colombia, e en moitos de expresión inglesa, as universidades e outros centros de formación superior ofrecen programas de seis, oito ou dez cuatrimestres coa finalidade de cualificar, titular e habilitar profesionalmente persoas que deciden ser profesores ou profesoras de “teatro”, da educación infantil ao bacharelato. Son programas nos que a formación nos dous ámbitos sinalados ten moito peso e densidade, en tanto o especialista en pedagogía teatral debe conxugar saberes complementarios (o dramático e teatral xunto co educativo e o pedagóxico), polo que unha tal formación se realiza partindo dun grupo de docentes con esa especialización dupla e cunha experiencia suficiente no campo (tamén investigadora). A incorporación da ESAD de Galicia á Universidade e o establecemento de liñas de indagación e cooperación entre a ESAD e as facultades de educación das universidades galegas, coa colaboración necesaria de profesorado de infantil, primaria, secundaria, bacharelato e formación profesional, podería ofrecer bos resultados.

Outro tanto acontece para o caso da animación teatral, un campo moi diverso e disperso que esixe profesionais moi especialmente cualificados para deseñar, desenvolver e avaliar todo tipo de plans, proxectos e programas de intervención. De novo a colaboración da ESAD de Galicia coas facultades de educación nas que se imparte a titulación en Educación Social sería fundamental, tamén para diversificar esa formación específica en pedagogía teatral antes sinalada.

LEXITIMIDADES E INVESTIGACIÓN

En paralelo, queremos mencionar dúas cuestións especialmente críticas e dunha importancia que entendemos radical. En primeiro lugar, a da lexitimidade. Admitindo, de partida, que esta comeza polo que un mesmo fai, trátase dun atributo ou condición que o corpo social ou un sector deste lle outorga a unha entidade, asociación, colectivo ou persoa, en función do desempeño dunha determinada función, pero que tamén deriva do capital simbólico que esa entidade, asociación, colectivo ou persoa vai conformando nese seu desempeño. En boa medida ten que ver co recoñecemento, o mesmo que permite que esa entidade, asociación ou colectivo, mesmo unha persoa en ocasións, poida ser considerada unha “institución”.

Ao vincular “lexitimidades” e educación dramática ou educación teatral, estamos invocando o plural, porque en efecto son varias as que hai que construír e, ao tempo, conquistar, pero tamén outorgar. Falaremos, en primeiro lugar, de “outorgar”, porque, en efecto, o corpo social, representado en entidades, colectivos ou asociacións, pero tamén persoas concretas outorgan, ou non, recoñecemento, e con el lexitimidade; inda que tamén poden deslexitimar, unha acción bastante máis habitual do que sería desexable, e moi pouco recomendable en ámbitos ou campos críticos. Moitas persoas caemos nese erro pensando que deslexitimando o alleo lexitimamos o propio, o que non deixa de ser un síntoma dun “xiro ególatra” moi común nas artes escénicas.

Pero a lexitimidade, amais de ser don que se outorga, é algo que se constrúe, e nesa construción vanse conquistando, ou non, maiores cotas, ou vaise outorgando, ou non, un maior valor, que tamén se pode perder, e tamén se pode retirar. Velaí unha función primordial de todos os axentes da formación teatral,

construír a lexitimidade propia en función do servizo que se presta á sociedade, ou a un grupo social desta. Nesa dirección, unha das tarefas pendentes é a de lograr un maior nivel de lexitimidade para a educación dramática e para a educación teatral, e para iso hai que construíla, un proceso no que entra en xogo o segundo dos termos convocados no título deste apartado: a investigación, e máis concretamente a investigación educativa nos campos da expresión dramática e a expresión teatral. Unha investigación que, en función dos resultados obtidos, podería ser obxecto de múltiples transferencias, pero tamén de divulgación, para, como reclamaba Bowater, “*persuade those who are skeptical about drama of its value*” (cursivas miñas) (1981: 209).

Esta investigación educativa podería dar lugar a liñas de traballo diferentes, sendo a máis importante a vinculada co POR QUE e co PARA QUE, da educación dramática e da educación teatral, sen esquecer todos os aspectos metodolóxicos que se vinculan con tantas didácticas, en realidade unha por disciplina: Didáctica da Animación Teatral, Didáctica da Expresión Oral, Didáctica da Expresión Dramática, Didáctica da Dirección de Actrices e Actores, Didáctica da Dramaturxia, e así sucesivamente. A investigación verbo da natureza da “intelixencia dramática” podería ser igualmente determinante, tamén en todo o que atinxe ao seu desenvolvemento con diferentes suxeitos e escenarios diversos. Por aí pode xermolar unha lexitimidade que procura unha outra lexitimidade de volta, a que se pode outorgar desde o recoñecemento da súa importancia curricular, que logo hai que manter na práctica educativa diaria.

Pero hai outras. En primeiro lugar, as que todas as entidades, asociacións, colectivos, pero tamén persoas, que habitan o universo da formación teatral se poderían “outorgar” entre si, sempre con criterios de rigor e ecuanimidade, evitando cando menos “deslexitimar”. Para iso, é necesario que cadaquén saiba o lugar que ocupa, pero tamén o lugar que lle corresponde, conscientes da misión que debemos cumprir e das funcións que nos son propias, que as hai, e son moitas. E para iso son tan importantes algunhas das preguntas máis arriba formuladas. Pero tamén é necesario tecer relacións e complicidades, cando menos porque hai unha causa común, que é a promoción e proxección da “formación teatral”.

As relacións e as complicidades poden dar lugar a colaboracións, entendendo que colaborar implica traballar de forma conxunta para obter obxectivos partillados, e un beneficio mutuo que tamén atinxe ao corpo social. E de novo aparece a

investigación no noso horizonte. Porque o campo da investigación aplicada é enorme, e queda moito, practicamente todo, por facer. En concreto, quixera recuperar de novo o que temos definido como I+i+C (Vieites 2008). Cando falamos de investigación, innovación e creación, propoñemos combinar os tres termos para ver de desenvolver proxectos que os poñan en valor e cun alcance comunitario, e neste caso socio-educativo, pero tamén artístico e estético. Un obradoiro sobre a memoria pode asentar nunha experiencia de teatro documento realizada por un colectivo de teatro, e ao mesmo tempo contar coa colaboración dunha aula de teatro, e coa participación doutros especialistas chegados doutros campos e institucións. A clave está en construír redes, que tamén dean sentido a outras formas de facer investigación, como poidan ser as que se reclaman desde a ciencia postacadémica, posnormal ou Modo 2 (Jiménez-Buedo e Ramos Vielva 2002). Por aquí chegarían lexitimidades novas, que xerarían recoñecementos e beneficios múltiples, tanto para as disciplinas invocadas, como para os participantes nos proxectos, e moi especialmente para resaltar o valor da educación dramática, da educación teatral ou da animación teatral, segundo os casos, pero tamén da investigación, neste caso educativa (pero tamén social e artística).

Seguramente un traballo prolongado nesa dirección provocaría a necesidade de celebrar encontros, xornadas, congresos, coma este que nos acolle, pero tamén a de publicar resultados, mesmo creando medios de difusión, como revistas ou unha colección de manuais. Outra maneira de darlle visibilidade ao traballo realizado, de seguir construíndo lexitimidades, tamén a do propio país como espazo de innovación.

CONCLUSIÓNS

Ao falar de teatro falamos de dous modos expresivos que se superpoñen, o dramático e o teatral, e que configuran dous ámbitos educativos relacionados entre si, desde a expresión dramática e a expresión teatral, coas que aprendemos a actuar no escenario social e a crear mundos no escenario teatral. Velái a esencia educativa do que definimos xenericamente como teatro, ben que poida acubillar moitas outras virtualidades e potencialidades educativas. Resulta importante afondar na especificidade da educación dramática como área curricular e

extra-curricular que persegue o desenvolvemento da competencia para actuar no escenario social, sen esquecer en ningún caso aspectos vinculados cos valores nunha sociedade que en principio aposta pola tolerancia, respecto, liberdade persoal, responsabilidade, cidadanía democrática, solidariedade, igualdade, xustiza e non discriminación (segundo a LOE e a LOMLOE). De igual modo, hai que promover o pleno desenvolvemento da educación teatral, así como de todas as disciplinas para as que a pedagogía teatral debe construír un marco teórico, conceptual e disciplinario que as alimente. Finalmente, convén prestar atención ao campo da animación teatral, en tanto intervención sociocultural de raíz teatral con moitas posibilidades en tempos e escenarios moi diversos, vinculadas co lecer, e co desenvolvemento individual e comunitario. Por iso referimos tres traballos dun pensador notable, nada abeirado ás teorías do fin, ou da liquidación, senón máis ben preocupado pola continuidade e o progreso, na defensa da modernidade como proxecto. Falo de Edgar Morin, aquel que, fronte ao paradigma da debilidade, e mesmo da frivolidade, propuña o paradigma da complexidade. Traballos como *La cabeza bien puesta* (1999), *Los siete saberes básicos para la educación del futuro* (2001) ou *Enseñar a vivir* (2016), que nos sitúan ante todo canto pode haber de substantivo e de prescindible no campo educativo, pero tamén ante a necesidade de promover unha educación que se ocupe da existencia, da comprensión, da felicidade e da sustentabilidade.

Se a educación ten esa finalidade de construír e reconstruír persoas (non reproducilas), pero tamén comunidades, nun proceso que promove o tránsito entre a heteronomía e a autonomía, facendo fincapé no *sapere aude* de Kant, entón teremos que desenvolver plenamente as potencialidades da educación dramática e da animación teatral. Porque en tanto promoven experiencias de vida nas que os suxeitos participan de forma activa, permiten desenvolver a intelixencia dramática e, con ela, a capacidade das persoas para (re)construíren a súa identidade, e a súa capacidade para actuar con competencia no escenario social, o que, pola súa vez, nos leva aos grupos e ás comunidades que, a través da escena, manifestan o seu ser e estar no mundo.

Se a educación ten como finalidade construír profesionais, favorecer o desenvolvemento de capital humano (no mellor sentido do termo), entón haberá que promover todas as medidas que permitan formar profesionais competentes para o exercicio das artes da escena, pero tamén para unha investigación que xere

innovación e creación (e marcos para promover ambas as liñas de traballo como as compañías residentes). Pero de igual modo deberemos aproveitar todo o potencial da educación dramática ou da educación teatral, mesmo da animación teatral, para formar outros profesionais que poden tirar moito partido non só dos seus procedementos, recursos ou ferramentas, senón da maneira en que a intelixencia dramática os conforma como persoas e como profesionais, é dicir, pasando do instrumental ao substantivo.

Se o escrito nos dous parágrafos anteriores ten sentido, e responde a unha razón educativa substantiva, entón podemos formular algunhas liñas urxentes de actuación para tirar o máximo partido da educación dramática e da educación teatral, en beneficio de todas e de todos. Serían:

- Incorporación da expresión dramática ao currículo da educación infantil e da educación primaria.
- Incorporación da expresión dramática ao currículo da educación secundaria (1º e 2º curso)
- Incorporación da expresión teatral ao currículo da educación secundaria (3º e 4º curso) e do bacharelato (1º e 2º curso).
- Creación da familia das artes do espectáculo no mapa de titulacións da formación profesional e creación en Galicia dun centro específico que as inclúa na súa oferta.
- Pleno desenvolvemento dos estudos superiores de arte dramática, coa súa incorporación á universidade, para promover unha oferta de grao e posgrao, e novas titulacións como Pedagogía Teatral ou Dirección e Xestión Teatral, quer para fornecer docentes nas liñas 1, 2, 3 e 4, quer para fornecer persoal nas compañías residentes que debería haber en todos os teatros públicos do país.
- Incorporación en titulacións universitarias de materias propias do campo da educación dramática e teatral, como poidan ser Didáctica da Expresión Dramática, Simulación Dramática, Técnicas de Expresión Dramática ou Organización Teatral.
- Promoción institucional de liñas de investigación vinculadas coas áreas de traballo sinaladas, tamén co fomento dunha investigación vinculada coa innovación aplicada á creación, ou I+i+C, sempre a través dun plan estratéxico de promoción da investigación teatral debidamente elaborado e con orzamentos

básicos, que tamén inclúa empresas do sector, e aquí o rol das compañías residentes sería transcendental.

- Creación e/ou promoción de escolas municipais de teatro.
- Promoción de aulas de teatro, nas tres universidades e noutros espazos.
- Promoción da formación permanente, en función de sectores e usuarios.
- Incorporación de persoas cualificadas, por formación, dedicación e/ou investigación, na posta en marcha das medidas propostas.

Pois cómpre pensar, sempre, no que resulta substantivo, deixando a un lado todas esas pequenas cousas que nos impiden ver a finalidade verdadeira da educación, que non é outra que a reconstrución permanente da humanidade, da civilidade, da república.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATESON, Gregory (1955): "A theory of play and fantasy", *Psychiatric Research Reports*, 2, 39-51.
- BELTRÁN VILLALVA, Miguel (2010): "La metáfora teatral en la interacción social", *Revista Internacional de Sociología*, 68:1, 19-36.
- BOLTON, Gavin (2009): *A expresión dramática na educación*, Vigo, Galaxia.
- BORDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- BOWATER, Ian (1981): "Drama - A Study of Underachievement", en Nellie McCaslin (ed.), *Children and Drama*, Lanham, MD, University Press of America, 208-218.
- BOYD, Neva Leona (1971): *Play and game theory in group work. A collection of papers by Neva Leona Boyd*, Chicago, IL, University of Illinois.
- CARIDE, José Antonio / Manuel F. VIEITES (eds.) (2006): *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Trea.
- CARR, David (2005): *El sentido de la educación*, Barcelona, Graó.
- COBURN-STAEGE, Ursula (1980): *Juego y aprendizaje*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- COURTNEY, Richard (1985): "The dramatic metaphor and learning", en Judith Kase-Polisini (ed.), *Creative drama in a developmental context*, New York, University Press of America, 39-64.
- COURTNEY, Richard (1989): *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background to Dramatic Education*, Toronto, Simon & Pierre.
- COURTNEY, Richard (1990): *Drama and Intelligence. A Cognitive Theory*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- CUENCA CABEZA, Manuel (2004): *Pedagogía del Ocio: Modelos y Propuestas*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- DELORS, Jaques (1996): "Los cuatro pilares de la educación", en J. Delors (ed.), *La educación encierra un tesoro*, Madrid, Santillana / UNESCO, 91-103.
- DEWEY, John (2016): *Democracia e educación*, Santiago de Compostela, Universidade.
- DEWEY, John (2020): *Experiencia e educación*, Pontevedra, Kalandraka.
- EISNER, Elliot W. (2004): "What Can Education Learn from the Arts about the Practice of Education?", *International Journal of Education & the Arts*, 5:4, 1-13.
- ELKONIN, Daniil (1980): *Psicología del juego*, Madrid, Visor.
- ESCAMILLA, Amparo (2008): *Las competencias básicas*, Barcelona, Graó.
- GARDNER, Howard (1985): "Towards a Theory of Dramatic Intelligence", en Judith Kase-Polisini (ed.), *Creative drama in a developmental context*. New York, University Press of America, 295-312.
- GARDNER, Howard (2001): *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*, Barcelona, Paidós.
- GILI, Edgardo / Pacho O'DONELL (1978): *El Juego. Técnicas Lúdicas en Psicoterapia Grupal de Adultos*, Barcelona, Gedisa.
- GIMENO LORENTE, Paz (2012): "La evolución de la Teoría Crítica. Reflexiones y digresiones sobre su vigencia para una educación crítica", *Con-Ciencia Social*, 16, 37-55.
- GOFFMAN, Erving (1971): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- GOFFMAN, Erving (2006): *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI.
- HABERMAS, Jürgen (1984): "Conocimiento e interés", en J. Habermas, *Ciencia y técnica como "ideología"*, Madrid, Tecnos, 159-181.

- JAKOBSON, Roman (1974): “La lingüística y la teoría de la comunicación”, en R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 79-94.
- JIMÉNEZ-RUEDO, María / Irene RAMOS VIELBA (2009): “¿Más allá de la ciencia académica? Modo 2, ciencia posacadémica y ciencia posnormal”, *Arbor*, 738, 721-737.
- JONES, Ken (1995): *Simulations. A Handbook for Teachers and Trainers*, London, Kogan Page.
- KLEIN, Jeanne (2012): “Routing de Roots and Growth of the Dramatic Instinct”. [Disponible en https://www.researchgate.net/profile/Jeanne_Klein2/Publications].
- LANDIER, Jean-Claude / Gisèle BARRET (1991): *Expression dramatique-théâtre*, Paris, Hatier.
- LUCKMANN, Thomas (1996): *Teoría de la acción social*, Barcelona, Paidós.
- MANTOVANI, Alfredo (1980): *El teatro: un juego más*, Madrid, Nuestra Cultura.
- MARINA, José A. (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN ALGARRA, Manuel (2003): *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid, Tecnos.
- MORIN, EDGAR (1999): *La cabeza bien puesta. Bases para una reforma educativa*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MORIN, Edgar (2001): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Barcelona, Paidós.
- MORIN, Edgar (2016): *Enseñar a vivir. Manifiesto para cambiar la educación*, Barcelona, Paidós.
- MOTOS, Tomás (2020): *Teatro en la educación (España, 1970-2018)*, Barcelona, Octaedro.
- MOYA OTERO, José / LUENGO HORCAJO, Florencio (coords.) (2011), *Teoría y práctica de las competencias básicas*, Barcelona, Graó.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel I. (1993): “La función y formación del profesorado en la enseñanza para la comprensión. Diferentes perspectivas”, en J. Gimeno Sacristán / A. I. Pérez Gómez, *Comprender y transformar la enseñanza*, Madrid, Morata, 398-429.
- PETRUS, Antonio (1998): “Concepto de educación social”, en A. Petrus (coord.), *Pedagogía social*, Barcelona, Ariel, 9-39.
- POVEDA, Lola (1995): *Ser o no ser. Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea.
- PRAGLIN, Laura (2006): “The Nature of the ‘In-Between’ in D. W. Winnicott’s Concept of Transitional Space and in Martin Buber’s das Zwischenmenschliche”, *Universitas*, 2:2, 1-9.
- ROCHER, Guy (1980): *Introducción a la sociología general*, Barcelona, Herder.
- SÁEZ CARRERAS, Juan / JOSÉ G. MOLINA (2006): *Pedagogía Social. Pensar la Educación Social como profesión*, Madrid, Alianza.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance. An introduction*, New York, Routledge.
- SLADE, Peter (1978): *Expresión Dramática Infantil*, Madrid, Santillana.
- TEJERINA, Isabel (1994): *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI.
- VIEITES, Manuel F. (2005): “Educación teatral e estudos de arte dramática”, en J. A. Caride / F. Trillo / M. F. Vieites (eds.), *Arte dramática e función docente*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 15-138.
- VIEITES, Manuel F. (2008): “Carta a los Reyes Magos. Por una Ley Orgánica de Enseñanzas Artísticas Superiores”, *ADE/Teatro*, 120, 8-11.
- VIEITES, Manuel F. (2013): “La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica”, *Revista Española de Pedagogía*, 256, 493-508.
- VIEITES, Manuel F. (2014): “Educación teatral: una propuesta de sistematización”, *Teoría de la Educación*, 26:1, 77-101.
- VIEITES, Manuel F. (2015). “De la naturaleza educativa de la educación teatral y de sus rasgos pertinentes”, *REIPE*, volumen extra (04), 21-25.
- VIEITES, Manuel F. (2016a): “Trabajo social y teatro: considerando las intersecciones”, *Cuadernos de Trabajo Social*, 29:1, 21-31.

- VIEITES, Manuel F. (2016b): "Teatro y comunicación. Un enfoque teórico", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 1153-1178.
- VIEITES, Manuel F (2017): "La Pedagogía Teatral como ciencia de la Educación Teatral", *Educação & Realidade*, 42:4, 1521-1544.
- VIEITES, Manuel F. (2018): *El teatro vacío. Manual de política teatral*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- VIEITES, Manuel F. (coord.) (2000): *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- VYGOTSKI, Lev S. (2000): *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Austral.
- WARD, Winifred (1930): *Creative Dramatics*, New York, Appleton.
- WATZLAWICK, Paul / Janet B. BAVELAS / Don D. JACKSON (1991): *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.
- WINNICOTT, Donald Woods (1982): *Juego y realidad*, Barcelona, Gedisa.

UM TEATRO DA NECESSIDADE. PROGRAMAS DE DESENVOLVIMENTO DE PÚBLICO: A SITUAÇÃO PORTUGUESA

Gonçalo Amorim

Diretor artístico do TEP e do FITEI

Encontramo-nos neste formato, que não é propriamente o formato que imaginávamos aqui há um ano, quando o Roberto Pascoal me convidou para este painel, mas que é o formato possível. De alguma maneira, ainda bem que conseguimos encontrar-nos por videoconferência, neste contexto pandémico, conseguindo exercer a prática do pensar, porque sem esta participação pública e sem a possibilidade de nos exprimirmos, de partilhar ideias, a democracia fica mais pobre e isso é extremamente grave.

Esta comunicação está a ser gravada no dia 5 de outubro. O 5 de outubro em Portugal é o dia da implantação da República. A República que nos permitiu, em Portugal, tornarmo-nos mais democráticos. Ainda persigo o sonho de um dia podermos, eventualmente, ter uma federação de repúblicas ibéricas, para que melhor comunguemos neste canto da Europa, onde tantos valores nos unem, aproximando-nos cada vez mais da vontade popular.

Começava então a minha intervenção, precisamente com este mote, de aproximação, e de tornar o lugar do teatro e dos espaços cénicos, um lugar mais participado e mais democrático. Nesse sentido, queria falar-vos de algumas experiências que têm ocorrido em Portugal, nomeadamente no Teatro Nacional Dona Maria II, no Teatro Municipal do Porto e também no FITEI, festival que tenho o privilégio de dirigir já há 6 anos e que visam, exatamente, a aproximação ao público.

O primeiro programa de que quero falar, e que me parece extremamente interessante, decorre, já há dois anos, no TNDMII, em Lisboa, neste momento dirigido por Tiago Rodrigues. O Tiago idealizou um programa de aproximação aos espetadores chamado “Primeira Vez”, que consiste na possibilidade de trazer pela primeira vez ao Teatro Nacional D. Maria II, espetadores vizinhos do Teatro Nacional. Este edifício encontra-se no Rossio, no centro da cidade de Lisboa, que se encontra, naturalmente, *gentrificado*, onde há muito turismo, muito alojamento local, mas onde continua a existir muita atividade comercial, inclusive comércio histórico, e também habitação, sendo as casas ocupadas, maioritariamente, por pessoas com mais de 65 anos. Na apresentação deste projeto, que pretende pela primeira vez trazer ao teatro vizinhos do Teatro Nacional (homens e mulheres que vivem ou trabalham, há décadas, nesta zona carismática da cidade) uma das participantes, uma das vizinhas do Teatro Nacional, já

com cerca de 65 anos, disse: “Eu nunca entrei no Teatro Nacional Dona Maria II porque pensava que este teatro não era para mim”. Esta frase deve obrigar-nos a todos a pensar sobre que relação é que queremos ter com o público. Como é possível que, em 2018 (altura em que foi proferida esta frase), uma cidadã de Lisboa, que vive na baixa lisboeta, entender que o Teatro Nacional não é um sítio para ela? É a assunção de uma construção da cultura a partir de cima para baixo e não de uma cultura que esteja realmente enraizada na população; e se o teatro é política, isto é, política e sobretudo esfera pública e comunidade.

Como é possível que um teatro possa estar divorciado ou de costas voltadas para os seus vizinhos? É por isso que este programa do TNDMII me pareceu tão importante assinalar no seio desta comunicação, como uma aproximação àquilo que me parece mais evidente: de que a política é a organização do local, daquilo que está mais próximo de nós; seja a tua família, seja a tua comunidade, a tua escola ou o teu bairro. Este olhar, pela primeira vez, também do Teatro Nacional para os seus vizinhos, é dizer-lhes que aquele espaço também é deles. “Aqui cabem todos” é de um ponto de vista simbólico muito importante para percebermos que o teatro não deve ser um sítio de elite ou só para alguns. Esta reflexão remete-me para um certo anedotário dos programas de aproximação às artes em Inglaterra, usado muitas vezes para identificar o que não deve ser a aproximação às artes: num bairro inglês, de forte atividade cultural, mas também fortemente estigmatizado pelas questões relacionadas com o terrorismo, o professor decide levar os seus estudantes à ópera no centro de Londres, extraíndo-os do seu bairro para fazerem uma viagem de uma hora de camioneta. No regresso no autocarro o professor resolve questionar os jovens sobre se gostaram do espetáculo, ao que os jovens responderam: – Não, foi uma merda –. E o professor pergunta: – mas parecia-se com merda? – Ao que eles respondem, que não. O professor insiste: – mas cheirava a merda? – A resposta foi: – não, mas é merda na mesma –; evidenciando o divórcio absoluto entre o que são as manifestações culturais daquele bairro e uma ideia de cultura que nós formamos e entendemos fundamental mostrar a jovens de um bairro problemático. Ao colocar-se um grupo de jovens dentro de uma camioneta para os levar à ópera no centro de Londres, é óbvio que eles vão sentir que aquele espaço não lhes pertence, e só lhes está a ser permitido o acesso numa atitude condescendente.

Em todos os trabalhos de aproximação ao público, de aproximação aos espetadores parece-me obrigatório que a primeira medida seja a de irmos, nós “teatro”,

primeiro até ao público, até aos bairros. Não ter sempre de ser a periferia a ter de se deslocar até ao centro, mas o centro sair do seu polo de elite e de estatuto que acaba por marcar toda a configuração simbólica da ópera ou dos Teatro Nacionais. Fazendo, assim, com que os profissionais desses teatros saiam desses edifícios e, através de projetos de mediação teatral, de aproximação, de workshops, de pequenos formatos, pequenos espetáculos, e se desloquem até estes bairros. Então, progressivamente, estas populações quererão conhecer a origem de muitas destas propostas e como elas se têm contaminado por estas novas metodologias e levá-los então até o centro. Esta dinâmica entre centro e periferia, que deverá ocorrer até ao momento em que se começa a confundir centro com periferia, é, na minha opinião, a construção de um projeto democrático de sociedade e de cultura.

Outro exemplo que me parece muito interessante é o programa “Paralelo” um programa de aproximação às artes performativas desenvolvido pelo Teatro Municipal do Porto, com direção de Tiago Guedes. Desde há 5 anos, tem lugar este programa chamado “Paralelo” que é, como o nome indica, um programa que acompanha em paralelo à programação o Teatro Municipal. Mas o projeto acaba por ser muito mais que isto e tem-se desenvolvido de diversas maneiras:

1. Desde “aquecimentos paralelos”, em que o público pode participar antes do espetáculo. Estes “aquecimentos” são momentos dirigidos por um profissional da dança (assinale-se que Tiago Guedes tem programado principalmente dança), que estudou o espetáculo e as técnicas que o coreógrafo desenvolve, nos quais um grupo de espetadores (previamente inscritos) tem a possibilidade de sentir, de forma simples, pequenos apontamentos das técnicas do coreógrafo usadas no espetáculo a que irão assistir.
2. Engloba ainda projetos mais simples, mas igualmente valiosos, como o *babysitting*. Sabemos bem como há mais dificuldade, em assistir a espetáculos, por parte dos jovens pais ou dos pais das crianças que ainda não têm total autonomia; reconhecemos que existe ali um hiato de tempo em que as pessoas se divorciam do teatro e das atividades culturais. Para contornar isto, é criado um momento, orientado também para as artes performativas, onde, enquanto os pais veem os espetáculos, os jovens podem ficar com um profissional também da área que desenvolve com eles atividades desde a expressão dramática à dança. E assim é uma forma também de trazer um público que normalmente está muito divorciado das atividades culturais.

3. Outro projeto de enorme relevância, incluído no “Paralelo” e que eu, como diretor artístico do teatro experimental do Porto, tive a oportunidade de experienciar, é o encontro com teatro amador. O Porto, e eu como diretor artístico do TEP e ainda do FITEI, conheço bem essa realidade, é uma cidade, assim como a sua coroa metropolitana – Matosinhos, Vila Nova de Gaia, Gondomar – cheia de companhias de teatro amador. Já foram muitas mais, mas, com a progressiva profissionalização e, principalmente, com o surgimento das escolas de teatro, alguns destes grupos foram perdendo importância. Continua, no entanto, uma forte tradição de teatro amador na área metropolitana do Porto, e o que o TMP realizou, foi: colocar 3 companhias de teatro amador a apresentarem à equipa artística do teatro experimental do Porto (experiência apenas suspensa pela pandemia) dando-nos a oportunidade de dar-lhes um feedback construtivo, não no sentido de dizer estão a fazer mal ou bem, mas tendo uma conversa muito franca e descontraída sobre o trabalho deles e o nosso entendimento daquilo que estão a fazer. Depois disto, essas 3 companhias de teatro amador foram, obviamente, convidadas a ver um espetáculo nosso.

O que isto permite é que esta rutura entre teatro amador e teatro profissional não se estabeleça, porque sabemos que tem acontecido um certo divórcio entre estas duas áreas, motivado por diversas razões e que o programa “Paralelo”, o tal programa de aproximação às artes, possa contribuir para estreitar relações entre estes dois universos, que mal se têm tocado, e que mais profissionais possam penetrar no universo do teatro amador e que o universo do teatro amador, constituído por pessoas que naturalmente gostam de teatro e que têm essa paixão, possam ter mais contacto com o universo do teatro profissional, e saírem um pouco daquela bolha mais festiva e dos encontros de teatro amador, e que os dois mundos possam aprender um com o outro, e que projetos como este do Teatro Municipal do Porto possam contribuir para isso.

Já no que diz respeito ao FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica –, que se desenrola tradicionalmente em maio, nós iremos desenvolver pela primeira vez na altura de outubro/novembro um minifestival chamado “O Meu Primeiro FITEI”, que será, à partida, a aproximação de novos públicos, principalmente infantojuvenis, a um teatro de expressão ibérica, visto que o FITEI não costuma contemplar uma programação infantojuvenil significativa, então entendemos que seria relevante termos fora do calendário habitual do FITEI uma mostra

dedicada à infância e juventude, mas que na sua génese não fosse dedicada apenas a estas faixas etárias, ou cumprir apenas esse propósito, mas sim o de desenvolvimento de públicos, o de procurarmos novos públicos para o FITEI. Também, aproveitar o contexto pandémico para pensar o digital de uma forma mais consistente. Começámos a construção de uma plataforma digital que pudesse chegar às escolas. Temos escolas das periferias da área metropolitana do Porto, e não só, colaboradoras d’“O Meu Primeiro FITEI” às quais transmitiremos via *streaming* os espetáculos devido à impossibilidade de trazer as escolas até ao teatro, mas este projeto que está a ser desenvolvido também do ponto de vista digital parece-me que pode ter futuro enquanto as escolas poderão aceder a mais conteúdos além dos espetáculos, pois o que gostaríamos de fazer é que os artistas se deslocassem às escolas para realizar ações de formação, *workshops* a partir destes objetos e que os alunos tenham a possibilidade de ver via *streaming* esta dinâmica pode ser tanto no pós-espetáculo como no pré espetáculo e com isto conseguir também aproximarmo-nos de escolas mais periféricas da área metropolitana do Porto e mesmo da região Norte onde há pouca oferta e gradualmente conseguir também trazer esses espetadores para o FITEI habitual de maio, havendo uma dinâmica entre esta oferta digital e a oferta física que, na minha opinião, é insubstituível, mas o que o digital nos pode permitir, e observando o lado positivo do digital, é conseguirmos chegar de forma mais prática a algumas escolas que numa situação normal não conseguiríamos chegar e levaríamos muitos anos até chegar lá. Poderá ser uma maneira de chegar rapidamente, mas sem nunca desistir da possibilidade de, pedagogicamente, valorizar a experiência de vir ao teatro fisicamente e também de serem acompanhados por mediadores teatrais.

Antes da minha reflexão final, gostaria ainda de falar do projeto europeu em que o FITEI está integrado através de “O Meu Primeiro FITEI” que envolve 9 países da união europeia um dos projetos de larga escala financiados pela união europeia no último concurso da Europa criativa, que mais-que-tudo é um projeto de residências artísticas e de trocas artística, mas conta com um bem desenvolvido projeto de mediação teatral e tem precisamente o objetivo de conseguir através de projetos como, por exemplo, O Meu Primeiro FITEI na relação entre professores e artistas um projeto de formação que permita o desenvolvimento de públicos o relacionamento cada vez mais precoce com as artes performativas. Prevê também o desenvolvimento de uma APP que auxilie a acessibilidade através de legendagem

para diversas línguas, inclusivamente, língua gestual, acessível no smartphone individual. A acessibilidade de comunidades mais excluídas como emigrantes, ou classes sociais mais desfavorecidas que não tenham as mesmas oportunidades de aceder a atividades culturais, assim como o trabalho de formação, ou esta vertente digital é um dos aspetos mais interessantes deste projeto que o FITEI desenvolve em conjunto com estas companhias e com estes festivais a nível europeu.

E se calhar terminava, porque se aproxima o fim do tempo que me foi destinado para falar, com uma contradição que acontece agora em Portugal, e é uma contradição que agora, parece-me que não podemos entender como uma contradição insanável ou impossível de resolver. Praticamente, todos os teatros nacionais ou municipais, ou os festivais desenvolvem este tipo de projetos de aproximação aos espetadores e agora não só estes exemplos, o Teatro Nacional São João no Porto, o Teatro Municipal São Luiz em Lisboa ou o Centro Cultural de Belém em Lisboa, todos eles têm o seu serviço educativo, todos eles têm programas de aproximação aos espetadores, mas a forma como estão construídas as programações de uma forma demasiado veloz para que, na minha opinião, os projetos se consigam cimentar. Há aqui uma contradição muito grande entre querermos ter mais público e o pouco tempo que os projetos ficam depois em cena levando a uma precariedade muito grande dos trabalhadores da cultura porque o programador pretende conseguir mais público ou dar oportunidade a mais artistas, mas o que está a acontecer é que o público que acaba por usufruir das propostas é um público com mais capacidade de aceder e mais velocidade a aceder a estes projetos. Isto leva-me a um dos grandes problemas da nossa contemporaneidade, que é a precariedade a que somos condicionados por esta velocidade em que todos vivemos, e esta velocidade, no meu entender, é aquilo que trava o nosso sentido de comunidade e que corrói a ideia de esfera pública e a ideia também de democracia que sem ela, sem esta possibilidade de vivermos com mais qualidade de vida de termos a possibilidade de poder aceder aos projetos culturais com mais tempo em que as equipas artísticas e técnicas não sejam tão sobrecarregadas não conseguiremos ter uma verdadeira sociedade democrática se não começarmos desde já a mudar este paradigma que me parece muito nocivo e contraditório com estes programas que nós, e bem, andamos a desenvolver.

O PAPEL DAS MOSTRAS E FESTIVAIS GALEGOS NA CONSOLIDACIÓN DO SISTEMA TEATRAL

María Armesto

Dramaturga

Mostra de Teatro Cómico Festivo de Cangas

Coa chegada da democracia e a profesionalización do teatro galego xorden en Galicia, ao longo dos anos oitenta, unha destacada variedade de mostras e festivais de teatro que, coas súas diferentes características, van xogar un papel fundamental na consolidación do actual sistema teatral galego.

O obxectivo deste relatorio é facer unha viaxe polos festivais máis representativos do país e poder ofrecer, desde unha perspectiva diacrónica, unha visión panorámica da súa función, evolución e identidade, co obxectivo de comprobar cal é o seu actual estado de saúde.

Con tal fin, elaboramos un cuestionario encamiñado ás persoas que dirixen ou xestionan as diferentes mostras e festivais para que achegasen unha información precisa que nos permitise obter algunhas conclusións sobre a súa realidade obxectiva.

Este informe pretende, pois, abrir unha pequena xanela a eses eventos que xogaron, e xogan, un papel relevante na difusión e democratización da nosa cultura.

INTRODUCCIÓN

Nas primeiras décadas da segunda metade do século vinte nacen algúns dos grandes festivais europeos de teatro, mais non vai ser ata ben entrados os anos oitenta cando florece en Europa unha gran diversidade de mostras e festivais e, Galicia, non vai ficar allea a esta realidade. Eventos que se caracterizarán non só polo seu carácter festivo ou por ser a saudable expresión cultural dos pobos, senón polo avance que supuxeron para as artes escénicas e a cultura do pasado século.

Con este traballo intentaremos dar conta da diversidade de festivais máis representativos de artes escénicas de Galicia, da súa identidade, función, obxectivos e modelo de xestión. Unha primeira achega informativa que poida servir para futuros estudos que afonden no seu papel histórico e no desenvolvemento e mellora da cultura escénica galega.

Para tal fin, seleccionamos aquelas mostras e festivais de Galicia que celebren un mínimo de cinco edicións continuadas e que a súa duración non fose inferior aos tres días, resultando a seguinte listaxe:

Festival Alternativo das Artes Escénicas-ALT.
Festival Internacional de Clown-FESTICLOWN.
Festival Internacional de Títeres Galicreques.
Festival Internacional de Títeres de Redondela ‘Memorial Juanjo Amoedo’.
Festival Internacional de Teatro de Ourense-FITO.
Festival Internacional de Outono de Teatro-FIOT.
Festival de Inverno de Teatro, Danza e Arte en Acción ‘Escenas do Cambio’.
Festival Internacional de Teatro Cómico ‘Manicómicos’.
Festival Teatro de Galego, ‘Celso Parada’-FETEGA.
Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas-MITCFC.
Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia.
Mostra de Teatro de Cee.
Mostra de Teatro Galego de Cariño.
Mostra de Teatro Infantil de Ourense-MOTI.
Mostra de Teatro Infantil e Xuvenil-MOTIX (inicialmente Mostra de Teatro Infantil Galego “Xeración Nós”).

Para a procura dos datos utilizamos as seguintes fontes de documentación:

- a. As páxinas web das mostras e festivais seleccionados.
- b. Un cuestionario, elaborado para ser respondido vía correo electrónico.
- c. Entrevistas telefónicas ás persoas responsables de cada festival.

INFORME: MOSTRAS E FESTIVAIS DE TEATRO EN GALICIA

– FESTIVAL ALTERNATIVO DAS ARTES ESCÉNICAS - ALT

EDICIONS: 16. Primeira edición: 2002. Última edición: 2017

TITULARIDADE: Privada. Sen ánimo de lucro.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: NoescaféTeatro Asociación Cultural.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Lola Correa e Roberto Taboada.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Vigo. Secretaría Xeral de Cultura. AGADIC.

ENTIDADES COLABORADORAS: Instituto Camões, Goethe Intitut, Bristish Council, Instituto Italiano e Área de Igualdade da Universidade de Vigo.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Febreiro – Marzo. Vigo.

MISIÓN: Achegar a Vigo e Galicia unha filosofía de artes escénicas anovadoras, transgresoras e de investigación, programando compañías e artistas galegas, estatais e internacionais.

OBXECTIVOS: Desenvolver un festival no ámbito urbano que puidese acoller tanto a artistas pouco coñecidos como a un público co desexo de ver e gozar con espectáculos creados máis aló do tan habitual ámbito comercial.

ACTIVIDADES PARALELAS: No seu interese por achegarse á cidadanía, o ALT, enriqueceu á súa programación en espazos interiores, levando o teatro ás rúas de Vigo con propostas como:

- Danza nos autobuses, rúas, escaparates, garaxes e ascensores.
- Utilizar espazos que non acollesen anteriormente espectáculos, como a Casa das Artes, os museos Verbum e Marco (naquel momento) Lonxa do Concello.
- O ALT salientou sempre os procesos creativos desenvolvidos por mulleres como foron “Soas en escena”, “Marathon Woman”, “Showcases”, ademais de residencias e mesas de debate.
- O ALT foi un dos impulsores, xunto a outros festivais do estado, da Plataforma Estatal de Festivales de Creación Escénica Multidisciplinar No Convencional Contemporánea.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL: O ALT empezou celebrando unha programación centrada na fin de semana, pero, xa na súa terceira edición, a liña modificouse e optou por unha programación diaria. É claro que o festival idealizou un público que seguiu en ascenso ata o seu derradeiro día.

INFLUENCIA DA CRISE: O orzamento máximo do ALT chegou a ser de cen mil euros nos anos previos á crise, máis tarde recortouse nun 60 % e chegou ao seu peche con só o 10 % do orzamento inicial. O Concello de Vigo foi, sempre, o seu principal promotor, tanto co orzamento como coa dispoñibilidade de espazos e de persoal.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO MANICÓMICOS

EDICIÓN: 19. PRIMEIRA EDICIÓN: 2004. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Asociación Cultural Manicómicos.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Carlos Sante, Malala Ricoy e Marta Iglesias.

ADMINISTRACIÓN PÚBLICAS IMPLICADAS: Deputación e Concello da Coruña.

DATAS E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Agosto. A Coruña.

MISIÓN:

- Continuar coa liña iniciada hai 16 anos, e coas 19 edicións celebradas, para amosar bo humor e circo contemporáneo de calidade.

OBXECTIVOS:

- Achegar ao público de rúa unha selección de espectáculos circenses e cómicos de contrastada calidade.
- Dar a coñecer diferentes disciplinas e técnicas, tentando mesturar propostas do máis variado, procedentes do panorama galego, nacional e internacional.
- Integrar na súa programación, espectáculos provenientes, ou relacionados, con artistas saídos da Asociación Manicómicos, ou vinculados a ela, fomentando así a súa canteira e a cultura de base.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Intervencións artísticas en espazos públicos e no transporte público.
- Obradoiros impartidos polas compañías ou artistas programados no festival.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

MANICÓMICOS mantén desde o seu comezo unha programación axustada ás súas posibilidades de produción e desenvolvemento. Depende fundamentalmente das achegas públicas do goberno local, pois celébrase dentro do período das festas de María Pita da Coruña. Organizado, case de xeito altruísta, por un pequeno grupo de persoas pertencentes a unha asociación cultural sen ánimo de lucro e sen carácter empresarial, o que dificulta a súa realización anual. Persiste pola súa continuidade patente no eido sociocultural local e extensible, porén, ao resto do estado.

O festival presume de ofrecer un excelente trato a artistas e compañías e unha variada programación, de carácter gratuíto, para todos os públicos. Recibe gran cantidade de público en cada edición. Algúns anos, celebrou dobre edición anual, unha de inverno e outra de verán, polo que no 2020 cumprirá xa as 20 edicións, pese a nacer no 2004.

O festival reclama das institucións públicas, concello da Coruña especialmente, o asinamento dalgún tipo de convenio que lle permita asegurar un orzamento fixo anual co que poder artellar a súa programación axeitadamente, sen ter que esperar meses a ridículas respostas de confirmación.

INFLUENCIA DA CRISE:

A influencia da crise non foi maior que a derivada da apatía dalgún goberno local, sobre todo no ano 2012, e da dificultade burocrática ou organizativa atopada á hora de acceder a outras axudas públicas.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE CLOWN – FESTICLOWN

EDICIÓNS: 20. PRIMEIRA EDICIÓN: 1999. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Culturactiva S. Coop. Galega.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Iván Prado.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: AGADIC e INAEM.

DATAS e LUGAR DE CELEBRACIÓN: Agosto. Itinerante.

MISIÓN:

- A risa como compromiso social, como motor de cambio, con espectáculos divertidos, pero sen esquecer a ideoloxía e a mensaxe.
- O compromiso coa formación en circo e *clown*. Arredor duns 2.000 artistas formáronse baixo o seu paraugas creativo e que hoxe levan como bandeira.
- Execución dun programa social, xunto a entidades locais, para levar a risa á rúa, hospitais, campos de refuxiados, teatros, *favelas*, comunidades indíxenas...
- Compromiso co traballo en cooperación internacional de Pallasos en Rebeldía, proxecto ao que o FESTICLOWN achegou a recadación obtida na maioría das súas edicións.

OBXECTIVOS:

- Programar un circo de calidade.
- Difusión estatal e internacional do circo feito en Galicia. Mostrar o traballo artístico das principais compañías galegas.
- Mostrar o traballo en circo e *clown* de procedencia internacional e estatal.
- Apostar pola rúa, por chegar ao máximo de público posible. Cremos que é fundamental levar a cultura a rúa para chegar a perfís de públicos amplos e diversos e integralos no mundo cultural e teatral.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- A creación de espectáculos inclusivos en colaboración con entidades locais moi variadas desde xuventude, discapacidade, teatro...

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

O festival segue sendo bastante fiel e similar á formulación dos comezos. Hoxe, máis profesionalizado, mellor realizado, con menos orzamento, pero coidando o modo de que a programación sexa o máis paritaria posible, de dar cabida a novas disciplinas e de corte máis contemporáneo. Pero, basicamente, seguen coa mesma teima coa que naceron: circo, *clown*, rúa e rebeldía.

O certo é que hoxe o Festiclown é xa un referente internacional do circo comprometido, o único festival de *clown* que leva a risa, a rebeldía e a esperanza a distintos puntos do globo, un festival vivo e nómade que viaxa aló onde o necesitan.

INFLUENCIA DA CRISE:

A crise influíu como na maioría de programacións. Hoxe non recuperaron, nin cren que vaian recuperar, os niveis de orzamento co que contaron ata 2011. O seu orzamento actual está por debaixo da metade do que tiñan aqueles anos.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES – GALICREQUES

EDICIÓN: 24. PRIMEIRA EDICIÓN: 1996. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Asociación Cultural Barriga Verde.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Jorge Rey.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Santiago; Deputación da Coruña; AGADIC; INAEM e Iberescena.

ENTIDADES COLABORADORAS: SGAE. Fundación Eugenio Granell. Sala Ártika Vigo. Concellos de Abegondo, A Coruña, Arteixo, Bergondo, Betanzos, Cambre, Carral, Culleredo e Sada.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Outubro. Santiago de Compostela.

MISIÓN:

- Promover e poñer en valor o mundo do teatro de monicreques en todas as súas vertentes, facendo especial fincapé na pluralidade de técnicas de manipulación.

OBXECTIVOS:

- Aproximar os adultos ao teatro de monicreques cunha programación específica, algo que non se atopa facilmente na oferta teatral xeral.
- Apostar por unha programación escolar forte coa que ir creando can-teira de espectadores.
- Compromiso e interacción constante co público, nunha retroalimentación activa e de participación plural.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Obradoiros para profesionais, impartidos por grandes creadores procedentes de Europa ou América, co obxectivo de profundar na creación das dramaturxias específicas do teatro de fantoches.
- Obradoiros para nenas, nenos e adultos.
- Premio Galicreques que se outorga ás persoas, entidades ou compañías que desenvolvesen un labor de difusión e para transcender o mundo dos monicreques.
- Exposicións que achegan ao gran público a diversidade do teatro de monicreques.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

Estupenda evolución a nivel programático, orzamentario e de extensión territorial. As primeiras edicións acollían só unhas poucas compañías galegas e hoxe son máis de 25 as programadas, galegas, estatais e internacionais. Nun principio autofinanciábanse con actuacións escolares de compañías galegas, que doaban o caché ao festival. Hoxe o seu orzamento ronda xa os 90.000 €. Cómpre destacar o gran crecemento territorial do festival que celebra extensións en diversos concellos da contorna.

INFLUENCIA DA CRISE:

Coa crise recortouse o seu orzamento nun sesenta por cento, obrigándolles a reducir a contratación de compañías e a recortaren a duración do festival. Combatérona, estreitando lazos con outros festivais e coa implicación de novas administracións públicas.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE REDONDELA - MEMORIAL JUANJO AMOEDO

EDICIÓN: 20. PRIMEIRA EDICIÓN: 2000. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada. Sen ánimo de lucro.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZACIÓN: Asociación Xente Titeriteira.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Luís Crespo.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Redondela; Deputación de Pontevedra; AGADIC e INAEM.

DATA e LUGAR DE CELEBRACIÓN: Maio. Redondela.

MISIÓN:

- Fomentar, promover e difundir o teatro de monicreques en toda a súa extensión.
- Facer do teatro un punto de encontro interxeracional.
- Destinar o beneficio obtido na billeteira á ampliación do festival e á contratación de novas compañías.

OBXECTIVOS:

- Poñer a Redondela no mapa dos grandes festivais internacionais.
- Facer unha oferta programática de espectáculos específicos para público diverso, infantil, xuvenil e adulto.
- Traballar na procura de novos e futuros públicos. De feito, boa parte do seu público actual creceu e formouse nas vinte edicións do festival celebradas ata agora.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Campaña escolar que busca achegar, tanto o teatro ás escolas como ás alumnas e alumnos ao teatro.
- Programación Off, “Títeres pola gorra”, na que artistas diversos exhiben o seu teatro de monicreques por todos os espazos da vila.

- Espazo lúdico e interxeracional para a recuperación de xogos tradicionais.
- Ruada na que un público de todas as idades realiza un percorrido espectacular pola contorna.
- Mercadiño de fantoches que conta con máis de 40 postos específicos.
- Obradoiros, exposicións, concursos e encontros profesionais.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

Despois de vinte anos de celebración ininterrompida, a súa evolución é importante, tanto a nivel programático como orzamentaria. Nos primeiros anos o número de grupos participantes non pasaba de seis, chegando na actualidade a quintuplicarse a cantidade de compañías contratadas, tanto galegas coma estatais ou internacionais.

INFLUENCIA DA CRISE:

A crise orixinada no 2008 non lles afectou negativamente a nivel orzamentario de xeito relevante, xa que aínda que se reduciron algunhas achegas, atoparon novas formas de financiamento. Tampouco a crise afectou á asistencia do público que, a hoxe, é un público absolutamente fidelizado.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OURENSE - FITO
EDICIÓNS: 12. PRIMEIRA EDICIÓN: 2008. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019
TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Sarabela Teatro

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Sabela Gago e Ánxeles Cuña.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: AGADIC; Universidade
Vigo-Campus Ourense; Concello e Deputación Ourense.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Outubro. Ourense.

MISIÓN:

O FITO, festival especializado en teatro contemporáneo, é unha iniciativa cultural que arela promover as artes escénicas e fomentar a creación artística, a través dunha visión de destaque en Galicia. Paralelamente, procura formar públicos, acoller obras artísticas contemporáneas e de referencia, descubrir proxectos de carácter experimental e interdisciplinario, atendendo así ás novas linguaxes artísticas no ámbito das artes escénicas.

OBXECTIVOS:

- Contribuír a unha maior dinamización cultural da cidade de Ourense e de Galicia en xeral.
- Fomentar a creación e formación de novos públicos.
- Establecer e reforzar os intercambios culturais e artísticos de todo o mundo de expresión lusófona, iberoamericana e europea.
- Divulgar as novas linguaxes artísticas das artes escénicas contemporáneas.
- Estimular a creatividade e renovación artística e promover novas dramaturxias.
- Establecer colaboracións con institucións de ensino artístico e promover programas de actividades pedagóxicas: obradoiros e cursos.
- Desenvolver parcelas que estimulen a práctica teatral e a divulgación nas súas diferentes compoñentes.
- Promover un programa de actividades paralelas ao Festival, a través de exposicións, seminarios, debates, presentación de revistas e libros.

ACTIVIDADES PARALELAS:

Encontro de Mulleres Creando, impulsado no ano 2015, un espazo de recoñecemento do labor da muller nas artes escénicas. Accidentalmente interrompido en 2019, pero que agardan retomar nun futuro próximo.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

O FITO evolucionou favorablemente a nivel programático e de público, conseguindo consolidarse como o festival internacional que reclamaba a cidade de Ourense. Por diatribas políticas, no 2019 o seu orzamento foi inferior ao de pasadas edicións, obrigando a dirección do festival a recortar, puntualmente, as datas de duración, circunstancia que non influíu na asistencia de público, que foi tan destacada como nos últimos anos.

INFLUENCIA DA CRISE:

Os recortes orzamentarios influíron negativamente na súa programación internacional.

– FESTIVAL INTERNACIONAL DE OUTONO DE TEATRO DE CARBALLO - FIOT

EDICIÓN: 28. PRIMEIRA EDICIÓN: 1992. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada. Sen ánimo de lucro.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: A. C.Telón e Aparte; Concello de Carballo.

DIRECCIÓN FESTIVAL: Alberto Sueiro Pastoriza

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Carmen Castro Pombo

ADMINISTRACIÓN PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Carballo; AGADIC; Deputación da Coruña; INAEM.

ENTIDADES COLABORADORAS: Fundación Luís Calvo Sanz; Librería Brañas; Radio Voz Bergantiños. Hostalería local.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Outubro. Carballo.

MISIÓN:

O FIOT ofrece unha ampla, diversa e multidisciplinaria panorámica do que son as artes escénicas neste século, cun Programa de sala coas compañías máis importantes do panorama teatral galego e español; co OTNI (Obxecto Teatro Non Identificado), espazo para o máis contemporáneo e alternativo do teatro actual; coa Rúa dos Contos, ciclo pioneiro en Galicia na narración oral e os monólogos que ven de celebrar a 20ª edición; co Certame de micro-escenas Metro Cadrado (M2), un xeito de achegar propostas de proximidade en espazos singulares; co Teatro de Rúa; co Fiotiño, dedicado á audiencia máis nova; co Concurso Escolar de Teatro Lido e co FiotEEN, dirixido ao público adolescente. Estas liñas de programación articulan unha oferta coas máis relevantes compañías galegas, de España ou referencias doutros países, de calidade e éxito contrastados, dando cabida á diversidade de disciplinas, formatos, xéneros e ás novas linguaxes.

Ás estreas e á participación en procesos de creación coas residencias, hai que sumar a liña de coproducións de espectáculos galegos, iniciada en 2010 co espectáculo 'Un cranio furado' (A skull in Connemara) de P T Excéntricas, liña consolidada, na súa última edición, coas coproducións de *Medida x medida* de P T Excéntricas e *O electo*, de Contraproducións e Focus, promovendo a alianza cunha gran produtora estatal, explorando novas vías de expansión para o teatro galego, ademais de colaborar coa produción, *Chicas & chicos*, da compañía madrileña El Sol de York.

OBXECTIVOS:

- Enriquecer e democratizar a oferta teatral de Galicia, ofrecendo variedade, calidade e propostas novidasas.
- Incorporar á oferta teatral, propostas de creación contemporánea, novas tendencias e linguaxes escénicas.
- Captar novos públicos e implicar os espectadores e a cidadanía en xeral en proxectos teatrais, incorporando o teatro á vida cotiá, e contribuíndo ao reequilibrio territorial da oferta.
- Colaborar e apoiar a creación teatral ofrecendo un marco para a presentación e estrea de espectáculos en Galicia, ao tempo de participar na creación de novas propostas e de colaborar na produción.
- Fidelizar e crear hábito como espectadores aos habitantes da Comarca de Bergantiños e da Costa da Morte, historicamente cunha oferta moi reducida.

ACTIVIDADES PARALELAS:

Tanto o Premio do Público, o Xograr de Outono (nomeamento honorífico que se outorga a unha persoa ou entidade con traxectoria destacada na promoción do teatro galego), a Escola do Espectador, o Café con... (encontro de compañías e espectadores), os obradoiros, as exposicións, o Zoom Fiot, A Rúa dos Contos, ciclo pioneiro en Galicia na narración oral e monólogos, con 21 edicións xa, ou o Fiotiño, programación para a infancia que inclúe o Concurso Escolar de Teatro Lido "Xosé Manuel Eirís" (19 edicións dirixidas aos centros escolares da comarca, cuxo alumnado prepara pequenas escenas e as interpreta na emisora Radio Voz Bergantiños) e, finalmente, o FioTEEN, que busca achegar o público adolescente ao teatro. Todas configuran un conxunto de iniciativas de dinamización teatral que inciden na captación, fidelización e formación de público e implican outras facetas educativas, culturais ou sociais.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL: A evolución do FIOT foi continua e crecente desde o seu inicio, afectando ao seu contido, alcance, organización, presuposto e estrutura.

Ante a carencia de programación teatral de calidade na comarca, un pequeno grupo de teatro amador crea, no ano 1992, a Asociación Cultural Telón e Aparte para promover un proxecto cultural que ofrezca en Carballo unha oferta teatral de calidade e, así, poder impulsar a feble estrutura escénica da

comarca de Bergantiños e da Costa da Morte, enchendo, tamén, un oco na programación teatral da provincia da Coruña.

Nace así o Festival Internacional Outono de Teatro, cunha programación de cinco días para público adulto e cun presuposto moi reducido.

Ao non contar Carballo cun teatro nin outro equipamento público, alugábase un cine privado para acoller o FIOT, pero, a progresiva implicación do Concello de Carballo, tanto economicamente como co apoio loxístico e de recursos humanos, tivo como froito o Pazo da Cultura, dotado cun auditorio que, desde a súa inauguración no ano 2002, é a sede do festival.

A estreita colaboración entre o Concello de Carballo e a A.C. Telón e Aparte é hoxe un dos sinais de identidade do FIOT. A asociación é a responsable da organización e da dirección do festival. O Concello de Carballo é un colaborador activo na organización do FIOT e xuntos forman un equipo mixto, integrado por membros da asociación e do persoal municipal da Concellaría de Cultura.

Unha das actividades emblemáticas do FIOT, a Rúa dos Contos, deu un bo impulso ao crecemento en extensión do festival, que comezou a diversificar e ampliar a súa oferta a outros espazos da vila.

A evolución obsérvase na xa sinalada implicación do festival na produción e creación, sen esquecer o que supuxo o decisivo apoio económico, no só do Concello, senón das administracións públicas con convocatorias de concorrencia competitiva.

INFLUENCIA DA CRISE:

Afectou, principalmente, na diminución e na maior dificultade para acceder aos patrocinios e colaboracións privadas, algunhas como a da antiga Fundación Caixa Galicia, patrocinadora do Festival case desde do inicio.

De todas as formas, a resposta da organización do festival foi intentar reforzar a imaxe e o posicionamento do FIOT.

– FESTIVAL DE INVERNO DE TEATRO, DANZA E ARTE EN ACCIÓN - ESCENAS DO CAMBIO

EDICIÓN: 6. PRIMEIRA EDICIÓN: 2015. ÚLTIMA EDICIÓN: 2020

TITULARIDADE: Pública.

ENTIDADE TITULAR: Fundación Cidade da Cultura.

ENTIDADES ORGANIZADORAS: Xacobeo 2021 e Xunta de Galicia.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Pablo Fidalgo Lareo.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: INAEM; AGADIC e Concello de Santiago. Instituto Camões Portugal.

ENTIDADES COLABORADORAS: Fondo Gaiás da Empresa Galega (ABANCA, Afundación; Gadis; Inditex; Inveravante; Naturgy; Fundaición Barrié; Banco Sabadell; Grupo Nosa Terra 21; Coren; Campo; R; Astillero Barreras e Monbús).

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Febreiro. Santiago de Compostela.

MISIÓN:

Escenas do Cambio responde á decisión dunha institución pública, como é a Fundación Cidade da Cultura de Galicia, de desenvolver un programa que atenda á diversidade de públicos, apostando por propostas afastadas das linguaxes e formatos convencionais, convencidos de que a cultura debe servir, tamén, para construír espazos de busca, de reflexión, de pór en cuestión, contribuíndo deste xeito a conformar unha cidadanía creativa e favorecer a misión que se atopa na esencia mesma da palabra “radical”: a decisión de chegar á raíz, ao máis fondo.

OBXECTIVOS:

- Favorecer a consolidación en Galicia dun espazo para a escena contemporánea, no teatro, na danza e nos territorios das artes da acción, formas de expresión que superan as estruturas de xéneros tradicionais.
- Conxugar a súa vocación internacional e o compromiso coa vangarda e co arraigamento local.
- Estimular a demanda, apoiar a produción e apostar pola formación, ofrecendo un lugar de encontro e de intercambio onde a comunidade de artistas atope experiencias anovadoras e de exploración.
- Ocupar os lugares deseñados por Peter Eisenman e intervir nos espazos para desenvolver espectáculos nunha biblioteca, nun bosque, nunha torre e no chan dunha planta ou dun museo.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Obradoiros. Mesas redondas. Encontros entre creadores.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL: A evolución do festival máis que a nivel programático ou orzamentario, que non mudou nos seus anos de vida, obsérvase principalmente na creación e consolidación dun público cada vez máis fidelizado.

INFLUENCIA DA CRISE:

Os efectos derivados da crise afectaron á redución do seu orzamento pero favoreceu a incorporación de novos patrocinios e, sobre todo, o cambio de formato, pasando a ser un festival máis concentrado no tempo.

– FESTIVAL DE TEATRO GALEGO ‘CELSE PARADA’ - FETEGA

EDICIÓNS: 30. PRIMEIRA EDICIÓN: 1989. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Asociación Cultural FETEGA

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Josi Lage (últimos 20 anos) Xan Pinal (primeiros 10 anos).

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello do Carballiño; Deputación de Ourense e AGADIC.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Setembro. O Carballiño.

MISIÓN:

É misión do FETEGA promover o teatro profesional feito en Galicia, achegando as súas creacións a todos os públicos, así como fomentar a formación e promover a inmensa calidade de actores, actrices, directoras/es e demais persoas que traballan, dun xeito ou outro, no sector das artes escénicas galegas. Misión que nos levou a homenaxear o director e actor, Celso Parada, unindo o seu nome ao do festival. Render homenaxe a grandes da escena galega é unha liña iniciada hai anos, coa creación dos premios de Honra, Interpretación e Mellor Espectáculo, “Dorotea Bárcena”.

OBXECTIVOS:

- Espallar as creacións escénicas galegas entre todo tipo de públicos.
- Facer do FETEGA, do Carballiño e da comarca, un punto de encontro de referencia para as artes escénicas galegas.
- Apostar pola igualdade nas artes escénicas de Galicia.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Premio de Honra “Dorotea Bárcena” que outorga a organización do FETEGA.
- Premio “Dorotea Bárcena” á Mellor Interpretación Feminina e Masculina, elixido por un xurado profesional.
- Premio “Dorotea Bárcena” ao Mellor Espectáculo de Rúa, elixido por un xurado profesional.
- Premio “Dorotea Bárcena” Mellor Monólogo Cómico, elixido por un xurado profesional.
- Premio “Dorotea Bárcena” ao Mellor Espectáculo, elixido polo público.
- Obradoiros. Encontros. Mesas redondas.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

A evolución do FETEGA destaca pola ampliación da súa programación, pola creación de premios e actividades paralelas. A nivel orzamentario creceu grazas á implicación de entidades públicas e privadas e á colaboración do comercio local. O público fai hoxe do FETEGA o segundo evento máis importante do Carballiño e o que máis público de fóra atrae, segundo as enquisas realizadas no 2019, preto dun 70 %.

INFLUENCIA DA CRISE:

A crise influíu negativamente cos recortes das administracións públicas e privadas que levaron a reducir, naqueles anos, a programación e a duración do festival.

– MOSTRA DE TEATRO DE CEE

EDICIÓN: 25. PRIMEIRA EDICIÓN: 1988. ÚLTIMA EDICIÓN: 2012

TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR e ORGANIZACIÓN: Talía Teatro e Asociación Cultural Domingo Antonio de Andrade.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Artur Trillo.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Cee; Deputación A Coruña e IGAEM.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Agosto. Cee.

MISIÓN:

A Mostra de Teatro de Cee foi concibida para mostrar as mellores propostas escénicas creadas polas compañías galegas.

OBXECTIVOS:

- Encher o baleiro escénico que padecía a zona, debido á distancia que tiña que salvar a cidadanía para poder achegarse a outros concellos para poder asistir ao teatro.
- Achegar as artes a escénicas a Cee e facer pedagogía entre un público pouco afeito aos escenarios.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Espectáculos de rúa.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

Moito foi o esforzo que tiveron que facer os organizadores por manter esta Mostra viva durante 25 anos, pero non só o conseguiron senón que, pese ás dificultades orzamentarias, se consolidou unha importante afección ao teatro. A Mostra chega ao seu fin no ano 2012 pola pasividade, falta de empatía e disposición do concello. As razóns do seu peche foron fundamentalmente económicas, burocráticas e de escasa colaboración organizativa por parte da corporación municipal. Aínda así, ao seu peche, a Mostra de Cee contou cunha grande afluencia de público e co apoio das compañías participantes e do sector teatral galego en xeral.

INFLUENCIA DA CRISE:

Non foi tanto a influencia da crise nos problemas cos que nos atopamos nos últimos tempos, senón que se xuntaran diferentes problemas, sobre todo a nivel burocrático, para poder xestionar a programación. Os organizadores tiñan que pedir préstamos persoais para poder acceder ás subvencións. Tampouco axudou a pasividade citada, xa que o concello chegou a tardar anos en achegar as cantidades aprobadas para celebrar a Mostra de Teatro de Cee.

– MOSTRA DE TEATRO GALEGO DE CARIÑO

EDICIÓNS: 41 (Aínda que non se ten constancia exacta, parece que houbo tres etapas).

ETAPA 1: PRIMEIRA EDICIÓN: 1978. ÚLTIMA EDICIÓN: 1990.

ETAPA 2: Celebráronse edicións entre 1990 e 2003 pero non todos os anos.

ETAPA 3: PRIMEIRA EDICIÓN: 2003. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019.

TITULARIDADE: Pública.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Concello de Cariño.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Jonathan Miranda.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Cariño; Deputación A Coruña; Instituto Camões Portugal; AGADIC e INAEM.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Agosto. Cariño.

MISIÓN:

Promover o teatro galego na zona. Achegar á vila os mellores espectáculos producidos en Galicia e amortizar, así, a distancia coas cidades que teñen unha programación máis estable, xa que o seu desprazamento dificulta e encarece a asistencia da cidadanía ao teatro.

OBXECTIVOS:

- Facer de Cariño un referente na difusión do teatro galego.
- Formación e conquista de novos públicos

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Obradoiros
- Premio do Público

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

A Mostra de Cariño naceu no ano 1978 da man da Asociación Cultural Malveira, que se encargou da súa organización ata 1990.

Entre 1984 e 1990 pasa a denominarse MOSTRA DE TEATRO GALEGO-PORTUGUÉS DE CARIÑO. Da década dos noventa non se atopa moita información da súa evolución. Desde a nova posta en marcha polo Concello de Cariño no ano 2003 a súa evolución é positiva, non sendo os anos da crise que, tamén, lles afectou.

Destaca a creación de público, coa consecuencia de ter que ir artellando novos espazos que teñan unha maior capacidade para poder acoller ese substancial incremento de espectadoras/es.

INFLUENCIA DA CRISE:

Notouse especialmente no ano 2011, e tiveron que reducir moito a programación ata o ano 2014.

A partir de 2015 volve programar tanto espectáculos de sala e rúa como actividades paralelas. Hoxe é unha realidade que ten a fidelidade da cidadanía da contorna.

– MOSTRA DE TEATRO INFANTIL DE OURENSE - MOTI

EDICIÓNS: 16. PRIMEIRA EDICIÓN: 2004. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZACIÓN: Sarabela Teatro.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Fernando Dacosta.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello e Deputación de Ourense; Auditorio Municipal; Teatro Principal; Universidade de Vigo-Campus de Ourense.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Decembro. Ourense.

MISIÓN:

- “Dedicarlle o tempo a nenos e nenas é o mellor agasallo que se lles pode facer” é un dos lemas da MOTI. Así, a principal misión desta mostra de teatro infantil é converter as nenas e nenos de Ourense en futuros espectadores cualificados e amantes das diversas disciplinas das artes escénicas.
- A creación dunha nova xeración MOTI.
- Para cumprir coa misión, a MOTI programa unha gran variedade de xéneros teatrais: de rúa, de actor, de sombras, para bebés, de obxectos, de marionetas, xestual e de máscaras, circo, *clown*, teatro musical ou concertos.

OBXECTIVOS:

- Captación de público infantil.
- Creación e formación de novos espectadores das artes escénicas.
- Promover o teatro entre a infancia como forma de lecer e aprender.
- Promover o teatro entre as nais e os pais para que o teatro pase a formar parte do seu ocio.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Actividades de animación de rúa.
- Puntualmente algún obradoiro didáctico sobre o teatro.

EVOLUCIÓN:

- Destacado desenvolvemento programático, cunha forte aposta pola excelente creación galega de teatro infantil.
- Apostar polo teatro infantil levou a MOTI a unha evolución favorable, tanto na creación de público infantil e familiar como no incremento deste, de feito, existe xa unha primeira xeración MOTI.

INFLUENCIA DA CRISE:

- A incuestionable involución económica no ámbito das administracións públicas, obrigou o festival a reformular a súa programación, rebaixando o número de espectáculos estatais e internacionais.

– MOSTRA DE TEATRO INFANTIL E XUVENIL DE NARÓN - MOTIX (Mostra de Teatro Infantil Galego “Xeración Nós”)

EDICIÓNS: 36. PRIMEIRA EDICIÓN: 1984. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Pública

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Padroado da Cultura do Concello de Narón

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Luciano M. Fernández Vicente

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Narón. AGADIC. Deputación da Coruña.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Durante os meses de outubro, novembro e decembro. En Narón.

MISIÓN:

En 1984 nace a Mostra de Teatro Infantil Galego “Xeración Nós” organizada por varios concellos da comarca de Ferrolterra. Desde 1995 o Padroado da Cultura do Concello de Narón é o único que continúa realizándoa pasando a denominarse Mostra de Teatro Infantil e Xuvenil (MOTIX).

Durante a súa traxectoria, polas táboas da MOTIX pasaron a práctica totalidade das compañías galegas que desenvolven a súa actividade para público

infantil e familiar, así como moitas das compañías estatais máis relevantes e incluso algunhas internacionais. O que garante a calidade da programación e o coidado que se ten en ofrecer ao público máis novo, representacións coidadas e de gran calidade.

A MOTIX de Narón foi pioneira na programación sistemática e continua de espectáculos para menores de 0 a 3 anos.

OBXECTIVOS:

A Mostra de Teatro Infantil e Xuvenil do Padroado da Cultura do Concello de Narón ten como obxectivo principal actuar como axente que socializa e que permite o acceso de novos públicos ao mundo das artes escénicas. Realizando, ademais das propias funcións teatrais, actividades didácticas e formativas en torno ao mundo da escena.

O Padroado da Cultura do Concello de Narón está incluído, como departamento municipal, no Plan de Igualdade do Concello de Narón polo que os espectáculos escollidos, e as actividades complementarias que realizan, procuran ter sempre en conta a perspectiva de xénero.

A nivel de promoción da lingua galega, xa desde o seu inicio, a MOTIX mantivo o galego como lingua vehicular desta, realizando toda a comunicación e publicidade en galego. Asemade, as compañías que representan en galego, son sempre maioritarias na Mostra. As actividades complementarias desenvólvense tamén en galego, sen distinción de onde se realicen, sexan espazos escénicos propios ou outros.

Un 80 % da programación desenvólvense en galego e o 100 % das actividades complementarias teñen como lingua vehicular o galego.

Por outra banda, a MOTIX colabora de xeito habitual con entidades de carácter social: ASCM de Narón; Saúde Mental, Ferrol, Eume e Ortegal; ASPANEPS; Asociación de Persoas Xordas de Ferrolterra etc. As persoas usuarias destas asociacións asisten a diferentes representacións teatrais segundo a súa adaptación e tamén participan nalgunha das actividades complementarias.

ACTIVIDADES PARALELAS:

A MOTIX non queda só en representacións teatrais. Durante os 3 meses que ten de duración desenvólvese unha ampla programación de actividades complementarias que xiran ao redor das artes escénicas, nas que os asistentes poden

coñecer mellor todos os procesos de creación dun espectáculo ou dun texto teatral, así como participar en experiencias didácticas que faciliten a conceptualización de todo o que envolve a actividade teatral.

- Unidade Didáctica Imos á Mostra?: Trátase dun obradoiro de carácter didáctico que ofrece un primeiro achegamento ao equipamento cultural dun xeito lúdico.

- Hoxe Fun ao Teatro: Elaboración dun mural colectivo do seu día na Mostra dedicado aos niveis educativos de infantil e 1º de primaria.

- Abaixo o Telón: Visita guiada e didáctica unha vez rematada a función guiada pola propia compañía na que se explican como se crea, prepara e representa unha función teatral.

- Ao despacho do director: Encontros entre participantes e directores ou escritores dos espectáculos programados, onde o alumnado poida coñecer como se produce o proceso creativo dun espectáculo.

- Obradoiros Técnicos: Obradoiros de técnica teatral dedicados ao alumnado da Escola de Teatro de Narón, ou a profesorado dos centros de ensino.

- Presentacións de textos: Presentación dun texto dramático relacionado coa temática da Mostra.

- Exposicións: Durante a Mostra realizase unha exposición cunha temática relacionada coa MOTIX.

- Obradoiros de escrita dramática: Realízanse obradoiros, de 20 horas cada un, dirixidos a profesorado e alumnado de secundaria.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

A evolución da MOTIX é claramente positiva, pasando de programar 3 representacións, ou 7 se era o concello organizador na mostra *Xeración Nós*, a unha media de 30 funcións teatrais para público de 0 a 18 anos.

Deste xeito, a MOTIX congrega de media, nos últimos anos, entorno a 10.000 asistentes de toda a comarca e de comarcas lindeiras.

INFLUENCIA DA CRISE DE 2008: Non tivo ningunha influencia no desenvolvemento da MOTIX

– MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO DE CANGAS - MITCFC

EDICIÓNS: 36. PRIMEIRA EDICIÓN: 1984. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019

TITULARIDADE: Privada. Sen ánimo de lucro.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Asociación Cultural Xiria

ENTIDADES ORGANIZADORAS: A.C. Xiria; Concello de Cangas; Teatro de Ningures.

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: María Armesto.

COORDINACIÓN: Salvador del Río.

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Cangas; AGADIC; Deputación de Pontevedra.

ENTIDADES COLABORADORAS: Frigoríficos do Morrazo; Fund. SGAE; Comercio Local.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Xuño – Xullo. Cangas de Morrazo.

MISIÓN:

- Canalizar os recursos públicos e privados dispoñibles para a realización dunha oferta teatral global, que inclúe exhibición, innovación, formación e debate de todo o relacionado coas artes escénicas.
- Compromiso radical coa defensa da igualdade, promoción das mulleres no ámbito das artes escénicas e coa realización dunha programación paritaria, acción emprendida hai vinte anos e que converteu a MITCFC no primeiro festival paritario do estado.
- Difundir a propia marca de orixe “cómico e festivo”, impulsando a comedia en todas as súas vertentes: comedia negra, branca, dramática, musical, traxicomedia, *clown*, danza ou novo circo. Porque o humor é un remedio necesario para achegarse á máis dura das realidades.

OBXECTIVOS:

- Converter a MITCFC nun evento de referencia a nivel estatal e internacional.
- Fomentar a creación escénica contemporánea das novas xeracións.
- Contribuír á normalización e estabilidade do sector profesional teatral.
- Promover a igualdade de xénero e a paridade en todas as actividades
- Espallar as artes escénicas e crear redes con institutos, asociacións feministas e colectivos desfavorecidos, ou en risco de exclusión social.

- Ofrecer un espazo de formación e reflexión: obradoiros, encontros, debates.
- Premiar o labor de persoas, colectivos ou entidades a prol das artes escénicas.
- Premiar o labor de mulleres, colectivos ou entidades a prol da igualdade.
- Fomentar a creación e formación de novos públicos.

ACTIVIDADES PARALELAS:

A MITCFC aposta por actividades que non sexan flor dun día senón que se consoliden como eixe do no seu labor artístico e social, como son:

- 20 edicións das Xornadas Mulleres en Acción.
- 13 edicións do Revoltallo.
- 3 edicións do Torneo de Dramaturxia de Galicia.
- 36 edicións de debates e encontros, teatrais, pedagóxicos e sociais.
- 33 edicións do Premio Xiria ao Labor Teatral
- 9 edicións do Premio do Público.
- 8 edicións do Premio Mulleres en Acción.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

Evolucionar foi sempre un obxectivo e un alicerce. Converterse nunha referencia para público, artistas e festivais.

Na última década, a MITCFC acadou os seguintes obxectivos:

- Consolidar as liñas programáticas baseadas na coherencia artística e social.
- Crecer tanto en días como en cantidade, calidade e variedade das propostas escénicas programadas.
- Abrir unha liña para visibilizar a obra de grandes creadoras esquecidas pola historia, como foron a pintora María Mazás ou a compositora Emma Pino, con exposicións, concertos e a produción dos audiovisuais das videocreadoras, Area Erina e Nani Miras.
- Consolidouse a liña da coprodución con novas e vellas compañías, tanto de propostas de novas linguaxes escénicas como de espectáculos de corte máis clásico.
- Colaboración activa con ADICAM-Asociación de Diagnosticadas de Cancro de Mama, ofrecéndolles obradoiros gratuítos, charlas e entradas solidarias.

- Constatouse a fidelidade, diversificación e crecemento de público.
- Consolidáronse novos espazos de exhibición ademais do Auditorio, como son a Capela do Hospital, Sala de Exposicións, Casa da Cultura, praias, rúas, bares e parroquias.
- Nos dous últimos anos acadouse un orzamento de 100.000 € e para 2020 está previsto superalo. Consolidáronse tanto as axudas públicas de Concello, Deputación, AGADIC como o financiamento privado de Frigoríficos do Morrazo, Comercio Local, A.C.Xiria e do público.
- No 2018 estableceuse unha irmandade da MITCFC co Singlot, festival de humor dirixido por Andreu Buenafuente en San Feliu de Guíxol, creando un manifesto conxunto en defensa do humor e a liberdade de expresión e, tamén, con acordos programáticos que contemplan o intercambio de producións galegas coas premiadas á produción polo Singlot.
- Recibimos premios que nos honran:
 - ✓ 2018: Premio da Crítica de Galicia.
 - ✓ 2015: Premio 8 Marzo, en recoñecemento ao labor a prol da igualdade e paridade, da Concellería de Servizos Sociais do Concello de Cangas.
 - ✓ 1997: Premio Xohan de Cangas á creación e consolidación da MITCFC.

INFLUENCIA DA CRISE:

- Durante a crise produciuse unha redución xeral e drástica dos orzamentos destinados polas administracións públicas á cultura. A MITCFC acusouno con recortes que, naqueles anos, afectaron moito aos orzamentos, en particular aos do ano 2010, perdendo, ata hoxe, as esporádicas axudas dalgunha corporación bancaria.

A MITCFC traballou xunto a outros festivais, a través da asociación AFEARTE, para acadar que se abriaran en Galicia axudas públicas en concorrència competitiva, o que se conseguiu coas da AGADIC e coas dalgunha Deputación, o que supuxo unha importante mellora.

– MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA

EDICIÓNS: 35. PRIMEIRA EDICIÓN: 1984. ÚLTIMA EDICIÓN: 2019.

TITULARIDADE: Pública.

ENTIDADE TITULAR E ORGANIZADORA: Concello de Ribadavia.

DIRECCIÓN DO FESTIVAL: Roberto Pascua.l

ADMINISTRACIÓNS PÚBLICAS IMPLICADAS: Concello de Ribadavia;
AGADIC; INAEM; Deputación de Ourense.

DATA E LUGAR DE CELEBRACIÓN: Xullo. Ribadavia.

MISIÓN:

- Defender a emancipación, capacidades e intelixencia da persoa espectadora, da forma, do poder da arte, da súa evolución como un labor aínda vixente, nun mundo extremadamente *logocentrista*. O medo ao abstracto, ao ambiguo, ao autoparódico, ao formalismo, ao disímil, á excelencia visual sen un discurso ilustrativo, aínda ten moita presenza nas artes escénicas e cómpre fomentar un maior aperturismo, evolución e porosidade.
- Sensibilizar, educar e mostrar unha postura ideolóxica da cultura a través da práctica. Diseñar actividades que evidencien que a cultura escénica e musical non son actividades efémeras senón que permanecen, teñen vixencia para repoñelas, revisitalas ou velas por primeira vez nunha comunidade, despois da súa estrea noutra. Mostrar e evidenciar unha actividade cultural integral moi lonxe das dinámicas do mercado consumista e das industrias do entretemento.
- Facer ostensible unha ideoloxía de programación baseada na liberdade creativa, a crítica, a reivindicación artística dos dereitos humanos, visibilizar problemáticas que afectan a todo o mundo como o feminicidio, apoiar causas xustas que nos poidan mobilizar, pois esa é unha finalidade eterna da arte.
- Organizar e deseñar espazos escénicos para agrandar a nosa mirada, romper moldes, abrir camiños anovadores das artes escénicas na fronteira, nos límites e en contacto con todas as disciplinas e novas manifestacións de expresión artística que se dan hoxe en todos os puntos do mundo, desde a reivindicación do tradicional mesturado co moderno ata a deconstrución ou o *collage*.

OBXECTIVOS:

- Contribuír a unha presenza máis habitual do teatro de repertorio internacional no noso contexto, e manter unha relación produtiva que permita apreciar a evolución dos grandes mestres/as da escena internacional desde a recepción particular do contexto galego.
- Reivindicar a experiencia como un dos factores máis relevantes dun festival escénico, onde no fan escala os espectáculos, senón que poden manter unha relación proxectada no tempo e no xeito de entender o teatro endoxenamente, provocando situacións de transformación, crise ou aprendizaxe.
- Coproducir, xerar encontros e intercambios entre creadores/as e institucións de dentro e fora da cultura de orixe. Na nosa opinión, unha das tarefas pendentes do teatro galego é a súa proxección exterior e que, desde a consolidación institucional da cultura galega despois do franquismo, o teatro non recibiu os apoios suficientes e pode que non se promoveran demasiadas tarefas continuadas desde o sector teatral para dar a coñecer a diversidade escénica galega en Europa ou Latinoamérica. Este é un foco prioritario do festival, xa que analizando a contorna e as oportunidades, o foro de Ribadavia pode ir converténdose nun proceso constante e, a longo prazo, nun motor estratéxico neste sentido.

ACTIVIDADES PARALELAS:

- Ademais de crear o Premio Abrente, a MIT foi a primeira institución escénica en pór en marcha as actividades de mediación: foros da MIT, encontros pos ou pre-función entre a comunidade e os artistas, a xeito de escola do espectador enfocada ao aumento da competencia estética e o apoderamento crítico do público. Máis alá de encontros, o material pedagóxico que rodea aos espectáculos de cada edición (cursos, obradoiros, exposicións, programa de man, conferencias, obradoiros, presentacións) están pensados e seleccionados para afondar no estilo, eixe temático ou metodoloxía creativa que ten protagonismo en cada particular edición.

EVOLUCIÓN DO FESTIVAL:

- Maior internacionalización, cuantitativa e cualitativa. Creación de redes, proxectos de colaboración e atención ao equilibrio de presenza

de mestres internacionais con novas compañías. A partir de 2009, a principal novidade foi a sobretitulación de espectáculos e a apertura a novas fronteiras.

- Fomento da promoción fóra de Galicia.
- Colaboración con institucións e participación en candidaturas específicas coma Iberescena, Acción Cultural Española, Europa Creativa, Institutos de promoción exterior da cultura etc.
- Participación en foros académicos e de xestión que permitan abrir a función máis alá da exhibición.
- Desestacionalización da actividade: posta en marcha dunha liña editorial en Difusora e presentacións ou actividades en colaboración coa Asociación de Amigos da MIT.
- Posta en marcha de coproducións co teatro galego, que permita as compañías optimizaren e facer rendibles en común as redes e intercambios xerados pola dinámica do festival. Que o festival sexa facilitador e non só fonte de recursos económicos é unha das manifestacións diferenciais a nivel ético e profesional das coproducións da MIT.
- Profesionalización da dirección artística, da xefatura técnica e da produción do festival.
- Aumento da diversidade de actividades de mediación que incidan na visión do festival como casa viva e popular do teatro e a súa condición mítica ou histórica, pero aberta a novas formas de comunicación social, presenza en redes sociais e atenta á diversidade.

INFLUENCIA DA CRISE:

Debido á crise a MIT perdeu patrocinios importantes. Por outro lado, a crise foi oportunidade e nos anos de recortes conseguiu lexitimación social e crítica para aumentar e consolidar un orzamento de preto de 200.000 €.

CONCLUSIÓN

Despois de esmiuzar os datos recollidos neste informe, atopamos de transcendental importancia o papel que xogaron as mostras e festivais de teatro desde o seu nacemento e posterior crecemento, ao longo de case catro décadas, na consolidación do sistema teatral galego e na creación dunha cultura escénica propia.

Datos que nos levan ás seguintes reflexións:

1. TERRITORIALIDADE: Dos quince festivais seleccionados, só seis se celebran ou celebraron en tres das grandes cidades galegas: ALT (Vigo); FITO e MOTI (Ourense); ESCENAS do CAMBIO e GALICREQUES (Compostela); MANICÓMICOS (Coruña). Todos os demais se celebran en vilas máis pequenas, que van dos 4000 aos 39.000 habitantes: FESTICLOWN (últimas edicións en Vilagarcía); FETEGA (O Carballiño); FIOT (Carballo); FIT de Redondela; MITCFC (Cangas); MIT (Ribadavia); Mostra de Teatro (Cee), Mostra Teatro Galego (Cariño) e MOTIX (Narón).

Sabemos que un festival é unha festa, unha celebración anual na que conflúen creadoras/es, público, compañías, distribuidoras, representantes das administracións públicas, colectivos artísticos e sociais, prensa e medios de comunicación. Unha efervescencia de actividade que permite establecer un diálogo social sobresaínte pero que no caso galego, ademais, resulta de grande axuda na revitalización das febles programacións teatrais dos concellos, xogando así un papel que excede as súas competencias.

2. TITULARIDADE, XESTIÓN E ORZAMENTO: Só catro dos festivais son de titularidade pública, Escenas do Cambio, Mostra de Cariño, MIT de Ribadavia e MOTIX de Narón. Os outros once son de titularidade privada: un é unha cooperativa, FESTICLOWN; outros dous son proxectos empresariais, FITO e MOTI; e os oito restantes son titularidade de asociacións culturais sen ánimo de lucro.

É destacable a aposta das entidades privadas por celebrar festivais a pesar da complexidade que supón organizar un evento destas características. Para a súa organización, poden recibir unha achega de capital público máis ou menos importante pero, tamén, as entidades privadas achegan unha porcentaxe de capital propio.

Constátase, tamén, o desigual nivel orzamentario dos festivais que vai desde os 35.000 € aos 200.000 €, dependendo tanto do compromiso orzamentario dos concellos e administracións públicas como da propia achega privada, mais a principal achega económica procede do erario público. Tamén é desigual a súa capacidade de xestión, uns contan cuns equipos de produción, loxística e destacada profesionalidade, e outros fanse de xeito máis altruísta, cun grande esforzo por parte das persoas organizadoras. Cómpre acadar unha xestión máis eficaz e profesional.

3. DURACIÓN: Excepto o FIOT, que dura un mes, e a MOTIX, que vai de outubro a decembro, todos teñen unha duración de entre cinco e quince días e celébranse, practicamente, ao longo de todo o ano. A maioría concéntrase tanto no verán como no outono/inverno. No verán: MITCF-Cangas; MIT Ribadavia; Mostra de Teatro Galego de Cariño; MANICÓMICOS; FESTICLOWN; FETEGA e a xa desaparecida Mostra de Cee. No outono/inverno: FIOT; FITO; GALICREQUES; MOTI; MOTIX e ESCENAS DO CAMBIO). O FIT de Redondela é o único que acontece no mes de maio, coincidindo coa celebración do Día das Letras Galegas.

Estes datos reforzan a idea da cobertura que ofrecen os festivais á vida cultural do país.

4. INTERNACIONAL-GALEGO: Dez dos quince festivais seleccionados defínense internacionais, mais son poucos os que conseguen ofrecer unha programación internacional de relevancia. Custa acceder a unha programación internacional ampla e artisticamente diversa en Galicia.

Porén, cómpre sinalar que, de non ser polo empeño destes eventos, sería imposible acceder actualmente en Galicia a producións escénicas internacionais.

Lamentablemente, as administracións públicas e as entidades privadas non demostran estaren interesadas en ofrecer á sociedade galega do século XXI, cada vez máis conectada co resto do mundo, unha programación internacional que favoreza a retroalimentación empresarial, artística, social e cultural entre os países.

Tres son de carácter exclusivamente galego, na procura de pór en valor as producións das producións escénicas galegas. Cómpre sinalar, tamén, que a programación das dúas mostras de teatro infantil e xuvenil que forman parte deste informe, apostan por programar moi maioritariamente a compañías de teatro galegas.

5. COPRODUCCIÓN: Ademais dos festivais que xa apostan polas coproducións ou intercambios para a produción e proxección estatal das compañías, como pode ser o FIOT, vemos como agroma nalgúns outros, a menor escala, pero de xeito claro, a aposta por esta nova vía de expansión artística e empresarial. Un compromiso que contraen cada vez máis festivais coa produción escénica galega.

6. NOVAS LINGUAXES: Afiánzase a aposta polas novas linguaxes e pola investigación escénica, tanto nos festivais que xa tiñan unha liña clara neste sentido (FIOT, ALT, MIT Ribadavia ou Escenas do Cambio) como nos que, con

outras liñas específicas (*clown*, circo, humor...) optan, sobre todo na última década, por programaren espectáculos con novas expresións escénicas xurdidas, maiormente, do traballo creativo das novas xeracións de creadoras/es, procedentes, en boa parte, das Escolas Municipais, das Facultades de Belas Artes e da ESAD de Galicia, sendo xa habitual atopar estas manifestacións artísticas na programación actual de moitos festivais.

7. ACTIVIDADES PARALELAS: Case todos os festivais coinciden na súa oferta, obradoiros, debates, escolas do espectador, premios, encontros co público... Todos desenvolven un destacado labor e demostran estar moi implicados co sector e a realidade escénica e social do país.

8. CREACIÓN DE NOVOS PÚBLICOS: Todos os festivais, sabedores de que o teatro conta cun público relativamente envellecido, comparten o interese pola captación de novos públicos, das novas xeracións, por remocicar o seu público e, utilizando fortes doses creatividade e enxeño, conseguen fidelizar pouco a pouco a públicos que se forman desde a infancia no propio festival.

Sabemos que a mocidade acude desde sempre aos grandes concertos de música e que os festivais de artes escénicas non poden competir cos actuais macroeventos musicais que si conseguiron aumentar considerablemente a asistencia do público máis novo, grazas, en boa parte, ao cambio de paradigma na comunicación e á influencia que teñen plataformas como YouTube ou Spotify, só por nomear algunhas das máis populares. Ademais, son eventos que contan cunha achega importante de capital público e privado, imprescindible para a súa difusión, algo do que carecen, polo de agora, os festivais das artes escénicas.

9. POLÍTICAS DE IGUALDADE: Observamos como a creación feminina empeza a facerse visible no seo das artes escénicas e a formar parte das programacións dos festivais. Era tempo, porque un sector escénico que se definiu sempre como un axente de progreso, chega con evidente retraso á incorporación das mulleres profesionais aos diferentes estamentos da produción escénica e, por suposto, aos cargos directivos, a pesar de que existe unha lei de igualdade vixente que así o esixe. Afortunadamente, os festivais comezaron a modificar as súas programacións nos últimos anos, coa excepción da MITCFC que o vén facendo desde o ano 2000, sendo pioneira tanto a nivel galego como estatal en aplicar a paridade á súa programación.

Esta desigualdade debe corrixirse, tanto por parte das administracións públicas como das empresas e festivais, con políticas de igualdade e programacións paritarias *de facto*.

10. ORIXE, TEMÁTICA E CONSOLIDACIÓN: Constátase que as mostras e festivais xogaron un papel decisivo no desenvolvemento escénico, cultural, social e pedagóxico de Galicia.

A súa diversidade temática, teatro de monicreques, infantil, xuvenil, humor, contemporáneo, circo, danza ou *clown*, non só serviu para captar novos e variados públicos, como se desprende do incremento de asistentes que cada ano rexistran estes eventos, senón que, ademais, achegaron á cidadanía unha oferta cultural extraordinaria.

Se analizamos as datas de nacemento das mostras e festivais de Galicia, vemos como unha boa parte viron a luz nos anos oitenta, coa excepción da Mostra de Teatro Galego de Cariño que celebra unha primeira etapa entre 1978 a 1990. A década dos anos oitenta semella ser fundacional para o teatro galego xa que, en 1984, inaugúranse tres mostras: a Mostra de Teatro Infantil Galego “Xeración Nós”, hoxe MOTIX de Narón; a Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas-MITCFC e a Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. No 1988 nace a xa desaparecida Mostra de Teatro de Cee e no ano 1989 o Festival de Teatro Galego-FETEGA. Todos de vital importancia para a posta en valor da lingua e o teatro galego. Testemuña que collerán e desenvolverán os festivais de monicreques, uns anos despois, facendo que marionetas de luva, fío ou fantoches de cachaporra falen a lingua galega.

Entre os anos 1992 e 2015 xorde unha nova e estimulante proliferación de festivais: Festival Internacional de Outono de Teatro-FIOT en Carballo (1992); Festival Internacional de Títeres, Galicreques en Compostela (1996); Festival Internacional de Clown-FESTICLOWN, itinerante (1999); Festival Internacional de Títeres de Redondela, Memorial Juanjo Amoedo (2000); o xa desaparecido Festival Alternativo das Artes Escénicas-ALT en Vigo (2002); a Mostra de Teatro Infantil-MOTI en Ourense e o Festival Internacional de Teatro Cómico-MANICÓMICOS na Coruña (2004); Festival Internacional de Teatro de Ourense-FITO (2008); e o Festival de Inverno de Teatro, Danza e Arte en Acción-ESCENAS do CAMBIO (2015).

Non podemos estendernos moito, pero observemos como os datos informan das múltiples necesidades que os festivais seguen a cubrir en cada época, ampliando a oferta escénica por toda a xeografía galega coas disciplinas xa citadas: marionetas, *clown* etc., ou con novas tendencias do teatro iberoamericano e internacional co FITO, MIT Ribadavia ou Escenas do Cambio, co teatro combativo/inclusivo do FESTICLOWN ou enchendo importantes baleiros nas cidades de Ourense, Vigo ou A Coruña co ALT, MANICÓMICOS, FITO e MOTI.

Rematamos sinalando a especial relevancia que tiveron na consolidación do sistema teatral galego, aquelas mostras nadas na década dos oitenta, cando o país era un ermo, porque grazas ao pulo daqueles grupos de persoas que, faméntas de cultura e teatro, conscientes da necesidade de (re)construír unha cultura vítima da brutal ditadura, e impulsadas pola ansia de encher o baleiro cultural no que estaba mergullado o país, buscaron o tempo, e o espazo, necesarios para xuntárense despois do traballo, mesmo nas súas propias casas, para intentar cambiar aquela escura realidade. Estas persoas idearon uns festivais que, como puidemos comprobar, marcaron un antes e un despois no panorama cultural, non só coa programación de espectáculos galegos, estatais ou internacionais senón por estableceren a lingua galega como vehículo de expresión. Cómpre recoñecerlles ese labor fundamental para o desenvolvemento social do idioma.

A diversidade temática dos festivais contribuíu, tamén, a espallar o idioma entre a sociedade galega e, ademais de difundir as súas especialidades escénicas, levaron o galego ao teatro infantil e de monicreques, contribuíndo decididamente á normalización lingüística.

Cómpre destacar o labor pioneiro dalgunhas mostras: a Mostra de Teatro Galego de Cariño, pioneira na aposta polo teatro profesional galego; os tempos da mítica Asociación Cultural *Abrente* que deu pé á actual MIT de Ribadavia e ao premio de textos teatrais que hoxe leva o seu nome; o TEATRAGAL, primeiro diálogo teatral entre Galicia e Portugal, que impulsou a MITCFC e que abriu as portas á primeira coprodución galego-portuguesa, *Terra de Lobos*; o relevante papel que tivo na comarca de Ferrolterra a creación da Mostra de Teatro Infantil Galego *Xeración Nós*, hoxe Mostra de Teatro Infantil e Xuvenil-MOTIX de Narón, que foi pioneira no desenvolvemento do teatro infantil en galego e en incluír a actividade teatral dentro do horario escolar, como expón un dos seus impulsores nun documentado traballo, publicado no nº 32 da

revista *Ferrol Análisis* (Oti Ríos 2019: 225-233), un labor que a MOTIX segue a desenvolver na actualidade, entre os meses de outubro e decembro.

Este balance final indica que os festivais non naceron froito dun estudo estratéxico do contexto e do territorio, senón dunha ausencia cultural estrutural que, como puidemos comprobar, xestouse no franquismo e que lamentablemente, en democracia, non se conseguiu superar do todo.

Por tanto, os festivais galegos son, tamén, unha consecuencia desa “ausencia” estrutural e vemos como, aínda hoxe, están a facer un labor que, cremos, excede a súa principal misión: exhibir en Galicia os espectáculos máis novidosos, radicais, fermosos, complexos e variados da escena galega, estatal e internacional.

Queremos sinalar que aínda que este informe se elaborou antes da pandemia internacional na que estamos mergulladas/os, non podemos pasar por alto o esforzo realizado polos festivais que se celebraron no 2020, xa que non só cumpriron coas medidas sanitarias esixidas, senón que destinaron boa parte do seu orzamento á desinfección diaria de butacas, escenarios, baños, focos ou camaríns. Esforzo que foi recompensado, xa que non existe nin unha soa persoa con-taxiada nos nosos teatros. Logo é certo, a cultura é segura.

E se, desde Grecia, o teatro soportou pestes, pandemias diversas e sobreviviu á chegada do cine, da televisión ou da Internet, cremos que hoxe, con e sen máscara, o sector respira con forza e nada vai conseguir aniquilar esta arte viva que, tamén, é un oficio.

DIRECTORIO PÁXINAS WEB FESTIVAIS

ALT-FESTIVAL DAS ARTES ESCÉNICAS:

<https://altvigo.wixsite.com/altvigo>

FESTIVAL MANICÓMICOS:

<https://www.manicomicos.org/festival>

FESTICLOWN:

<https://www.festiclown.org/es/>

FESTIVAL INTERNACIONAL TÍTERES GALICREQUES:

<http://www.titerescachirulo.com/galicreques/>

FESTIVAL INTERNACIONAL TÍTERES, JUANJO AMOEDO:

<http://festivaltiteresredondela.es/>

FIOT- FESTIVAL INTERNACIONAL OUTONO DE TEATRO - CARBALLO:

<https://fiot.gal/?lang=es>

FITO - FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE OURENSE:

<http://www.fitoourense.com/2019/index.html>

ESCENAS DO CAMBIO. FESTIVAL DE INVERNO DE TEATRO, DANZA E ARTE EN ACCIÓN:

<https://escenasdocambio.org/es/>

FETEGA – FESTIVAL DE TEATRO GALEGO – O CARBALLIÑO:

<https://www.fetega.gal/>

MITCFC – MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO DE CANGAS:

<http://www.mostrateatrocangas.gal>

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA:

<https://mitribadavia.gal/>

MOTI – MOSTRA DE TEATRO INFANTIL – OURENSE:

<http://motiourense.blogspot.com/>

MOSTRA DE TEATRO GALEGO DE CARIÑO:

<https://www.mostrateatrocarino.gal/>

MOSTRA DE TEATRO INFANTIL E XUVENIL DE NARÓN – MOTIX:

<https://www.padroadodecultura.es/gl/naron-e-cultura/actividades-socioculturais/mostra-de-teatro-infantil-e-xuvenil>; Error! Referencia de hipervínculo no válida.

AGRADECEMENTOS

Lola Correa (ALT), Nacho Fernández (ESCENAS DO CAMBIO), Nacho Figueiriño (FESTICLOWN), Artur Trillo (Festival CEE), Carlos Sante (MANICÓMICOS), Carmen Castro (FIOT), Jorge Rey (FIT Galicreques), Ánxeles Cuña e Sabela Gago (FITO), Luís Crespo (FIT Redondela), Josi Lage (FETEGA), Salvador del Río (MITCFC), Roberto Pascual (MIT Ribadavia), Jonathan Miranda (Mostra de Teatro Galego de Cariño), Fernando Dacosta (MOTI), Luciano Fernández Vicente e Isa López García (MOTIX), Francisco Oti Ríos (Mostra de Teatro Infantil Galego “Xeración Nós”).

LA PRODUCCIÓN COMO MEDIADOR ENTRE EL ARTISTA Y PRESENTADOR

Carlota Guivernau

Productora

El compromiso vale más que la importancia. La importancia de un proyecto es mucho menos concluyente, a la hora de determinar su éxito, que el nivel de compromiso de la persona que lanza el proyecto.

Tom Peters

Creo que el productor de una nueva escena es un auténtico creador que, con su compromiso de vinculación a determinados proyectos, hace posible, precisamente, que estos se materialicen en una realidad, lo que ha sido materia del sueño del artista.

Guillermo Heras

EXPERIMENTAR

A diferencia del mito, no soy una productora o gestora resultado de haber sido una artista frustrada, sino que trabajé como actriz y dramaturga durante 15 años hasta que me agoté física y emocionalmente y tomé la decisión, tras 2 años alejada del teatro, de continuar desde el lado de la producción. Descubrí tarde mi vocación.

He recibido varias propuestas de volver a actuar y aunque hay compañeras que consiguen asumir ambos roles, en mi caso ni lo veo necesario ni lo deseo.

Cuando tras meses de trabajo, junto con un equipo, logramos llevar una propuesta a escena, en el momento en el que se apagan las luces y comienza la obra, es tal el orgullo, la paz y la felicidad que siento de haber participado de ello sin tener que estar encima del escenario, sino detrás o incluso en la butaca disfrutando, que no lo cambiaría por nada.

Debido a mi situación personal, en mi época de estudiante, además de no haber tenido opciones de estudiar una carrera de gestión o producción al uso (actualmente siguen sin existir unos estudios reglados en España), me puse a trabajar, iba a la escuela práctica, a aprender de la experiencia, y cuando encontré mi pasión, mi deseo, ya era mayor y no tenía ni la capacidad económica, ni el tiempo, para hacer alguno de los tantos másteres que hoy ofertan. Así que me hallo en una especie de limbo generacional, ya que ni soy lo suficientemente

joven para, ahora que hay más medios, poder especializarme en esta profesión oficialmente, ni soy lo suficientemente mayor para haber conseguido un puesto o cargo gracias a la experiencia acumulada.

Lo que diferencia el oficio de la afición es la formación. Así que, igualmente mientras trabajaba y siendo la mayor de mi clase, realicé los estudios de producción en el Centro de Tecnología del Espectáculo (CET), la única escuela oficial técnica perteneciente al Ministerio, además de cursos especializados.

El CTE forma parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), organismo autónomo de la Secretaría de Estado de Cultura (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), que se ocupa de la promoción, fomento y difusión de las artes escénicas (danza, teatro, música y circo).

Las profesiones técnicas del espectáculo en vivo no han contado con formación reglada en nuestro país. La transmisión del oficio se realizó por vías familiares-gremiales hasta que, en la década de 1960, la generalización de las normativas de trabajo impidió el acceso al puesto de trabajo a través del meritaje o situaciones afines. Esta interrupción de la transmisión del conocimiento, unida al espectacular proceso de construcción o rehabilitación de espacios escénicos en la década de los ochenta, así como a la proliferación de eventos de todo tipo y a las continuas innovaciones tecnológicas en el subsector, produjo una situación de déficit extremo de profesionales. Como en otros países de Europa, fueron algunas administraciones culturales que gestionaban espacios escénicos las que asumieron la impartición de formación inicial no reglada que garantizara en alguna medida el relevo generacional.

El CTE fue la primera entidad que, en 1987, abordó esta labor.

Así que digamos que me reinventé y desarrollé un método propio de trabajo y una forma de relacionarme desde la honestidad, compromiso y ética personal con los agentes del sector.

Suelo llevar propuestas de compañías, obras individuales, no todas las producciones que hagan, ni todos sus trabajos. Hay propuestas que una misma compañía puede hacer que no se corresponde con mi compromiso y otras de la misma compañía que sí. No soy la representante de nadie, pero sí defendiendo fielmente la obra en la que decido trabajar.

El teatro tiene una gran responsabilidad social y en cada propuesta que llevo adelante soy muy consciente de ello. Intento no traicionarme a mí misma y

cuando surgen dificultades, que las hay diariamente, no me cuestiono hacerlo de otra manera.

Defiendo igualmente una política cultural democrática y por ello creo que desde donde hay que desarrollarla es en los escenarios. Confío en el sentido público y sociocultural. Como bien dice Guillermo Heras (2012): “Ayudar a la cultura desde el estado es una obligación civil de las democracias”.

Según la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, “toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (artículo 27).

Así, nuestra Constitución, la misma de 1978, la actual, establece en su artículo 44.1 que “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”.

El derecho a la cultura es, por tanto, un derecho fundamental. El Estado tiene que garantizar y acompañar esos procesos respetando la libertad esencial de los creadores y actores culturales.

CIRCULAR

*La carencia de tiempos para profundizar evita convertir la frustración
en resistencia y crítica.*

Remedios Zafra

*Hay que apostar por los procesos y no por los resultados, apoyar la creación en
continuidad sin acudir al éxito efímero, equivocarse desde la vocación de la militancia
cultural y el compromiso con los lenguajes escénicos contemporáneos.*

Guillermo Heras

Tras un repaso por lo personal, continuaré con la experiencia en lo ajeno.

Debido al sistema instalado desde hace muchos años o estructuras actuales, distribuyo más compañías internacionales que nacionales y pienso que puede ser porque detrás hay un interés, un apoyo y un trabajo de las instituciones, de los países exteriores, así como de los creadores. Al menos en mi caso está sucediendo así.

Y me pregunto cómo puede ser que varias compañías de Latinoamérica hayan viajado a Festivales en Japón varias veces y ninguna española, o que sea más fácil viajar con una producción latinoamericana a países similares que a España. Ni la cultura, ni la lengua, ni las relaciones institucionales, ni siquiera en cuestión de distancia geográfica, tendrían comparación con las relaciones que tendrían con Iberoamérica. Pues sucede.

Otra experiencia que he tenido es que las instituciones extranjeras que pueden apoyar la movilidad de proyectos españoles, cuando hay medios destinados específicamente para ello, no lo hacen porque no encuentran interesante ningún proyecto. Y mucho de esto es responsabilidad de los creadores, ya que los artistas españoles hace tiempo que dejaron de mostrar interés por viajar, por mostrar sus creaciones a otras culturas o países y eso repercute tarde o temprano. En épocas de crisis, de repente, surge ese interés, pero es básicamente a nivel económico y por el hecho en sí de viajar, y cuando esto sucede suele ser tarde. No hay una búsqueda de miras, de intercambiar conocimientos, de abrir la creación a la mayor cantidad de público posible, un interés por el *feedback* de la creación con otros agentes, crear redes o cooperaciones a futuro.

Hay excepciones de compañías, sin duda alguna, como puede ser El Conde de Torrefiel pero fue gracias, entre otros, a Christophe Slagmuylder, anterior director del KunstenFestivalDesArts, el cual se interesó y gestionó su participación y continuidad en Europa, si no, seguirían siendo desconocidos en el extranjero o hubieran tardado más tiempo.

La compañía Señor Serrano, gran excepción gracias a su particular empeño, Titzina, con un increíble trabajo que lleva a cabo la propia compañía por ser una de las que más circulan sin ser de gran formato y sin agente. Y sin duda, la artista Cris Blanco, ejemplo de una honestidad, trabajo, riesgo y compromiso que ha acabado funcionando y se valora mucho fuera, con y sin apoyo institucional español.

En cuanto a Latinoamérica seguimos pensándonos como colonizadores y de su parte también nos siguen viendo de esta manera en muchos casos, como si fuéramos nosotros los que hemos inventado algo o tuviéramos prioridad y prestigio sólo por el hecho de ser la mal llamada “madre patria” o “mundo desarrollado” en cuanto a Cultura.

Sucede también con la enorme distancia generada durante tanto tiempo con el país vecino, Portugal y es de agradecer que, por fin, actualmente, se estén estable-

ciendo conexiones, coproducciones y exhibiciones en España. Gracias también al trabajo desarrollado por instituciones como Iberescena, siendo consecuencia de años de trabajo de ambas partes para que esto suceda. Igualmente asistían más producciones latinoamericanas a Portugal que españolas, no siendo el problema, dificultad o impedimento el idioma, ya que compartimos el mismo.

Con la cantidad de creaciones que se producen en un año, el porcentaje de las producciones que hacen giras en el extranjero es mínimo y habría que aumentarlo. Pienso que los festivales y sus direcciones, son un elemento muy importante, son los grandes responsables de que esto suceda. Además de medir en cantidades y estudiar la asistencia del público, deberían hacer un seguimiento de las compañías que han programado, interesarse por su movilidad y difusión exterior, a título cultural y social, no únicamente buscar el éxito personal o del festival. Así se sabría si cumple con una de sus funciones reales, que sería la de mostrar, dar a conocer los trabajos, las compañías, impulsarlas y acompañarlas, no quedarse únicamente en la exhibición y que haya sido un éxito momentáneo, puntual y efímero.

Igualmente, no hay que irse muy lejos para sentir las complicaciones burocráticas, políticas que comportan tanto las fronteras como a nivel interno en España. Cuesta mucho poder programar entre comunidades, producciones de creación propia, con identidad cultural, creativa e identitaria. Me refiero a producciones como las gallegas, vascas o catalanas, por ejemplo. Durante el mes de enero, para comenzar el año 2020, habrá en Madrid 5 producciones catalanas y dos gallegas, y se agradece que empiece a cambiar en este sentido la cartelera, pero dichas compañías han modificado su idioma original, su lengua y dicción de los artistas para poder programarlas en Madrid. Siempre me pregunto, por qué aceptamos montajes del resto de lugares europeos como Alemania o Francia y leemos sin problema los subtítulos.

Se tiende a no valorar la riqueza y diversidad propias de la cultura por parte del sector y, al mismo tiempo, estos hechos se consienten, por parte de los creadores, al ceder con ello para poder trabajar y poder, de esta manera, programar fuera de su comunidad. Así que desarrollan un mismo montaje en las dos lenguas, originaria y mayoritaria. Ver esto como algo “lógico”, normalizar una diferencia, un problema, una discriminación, no considero que haya que aceptarlo, sino al contrario, promover y consolidar, hacer que sea un hábito ver el teatro original de cada lugar, con su dicción, sus lenguas, sus características y sus maneras de crear.

Si ustedes restringen las maneras de decir están limitando las formas de pensar.

Remedios Zafra

No me refiero a una radicalización como si Shakespeare solamente lo pudieran hacer creadores ingleses en el idioma original, ni que Chéjov solo pudieran hacerlo artistas rusos. Me refiero a dramaturgias y creadores vivos y actuales. Es equiparable a lo que pasa con montajes argentinos que, una vez hechas las producciones con elencos y equipos de allí, convocan únicamente al director argentino para que viaje a España y realice exactamente el mismo montaje con actores españoles. Cuál es el objetivo real de ese trabajo. Considero que es puramente económico y efectista, si funciona en un lugar, lo hacen igual con un equipo de otro país. Si están vivos, en activo, los creadores que han realizado ese proyecto deberían viajar y así compartirlo con otros países para que se conozca y vea el trabajo. De esta manera se está estableciendo un modelo de creación, tipo fábrica empresarial, mientras las creaciones originales se quedan en su país de creación sin poder mostrar su trabajo en el exterior. Sería como ver una copia, una lámina en papel, bien hecho sí, pero al fin y al cabo una copia, del verdadero cuadro expuesto en un museo.

Si uno quiere ver el cuadro original, sus texturas, sus colores, contemplar y disfrutar de lo que fue pintar ese cuadro tiene varias opciones, viajar hasta el país donde está expuesto el cuadro en el museo, esperar a que llegue a su ciudad en una exposición itinerante o temporal o comprarse un imán del cuadro para su nevera. Opciones como espectadores tenemos muchas en este mundo globalizado y consumista, pero como responsables de la cultura sería nuestro deber ofrecer e intentar conservar en las mejores condiciones el original de la creación.

No todo lo que se vende mucho tiene un auténtico valor cultural. Aunque también es cierto que, en el otro lado, muchas prácticas culturales cercanas al onanismo solo sirven para regodeo de unos cuantos que se consideran privilegiados por el simple hecho de dedicarse a la práctica artística.

Guillermo Heras

DIALOGAR

La creación es movilizada por el conocimiento, el conocimiento genera conciencia, y la conciencia es pregunta que interpela.

Remedios Zafra

Actualmente en España ha sucedido, a raíz de la actualización de las tecnologías y el cambio en el concepto de la imagen, la ofensa del artista, más allá del ego que todos manejamos más arriba o más abajo, sino que hay un nuevo modelo de artista y de espectador que no dialoga, que no comenta las obras con los propios artistas, colegas o público, ya que se “pueden ofender”. Ahora hay pocas críticas reales e incluso el criterio personal en la figura del crítico profesional se ha difuminado entre tanta red. Ahora se estila escribir solamente si te ha gustado o si esa crítica es positiva, sino mejor que no se nombre. Lo que no se nombra no existe y de esta manera nos parece que así va todo bien. En España ya no hay un diálogo abierto y sin ofensa, un debate, diferentes miradas, criterios, propuestas constructivas, escuchas...

Se ha olvidado que se hace teatro para el público, no para los fans o amigos y que se debería escuchar al espectador que lo ve, respetar su mirada, su sentir, su opinión.

Más tecnología e información produce menos diálogo y pensamiento. Actualmente hay nuevos tipos de gestión y nuevas formas de medir. Las redes sociales se basan en mayor cantidad y menor calidad, al igual que los ciudadanos son considerados consumidores.

Tomo como ejemplo contrario a una compañía mexicana llamada Los Colochos. Bien, dicha compañía realiza sus creaciones escuchando al otro, recibiendo y abriendo las propuestas durante ensayos para crear junto a un público abierto y realizan conversatorios con ellos, para ir creando, modificando y estudiando por donde viaja la producción. Realizaron una obra llamada Mendoza, versión de Macbeth de Shakespeare. Dicha obra fue un proceso de creación abierta completamente, para poco público en casas, hasta que fue creciendo y hoy la obra va a cumplir 7 años de gira. No hablo de temporadas, como obras de la Gran Vía de Madrid o La Plaza de Buenos Aires que llevan 10 años en cartel,

hablo de procesos creativos, de propuestas arriesgadas y comprometidas que no deben envidiar en nada a las otras formas, totalmente respetables.

Otro ejemplo es la compañía chilena La Resentida. Tras lo sucedido en Chile en 2019, han creado unas asambleas de creadores, donde se reúnen compañías o artistas chilenos a dialogar, a impartir talleres entre todos, a que cada uno aporte desde su conocimiento a otros artistas, de modo gratuito y abierto. Simplemente por el hecho de dialogar, de compartir con iguales, sin discriminación ni juicio.

En Argentina se ha creado recientemente la APPEAE, asociación profesional de productores ejecutivos de las artes escénicas, en Catalunya se está gestionando una asociación de distribuidores de artes escénicas, en Madrid se está intentando crear un sindicato de creación desde Teatro del Barrio...

Es la manera de accionar, de unirse, de dialogar y compartir experiencias para poder generar derechos, información, discursos. La única manera de acabar con el individualismo que nos ataca de forma veloz hace tiempo y nos separa y aísla.

Todas estas nuevas uniones surgen *motu proprio*, con el impulso de cambiar el sistema creado y por la resistencia a quedarse esperando a que haya una nueva ley o surja un cambio por el simple hecho de haber firmado un manifiesto o dar un *like* en una de las tantas redes sociales.

Estar y tener superó el entusiasmo por crear y transformar.

Remedios Zafra

Solamente en España ha habido dos huelgas generales del sector, en 1975 y en 2010, esta última sin punto de comparación. La primera, la del 75, se trató de una huelga de actores que sucedió en un contexto represivo más intenso y constituyó la primera acción importante de ese colectivo teatral, que reivindicó la reducción de la jornada laboral para los actores, un conflicto, por lo tanto, que sintetizó la significación política con la propuesta de un acuerdo laboral democrático en su fondo y forma.

Después, a partir de la campaña “No a la guerra” en 2003, al sector le entró miedo a padecer represalias profesionales en España, estado de ánimo este del que hoy aún no hemos salido. Ni siquiera en el 8 de marzo cerraron todos los teatros.

Es más, en España ha salido publicado este año un informe de la Academia de las Artes Escénicas, en el que se constata la resistencia del sector al ascenso de las mujeres. El organismo elabora un informe en el que expresa el miedo a que la “discriminación tradicional se invierta y los hombres pierdan posibilidades” (OCC 2018).

Es por ello por lo que la frase “divide y vencerás” en el caso de la Cultura ha surtido efecto. Y ahora es el momento de dedicarnos, y trabajar más que nunca, a generar conexiones, en dialogar entre nosotras, en poner atención en lo que hacen los compañeros, en generar vínculos y cooperaciones.

MEDIAR

Basémonos o imaginemos un proyecto artístico como una persona que tiene algo que decir, que expresar, que comunicar. Uno elige al mejor o más adecuado interlocutor para ello, alguien que genere relaciones con personas afines.

Un artista o propuesta escénica es un invitado a un teatro, a un festival, a una casa y el presentador es el anfitrión, el dueño de la casa, el programador, el que mejor conoce su espacio. De manera personal, uno elige a sus amistades con las que compartir, con las que pasar el tiempo y sus confidencias, y el amigo es el que recibe, apoya y aconseja. El trabajo artístico debería ser un poco lo mismo.

Habría 4 personalidades diferentes en esta relación, pero en la que todos se nutren, apoyan y se necesitan. Serían el artista, el presentador, el productor/mediador y el público.

Hay tantas visiones como profesionales y todas son respetables y han de escucharse.

La colaboración ha de ser fluida, no cabe imponer.

El anfitrión debe recibir a los invitados en las mejores condiciones posibles y hacerles sentir bienvenidos y como en casa. El invitado debe respetar las reglas de la casa y costumbres del anfitrión. El productor debe conocer las condiciones locales, sus cualidades y limitaciones.

Debe generarse entre ambos un compromiso basado en la mutua confianza. Debe haber hospitalidad, flexibilidad y transparencia de todas las partes.

Una persona va a conocer a otra. Un tercero contacta con ambos individual y previamente.

Escucha y asesora a la persona para conocerla mejor, qué tiene en mente, objetivos, qué grado de concreción tiene su propuesta y así buscar a alguien que se adapte o con la que mejor puede generar una relación fructífera. Una vez localizado al presentador adecuado, concierta una cita con él para que se conozcan y lleva la reunión, es una especie de guía. Si estas dos personas, por diferentes motivos, no pudiesen quedar, el invitado no lleva un detalle a la casa, se olvidó de la cita o hubo cualquier inconveniente, se podrían generar ya malentendidos, desavenencias o enfados que dificultaran el objetivo de ambos. El mediador allana el terreno, quita las piedras, los inconvenientes, prepara la casa y enciende las velas, realiza la presentación entre dos seres distintos y diferentes, pero con un objetivo común. El artista debe quedarse en su terreno, que es el que mejor conoce, lo artístico. El presentador debe saber qué presenta, qué ofrece, cómo y a quién ofrecerlo. El mediador debe conocer ambos terrenos, facilitar los accesos y el apretón de manos y ponerlas en relación.

La cultura sería como el amor, no hay garantías y el productor sería cupido.

Tengo varios ejemplos de experiencia propia en la que han surgido este tipo de relaciones profesionales. Uno sucedió estando de gira con una compañía argentina, en el teatro HtH de Montpellier. Este teatro durante varias temporadas estuvo dirigido con una visión conservadora y clasista y al cambiar la dirección a Rodrigo García cambió todo, él desarrolló un proyecto de apertura, de nuevos públicos y creaciones y le costó mucho cambiar algo que llevaba tantos años instalado. Más allá de todo lo que conlleva un cambio así, a mí me interesaba la visión o pensamiento de los equipos técnicos del teatro y les pregunté. Al ser un teatro público, los equipos y funcionarios técnicos permanecen con los cambios de dirección y ellos me decían que ellos sienten el teatro, su lugar de trabajo, como su casa y que las compañías que llegan deben sentirse bien recibidos y hablar bien cuando se vayan para futuras compañías o por si regresan. No diferenciaban el desempeño en su trabajo en cuanto a la programación artística, en cuanto a gustos o criterios, sino que hacían referencia a su casa y sus invitados. Ellos seguirían allí independientemente de la dirección. El trato fue impecable.

Otro ejemplo es el del Teatro Municipal de Viana do Castelo, en Portugal. Llegamos de gira con una compañía mexicana. Como siempre hacemos, fuimos al teatro, descargamos, saludamos y nos fuimos a comer, todo bien. Mientras comíamos, llegó apurado al restaurante el director del Teatro pidiéndonos mil

disculpas porque a nuestra llegada no había podido estar ni recibirnos debido a una cuestión de trabajo. En realidad, daba exactamente igual el motivo, lo que vi como un gesto íntegro y profesional, fue su intención de disculparse por no habernos recibido en persona. Cuando algo así sucede es de destacar porque pasa muy pocas veces, normalmente a las direcciones de los teatros ni las ves.

Hablo así del trato al artista, de las relaciones, de las formas, y destaco igualmente lo positivo y lo valorable como pueden ser casos de festivales como el FIT de Cádiz, el FITEI de Portugal o el MIT de Ribadavia. Cuando la profesionalidad y la humanidad se unen. Direcciones que invitan, reciben y acompañan a los artistas, que se interesan en establecer relaciones más allá de la mera programación y exhibición de los espectáculos.

Toda forma de producción y gestión condiciona el sistema artístico, lingüístico y de recepción de un proyecto escénico.

Guillermo Heras

Actualmente, los modelos de producción consisten en diseñar un proyecto artístico con base en la financiación o coproducción, cuando debería ser al revés. Primero diseñar la propuesta artística y después buscar las estructuras de financiación y coproducción adecuadas, acordes al proyecto, que favorezcan y aporten. Las colaboraciones y apoyos no deberían ser una necesidad, sino una decisión, una opción.

Pondría de ejemplo una obra del director argentino Pablo Rotemberg que ha girado bastante, *La Wagner*. Estuvieron trabajando durante siete meses sin financiación o presupuesto alguno. Si no hay dinero, no hay escenografía, pensaron, y de ahí que los únicos elementos escenográficos sean unas sillas. Después entró dinero ya avanzado el proceso creativo, pero las sillas, esa escenografía ya había generado su lugar propio, su espacio creador, así que se mantuvo. Marta Pazos, directora de Voadora, dice que a la creación no hay que limitarla en cuanto a presupuesto, si ella quiere un elefante en escena lo habrá, ya verá después si es una miniatura o una proyección o un elefante real, pero no limitar el proceso creativo al presupuesto. Se resuelve escénicamente, artísticamente y el productor encontrará la forma y las vías de conseguirlo.

Hacer del cambio la herramienta de trabajo.

Un ejemplo contrario son los casos de directores que estrenan con producción de teatros nacionales como algo excepcional. Se encuentran con una producción disponible y que no están acostumbrados y deciden crear unas escenografías inmensas para lo que suele ser su creación habitual o estructuras imposibles de mover a otros lugares, añadiendo las dificultades legales para que una producción nacional gire. Desde la visión del equipo de producción es genial estar ahí trabajando, pero no va más allá. Se disfruta en el momento, pero sabiendo que estará un mes a lo sumo programado, con todos los medios y que después esa escenografía se destruirá y que solamente lo verá el público que haya podido ir en ese periodo. No viajará, no la verá el mayor número posible de personas, uno de los objetivos fundamentales del teatro para transmitir la creación. Sería como una gran noche de sexo sin amistad. Efímera por capacidades.

Actualmente, más concretamente en España, hay un impulso por hacer sin reflexionar. Se juntan, eligen una obra porque les da el número de personajes y nada más. Con el paso del tiempo se empiezan a desmotivar porque realmente no les interesa. No hay discusión ni reflexión: qué es lo que mueve a uno a hacer eso que hace, a invertir el tiempo, los recursos económicos que en general son escasos. ¿Por qué embarcarse en un proyecto? ¿Para qué? Son preguntas básicas. No se gestiona lo que se recibe. Se produce mucho, pero queda ahí. No se piensa ni cómo, ni para quién, no se piensa el modo de sostener un espectáculo una vez que está listo.

Se genera una locura con el estreno sin pensar en la vida de la obra, sería como parir sin criar o educar. En los estrenos no termina todo, sino que empieza. Al menos para la producción. No se piensa la explotación como una etapa. No se hacen las preguntas como “¿para qué producimos?”, “¿para quién producimos?”, “¿qué producimos?”.

Yo no entiendo la producción sin compromiso o pasión, a mí me gusta estar desde el comienzo del proyecto, de la idea, ver la forma de llevarla a cabo y acompañarlo en el recorrido.

Como dice Gustavo Schraier (2008): “La producción no es solamente lo que ocurre arriba del escenario, sino que es la platea, el hall, los baños, la taquilla. Desde que el espectador traspasó la puerta, la responsabilidad es totalmente nuestra”.

Los baños también, así es. Cuando yo era actriz, al terminar la representación me iba al baño rápidamente y me encerraba ahí escondida, para escuchar los comentarios del público, eso sí, solo escuchaba los femeninos. Como productora, siempre que puedo, también lo hago. Buscando la verdad, el pensamiento real e íntimo del espectador. El público, ese personaje fundamental y cada vez más olvidado, es el juez final, el parlamento de esta democracia cultural.

INTERMEDIAR

Entendiendo al productor como un intermediario del arte, siendo un agente esencial en la visibilización de la obra, necesario entre el creador, la institución y el público.

El productor es una organización humana, técnica y administrativa de un proyecto.

Es el puente entre la imaginación y la materialización, los presentadores y los artistas.

Esta figura profesional suele establecer puentes entre las instituciones públicas y privadas, los programadores, los artistas, la crítica, los periodistas, y el público. Pero esa abundante actividad de interlocución constituye un ejercicio procesal supeditado a otro, que incluye la investigación, documentación y materialización del proyecto. Con los conocimientos necesarios y llenos de responsabilidad social y cultural, su objetivo sería el de comunicar conceptos y discursos sobre el arte que elaboraría “sin coacciones de ningún tipo”, siendo el ideal, un gestor neutral.

En estas relaciones no debería haber ninguna jerarquía, ni creencia de poder, ningún interlocutor debería ser más que otro, ya que todos formamos parte de esto, dependemos los unos de los otros, valorando y haciendo crecer las artes escénicas. La cultura es un acto social donde no se puede trabajar solo, hay que aliarse con otras personas, cooperar, relacionarse, dialogar...

El verdadero profesional es un guía, un resorte, un acompañante del artista que se ubica entre el sistema y la práctica, “intentado que lleguen los menos impactos posibles al artista”. Para el artista contratar a un productor supone una fuerte apuesta, ya que se delega la concepción, creación y difusión de la propuesta

en esa persona, lo que implica también un considerable voto de confianza. Y es quien debe generar en cada presentador razones, motivaciones e intereses en el proyecto artístico.

El productor/mediador/gestor debe tener una visión global y local del servicio cultural, conocimiento del medio en el que trabajamos, conocimientos de marketing, tanto estratégico como técnico, conocimiento de comunicación y capacidad de relación con los medios de comunicación, capacidad de interacción con diferentes públicos, conocimientos financieros, conocimiento del entorno legal, político, institucional, local...

Según Guillermo Heras (2012) un gestor debe “tener la sensibilidad de un artista y la responsabilidad de un buen administrador”. Un productor/mediador debería asumir riesgos calculados, tener instinto y criterio, dotes de comunicación en las relaciones, mantener y generar contactos de larga duración y una implicación y compromiso personal.

La falta de estudios formales ha impedido la consolidación como una categoría bien definida. Es una especie que fluye entre la difusión, la producción, la gestión y la mediación. La gestión es parte de la producción, un productor debe saber gestionar.

La falta de formación ha equiparado al productor con el artista, ya que hemos ido aprendiendo de los errores, de la experiencia, formándonos, oyendo, viendo muchísimo, reflexionando y sobre todo haciendo. Es como dice de nuevo un gran referente en la producción, Gustavo Schraier (2008), la “experiencia comparativa” de las producciones.

Por eso tiene que conocer todo, no tiene por qué ser un experto, pero sí tiene que conocer un poco de cada sector para poder dialogar. Debe estar un paso adelante del resto, y eso requiere vivir aprendiendo. Saber qué tendencias existen, qué se está haciendo... Ver qué le pasa al público, aparte de ver el espectáculo en sí.

Otra comparativa, en mi caso, de la relación de la producción con el artista es que aún tengo el lujo o privilegio de poder elegir con quien quiero trabajar, solo llevo o me implico en trabajos que me interesan y esa libertad sería la misma que tendría un artista a la hora de crear, una libertad que se muestra en la creación, trabajar con honestidad. La entrega, la defensa, el conocimiento de un proyecto en el que crees, confías, es muy diferente a los “encargos”, imposi-

ciones, o elaboraciones que dependen de presupuestos. El gestor debe trabajar con dos opuestos juntos, la ambición y la humildad. La producción forma parte de un equipo artístico, pero también juega con los otros equipos, el de los presentadores y formando parte de ambos equipos siempre se trabajará mejor.

Georges Bernard Shaw elabora un discurso ideal para comprender el valor de la Cultura cuando dice, “Imaginemos que hoy dos estudiantes salen de casa con una manzana cada uno. Se encuentran en la universidad y se intercambian sus manzanas; cada uno volverá en la noche a su casa con una manzana. Pero imaginemos que esos dos estudiantes salen de su casa con una idea cada uno, se encuentran en un aula, se intercambian las ideas y en la noche, cuando regresan a casa, tienen dos ideas cada uno. La cultura siempre enriquece, es un círculo virtuoso que enriquece a todos sus protagonistas”.

Encuentro las artes escénicas en igualdad con el humanismo, la filosofía u otras artes, vinculadas siempre con movimientos de libertad e igualdad, buscando la verdad a través de la razón y el pensamiento, comprometiéndose con la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERAS, Guillermo (2012): *Pensar la gestión de las artes escénicas: escritos de un gestor*, Buenos Aires, RGC Libros.
- OCC (=OBSERVATORIO DE CULTURA Y COMUNICACIÓN) (2018): *Informe sobre el estado de la cultura en España. España y el espacio cultural iberoamericano*, Madrid, Fundación Alternativas.
- SCHRAIER, Gustavo (2008): *Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*, Buenos Aires, Atuel.
- STAINES, Judith (2007): *La movilidad de las artes escénicas. Obstáculos, retos y oportunidades*, Madrid, Fundación SGAE Ediciones.
- ZAFRA, Remedios (2017). *El entusiasmo*, Barcelona, Anagrama.

DRAMATURXIA DA RECEPCIÓN

Santi Prego

Actor

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

QUE É A DRAMATURXIA DA RECEPCIÓN? O ESPECTADOR MODELO

No marco dun congreso de teatro supoñemos que todos os asistentes saben o que vén sendo a dramaturxia da recepción. Poderíamos ofrecer neste escrito algo así como unha clase maxistral que explicara moi brevemente os conceptos de “horizonte de expectativas, espectador real, espectador modelo, cambio de horizonte, distancia estética, o espectador como autor, a harmonización do diacrónico e o sincrónico, a función social do teatro, a estrutura de efectos, a indeterminación, a concretización, a crítica da negatividade e as fases da estrutura da recepción”. Non obstante, o que aquí nos convoca é facermos unha reflexión sobre os espectadores reais, asimilables ao público, “eterno espellismo” en palabras de Sanchis Sinisterra. A miña reflexión vaise centrar na imposibilidade de assimilar os conceptos de recepción e de código na arte moderna cos mesmos conceptos nas artes escénicas. Unha imposibilidade, a de comparar dous modelos, que en Filosofía da Ciencia se denomina inconmensurabilidade. Referímonos concretamente á existencia de códigos intersubxectivos nas artes escénicas, fronte aos códigos subxectivos da arte moderna, así como á recepción colectiva que se dá nas artes escénicas, fronte á experiencia individual, que se dá nas artes plásticas, onde podemos falar máis ben de espectador.

Para non dar nada por sabido, comezaremos por definir a dramaturxia da recepción (tamén chamada teoría da recepción ou estética da recepción) pola vía negativa, ou sexa, dicindo o que non é. En primeiro lugar, a dramaturxia da recepción non é un xeito de compoñer ou escribir teatro, como pode suxerir a palabra dramaturxia.

Tampouco é unha fórmula ou algoritmo para chegar directamente ao público. Xa quixeramos que tal marabilla puidese existir, pero iso non existe nin sequera na industria do cine ou televisión.

A dramaturxia da recepción propón unha reflexión filosófica que parte da noción de “espectador modelo”, que é ese espectador para quen compoñemos o espectáculo. Na compañía de teatro Ollomoltranvia, á que pertenceu quen subscibe estas liñas, creábase o espectáculo para un espectador ficticio, ao que chamabamos “o último alemán”. “O último alemán” era para nós ese espectador que está na última fila, que está un pouco xordo e que ademais non entende moi ben o idioma. Cando

rematabamos de montar unha escena en Ollomoltranvía, despois de moito esforzo por parte de todos, alguén adoitaba dicir (case sempre eu mesmo) “creo que non o entendeu o último alemán, que habería que volver montalo dun xeito máis visual, máis claro”, e dicían os compañeiros desesperados “xa está este co último alemán”. Non obstante, eu daquela nunca sentira falar da dramaturxia da recepción. Conto esta pequena anécdota porque ilustra algo moi importante sobre a teoría teatral en xeral e sobre a dramaturxia da recepción en particular. A dramaturxia da recepción non vén descubriarnos nada que calquera no oficio non soubese. Isto mesmo afirmou Sanchis Sinisterra, divulgador desta en España. A súa importancia está en que conceptualiza iso que nós sabiamos, dálle un nome e establece relacións entre os conceptos. E as palabras e os conceptos son moi importantes para entendérmonos. En calquera caso, sirva este *introito* como aviso de que para este relator a sabedoría do oficio é como mínimo, tan importante como a sabedoría académica.

EXPERIENCIA ARTÍSTICA E EXPERIENCIA ESTÉTICA

“Sempre desconfío da palabra arte cando se fala de actuación”, afirma Anthony Hopkins. Se cadra este especialista no verso *shakespeariano* ten razón en desconfiar.

Coa chegada da arte moderna en 1900 deuse un xiro na experiencia estética, de maneira que o importante nas artes plásticas, o foco, pasou a situarse na experiencia artística, naquilo que experimentaba o artista. Esta idea *nietzscheana* da vida como obra de arte aínda foi máis desenvolvida na arte posmoderna a partir de 1970, e probablemente teña a súa orixe no concepto decimonónico da xenialidade do artista. Lembremos a diferenza entre dous conceptos básicos: A experiencia artística é a propia do artista, e a experiencia estética é a propia do público. Para entender mellor a diferenza entre ambas, ímolo explicar cun exemplo: cando eu daba clase de interpretación, propoñía ás veces aos alumnos unha situación trágica ou mesmo melodramática, como por exemplo a morte da nai do personaxe. Unha cadeira no medio da sala e un actor ou actriz, non se precisaba máis para o exercicio. Houbo algún alumno que, mirando para o chan, discursaba sobre o inxusto da vida, con nulo efecto sobre a audiencia. Cando remataba o exercicio e preguntaba polo resultado, eu respondíalle que moi mal, xa que non lograra

emocionar. E este reaccionaba moi ofendido, xa que a el lle morrera o seu can, ou un familiar había pouco e afirmaba que o estaba sentindo de verdade, acabara o exercicio completamente desfeito. “Xa” –respondíalle eu– “pero que ti te emociónes non garante o obxectivo da túa interpretación”. O que é imprescindible é que nos emocionemos nós, o público, os receptores. Este é un caso moi claro de confusión entre experiencia artística (a do actor) e experiencia estética (a do público). Imos poñer outro: estando o actor galego Xosé Manuel Olveira “Pico” ensaiando *O mozo que chegou de lonxe* co seu director, Mario Gas, este pediulle que, nun momento dado, se achegara facendo unha diagonal polo escenario ata a “corbata” e que, unha vez alí, ben preto do público e ben iluminado, deixara caer unhas bágoas. “Pico” quedou preocupado, porque el non sabía chorar con bágoas. Pero chegou un día naqueles ensaios no que deu certo, chegou á “corbata”, e unhas lágrimas comezaron a escorrer polas súas fazulas. Mario Gas felicitouno, e “Pico” respondeulle que non estaba moi seguro de que o resultado fose o esperado. Por que? Porque o único que fago é, mentres describo esa diagonal, ir mirando sen pechar os ollos para o foco que me tes preparado. Ao que Mario lle respondeu: iso fai parte do teu proceso, e a min tanto me ten. Eu só vexo un vello que perdeu o seu fillo, e que avanza coa cara moi ben iluminada, e que cando chega a escasos centímetros do público, chora.

A experiencia artística nas artes escénicas forma parte do proceso, dunha estrutura que se debe retirar cando se presenta o resultado ao público para que goce dunha experiencia estética. Polo contrario, a experiencia artística ou proceso de creación ocupa un lugar central nas artes plásticas.

O HIC ET NUNC

O modelo das artes plásticas influíu nas artes escénicas, cristalizando nese fenómeno que se chama “xiro performativo nas artes escénicas”, que parte do concepto de *performance*, aínda que non debemos confundir a *performance* co devandito “xiro performativo”.

Aínda que os espectáculos que podemos enmarcar na categoría do xiro “performativo” pertencen a un circuíto alternativo, seica así esta mestura entre experiencia artística e experiencia estética callou tamén nas correntes máis estándar do

teatro. Non é que callara nas súas propostas estéticas, que seguen a ser en xeral as do teatro aristotélico, senón que esa mestura entre experiencia artística e estética callou en forma de confusión entre unha e outra. De aí que os alumnos pensen ás veces que o importante é que eles, os artistas, sintan as cousas, e non que as sinta o público, un público que ás veces “non está capacitado para gozar do espectáculo”. Neste caso as comiñas indican ironía, xa que o público é o que está na sala nese momento, e non outro. Ou para expresalo doutro xeito: a experiencia do público nas artes escénicas dáse no *hic* e *nunc*, non ten sentido apelar a un público que hipoteticamente está noutro lugar ou noutro tempo.

A experiencia estética das artes escénicas só ten sentido no aquí e agora. A experiencia estética nas artes plásticas pode prescindir destas limitacións.

O TEATRO É UNHA ARTE SOCIAL. A IMPORTANCIA DAS CONVENCÍONS. OS CÓDIGOS PÚBLICOS NA ARTE

Tivo certo éxito a idea de que o que importaba era o que nós, os artistas, pensáramos ou sentíramos, e non o que pensara e sentira o público. Isto, insistimos, sucede con frecuencia en boa parte das artes plásticas contemporáneas, nas que os códigos son subxectivos do artista. Porén, a experiencia estética do teatro é sempre un pracer compartido. O teatro é unha arte social, e a vida social está fundamentada nas convencións. Por tanto, para nós, profesionais das artes escénicas, as convencións son moi importantes. A convención nos espectáculos ten que ser necesariamente compartida pola comunidade, o que obriga a que os códigos sexan suficientemente abertos e asumibles en función do público ao que se quere acceder. Esta sería a terceira diferenza entre a arte moderna e as artes escénicas.

O teatro necesariamente é comunicación, e, por tanto, debe empregar códigos comúns entre escena e público.

O TEATRO É EFÉMERO

O teatro é deficitario, ninguén se fai rico co teatro. De feito, é improbable poder vivir só do teatro. Parafraseando o guionista Rafael Azcona, “se o teatro dese cartos,

sería do Banco de Santander. E non o é”. Non obstante, o Banco de Santander ten unha importante colección de obras de arte, e non porque estes banqueiros e bancarios teñan unha maior sensibilidade que o resto dos mortais, senón porque a adquisición de obras de arte é unha operación comercial vantaxosa. E si, ao Banco de Santander non lle importa demasiado se a súa arte comunica ou non, se os códigos son públicos ou privados. O que lles interesa é o valor comercial do obxecto artístico e, secundariamente, o prestixio que outorga a súa posesión. E chegamos así á cuarta diferenza entre arte moderna e artes escénicas: nas segundas, non hai obxecto a posuír, porque son efémeras. Por tanto, non teñen demasiado valor nunha lóxica capitalista.

ORIXE DA DRAMATURXIA DA RECEPCIÓN. A DIVERSIÓN

A dramaturxia da recepción xorde nos anos sesenta como reacción á estética marxista dominante, a de Theodor Adorno, que consideraba que a experiencia estética só era auténtica se deixaba atrás todo o pracer e se elevaba ao ámbito da reflexión estética. Non obstante, á saída do teatro, a primeira reacción do espectador é a de dar fe do seu pracer, ou do seu aburrimiento. Como dicía outro teórico da estética teatral marxista, Bertold Brecht, o teatro consiste en representar ficcións co fin de divertir. A diferenza entre ambos teóricos marxistas procede novamente do seu ámbito artístico: Brecht era un home de teatro e referíase exclusivamente ao teatro.

Con todo, Adorno e o paradigma da arte moderna acabou callando parcialmente no teatro, como levamos vendo. Hai espectadores que non saen do teatro dicindo “que ben o pasei” (eu teño escoitado tamén “que ben o pasei, canto chorei”) ou vaía tostón, senón proclamando que “a proposta” lles pareceu interesante. Interesante? Iso que quere dicir? que lles gustou ou non? Non o saberemos nunca, porque a continuación analizan a mensaxe, ou sexa, a reflexión que “a proposta” lles suxire. Ou como dicía Paula Paz, a representante que distribuíu os espectáculos de Ollomoltranvía por España: “O recado. O recado da proposta”.

Retornando a Bertold Brecht, o fin do teatro é divertir. Ou, para fuxir do termo “divertido”, que pode resultar equívoco, diremos con Peter Brook que, “en teatro, o demo é o aburrimiento”. Ou, en definitiva, que o fin primeiro da

experiencia estética é a consecución do pracer, para empregar unha expresión moi empregada por Hans R. Jauss, o teórico principal da estética da recepción, que é o marco teórico que nos ocupa.

Se o público se aburre, fracasaremos no noso obxectivo. Porén, na arte moderna, a reflexión sobre a proposta conceptual é o núcleo da experiencia estética.

O ARTISTA DE TEATRO NON É UN INTELECTUAL

A cuestión anterior remítenos á controversia entre contextualismo e illacionismo. O illacionismo postula que para apreciar a obra de arte non necesitamos máis que vela, oír ou lela (ás veces, reiteradamente). O contextualismo, polo contrario, defende que debemos imbuírnos do contexto: do resto da obra do artista, das obras doutros artistas, das técnicas empregadas, da súa biografía ou das súas intencións ao crear a obra. En definitiva, precisa dunha interpretación. A arte moderna sufriu unha deriva progresiva cara ao conceptual, e, por tanto precisa desa interpretación. O teatro, aínda que é moito máis conceptual que as artes plásticas porque está baseado no *logos*, ou sexa nas ideas e nas palabras, é fundamentalmente illacionista, debe entenderse no momento preciso da experiencia estética, aínda que non deixa de ser importante o pouso que deixa e que permite unha reflexión posterior. Velaí outra diferenza máis.

Particularmente, non comparto a opinión de que o artista, o artista de teatro, sexa un intelectual. Creo que os artistas traballamos sobre a intuición e sobre os sentidos, non sobre o razoamento intelectual. E cando asisto a unha función na que se apela principalmente ao intelecto, o que penso é “preferiría ter lido isto nun ensaio”. Como di un vello tratado inglés de dramaturxia que teño na casa, “se ten algo que dicir, escriba un ensaio; se ten algo que mostrar escriba teatro”.

Nas miñas aulas sucede, ás veces, que algún alumno levanta a man e di que non entende determinado concepto. E o meu rol de profesor esixe que eu llo explique, xa que dar e recibir clase de Teoría Teatral é un exercicio intelectual. Non obstante: non nos soa raro que un espectador diga que non sabe de teatro? Que é o que hai que saber? Por que hai xente á que cando lle preguntamos a súa

opinión sobre o espectáculo ao que acaban de asistir din “ai, eu non sei de teatro”? Porque pensan que o teatro é algo intelectual que precisa de explicación, de profesores ou expertos que nos desvelen o seu sentido. Novamente, atopamos esa asimilación do teatro coa arte moderna.

O SENTIMENTO DE PERTENZA

Hoxe en día percibimos que o teatro é, para algúns, un fenómeno dirixido ao espectador individual (e non tanto ao público como entidade colectiva). No extremo contrario, para outros o teatro é un produto de consumo sen máis. Ben está que exista ese tipo de teatro (pensemos nos musicais, por exemplo), e tamén está ben que exista un teatro dirixido à reflexión individual do espectador (as salas alternativas fan fincapé neste tipo de experiencia). Pero ás veces botamos en falta a corrente que poderíamos chamar “central”, a do teatro que se fai para o público: non para uns simples consumidores, nin tampouco para o espectador que procura unha experiencia artística individual.

A experiencia estética do teatro é colectiva e xera un sentimento de pertenza, porque o público, cando acode a un espectáculo, vai a un acto social.

Os primeiros recordos de termos asistido a un espectáculo sempre están ligados a algunha forma de sociabilidade: ir aos monicreques coa familia, ir cos amigos a un festival etc. En Galicia durante a transición, ir ao teatro era un xeito de afirmación colectiva, de compromiso político e social. O importante era o encontro. Certamente, o concepto, a mensaxe, o “recado” son importantes. E tamén o é a proposta, ou sexa toda a cuestión formal e estética. Pero son importantes en función de que ao público lles resulten importantes, en función de que poidan crear unha expectativa que motive ese encontro social. Para a dramaturxia da recepción, a literatura dáse no momento da lectura, e a música no momento da escoita, é dicir, no momento en que hai un receptor. Porén, podemos pintar sós e non amosar os nosos cadros, e seguirán a ser pintura. E podemos tocar o piano sós, e non por iso deixará de ser música. Pero non podemos dicir que unha representación sen espectadores é teatro, xa que entendemos que a representación é diante dun público, ou sexa, dun colectivo, sen o cal faltaría un aspecto fundamental do teatro, ese que o relaciona cos ritos relixiosos, esa “especie de comunión

laica” á que se ten referido nalgunha ocasión Ernesto Caballero. As artes plásticas están orientadas por un lado, cara a un espectador especializado (o que acode ás galerías), e polo outro, cara ao consumo masivo (as longas fileiras de consumidores que atopamos nos museos). O camiño do medio está practicamente baleiro. Non obstante, no teatro, ese camiño do medio, onde se encontran as casas da cultura, os teatros e outros espazos máis ou menos convencionais, parece que debería ser o máis habitado. Aí é onde está o público, independentemente de poida haber espectadores nos circuítos alternativos e consumidores no teatro máis comercial.

APUNTAMENTO BREVE SOBRE RECEPCIÓN E IDIOMA

Quero rematar vinculando este relatorio con outro que se desenvolve nesta mesa, o que trata o asunto do idioma. O dramaturgo Cándido Pazó xa me ten comunicado a súa preocupación porque o público actual non entende suficientemente parte do léxico ou determinados xiros lingüísticos. Unha eiva que, dito a título anecdótico, obríga a desenvolver unha especie de “dramaturxia do sinónimo”. Unha práctica que consiste en, por exemplo, cando fala de algo “morno”, tratar de falar tamén de algo “tépedo” ou “temperado” para garantir unha cabal comprensión inmediata, no aquí e no agora, porque como el afirma, “en teatro o que escapa, escapou”.

En relación co idioma, debo dicir que este “alemán” ao que me referín ao principio, “o último alemán”, que non entende ben o idioma, está pasando de ser un espectador ficcional a ser un espectador real nas nosas salas de teatro.

En definitiva, e para resumir a pequena hipótese que quixen achegar a esta mesa de diálogo: “Eu non sei de teatro” e “a proposta pareceume interesante” son dúas frases propias da experiencia estética do público galego contemporáneo sobre as que me parece que paga a pena reflexionar.

**A DEMOLICIÓN DA CASA
COMÚN DA LINGUA:
CANTOS DE SEREA DA
MODERNIDADE E OUTRAS
COMPLICIDADES DIGLÓSICAS
NO TEATRO GALEGO**

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes

Grupo ILLA (Universidade da Coruña)

A CONVENCIÓN LINGÜÍSTICA NO TEATRO DOS SISTEMAS NORMALIZADOS

Na produción escénica realizada en contextos lingüísticamente normalizados e, por tanto, en que o uso do idioma propio non está condicionado por preconceptos limitadores –pensemos, por exemplo, nos sistemas teatrais español, portugués ou francés– non adoitan ser incluídas personaxes que se expresen exclusivamente nunha lingua diferente da que define o campo escénico en que esa produción se insire.

Fóra dalgunha intervención pouco relevante en termos informativos, a caracterización lingüística das personaxes que se quere marcar con algún grao de distancia idiomática faise adoito a través de marcas fonéticas convencionais –un /r/ moi forte para as personaxes rusas e gutural para as francesas, por exemplo; ou a confusión entre l/r para as chinesas– e a reiteración de certas expresións breves noutra lingua –*you know, voilà, prego...* A intención última destas estratexias é manter os diálogos dentro dos marcos da lingua propia. No teatro galego atopamos esta solución, por exemplo, nas pensadoras prusianas de *Té con Kant* (2014), de Inversa Teatro.

Danse tamén algúns casos –moito menos frecuentes– en que se introducen no espectáculo longos parlamentos en linguas exóticas para a maioría do auditorio. Ocorría isto en *Europa* (2002), creación da Aula de Teatro Universitaria de Lugo sobre o texto de David Greig en que a actriz Yoo-Joung Lee Choi profería un extenso monólogo en coreano. Nestas propostas escénicas, en ocasións achegadas aos postulados posdramáticos, a lingua desas pasaxes é empregada con intencións non referenciais, de maneira que factores como o ritmo, o estrañamento, a intensidade ou o potencial evocatorio prevalecen sobre o contido informativo.

No campo audiovisual recórrese, por veces, a outras solucións, mais estas non son habituais nos produtos escénicos.

O TEATRO BILINGÜE DO SÉCULO XIX

Durante varios séculos, a lingua galega non contou co dereito de estar presente no espazo público, incluído o teatro: a escena era un terreo vedado para a lingua propia. Nos contados casos en que comparecía debía xustificarse a súa presenza e

normalmente facíase por razóns de verosimilitude lingüística. Por outras palabras, se o que se pretendía era reproducir de maneira máis ou menos fidedigna o comportamento lingüístico das personaxes, recorríase a unhas frases nesta lingua, enunciadas sempre por tipos populares, asociados ao mundo rural e cunha cultura limitada.

Eis un exemplo tirado de *Maruxiña* (1897), unha comedia en tres actos e en prosa dos galegos Francisco García Cuevas e Ricardo Caruncho editada en Santiago de Compostela e estreada nesa cidade e na Coruña:

D. Eulogio	Y tardarán en volver?
Tío Marrueco	No, non señore, pronto serán as doce y vendrán á xantar.
D. Eulogio	En efecto, las doce menos cuarto. Esperaré.
Tío MarruecoSeñor:	Non se sente ustede n-o chao que, jracias á Dios, teño bancos é mesa é tamén jraciosa por si ustede quere refrescar.
D. Eulogio	Si, hombre, lo acepto con gusto.
Tío Marrueco	Pois vou enseñida; con premiso de ustede...
D. Eulogio	(<i>Aparte</i>) Pois señor; esto e moi estraño. ¿Para qué buscará este forestairo a señá Lourenza? En xamais dos tempos se ha ocupado naide d'ela, e agora... total-as tardes... duas señoronas, é hoxe este caballero. (García Cuevas e Caruncho 1897: 6-7).

Unha personaxe, caracterizada desde o propio nome con relación á súa clase social e á súa cultura, fala, como esperado, en español. E outra, cunha caracterización antroponímica diferente, responde en galego porque, moi probabelmente, non ten competencias en castelán. Xustificábase desta maneira que a lingua galega ousase subir aos palcos cando non estaba autorizada.

En moitos casos, esta reprodución dos usos lingüísticos reais incorporaba ademais a chacota –e mesmo o escarnio– da persoa galegofalante que non era quen de modular correctamente o paso ao español. É o caso, por exemplo, do “graciosísimo y original sainete” *Cuatro simples y un compuesto* de Cebege –identificado por Laura Tato (1999: 31) como Castor Baltar.

Nestas obras, quen non consegue desprenderse totalmente da lingua galega é obxecto de ludibrio e desprezo, como o falso ministro que é descuberto por conservar trazos orais do galego absolutamente incompatíbeis co cargo en *El Ministro en Ferrol* (1904) de Wenceslao Veiga:

- Opinión ¿V. es el Ministro?
 Ministro Servidor de usted.
 Opinión (*Indignada*) ¡Un ministro falsificado!
 Ministro ¡Ogo con las palabras... porque, aunque usted jaste faldas,
 la envuelvo en papel sellado!
 Opinión ¿Usted ministro?
 Ministro ¡Servidor de V! si señora... ¡Ministro!
 Opinión ¡Será de gracia...! (Veiga 1904: 33)

A caracterización do falso ministro realízase mediante a confusión entre os fonemas velares e as persoas que asistisen ás funcións deste espectáculo percibirían sen grandes problemas a natureza ignorante e ruda de que o dotaba o autor.

A CONSTRUCCIÓN DUN RELATO DE NORMALIDADE LINGÜÍSTICA NO TEATRO DAS IRMANDADES DA FALA

As Irmandades da Fala romperon con esta situación e decidiron que non ían pedir permiso: autorizábanse elas propias a subir con absoluta normalidade a lingua galega aos palcos sen ningunha escravitude ao criterio de verosimillanza. Como nos sistemas lingüísticos normalizados, o teatro galego que as Irmandades defendían ía incorporar a convención idiomática (Tato 2017, García Negro 2016, Lourenço e Biscainho 2002).

Así sendo, levaron á escena situacións que non respondían aos usos lingüísticos reais. Ramón Cabanillas, por exemplo, arranca *A man de Santiña* –o título con que en 1919 se iniciaba a produción do Conservatorio Nacional de Arte Galega– cunha ambientación pacega, moi ben identificada na representación pola escenografía de Camilo Díaz Baliño, en que nunca tería cabida a lingua galega e, para sorpresa do auditorio, as personaxes –para máis, mulleres, que eran as menos autorizadas para daren un golpe na mesa– expresábanse en galego con absoluta normalidade encanto se arrumaban para asistiren á misa.

Salón de entrada e recibimento na pranta alta do casal de Riosagro. No fondo, (...) unha porta ben cumprida que deixa ver o descanso y-a balastrada d-unha escaleira de pedra (...) Ó erguerse o pano son as nove da mañán d-un domingo.

- Rosario (*Namentras axeita a mantilla, cara ô espello, axudada de Marirrosas*)
 ¡Chegaremos tarde! ¡Santiña sempre a derradeira! ¡¡Santa!! ¡¡Santiña!!
- Misiá Manoela ¡Ai, que rapaza! ¡Para ouhir unha misa tanta compostura!
- Marirrosas ¡Déixea, tía! ¡Qué lle quere pedir a catorce anos!
- Rosario ¡Imos a entrar dimpois de mudar o libro! ¡¡Santiña!!
- Santiña (*Ven arraxando os cabelos, co-a mantilla sin pôr*)
 (*A Rosario*) ¡Oxe erguéchete de mal aire!
 (*A Marirrosas*) ¡Como inda non estóu afeitada!
- Rosario Pol-as trazas non acabamos en toda a mañán.
 (*A Santiña*) ¡Pon apresa esa mantiña! (Cabanillas 1920: 13-14)

O público recibiu o diálogo cunha xorda exclamación. Estaban a construír desde as artes escénicas un relato de normalidade lingüística en galego nunca visto. O monolingüismo presentábase nos palcos sen pedir permiso nin ter que se xustificar con argumentos de credibilidade.

Un caso absolutamente elocuente neste sentido represéntao *Alén* (1921), texto que, infelizmente para as vontades planificadoras das Irmandades da Fala, non alcanzaría na altura a forma escénica. Na peza, persoas neoirquinias falan en lingua galega á marxe de calquera reprodución mimética dos usos lingüísticos reais.

CADRO PRIMEIRO

É na casa de Helen, na cibdade de Nova-York (...)

- Schelicher Chegou a hora. Son as dúas da mañán. (*Ollando a súa moestra.*)
- Helen ¿As dúas xa?
- Schleicher As dúas.
- Spiller Isto é pra morrere coa risa.
- Collins Pois eu non sei porque vosté ríse...
- Spiller Nin eu tampouco. Sábeo o Murphy.
- Schleicher Formalidade, meus señores. Isto non é cousa de risa nin moito menos.
- Helen Por agarimo ao morto e por respecto a mín...
- Mac-Neill Si vosté, Spiller, ríse outra vez dareille unha labazada.
- Spiller Eu lle non teño medo á ningún irlandés.
- Mac-Neill E á un irlandés lle non pon medo nada do mundo.
- Murphy A morte, a morte... (Quintanilla 1921: 11-12)

A convención idiomática presente neste título de Xaime Quintanilla leva a que non sexa necesaria ningunha xustificación, como a de seren fillos de emigrantes galegos, por exemplo, ou calquera outro argumento lexitimador da presenza escénica da lingua do noso país* en boca de personaxes non oriúndas do país. Quintanilla evítalo propositadamente, como se pode comprobar no uso dos apelidos ou na explicitación da orixe irlandesa dun deles. E tampouco sente a necesidade de as caracterizar desde a fonética ou a inclusión de calquera outra marca da lingua inglesa. Por outro lado, rompía deliberadamente a relación forzosa entre o uso da lingua e o ámbito doméstico rural.

A mesma pretensión normalizadora estaba atrás da tradución para o galego de títulos da dramaturxia coetánea occidental como *O pai* de August Strindberg ou *A intrusa* de Maurice Maeterlinck, ambas realizadas por Bernardino Varela do Campo para os cadros dramáticos irmandiños (Biscainho-Fernandes 2021): alta burguesía europea a falar galego na escena sen pretexto ningún.

É fácil de entender que a convención lingüística non se asume de vez e que é preciso presentar regularmente produtos culturais que funcionen nesa clave antes de que sexa vista pola cidadanía como algo normal. Infelizmente, esa conquista de normalidade non se produciu, porque a circulación regular da lingua propia foi proscriba polas dúas ditaduras, tanto a de Primo de Rivera como a de Francisco Franco. Os coros populares e outras agrupacións non terían problemas en levar ao escenario o idioma galego, sempre que fose en clave de verosimillanza ou de tipismo rural, coa coñecida asociación ao atraso e á ignorancia.

A LINGUA NA REFUNDACIÓN DO SISTEMA TEATRAL GALEGO NO TERZO FINAL DO SÉCULO XX

Atrás da recuperación da actividade escénica galega que tivo lugar a partir da pasada década de setenta houbo inicialmente unha vontade de abrir espazos para a participación cidadá e o intercambio de ideas: procurábase conquistar unha esfera

* Perante a decisión do Consello da Cultura Galega de utilizar “Galicia” como denominación oficial do país fronte a Galiza, “forma lexitimamente galega” (NOMIG 2003, p. 57) e denominación histórica da nación, para se referir a esta, o autor do presente artigo optou pola súa substitución por expresións perifrásticas equivalentes.

pública que o réxime ditatorial se encargara de dismantelar (Biscainho-Fernandes 2010). En moitas das asociacións que naquela altura acollían grupos de teatro, a dinamización cultural estaba nalgunha medida vinculada ao activismo político e á defensa de valores democráticos. Este posicionamento antifranquista levou as agrupacións galegas a un reencontro coa reivindicación da identidade galega, de maneira que a loita contra a represión fascista atinxiu tamén a cuestión nacional.

Nas tormentosas discusións sobre os atributos desta recuperada actividade dramática galega, o principal acordo abrazado foi o da lingua: os produtos deste incipiente sistema teatral íanse vehicular sempre no idioma galego. Unha evidencia da asunción deste pacto foi a mudanza no nome do festival que funcionou como catalizador da creación teatral galega nos anos setenta. Nacida en 1973 como Mostra de Teatro en Galego Abrente, desde a edición de 1975 o encontro de Ribadavia pasou a se denominar Mostra de Teatro Galego (López Silva e Vilavedra 2002).

Desde ese momento, ficou establecido o criterio lingüístico como baliza delimitadora do teatro galego —en correlación co criterio filolóxico xeral aplicado á cultura do país— e as contravencións terían unha forte contestación.

En consecuencia, o teatro foi reiteradamente colocado nesa altura como unha das poucas parcelas da cultura galega —se non a única— lingüisticamente normalizada. Un exemplo moi revelador foi a grande oposición que recibiu o espectáculo do Centro Dramático Galego *Valle Inclán 98* (1998) (Vilavedra 2002, López Silva 2004). Sen criminalizar os profesionais que participaban na montaxe —as traballadoras e os traballadores das artes escénicas están, como é lóxico, para traballaren nas propostas escénicas que se puxeren en andamento—, a escenificación do Centro Dramático produciu un importante terremoto polo feito de, contra calquera coherencia planificadora, unha produción institucional estar vehiculada en español pola negativa dos herdeiros do autor a que se traducise para a nosa lingua. Esta forte polémica evidenciaba que, aínda que feble e até certo punto aparente, a normalidade estaba instalada na nosa escena.

Nas décadas finais do século XX estableceuse unha rede máis ou menos densa de elementos vinculados á actividade escénica e foron definíndose un mercado, uns produtores e consumidores, un elemento institucional e un conxunto de regras e materiais de repertorio (Biscainho 2007, López Silva 2015). Ademais, repartiuse capital simbólico e delimitouse un espazo central e as consecuentes

periferias, ben como unhas regras específicas do campo, entre as que salientaba, como xa comentamos, o idioma empregado. Ficaba, pois, constituído un sistema teatral galego autónomo e diferenciado do correlato español, circunstancia que facilitaba a consecución de dous grandes beneficios: por un lado, o teatro podía funcionar como un importante factor de cohesión social á volta dunha identidade galega específica; doutro, a rede establecida en torno á produción e distribución de espectáculos tiña un notábel potencial económico.

Relativamente á primeira das funcións, abríase a posibilidade de que a cidadanía se identificase con esta produción teatral e asumise a súa urdidura sistémica como un elemento caracterizador da colectividade galega, incorporando este sistema a un grande polisistema cultural galego.

No que di respecto ás potencialidades económicas, os especialistas en economía da cultura teñen focado as vantaxes que resultan dun campo cultural diferenciado demarcado polo uso da lingua propia:

O idioma blinda o seu produtor e constitúe un elemento diferenciador que permite xerar un mercado propio e rendible, con demandantes dispostos incluso a pagaren un prezo máis elevado por estes bens [...]

O emprego do galego na produción ancora o capital no noso territorio, ou, cando menos, facilita a incorporación dos traballadores galegos ao mercado laboral. (Sangiao 2012: 476 e 486)

Porén, a construción do relato de normalidade que se estaba a levar a cabo nos palcos —como xa se intentara no tempo das Irmandades da Fala— foi confundida coa propia normalidade lingüística social. E esta ilusión de ter atinxido a meta con relación á circulación da lingua galega no ámbito teatral tivo como consecuencia a desactivación da enerxía planificadora inicialmente mobilizada.

Da mesma maneira que se constrúen outras narrativas desde as artes —un sector do teatro galego actual está a revisar o relato sobre a figura da muller, por exemplo— a nosa escena foi dando forma a ese relato de normalidade lingüística a partir da convención idiomática. Presentábase unha realidade en que calquera personaxe, e en calquera contexto, se expresaba en galego. O relato foi construído, si, mais iso non tivo como correlato a normalización lingüística na sociedade, tampouco no propio colectivo teatral.

É certo que nas décadas de oitenta e noventa foi habitual entre as persoas que traballaban no teatro galego a preocupación por se dotaren dunha boa ferramenta lingüística e, por exemplo, reclamouse á Asociación de Actores e Actrices de Galicia a celebración de cursos de capacitación en idioma galego (Prego 2014: 141). Con todo, algunhas das persoas especialistas que analizaban a situación xa mostraran naquela altura a súa preocupación pola extensión de certos usos deturpados da lingua entre as/os intérpretes galegas/os, ben como indicios de artificialización e falta de versatilidade.

Así, no Primeiro Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol en 1988, Cándido Pazó alertaba xa da utilización litúrxica do idioma galego:

[...] tomemos un profesional da interpretación (teatro, dobraxe, televisión e primeiras brincadeiras do cine), representante (no lingüístico) da media e non das excepcións. A súa actividade profesional e intelectual desenvólvese en galego: interpreta en galego, escribe en galego, comunica en galego, participa nos debates da profesión en galego. Pero a súa vida diaria, as súas relacións profesionais non públicas verifícanse en castelán.

Algo parecido pode pasar con políticos, xornalistas, locutores de radio ou ensinantes. [...] Aceptemos que o feito de facermos teatro en galego está aínda lonxe de ser un simple ritual, pero aceptemos tamén que de persistir a actitude desleigada, no tocante á lingua, da meirande parte dos que fan teatro en galego, máis tarde ou máis cedo chegaríamos a esa situación. (Pazó 1991: 28-29)

Noutra publicación anterior, Pazó xa advertira dunha concepción profesional do galego como lingua-funda: “A lingua que un se bota ó lombo para se enfrentar ó estrado ou ó micrófono. Isto si, todo o que non é estritamente libreto ou guión faise en castelán” (Pazó 1988: 18). O vigués entendía que a competencia lingüística elevada non debía ser entendida como unha erudición da cal puidesen prescindir os intérpretes e insistía no valor da lingua como “unha ferramenta esencialísima, case substancial do seu traballo” (Pazó 1991: 32).

As enerxías concentráronse na supervivencia dos proxectos empresariais, desactivándose outras dimensións da planificación –como a lingüística, que se entendía xa en mans da sociedade e, especialmente, do goberno galego–, especialmente, por parte do goberno galego. Son esas enerxías, entre outras, as que se intentaron recuperar coa celebración en 2020 do I Congreso Internacional do Teatro Galego.

A PLANIFICACIÓN LINGÜÍSTICA INSTITUCIONAL NO TEATRO

A planificación do teatro galego incluído nun gran sistema cultural non sempre foi realmente asumida polo goberno autonómico. Despois dunha etapa inicial de edificación das estadas institucionais –creación do Centro Dramático Galego e de redes de distribución, apertura de vías para o apoio á produción etc.–, os sucesivos gobernos conservadores á fronte da Xunta non quixeron asumir un teatro galego perfectamente identificado e con potencial de cohesión nacional, visto que non respondía á súa concepción dunha cultura galega finalmente rexionalizada na española. “Non hai unha política definida que resposte a algo concreto”, apregoaba Roberto Vidal Bolaño na década de noventa (Vilas 1994) e Luís Álvarez Pousa (1992) acrecentaba que “Fraga desbotara unha vez máis a idea dunha cultura da tensión, para vende-la imaxe da falsa conciliación”. O Teatro Nacional de Catalunya, que servía de referente a moitas das persoas implicadas na creación escénica no noso país, era visto como un modelo ameazante polo Partido Popular, que colocou ás expresións culturais galegas un sutil –aínda que por veces flagrante– teito de cristal que evitase calquera colisión coa cultura centralista do Estado (Linheira 2018). E, como é lóxico, tamén a lingua se viu afectada por estas barraxes máis ou menos explícitas: o chamado “bilingüismo harmónico” e o intuïto de non xerar conflito, que orientaba a planificación lingüística executada polos sucesivos gobernos conservadores, concretábanse, na verdade, na máxima de que o idioma galego non molestase.

Durante o goberno bipartito, e con Ánxela Bugallo en Cultura, presentouse o *Plan Galego das Artes Escénicas 2008-2011*, en que se recoñecía que desde que o noso país tiña goberno autonómico “foron en xeral a propia sociedade organizada e os distintos sectores da cultura galega os que impulsaron os procesos de recuperación e dignificación da nosa lingua e de fomento da creación e difusión artística e cultural” (Consellería de Cultura e Deporte 2008: 22). Era vontade deste Plan asumir desde a Xunta un papel realmente activo e, desde as teses da excepcionalidade cultural, “defender o valor singular dos bens culturais e a necesidade de adoptar medidas proteccionistas que garantan o mantemento da diversidade cultural” nun contexto uniformizante derivado da “internacionalización do intercambio cultural, nun escenario con fortes desigualdades políticas e económicas” (Consellería de Cultura e Deporte 2008: 21-22). O Plan, como

sabemos, foi desactivado aos poucos meses da súa presentación co inicio dunha nova lexislatura de maioría absoluta do Partido Popular.

Neste escenario, a distancia entre os integrantes do teatro galego e o goberno autonómico foi aumentando de maneira considerábel. Na súa *Diagnose da cultura galega* (2018), o Consello da Cultura Galega considera que “as políticas culturais en Galicia carecen dunha estratexia, diagnose, planificación e avaliación” e que “hai unha tendencia crecente dos poderes públicos a tratar os produtos e servizos culturais como exclusivamente de mercado, coma se non tivesen un valor intanxible” (Consello da Cultura Galega 2018: 458). No entanto, sinalaba que a incomunicación antes referida entre goberno e creadores estaba a ser superada:

Historicamente houbo unha pésima relación coa Administración. Ambas as partes decátáronse dese erro e concluíron que a única saída para avanzar é a de traballar conxuntamente. Esta relación é necesaria, independentemente das ideoloxías. Nese senso, albísase un futuro moderadamente optimista, posto que os resultados tenden a ser cada vez mellores e estase a acadar un prestixio que consolida a escena galega. (Consello da Cultura Galega 2018: 385)

O tempo demostrou que se trataba dunha miraxe, xa que en 2019 sucedéronse os comunicados de diferentes colectivos corporativos do teatro galego contra o desleixo da política teatral e o progresivo baleirado das unidades institucionais de creación. Eis un exemplo, asinado pola Academia Galega de Teatro:

A Academia Galega de Teatro diante das especulacións e noticias aparecidas recentemente sobre os recortes orzamentarios para o CDG, CCG e CGAI, quere manifestar a súa repulsa por:

1. A opacidade, a falta de comunicación e o escurantismo na toma de decisións que afectan aos organismos de xestión teatral institucionais, ao seren realizadas sen contar coas organizacións profesionais do sector teatral e cultural que se ven directamente afectadas.
2. A falta de compromiso cultural, e de recoñecemento dos valores do teatro galego na defensa da lingua e da construción cultural da nosa identidade, e, polo tanto, da reafirmación da Galiza como un país de seu.
3. A rebaixa desproporcionada dos orzamentos destinados ás unidades de produción dependentes da Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) nos orzamentos do

próximo ano 2020. Drástica redución expresada nos orzamentos propios, que é onde deben estar reflectidas, e non supostamente repartidas, por orzamentos alleos e descoñecidos sen determinación de finalidade.

E polo tanto solicita da Consellaría de Cultura:

1. Que procure a forma de consensuar coas asociacións profesionais os posibles e, seguramente moi necesarios, cambios na estrutura da AGADIC ou das súas unidades de produción.
2. Que estableza dun xeito sólido, fiable e veraz, canles leais de comunicación coas asociacións do sector teatral.
3. Que non soamente restitúa senón que amplíe significativamente as cantidades orzamentarias asignadas ás unidades de produción dependentes da AGADIC para o ano 2020, coa intención de dar pasos certos cara á construción dun verdadeiro teatro nacional galego. (*Erregueté* 2019)

Na dimensión lingüística, a comezos de século o sociolingüista Anxo Lorenzo describiu a intervención global do goberno galego como unha planificación de baixa intensidade (Lorenzo 2005), isto é, unha planificación que non planifica e, por tanto, falaz. Paradoxalmente, cando el propio asumiu funcións de responsabilidade non mudou as políticas lingüísticas que denunciara como ineficaces.

A suma de ambas as características –política lingüística de escasa densidade e pouco intervencionista– dá como resultado unha dinámica de revitalización da lingua galega que os seus defensores ofrecen precisamente como un modelo para imitar por parte de comunidades con problemas lingüísticos similares. A este respecto hai que ter presente que se trata dunha formulación revitalizadora relativamente fácil de poñer en funcionamento, no sentido de que ten un escaso custo en termos de debate social, de incidencia cidadá, e de conflitividade sociopolítica. Pero ten como contrapartidas significativas, o limitado horizonte de obxectivos lingüísticos que se poden acadar coa súa aplicación, ao tempo que se xeran certos niveis de desmobilización e de pesimismo entre aqueles sectores da sociedade con obxectivos revitalizadores máis ambiciosos, que non se senten defendidos nin representados por eses poderes públicos que non asumen unha responsabilidade lingüística maior. Ademais, este modelo leva implícita a dificultade para desenvolver sinerxias entre os poderes públicos e a parte máis activa social e lingüística da sociedade civil galega, xa que se establece unha dinámica de desconfianza mutua: os primeiros desconfían dos segundos e viceversa.

O resultado final foi no caso galego un proceso de planificación lingüística de arriba abaixo, cunha orientación tecnocrática moi marcada e cun impacto social moi dubidoso sobre o detemento do proceso de substitución da lingua galega polo castelán [...] Este xeito de entender e de aplicar unha política lingüística favorábel ao galego foi edificando un modelo de intervención sociolingüística institucional [...] que podemos cualificar como “de baixa intensidade”. (Lorenzo 2005: 10)

O propio Lorenzo focaba as razóns desta planificación desactivada: a visión dos gobernantes galegos conservadores bate frontalmente contra calquera vontade real de restauración da lingua propia.

Parece claro que a ideoloxía lingüística subxacente determina, en gran medida, a extensión e a profundidade das prácticas planificadoras. Nese sentido pódese establecer, sen demasiada dificultade, unha vinculación directa entre a ideoloxía do biblingüismo harmónico e o alcance das prácticas planificadoras que se realizaron en Galicia. E é por iso que tal ideoloxía supuxo, na teoría e na práctica, unha limitación no entendemento da planificación como instrumento real de transformación da realidade lingüística galega. A aplicación intensiva dos instrumentos da planificación lingüística sobre o contexto sociolingüístico galego podía propiciar unha alteración significativa do pretendido equilibrio lingüístico entre as dúas linguas. (Lorenzo 2005: 9-10)

E, como ben sabe a cidadanía galega, estendeuse o mito da imposición do galego (Gómez Ocampo 2016), unha evidente “manipulación política do galego” (Víctor Freixanes en Pardo 2017) que se converteu nun forte marco de pensamento que fortaleceu o histórico autoodio (Freixeiro 2014) e a negación de calquera vía de recuperación do idioma propio.

Desde a óptica do Partido Popular, a lingua galega –e, por extensión, a cultura vehiculada no idioma do país– é un vestixio identitario que merece ser conservado museisticamente, mais non é percibida como unha entidade que sexa –ou poida chegar a ser– dinámica, densa, extensa e útil. En consecuencia, a súa política coloca un teito moi evidente aos usos e funcións sociais da lingua, que en circunstancia ningunha está autorizada a rivalizar en serio coa española alén dos restrinxidos círculos –litúrxicos ou domésticos– en que se faculta a súa circulación.

Finalmente, o cruzamento da lóxica do mercado, os prexuízos aínda operantes e a concepción da cultura galega como un produto de museo debuxan un panorama moi pouco propicio para a consecución dun sistema teatral macizo que incorpore a lingua como unha das súas regras de xogo.

Con todo, houbo neste século algunha tentativa moi relevante de consolidación do relato da casa común da lingua (galega): un espazo ben demarcado, mais que non é fronteira porque todo o mundo ten cabida se así o quixer; que non enfronta uns creadores contra outros, independentemente de que a súa lingua vehicular fóra da profesión sexa o galego ou o castelán. En termos bourdieuanos, este relato quere reafirmar a lingua como “regra de xogo” (Bourdieu 1980: 111), unha maneira de se comportar establecida pola propia historia do campo e asumida polos seus integrantes. Despois poderán incorporarse os *manuelantóns* correspondentes e confrontarse dialecticamente coas xeracións anteriores, mais sempre desde o coñecemento e a asunción das normas do campo, aínda que sexa para lles levar a contraria.

Durante a etapa do goberno bipartito, por exemplo, e con Cristina Domínguez á fronte do Centro Dramático Galego, convidouse á casa común da lingua os creadores de Matarile Teatro, un colectivo con moito impacto no panorama teatral galego da altura, mais cunha práctica afastada da incorporación normalizada da lingua galega. O CDG, recoñecendo o seu capital simbólico, abriulles as portas da institución e atraeunos para crear, desde o respecto ás normas lingüísticas do campo, un espectáculo que daría en ser *Illa Reunión* (2006).

Independentemente do éxito da produción, sabemos que non foi unha incorporación ben sucedida, pois o colectivo é hoxe un dos máximos representantes da deserción lingüística que, alén diso, mostra unha evidente belixerancia coa regra de xogo idiomática dun campo escénico galego que consideran sectorio porque exclúe lingüisticamente —a pregunta é se dirían o mesmo en Madrid a respecto do teatro español. Mais o verdadeiramente importante foi a activación do discurso da casa común, unha morada permanentemente aberta a quen desexar acollerse nela.

A FORMACIÓN PROFESIONAL E O IDIOMA

A capacitación lingüística en galego das persoas que deciden dedicarse ás artes performativas está fortemente condicionada polo marco sociolingüístico xeral. A partir da enquisa estrutural a fogares do Instituto Galego de Estatística de 2018, sabemos, por exemplo, que o 23,9 % da cidadanía galega menor de quince anos non sabe falar a lingua propia, situación que evidencia o fracaso absoluto do ensino primario e da ESO na transmisión real do idioma do país. Por outro lado, os prexuízos aínda operantes actúan de modo especial sobre a oralidade patrimonial, dificultando enormemente a súa irradiación ás persoas neofalantes. E, como sabemos (Loredo 2016), a transmisión familiar do galego como lingua inicial non está en absoluto garantida, de maneira que están ameazados os niveis de retención do idioma.

Con certeza, a situación sociolingüística da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia pode axudar a comprender as dificultades para adquirir competencias elevadas na lingua galega para o exercicio profesional.

Afonso Becerra (2013), docente nesta institución, relataba hai uns anos como estaba sendo habitual a incorporación de alumnado sen aptitudes en lingua galega. Para estas persoas, a ESADG non representa necesariamente unha oportunidade de capacitación lingüística, visto que —embora exista profesorado preocupado por propiciar este tipo de formación— a institución mostrouse impotente neste sentido. O director da Escola desde a súa creación ten sinalado razóns xurídico-administrativas que imposibilitan que se poida exixir ao profesorado un dominio suficiente da lingua propia. Chegados a este punto, cómpre desmontar máis un prexuízo, aquel que identifica a inclusión das exixencias lingüísticas nos procesos de selección de persoal docente cunha suposta discriminación do profesorado doutras zonas de España: ningunha escola se monta para dar traballo a ninguén; faise para dar resposta a unha necesidade dun territorio concreto e, neste caso, é máis que evidente que a formación profesional en lingua galega dos futuros profesionais dos palcos é unha urxencia. E, se continuásemos co razoamento, poderíamos facilmente preguntarnos se un centro formativo —ou calquera outra institución— que non responda ás necesidades concretas do territorio en que está instalado, vivindo de costas a este, funciona na verdade en termos colonialistas. Non se trata dunha acusación directa á ESADG

—cónstanos que, en materia sociolingüística, hai auténticos heroes e heroínas dentro da Escola—, mais si de alertar dunha ameaza real.

Na análise sociolingüística incluída no Plan Lingüístico de Centro aprobado en 2014 recollíase 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”. Nunhas circunstancias como as descritas, Manuel F. Vieites defende que debe ser o estudantado quen reclame un uso normalizado da lingua do país:

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 aula 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 aprendese, cousa á que estamos obrigados todos os que exercemos a función docente en centros sostidos con fondos públicos. (Carrodegas 2015: 19)

No entanto, figúrase complicado que nun ambiente xeral de desapego en que non se percibe a necesidade de atinxir un dominio avanzado da lingua galega, teña que ser o alumnado quen o reivindique. Para Afonso Becerra é evidente que hai profundas razóns psicolóxicas —finalmente, sociolingüísticas— que fan que esta demanda non se poida producir:

Hay un ámbito psicológico directamente relacionado con la lengua. Voy a poner un ejemplo que rasca: en la escuela superior de arte dramático de Galiza, en la que trabajo, hay alguna profesora y profesor provenientes de otros ecosistemas culturales y lingüísticos, como Catalunya o Andalucía, que han decidido integrarse lingüísticamente y que se expresan en gallego. Sin embargo, hay algunas profesoras y profesores, también una buena parte del alumnado, que han nacido y se han criado en Galiza, pero que no son capaces de hablar en gallego y que, incluso, tienen dificultades para leerlo y escribirlo, aunque puedan expresarse, sin embargo, en inglés. Obviamente, el problema de estas gallegas y gallegos, que no son capaces de hablar la lengua propia de su ecosistema cultural, no tiene que ver con la dificultad idiomática que entraña el gallego, no tiene que ver con que la lengua gallega sea más difícil que el inglés, sino con una cuestión de índole psicológica. (Becerra 2018)

Máis unha vez, resulta dolorosa a comparación con institucións formativas lingüisticamente normalizadas como o Institut del Teatre de Barcelona, que na súa páxina web deixa perfectamente clarificado que “la llengua vehicular i de comunicació del centre és el català”. E non son só as dificultades para se dotar de profesorado competente en lingua galega; tamén existen grandes obstáculos para incorporar ao currículo materias que acheguen cohesión social á volta da identidade galega.

Durante a celebración da mesa de traballo “Creación teatral e público” no I Congreso Internacional do Teatro Galego, Santi Prego, profesor na ESADG, partillaba a feliz nova de que en 2020 case todo o cadro docente do centro vehiculaba as súas aulas en galego –tivesen ou non orixe galega. Recoñecéndonos a disposición do profesorado e celebrándonos que a situación mudou para mellor, temos de sinalar, no entanto, que non é unha medida que garanta por si mesma a adquisición de competencias avanzadas en lingua galega por parte do alumnado. Ao noso modo de ver, resulta imprescindible unha planificación lingüística efectiva dentro e fóra do centro en cuestión.

Nesta altura da argumentación, achegamos algún exemplo que pensamos que pode ser revelador dos invisíbeis que están a actuar na sociedade e obstaculizan a capacitación oral das persoas que van traballar profesionalmente no teatro galego.

O primeiro parte dunha experiencia da propia ESADG, mais quere servir para atestar as fortes constricións que operan, de modo silencioso mais moi efectivo, contra a circulación dunha oralidade patrimonial.

Á marxe das materias do currículo oficial, prográmanse na Escola outras actividades formativas que se consideran de interese para o alumnado. Entre estas boas prácticas, celebrouse hai uns anos un *workshop* sobre verso español. Non é difícil imaxinar o que tería acontecido nese marco de instrución sobre a prosodia e a correcta dicción en español se, por exemplo, unha alumna pronunciase “médico” cun evidente “e” aberto ou realizase unha pregunta coa curva prosódica habitual na lingua galega: a súa fonética ía ser rapidamente considerada unha desviación, unha mácula que debe ser conveniente corrixida para evitar connotacións negativas historicamente atribuídas ás persoas que falan español con esa pronuncia.

Nun contexto sociolingüístico galego como o que vimos de describir, a enérxica proscripción destas realizacións orais e as consecuentes repercusións negativas para a imaxe da persoa que as executa deixan unha profunda pegada –máis fonda aínda para quen traballa coa súa imaxe e coa súa voz– que podemos representar

como un xustillo sempre operante que reprime eses trazos fonéticos ou prosódicos propios do galego. Día a día, adestrámonos na desactivación do sistema vocálico galego e na ocultación das peculiaridades prosódicas das variedades tradicionais do noso idioma até nos afacer a vivir con ese corpiño.

Como os nosos hemisferios cerebrais son os mesmos cando traballamos na lingua propia, esas sinapses tan vivamente marcadas –o xustillo do que falamos antes– continuarán a operar máis ou menos inconscientemente se non houbo un adestramento previo para a mudanza lingüística que recompense esas realizacións prosódicas ou fonéticas en galego. Por outras palabras, se non se traballa rigorosamente na diferenciación fonética entre o galego e o castelán –para dotármonos dun bilingüismo aditivo real (Lambert 1974)– a nosa oralidade no idioma do país verase sempre afectada polas constricións deturpadoras do *corsé* represor de trazos fónicos e prosódicos execrados en español e o uso profesional que fagamos del reforzará o prexuízo latente que asocia os modelos orais patrimoniais co pasado ou a ignorancia.

Para rompermos este perverso proceso, faise precisa unha planificación extensa e coherente do modelo oral que infelizmente non temos no noso país, unha planificación que atinxise os diferentes niveis educativos, os medios de comunicación e todos os ámbitos recollidos no Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega, aprobado en 2004 –mais, como sabemos, foi reiteradamente denunciada a falta de compromiso real co seu cumprimento.

Á consideración da oralidade patrimonial na Corporación da Radio e Televisión de Galicia (CRTG), de que falaremos máis adiante, acrecentamos agora a desatención xeral do nivel oral do idioma galego no ensino primario e secundario, onde están máis ou menos normalizados os exercicios de perfeccionamento fonético en inglés, mais non se atende esa capacitación para a lingua propia.

A LINGUA GALEGA NA PRODUCCIÓN ESPECTACULAR DO SÉCULO XXI

Nos primordios do presente século mantíñase a idealización dun teatro galego afastado da diglosia e absolutamente normalizado na súa dimensión lingüística mais, na verdade, podían constatarse certos indicios que contradicían esa visión.

Se a finais dos 60 se abrían para o galego importantes expectativas no ámbito cultural, hoxe encontramos unha lingua anquilosada, pouco dúctil e ritualizada, a pesar de nos ser presentada como definitivamente instalada e restaurada. [...]

A suposta harmonía do panorama lingüístico galego –reflectida na propia produción teatral– infelizmente non é máis que a asepsia dun corpo embalsamado. (Biscainho e Lourenço 2002: 416 e 418)

Nesta liña, nos últimos anos sucedéronse varios exemplos de espectáculos que contraviñan a convención do idioma que opera nas tradicións teatrais lingüisticamente normalizadas e determina que todas as personaxes se expresen na lingua do país –coas marcas necesarias, cando for preciso, para indicar que se trata de individuos estranxeiros con pouca competencia. De novo, a razón alegada para a inclusión nestes espectáculos de diálogos en español é a vontade de verosimilitude, argumento que leva, como no teatro bilingüe do século XIX e comezos do XX, a reproducir nas táboas os desequilibrios que se producen na sociedade galega derivados do marco diglósico.

Con frecuencia, as persoas que se incorporaron recentemente á práctica teatral profesional no noso país non se senten abranxidas por un activismo lingüístico que interpretan como unha hiperideoloxización propia doutros tempos, posicionamento que a pretendida normalidade actual fai innecesario. Ademais, actívase a idea de que os artistas situados á marxe da obsoleta hiperideoloxización representan unha nova elite liberada de obrigas que dificultan a verdadeira entrega á creación e, ao tempo, caracterizada pola súa predisposición ás estéticas máis modernas –feito que lles confire prestixio e notoriedade. Mais, na verdade, a lingua galega está aínda lonxe dunha situación estábel nos palcos e na propia sociedade, por iso non pode ser inocua unha actitude despreocupada.

A actriz Mónica Camaño inquietábase perante esta situación hai xa máis dun lustro:

[...] 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)

O discurso da normalidade ten aínda outro efecto: a percepción por parte das actrices e dos actores de que a súa competencia lingüística en galego é suficiente, dando, en consecuencia, prioridade a outras necesidades formativas. A combinación desta impresión coa situación sociolingüística xeral a que nos referimos antes provoca que o galego proferido nos palcos sexa cada vez máis pobre –de maneira moi evidente no nivel fonético– e que non se explote a súa diversidade e ductilidade. No caso concreto das persoas castelán-falantes habituais, a resistencia a abandonar a súa zona de confort lingüístico orixina, en moitas ocasións, un clima de desleixo e de nula autoexigencia que se ve reforzado polas reducidas demandas do público neste terreo. E caso se decidiren a pór os medios para melloraren o seu galego, tampouco é tan fácil achar hoxe espazos de inmersión lingüística real.

Lembremos, ademais, que o estándar privilexiado nos medios de comunicación públicos galegos está máis próximo da oralidade dos neofalantes que da fonética e da prosodia patrimoniais –sen dúbida, a preponderancia dos prexuízos que asocian o galego real a atraso e rudeza está atrás deste feito. E isto vai dificultar tanto o recoñecemento de carencias nas persoas que se dedicaren ao teatro profesionalmente, como á capacidade dos propios medios de serviren como oportunidade de inmersión, polo menos pasiva, nunha atmosfera de idioma galego xenuíno.

Se ben existen aínda excepcións moi apreciábeis, as tendencias que vimos de enunciar son cada vez máis frecuentes, até o extremo de estaren próximas a caracterizar a produción escénica galega no seu conxunto.

Se nos centramos na escrita dramática, comprobamos que os efectos da diglosia nos usos sociais da lingua galega levantan importantes dificultades á hora de caracterizar as personaxes a partir dunha variedade diastrática ou diafásica:

Cando desde a escrita dramática abordamos a creación dun personaxe, un dos elementos esenciais a que nos enfrontamos é a construción do seu rexistro de 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 crearmos universos vitais (esta é para min a definición de personaxe) que cobran vida en escena a través dos múltiples recursos expresivos do 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 e 90)

Canta maior sexa a vontade de gardar fidelidade ás prácticas orais reais, máis dificultades aparecen na caracterización lingüística. A verosimilitude, de novo, abre as portas ás interferencias, á alternancia de código, á deturpación e á retroalimentación desde a escena dos prexuízos proxectados sobre o idioma galego. As dramaturgas e os dramaturgos máis preocupados pola calidade da lingua vense con frecuencia compelidos a crearen modelos e solucións que a realidade non ofrece, mais isto pode ter como consecuencia o xurdimento no público dun estrañamento que non se desexa. Eis máis unha evidencia da falta de naturalidade lingüística do teatro galego: os esforzos por crear un relato de normalidade nos palcos non teñen correlato nos medios de comunicación, no ensino ou na praxe das persoas que gobernan, por citar algúns dos ámbitos máis relevantes, de maneira que o construto lingüístico ideal presentado na escena –coa mellor das vontades planificadoras–, lonxe de penetrar na sociedade, acumula cada vez máis atributos de artificialidade distante e ritualizada. E, claro, as persoas do medio que non desexan producir ese estrañamento caen de novo en fórmulas que reproducen as construcións contra as que se rebelaran as Irmandades da Fala.

É o caso, por exemplo, de *#Camións*, unha coprodución de ButacaZero co Centro Dramático Galego estreada en 2018. Este espectáculo sobre a identidade galega vehicúlase no idioma do país, coa variante oral habitual nas producións culturais recentes –o “galego urbano” (González 2008) ou a lingua dos “neofalantes” (Ramallo 2018), que se caracteriza, entre outras cousas, por unha fonética castelanizada. Porén, nunha escena en que as protagonistas fan *spinning* no ximnasio falan en español nas mesmas claves de verosimilitude que o teatro bilingüe do século XIX, porque esas personaxes, coa súa visión do mundo e co seu periplo vital, nunca falarían en galego na vida real. E aínda hai máis: precisamente nesa escena en que dialogan en español introducen vogais abertas e outros trazos fonéticos e prosódicos galegos –coa consecuente activación automática no auditorio dos prexuízos que foron descritos anteriormente–. Sen calquera tipo de dúbida, isto foi feito coa mellor das intencións e sen vontade ningunha de agresión; mais, na verdade, transloce a ollos vistos unha evidente

inxenuidade con relación ás implicacións sociolingüísticas destas decisións dramáticas e un gran descoñecemento dos precedentes históricos e das potencialidades de construír desde o palco un relato de normalidade sobre a casa común da lingua.

As inercias diglósicas, conxugadas coa vaga de desideoloxización xa mencionada, poden ser igualmente constatadas fóra do palco. Tanto na documentación destinada á distribución dos espectáculos como nas entrevistas concedidas aos medios de comunicación, non está garantida a circulación normalizada da lingua galega e detéctase unha crecente presenza do español xustificada no dereito á liberdade individual de escolla.

MUDANZAS REPERTORIAS E PROPOSTAS DE REFORMULACIÓN DA NORMA SISTÉMICA

Nos últimos tempos producíronse no sistema teatral galego importantes novidades verbo dos elementos que ocupan a súa centralidade máis prestixiada. Relativamente a este fenómeno, cómpre lembrarmos que os movementos e as tensións de que derivan son unha proba do dinamismo do sistema, xa que a confrontación polo recoñecemento e as alternancias na acumulación de capital simbólico patentean que a rede de relacionamentos se mantén activa e suficientemente densa.

Nun marco xeral de crecente hexemonía das visións máis escenocéntricas –en que se están a repensar as relacións tradicionais entre literatura e espectáculo (Vieira Mendes 2016)–, o teatro galego asistiu nos últimos anos a unha enxurrada de propostas que desprazaron o soporte literario do rol central que tradicionalmente ocupara. Ao mesmo tempo que se consolidaba a oferta de teatro físico –novo circo, fórmulas fronteirizas coa danza etc.–, apareceron modalidades escénicas non concibidas como a representación dun monumento literario previo e que adoitan ser englobadas baixo a etiqueta “teatro posdramático” (Lehmann 1999).

Espectáculos de Matarile, de Voadora ou do propio Centro Dramático Galego servíronse de fragmentos textuais de moi diversa natureza –afastados da concepción tradicional do texto dramático–, ou ben directamente prescindiron da palabra. Outros colectivos como Inversa Teatro, Chévere, IlMaquinario ou Nut

Teatro estrearon propostas en que se impugnaban os postulados do teatro aristotélico desde unha visión afastada de obediencias logocéntricas. A progresión lóxica da trama, a consistencia na definición das personaxes e practicamente todos os elementos que caracterizaron as visións academicistas occidentais da arte escénica están a ser cuestionados en formatos que antepoñen o sensorial ao racional.

En ocasións, estas propostas son presentadas por colectivos integrados polas creadoras e creadores desideoloxizados e afastados do activismo lingüístico de que antes falamos, que, visto que xa non colocan a palabra nunha posición privilexiada sobre as outras linguaxes escénicas, non senten a obriga de adoptaren lingua-funda ningunha e, aos poucos, van desistindo do uso do idioma galego en diferentes etapas do proceso de produción-distribución dos seus produtos escénicos.

De tomarmos como termo de referencia a relación de proxectos subvencionados pola AGADIC na convocatoria de 2020 á creación escénica, podemos constatar a presenza de proxectos directamente titulados en español: *32m cuadrados*. *Un espectáculo sobre el confinamento* de María Esther Fernández Carrodegua, *El dispositivo* de Teatro Ensalle ou *El diablo en la playa* de Vallés y Patiño.

Á marxe da hostilidade xa comentada dos promotores de Matarile Teatro, podemos estar bastante certos de que creadoras como a dramaturga Esther Carrodegua non entenden este uso do castelán no título do proxecto como unha agresión ao teatro galego nin como unha toma de posición premeditada para impugnar o criterio filolóxico. Moi probabelmente non é máis do que unha consecuencia –sen intencións concretas– de se manter na súa zona de comodidade lingüística.

Ora, a máis reveladora é a epígrafe correspondente á modalidade de danza e artes do movemento, en que dous dos seis proxectos subvencionados reciben a súa denominación en español. O argumento é que, como non teñen a palabra no lugar central das súas propostas, non hai razón para ter unha consideración especial co idioma. É certo que se trata de espectáculos non textocéntricos, mais non esquezamos que no proceso de exhibición hai comunicación, cartaces etc. e que os espectáculos teñen un título, polo que o proceso global non pode ter lugar á marxe da lingua (Antelo 2020).

Na relación de iniciativas que contan co apoio institucional hai tamén denominacións noutras linguas ou úsanse creacións léxicas que non se corresponden con ningunha lingua natural. Iso, en si, é riqueza, nunca un inconveniente. O problema vén cando nos invade o eucalipto: isto é, cando chega moita cousa e do mesmo

lugar. Na nosa situación sociolingüística diglósica, en que os usos lingüísticos están condicionados polo diferente valor concedido aos dous idiomas con presenza social e en que o galego sofre un acelerado proceso de castelanización, os títulos en español debeñen en disfunción –cando non, nunha ameaza máis.

AS PERVERSAS CONSECUENCIAS DE CERTAS CONCEPTUALIZACIÓNS ACADÉMICAS

Unha situación como a descrita levou a que analistas como Inma López Silva (2012, 2019) formulasen a hipótese de que o teatro galego actual –crecentemente desnacionalizado e desfiloloxizado– estea a prescindir da doxa lingüística.

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 senten que participen diso, 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. (López Silva 2018: 14-15)

Diante da desactivación por parte de produtores prestixiados da norma sistémica vigorante desde a refundación do teatro galego, cómpre preguntarse non xa polo seu relevo, mais pola propia sobrevivencia do sistema no seu conxunto, un sistema débil que encontraba argumentos lexitimadores –para o apoio institucional, por exemplo– no uso da lingua propia. Antes que contemplar esta situación como unha ameaza, López Silva entende que se trata dunha oportunidade de rexeneración:

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.

[...] 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. (López Silva 2018: 14-15).

Esta observadora considera “la posibilidad de que el teatro gallego se mantuviese como entidad autónoma sin la presencia del idioma como factor identitario primordial si las instituciones preservan el *sentir común* y la creencia colectiva en su existencia diferenciada” (López Silva 2012: 3). No entanto, a puxanza do expansionismo uniformizador da cultura centralista española e a pouca convicción dos gobernos autonómicos conservadores na defensa dunha cultura galega fortalecida e diferenciada poñen en cuestión a viabilidade dunha empresa dese teor.

Con certeza, estes tempos de modernidade líquida non son os máis propicios para os compromisos coas construcións identitarias fortes, pois prevalecen as relacións sociais “sem obrigações incondicionais assumidas e, assim, sem predeterminação, portanto, sem uma hipoteca para o futuro” (Bauman e Donskis 2014: 15-16). É evidente, tamén, que a febleza actual das ideoloxías e a ética indolora imperante (Lipovetsky 2010) embaraza a consagración a calquera tipo de activismo. Sen dúbida, a cidadanía das sociedades contemporáneas é identitariamente poliédrica e culturalmente omnívora (Paterson 1992), con independencia de que viva nunha cultura minorizada ou non, mais a deserción lingüística advertida nalgunhas das persoas dedicadas no noso país á creación escénica ten unha filiación claramente diglósica. O posdrama e a superación do logocentrismo son as excusas perfectas para xustificar a defensa de prácticas lingüísticas que viven comodamente instaladas na zona de confort que determina o feito de seren falantes da lingua prestixiada. Estas posicións supostamente desideoloxizadas alíñanse claramente co

peixe grande e ignoran a marxinação histórica –axudando a perpetuala–, mais o verdadeiramente relevante é que arremeten directamente contra a natureza mesma do sistema teatral galego.

Poderase argumentar que estas tensións son unha proba da súa vitalidade e que as transmutacións o fortalecen. Mais cómpre considerar igualmente que un proceso desta natureza –a desistencia da *doxa* consuetudinaria– demanda do sistema unha fortaleza inicial suficiente que evite que feneza no tránsito. Un paradoxo moi similar tiveron que defrontar, por exemplo, as vangardas históricas galegas: romper aquilo que aínda non alcanzara realmente a se consolidar.

Alén do máis, o razoamento que leva a desertar dunha lingua a partir da circunstancia de que os espectáculos xa non colocaren a palabra no lugar de privilexio envolve un atallo trapaceiro. A recoñecida creadora escénica Angélica Liddell, por exemplo, presentou propostas nitidamente posdramáticas, mais iso non determinou que abandonase a lingua española nas diferentes facetas do seu traballo e as ocasións en que emprega outra lingua serven precisamente para confirmar a súa fidelidade lingüística, concretada no permanente regreso ao seu idioma. Desde o teatro español tamén se poden impugnar presupostos obsoletos como o modelo nacionalizador e incorporar teses coherentes coa tendencia ás identidades transnacionais, mais o Estado español inviste enormes cantidades de recursos para a promoción e fortalecemento da lingua castelá, de maneira que os posicionamentos puntuais dalgunhas creadoras non alcanzan a ameazar a fortaleza da súa *doxa*. Ignorar estas circunstancias equivale a pretender vivir de costas á realidade.

A ameaza non é, pois, o posdrama; é a diglosia e as súas xustificacións.

A maneira en que describimos a realidade ten sempre consecuencias sobre a nosa configuración do mundo; non son inocuas, como ben saben, por exemplo, as persoas que loitan por superar o cisheteropatriarcado. Tamén nun ámbito pretendidamente aséptico, como é o académico.

Neste contexto estamos, máis unha vez, perante unha especie de paradoxo do antropólogo: o relato sobre unha realidade social só pode ser construído por un ser humano cuxa identidade está, por súa vez, construída por outro relato, de tal maneira que calquera categorización que fagamos estará necesariamente condicionada polos nosos marcos de pensamento –prexuízos incluídos. Se non é factíbel realizar conceptualizacións esterilizadas e obxectivas, non hai razóns para considerarmos neutras formulacións como as presentadas e viciadas –e, por

tanto, rexeitábeis— as que procuran describir os fenómenos desde posicións máis cautelosas respecto das súas consecuencias sobre a realidade observada.

Os marcos teóricos que vimos de referir están a sancionar a situación actual vinculando conceptos positivos á deserción lingüística: individuos contemporáneos poliédricos caracterizados polo omnivorismo cultural, a transgresión das identidades nacionais, a globalización e a redefinición permanente dos conceptos de identidade, cohesión e pertenza.

Estase a construír desde a Academia un novo preconceito que se instala con forza. Igual que o da imposición do galego relaciona a desatención ao idioma propio coa liberdade de escolla (valor positivo), o novo prexuízo está a vincular a deserción lingüística no teatro galego con atributos desexados nas nosas sociedades atravesadas pola lóxica da moda (Lipovetsky 2009), en que as persoas aspiramos a ser modernas, poliédricas, omnívoras culturais, globais e até transgresoras e cunha individualidade en continua construción —nunha tensión irresolúbel entre a procura da singularidade e a necesidade de integración no grupo social. A asociación con eses valores positivos da deslealdade ao criterio filolóxico ten como consecuencia que non se censure este comportamento e, até, que poida ser premiado.

Mais a constatación de que se trata dun preconceito, encontrámola, como xa foi comentado, nas culturas cunha lingua consolidada libre de diglosias: a posmodernidade leva, en moitas ocasións, as creadoras e os creadores a traballaren en diálogo con outros idiomas, mais, na verdade, iso nunca representa unha verdadeira deserción lingüística.

A URGENTE RECONSTRUCCIÓN DA CASA COMÚN DA LINGUA

Por todo o referido até aquí, consideramos que é imprescindible recuperarmos para o teatro galego —e, en xeral, para todas as actividades sociais— a casa común da lingua, conferíndolle todas as marcas positivas posíbeis e atribuíndolle auto-ridade real.

Reconstruír para o idioma este espazo común no traballo dos palcos non ten de significar que non se poida incorporar alguén de fóra do país ou que non se acollan intérpretes con limitada competencia en lingua galega. Moi polo contrario, esta

moradía lingüística terá que favorecer as incorporacións, ben como fornecer de recursos e ferramentas para a adquisición dun estándar oral de calidade e a súa utilización profesional na escena.

Recolocarmos a lingua como activo da produción espectacular galega líganos ao territorio e á historia do campo, confire identidade no diálogo global, demarca un espazo/mercado en que nós somos o centro, lexítima a existencia do propio sistema e, alén diso, permite a circulación dun capital simbólico específico que non dependa do recoñecemento en Madrid ou en Hollywood. Debemos lembrar tamén que producir cultura á volta dunha lingua propia crea riqueza en termos de PIB –multiplícanse os intercambios mercantís, xorden novos traballos etc.–, como ben saben outros sistemas culturais que invisten recursos na súa promoción para, alén de cohesión social, obteren considerábeis retornos económicos.

Por suposto, non existen fórmulas infalíbeis que garantan o éxito na construción dese espazo. Ora, todo indica que algunhas estratexias relativamente fáciles de executar poderían ser de gran proveito nese proceso.

Falamos, por exemplo, de permeabilidade –e até de promiscuidade– entre as diferentes xeracións de creadoras e creadores escénicos en activo. As desconfianzas recíprocas, nomeadamente a partir da creación da ESAD, levaron a un corte na transmisión da historia do sistema e das categorías estruturantes compartidas que funcionaban como regras do campo escénico –entre elas, o idioma. Esta fenda leva a que, nun contexto laboral tan difícil, a xente nova se sinta en grande medida excluída da rede de relacionamentos configurada nas últimas décadas do século pasado e procure a súa especificidade á marxe de calquera tipo de adhesión á lingua galega.

No entanto, antes mesmo de pór en andamento actuacións concretas que visen o fortalecemento desa casa común da lingua, é preciso deixar de parte comportamentos facilmente explicábeis, mais que teñen un efecto devastador sobre as complicitades necesarias para o establecemento dese espazo receptivo e agasallador.

Unha das prácticas que deben ser superadas é o repartimento de culpas. É frecuente, por exemplo, que as persoas que traballan na creación escénica acusen as responsábeis da programación dos concellos ou que estas últimas inculpen o seu público por non teren un criterio claro neste sentido. Tamén son habituais

as recriminacións á Escola Superior de Arte Dramática, entre outras moitas que se poderían mencionar aquí. Mais, sen ningún tipo de dúbidas, este tipo de acusacións non axudan a construír a casa común da lingua. E, para alén de contraproducentes, poden non responder por completo á realidade, como evidencia o *Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos* (2020) do Observatorio da Cultura Galega, en que se informa de que a maioría do público consultado expresa a súa preferencia polas producións en galego –“máis habitual canta menor idade” (Consello da Cultura Galega 2020: 79). Sen dúbida, cómpre relativizarmos as consecuencias desta preferencia, mais, polo menos, é un claro indicio de que non están instaladas resistencias activas contra o consumo de produtos espectaculares en lingua galega. Hai resistencias pasivas, xa o sabemos, derivadas da zona de comodidade, das inercias lingüísticas etc. Porén, estas son máis facilmente desactivábeis que as posicións antigalegas relutantes e, por tanto, é primordial para o fortalecemento da casa común da lingua que non sexan riscados os axentes que nalgún momento mostren indicios desa desafección non belixerante. Ese é tamén un propósito presente nesta análise, en que non se pretende excluír –máis ben ao contrario– o traballo de Esther Carrodegas, por moito que estea citado en dúas ocasións como exemplo dalgunha das disfuncións que se están a constatar na circulación escénica da lingua galega.

Hai só unha acusación que debe ser preservada e intensificada: a dirixida ao goberno autonómico cando se mostra cómplice coa diglosia ou desatende o seu mandato legal de protección e promoción do lingua e da cultura galegas.

A activación do couto da lingua tamén pasa por manter abertas as súas portas e non deixar de formular convites como o xa comentado do Centro Dramático Galego a Matarile: aquí hai lugar para quen quixer xuntarse.

Está tamén entre os emprendementos máis proveitosos a remoción de todo tipo de prexuízos reduccionistas, incluídos os que poidan ser incautamente proxectados desde os estudos académicos.

E, para finalizar, non queremos deixar de mencionar a conveniencia de superar desde a creación escénica os modelos imperantes no audiovisual da nosa contorna, fortemente condicionados pola verosimilitude idiomática. Todos os esforzos que se fixeren para atinxir nos palcos un relato de normalidade lingüística liberada de constricións e diglosias axudarán a arborar a casa común da lingua, sempre, é claro, que non confundamos de novo o relato coa propia realidade social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ POUSA, Luís (1992): “A larva furiosa”, *La Voz de Galicia*, 29 de marzo.
- ANTELO LEMA, Luís Miguel (2020): *A crise identitaria no sistema teatral galego do XXI: tensións entre o valor económico e o compromiso cunha identidade cultural diferenciada*. Tese de doutoramento da Universidade da Coruña (<http://hdl.handle.net/2183/27043>).
- BAUMAN, Zygmunt / Leonidas DONSKIS (2014): *Cegueira moral. A perda da sensibilidade na modernidade líquida*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BECERRA, Afonso (2013): “Fronteras mentales versus ecosistemas culturales”, *Artezblai*, 20-09-2013 (<http://www.artezblai.com/artezblai/fronteras-mentales-versus-ecosistemas-culturales.html>).
- BECERRA, Afonso (2018): “La identidad en #camiños de Carrodegas”, *Artezblai*, 29-01-2018 (<http://www.artezblai.com/artezblai/la-identidad-en-caminos-de-carrodegas.html>).
- BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral (1978-1994)*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano (2010): “O movimento de consecução dum espaço público de participação cidadã como motor da refundação do sistema teatral galego na década de setenta”, en Maria Muntaner / Mercè Picornell / Margalida Pons / Josep Antonio Reynés (eds.), *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Valencia, Universitat de València, 157-168.
- BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano (2021): “O modelo de lingua proposto nas primeiras traducións de textos dramáticos no marco do proxecto teatral das Irmandades da Fala”, en Maria Boguszewicz / Ricardo Pichel (coords.), *Historia das mulleres. Tradución e novas tendencias literarias*, Uniwersytet Łód (no prelo).
- BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano / Cilha LOURENÇO MÓDIA (2002): “Un sistema teatral en lingua minorizada. O caso galego”, en María Xesús Bugarín López / Xosé Cajide Val / Agustín Dosil Maceira / Gregorio Ferreiro Fente / Manuel González González / Miguel Anxo Santos Rego, *Actas da VIII Conferencia Internacional da Linguas Minoritarias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 413-418.
- BOURDIEU, Pierre (1980): *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- CABANILLAS, Ramón (1920): *A man de Santiña*, Mondariz, Imprenta do Balneario.
- CAMAÑO, Mónica (2014): “Sobre a necesidade de capacitación lingüística dos intérpretes”, en Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes / Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.), *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*, A Coruña, Universidade, 113-128 (https://www.udc.es/export/sites/udc/snl/_galeria_down/documentospdf/Libro_Lingua_e_Teatro.pdf).
- 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.
- CONSELLERÍA DE CULTURA E DEPORTE (2008): *Plan Galego das Artes Escénicas 2008-2011*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2018): *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*, Santiago de Compostela (<https://www.cultura.gal/es/diagnose-cultura-galega-datos-para-estratexia-cultural-seculo-xxi>).
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2020): *Informe sobre o teatro galego: creadores, xestores e públicos*, Santiago de Compostela (<http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4387>).
- CORTEGOSO, Santiago (2014): “Rexistros urbanos do galego”, en Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes / Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.), *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*, A Coruña, Universidade, 89-92 (https://www.udc.es/export/sites/udc/snl/_galeria_down/documentospdf/Libro_Lingua_e_Teatro.pdf).

- ERREGUETÉ (2019): “A Academia Galega de Teatro esíxelle explicacións á Xunta sobre os posibles recortes ao CDG e CCG”, *Erreguete*, 23-11-2019 (<https://erreguete.gal/2019/11/23/academia-galega-de-teatro-esixelle-explicacions-xunta-os-posibles-recortes-ao-cdg-ccg/>).
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2014): “A lingua tiveran por lingua d'escravos. O autoodio como concepto sociolingüístico”, *Estudos de Lingüística Galega*, 6, 117-137 [DOI <http://dx.doi.org/10.15304/elg.6.1841>].
- GARCÍA CUEVAS, Francisco / Ricardo CARUNCHO (1897): *Maruxiña*, Santiago de Compostela, Imprenta de José M. Paredes.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2016): “A resurreición da lingua nas Irmandades da Fala. O feito lingüístico galego”, en Uxío-Breogán Diéguez Cequiel (coord.), *As Irmandades da Fala (1916-1931)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 49-57.
- GÓMEZ OCAMPO, Marta (2016): “A imposición do galego. Nacemento, auxe e consecuencias da imposición dun problema público”, *Grial*, 54, 136-141.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel (2008): “O novo galego urbano”, en Mercedes Brea López / Francisco Fernández Rei / Xosé Luís Regueira Fernández (coords.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela, Universidade, 363-374.
- LAMBERT, Wallace (1974): “Culture and language as factors in learning and education”, en F. Aboud / R. D. Meade (eds.), *Cultural Factors in Learning*, Bellingham, Western Washington State College (<https://eric.ed.gov/?id=ED096820>).
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, Verlag der Autoren.
- LINHEIRA, Jorge (2018): *La cultura como reserva india. Treinta y seis años de políticas culturales en Galicia*, Madrid, Libros.com.
- LIPOVETSKY, Gilles (2009): *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, São Paulo, Companhia das Letras.
- LIPOVETSKY, Gilles (2010): *O Crepúsculo do Dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos*, Lisboa, Dom Quixote.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2004): *Teatro e canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*, Lugo, Tris Tram.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2012): “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 2, 23-26 (https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_5).
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2015): *Resistir no escenario. Unha historia institucional do teatro galego*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”, *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies* H, 5-25 (http://www.galicia21journal.org/H/pdf/Galicia21_H_01_Lopez.pdf?v=4).
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2019): “A escena galega no novo século”, *Grial. Revista Galega de Cultura*, 57, 16-19.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada / Dolores VILAVEDRA (2002): *Un abreinte teatral. As mostras e o concurso de teatro de Ribadavia*, Vigo, Galaxia.
- LOREDO GUTIÉRREZ, Xaquín (2016): “Estabilidade e cambio da lingua de transmisión familiar nos usos lingüísticos da poboación infantil galega”, *Revista Galega de Educación*, 65, 50-59 (https://www.researchgate.net/publication/305305419_Estabilidade_e_cambio_da_lingua_de_transmision_familiar_nos_usos_linguisticos_da_poboaacion_infantil_galega).
- LORENZO SUÁREZ, Anxo M. (2005): “Planificación lingüística de baixa intensidade: o caso galego”, *Cadernos de Lingua*, 27, 37-59 (<http://publicacionsperiodicas.academia.gal/index.php/Cadernos/article/view/56>).

- PARDO, Miguel (2017): “Víctor Freixanes: Oxalá a Academia puidese facer a política lingüística”, *Praza*, 2 de abril (<https://praza.gal/cultura/victor-freixanes-oxala-a-academia-puidese-facer-a-politica-linguistica>).
- PATERSON, Richard A. (1992): “Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore”, *Poetics*, 21, 243-258 (<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0304422X9290008Q>).
- PAZÓ GONZÁLEZ, Cándido (1988): “Os actores e o galego”, en *Congostra. Revista de Ciencia, Arte e Pensamento*, 0, 18.
- PAZÓ GONZÁLEZ, Cándido (1991): “A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes”, en *Primeiro Encontro do Teatro Profesional*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 27-34.
- PREGO, Santi (2014): “Lingua galega e inserción laboral nos profesionais do espectáculo”, en Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes / Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.), *Lingua e teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*, A Coruña, Universidade, 139-143 (https://www.udc.es/export/sites/udc/snl/_galeria_down/documentospdf/Libro_Lingua_e_Teatro.pdf_2063069239.pdf).
- QUINTANILLA, Xaime (1921): *Alén*, Ferrol, El Correo Gallego.
- RAMALLO FERNÁNDEZ, Fernando (2018): “O neofalantismo e o suxeito neofalante”, en Marta Díaz Ferro / Gael Vaamonde / Ana Varela Suárez / María del Carmen Cabeza Pereiro / José María García-Miguel Gallego (eds.), *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral*, Vigo, Universidade, 737-743 (<http://cilx2018.uvigo.gal/actas/pdf/mult07.pdf>).
- SANJIAO OTERO, Francisco Javier (2012): “Lingua e desenvolvemento económico desde/para Galicia”, en Henrique Monteagudo Romero (ed.), *Linguas, sociedade e política. Un debate multidisciplinar*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 465-492 (http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2012_Linguas-sociedade-e-politica-Un-debate-multidisciplinar.pdf).
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo, A Nosa Terra.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2017): “O proxecto das Irmandades da Fala para a modernización do teatro”, en Henrique Monteagudo (ed.), *No tempo das Irmandades: fala, escrita e prelos*, A Coruña, Real Academia Galega, 119-142.
- VEIGA, Wenceslao (1904): *El Ministro en Ferrol*, Ferrol, Imprenta de Barcón, Pita y Cia.
- VIEIRA MENDES, José Maria (2016): *Uma coisa não é outra coisa*, Lisboa, Cotovia.
- VILAS, Gonzalo (1994): “Roberto Vidal Bolaño: Hai sectores na profesión que tamén son responsábeis da nefasta política teatral”, *A Nosa Terra*, 645, 27.
- VILAVEDRA, Dolores (2002): “Valle-Inclán 98. Achegas para un modelo de análise da recepción teatral”, en Ramón Lorenzo (ed.), *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela, Universidade, 715-725.

TEATRO E TERRITORIO. DO MINIFUNDIO AO “FEÍSMO”

Artur Trillo

Actor

Director de escena. Talía Teatro

Unha das características do teatro é, desde sempre, a itinerancia. Desde vello, a non ser que unha compañía tivese a sorte de ser acollida en palacio, a xente de teatro estaba abocada á poeira dos camiños. E nós, nos inicios do século XXI, seguimos aínda nos camiños: as nosas furgonetas atravesan ano tras ano o territorio, de Ribadeo a Tui, de Fisterra ao Barco de Valdeorras, facendo quilómetros e máis quilómetros. Nestas viaxes de furgoneta, ás veces eternas, dános tempo a moitas reflexións, non só sobre o mundo do teatro, senón tamén sobre o país, e incluso, ás veces, sobre a paisaxe. Unha paisaxe diversa, onde a beleza e o feísmo conviven nunha desorde evidente que contemplamos cunha mestura de encanto e desencanto: somieres como portelas, bañeiras para abeberar o gando, edificios co ladrillo á vista... Onde un ano hai pastos, agora hai eucaliptos; onde había leiras a millo, agora hai eucaliptos e onde había fermosas carballeiras agora hai... eucaliptos. Grandes extensións de eucaliptos, que contrastan con ese minifundio que tanto caracteriza o rural galego.

Ás veces paramos para ver o horizonte, ás veces para pagar peaxes, ás veces para comer e contribuír ao desenvolvemento económico do sector da hostalería (porque a solidarios non hai quen nos gane).

E retomamos camiño. Ese longo e, por veces, tortuoso camiño que vai desde o local de ensaios ata ese espazo de exhibición para que o espectáculo, a nosa creación teatral, vexa por fin a luz do público. Un camiño que tentarán recorrer os máis de cincocentos espectáculos que se ofertan cada ano en Galicia (polo menos, iso é o que din as listaxes).

E aínda que as nosas miras son altas (gústenos ou non), temos que asumir que o noso ámbito de actuación é Galicia, aquí radica o noso mercado, a nosa feira, e temos que asumir esta realidade por varias razóns: unha é a nosa situación xeográfica respecto ao Estado, que nos converte en periferia. Cunhas comunicacións co resto da península bastante imposibles, que multiplican a distancia real por horas de transporte (non debemos esquecer que o teatro é unha actividade que precisa dunha infraestrutura material, e que esta precisa transporte). Outra razón que dificulta a posibilidade de ampliarmos o mercado é que temos lingua propia, que os pioneiros do teatro profesional pelexaron a reo para que fose a *lingua* do teatro en Galicia (deunos por aí). Este feito, que contribúe a unha maior identidade, convértese nunha clara eiva á hora de explorar novos territorios de distribución. Porque se queremos exportar o noso produto máis alá de

Pedrafita, teremos que afrontar de maneira case irremediable unha dobre versión. E isto, pola súa vez, encarece o produto, e polo tanto seremos menos competitivos.

E tamén temos que desbotar a posibilidade de distribución en Portugal, aínda que lingüisticamente debería ser un territorio privilexiado de exhibición dos nosos produtos. Pero non podemos esquecer que de sempre fomos educados para ignorar o país veciño desde todos os ámbitos (menos para comprar toallas e comer bacalhau, claro). Polo tanto, de Portugal nada. Ou case nada. Non se entende (no dobre sentido).

Con todo isto, o dito: á maioría dos que facemos teatro en Galicia non nos queda máis territorio e máis mercado que o noso.

Galicia é unha comunidade autónoma con catro provincias e catro deputacións, unha por cada provincia. Podemos falar de sete grandes cidades e trescentos trece concellos con tres mil setecentas setenta e unha parroquias. E todas estas parroquias teñen lugares e aldeas... En fin, os que se dedican a botar contas aseguran que a metade das entidades de poboación do estado son galegas (ocupando só o 6 % do territorio). Aquí vivimos preto de tres millóns de persoas.

Pois ben, neste territorio tan fraccionado temos unha infinidade de teatros, auditorios, casas de cultura, salóns de actos, centros cívicos, centros polivalentes, multiusos e tele clubs. Todos eles dispostos a acoller a nosa ampla oferta de máis de cincocentas propostas teatrais por temporada a través de programas institucionais (redes, circuítos, campañas de animación, campañas escolares...) para satisfacer, xustamente, a eses catro millóns de potenciais espectadores.

Entón, chegamos a esa pregunta que nos obsesiona constantemente: por que non hai público? Como é posible que, a pesar de termos espazos, propostas e posibles espectadores, nos atopemos diante desa implacable afirmación de que o teatro non ten público?

Un dos factores determinantes que debemos ter en conta podería ser a falta de consideración cara á cultura por parte de quen nos goberna. A cultura, que debería ser un eixe fundamental na construción da sociedade, percíbese como totalmente prescindible, un adorno, a guinda do pastel. Este feito lamentable leva consigo unhas graves consecuencias: o que non se considera como piar necesario carece de recursos, e sen orzamentos non é posible artellar programacións axeitadas, variadas e constantes, cunha axenda estable no tempo. Isto é, os concellos non teñen os recursos mínimos, nin persoal técnico, nin dotación dos espazos. E sen isto, sen programacións estables, non é posible crear, atraer e fidelizar un público

non só teatral, senón tamén de calquera das outras disciplinas artísticas. Porque non podemos esquecer unha cousa fundamental: o público xorde das programacións estables, cunha frecuencia automática para o espectador, de programacións extensivas, onde poida funcionar o *boca a boca*, e así poder converterse nunha alternativa de ocio real. Porque se non é así, o feito teatral está condenado a ser unha actividade esporádica e, en moitas ocasións, unha actividade clandestina, relegada á complicidade dos seguidores máis avezados.

Cada concello está abocado a afrontar unha programación de circunstancias, e a optimizar os poucos recursos dos que dispón.

Isto provoca claramente un tipo de demanda baseada en espectáculos de pequeno formato para intentar ofertar unha programación variada. E polo tanto as compañías, respondendo a esta demanda, fragmentan a propia oferta, ás veces en detrimento da calidade. A maior parte dos espectáculos ofertados son, entón, de pequeno (ou ínfimo) formato: de narración oral, con reducida escenografía, ou ningunha, o que posibilita unha distribución cómoda e inmediata, configurando unha estraña paisaxe de minifundio teatral. Aquelas propostas que de partida amosan un deseño escenográfico de volume considerable, acaban por sucumbir na versatilidade, desmellorando considerablemente o seu produto, ou afrontando, no mellor dos casos, unha dobre escenografía (unha para espazos dotados, e a segunda para “outros” espazos). E no peor dos casos afrontar unha produción sen estrutura empresarial, xogando nos límites da legalidade, marcados nun convenio sectorial que, en moitas ocasións, se descoñece.

Todo este panorama non contribúe en absoluto a esa captación de público, senón máis ben todo o contrario.

E aínda que hai espazos que teñen unha liña de programación e consolidación de públicos máis que aceptable, ou localidades cun gran dinamismo da actividade teatral (escolas de teatro, grupos afeccionados, festivais...) o habitual é atopar unha sorte de vicisitudes nas xiras que fan que os procesos de distribución se convertan en irregulares. Poderíamos enumerar unha galería de casuísticas e anécdotas que describirían perfectamente a situación de desorde. Velaquí unhas pinceladas: espazos teatrais irregulares, ou sucios, sen medidas axeitadas, nun segundo piso, nun soto, sen acceso á carga, escenarios de dous metros de alto, chans de cemento, pintados de branco “porque o negro é unha cor moi fea” [*sic*], auditorios novos construídos na ausencia total de comunicación entre os arquitectos e os usuarios... Todas estas pinceladas, e outras moitas máis, falan

por si soas dun panorama de deixamento que nos recorda a aquelas estampas que vemos de vez en cando desde a furgoneta, herdeiras desa tan famosa frase, imputada a todo alcalde que se prece: “Ti vai facendo!”.

Este *feísmo* carece do necesario seguimento por parte das administracións que regulan os programas que se desenvolven, deixándose levar por unha inercia que está máis preto da indiferenza que do compromiso de crear un sistema cultural con garantías.

E tampouco podemos obviar a falta coordinación entre todas as administracións que afrontan programas culturais (Xunta, deputacións, concellos...) para chegar a un proxecto único. Porque se botamos unha ollada á situación actual podemos calibrar o desequilibrio evidente que hai no territorio, onde a Deputación da Coruña, por exemplo, ten unhas liñas de programación totalmente diferentes as que posúen as das outras tres provincias.

E isto ten que ver claramente coa falta de planificación no sector cultural: unha planificación integral que atenda a todas as carencias do sector, e que lle outorgue á cultura a consideración necesaria que toda sociedade precisa.

Si, tamén somos conscientes de que a consolidación dos públicos non depende tan só das administracións. Cada unidade de produción tería que asumir a súa responsabilidade de cara ao sector. Isto é, velar para que as súas producións teñan un mínimo de calidade, e asumir unha liña de continuidade, non (só) unha liña artística, senón unha coherencia nos espectáculos que produce. Esta calidade tamén parte de procesos tranquilos, axeitados, con tempos de exhibición concretos (espectáculos con xiras intensas de seis meses, ou un ano), con traballadores (elencos e técnicos) con contratos estables. Sen que exista a posibilidade laboral de que os elencos sexan vulnerados por outras propostas artísticas (do teatro, do cine, ou da hostalería) que seduzan aos artistas, e que inevitablemente acaban por minguar o produto teatral con substitucións, xiras de tres *bolos* por ano etc. E todo isto, que parece utópico, conseguiríase se se tomasen decisións, se se debatesen proxectos... É dicir, que os axentes que teñen esta responsabilidade asuman o seu papel. Son eles os que teñen que marcar as políticas culturais, e por conseguinte, teatrais.

Entre tanto, mentres non se afronte esta planificación que atenda a todos os aspectos arriba mencionados, e reverta este panorama de *feísmo* e minifundio nunha paisaxe equilibrada e sustentable, é imposible non só crear públicos, senón tamén crear un sistema teatral digno para o país.

EL MOMENTO ACTUAL DEL TEATRO DE TÍTERES EN ESPAÑA. BREVE PANORÁMICA

Toni Rumbau

Compañía La Fanfarra

INTRODUCCIÓN

Mi texto tratará sobre la situación que atraviesa el sector del teatro de títeres, visual y de objetos en España. Una pretensión arriesgada y difícil, pero que se sustenta en la experiencia de los ocho años ya de existencia de la revista digital *titeresante.es*, con sus dos hermanas gemelas *putxinelli.cat* en catalán y *puppetring.com* en inglés, de las que soy director. Y también por ser uno de los autores, junto con José Luis Melendo de Zaragoza, del estudio sobre el sector que nos ha encargado Unima Federación España, coordinadora de este, un estudio sustentado por 40 *partners*, entre varias instituciones del mundo de los títeres (museos, escuelas, festivales...), que se puede consultar en la web de Títeredata (<https://titeredata.eu/>).

Entro directamente en materia hablando sobre cómo podemos definir el sector. No es nada fácil hacerlo, cuando en este gran campo que es el teatro visual, de títeres y de objetos (TTVO) entran tantas modalidades, técnicas, estéticas y maneras distintas de entender el espectáculo. Bien sabemos cómo el género de los títeres, antes considerado un apartado del teatro perteneciendo al mundo de la tradición, estalló en los años sesenta, setenta y ochenta, cuando el titiritero dejó de ocultarse tras el retablo y de pronto se convirtió en actor. Por otro lado, bajo el aliento de las vanguardias del siglo XX, el muñeco dejó paso a la figura, a veces animada, y a veces no, y luego al objeto, convertido en el sujeto principal de la escena. Esta ampliación brutal de los códigos fue como abrir una caja de pandora del teatro de títeres, pues de la combinación de estas nuevas variables entre el actor, la figura, el títere, el objeto, la imagen y la sombra, se multiplican hasta el infinito las posibilidades dramáticas del género.

De tal modo se amplifica, que muchos consideran que no puede hablarse de un género concreto, y que el sector que postulamos no existe. Y en cierto modo tienen razón. ¿Qué hay de común entre los títeres tradicionales de Barriga Verde, por poner un ejemplo, y los trabajos con objetos e imágenes de Xavi Bobés, Shaday Larios, o las compañías Onírica Mecánica o el Doctor Serrano? Parece que el hilo que los une es muy frágil, casi invisible, pero en realidad comparten todos, los espectáculos más tradicionales con los más experimentales y periféricos, una misma perspectiva dramática: la intermediación entre el actor y el espectador

se produce a través de un “tercero”, sea imagen, títere, figura u objeto. Este “tercero” se sitúa como el verdadero sujeto intermediario de la comunicación teatral, relativizando los sujetos *egoicos* personales tanto del actor como del espectador.

Esta emergencia del “tercero” que se convierte en sujeto de la escena es lo que tanto atrae a las vanguardias y a las formas más contemporáneas del teatro, pues permite tratar el tema de la identidad encarnado por el actor, poniendo uno o múltiples espejos donde espectadores y actores se ven reflejados, duplicados, multiplicados, distanciados y relativizados.

Pero definir lo que es tan amplio no es fácil. Es por ello, que los autores del Estudio hemos decidido, más que definirlo, situarlo en un gráfico en el que quepan y se organicen las distintas formas de practicar hoy el teatro de marionetas y de objetos en función de su cercanía o lejanía respecto a la Tradición. Pondremos en el centro de nuestro mapa a las grandes tradiciones de sombras, títeres y marionetas, todavía vivas o al menos muy presentes en tantos países del mundo, a cuyo alrededor se van situando las distintas prácticas, compañías, tendencias y espectáculos, según se acerque o se alejen de este centro.

En este gráfico vemos el núcleo de la tradición en el centro y los distintos círculos que establecen los lugares donde ubicarse. Así, alrededor de la línea 1 están los espectáculos a los que más les gusta reflejarse en las formas tradicionales, sean del tipo que sean. Alrededor de la línea 2 se sitúan los que, aun teniendo muy presente la tradición, se apartan de ella para hibridarse con otros lenguajes o artes. Y en la línea tres están los más periféricos, casi sin relación con el núcleo de las tradiciones y con ganas de explorar nuevas combinaciones dramáticas.

Las posibilidades de hibridación son hoy muchas. En el siguiente gráfico, se muestran algunas de ellas:

Es curioso constatar cómo el actual teatro de títeres, visual y de objetos vive inmerso en una tendencia irrefrenable a la hibridación, como si fuera algo constitutivo de su propia naturaleza. La ductilidad y la fluidez de esta figura intermedia, sea títere u objeto, que hemos llamado “tercero”, es seguramente lo que explica esta necesidad de arraigarse en otros lenguajes, técnicas y disciplinas. Incluso las prácticas más tradicionales hoy viven también hibridadas con disciplinas como la antropología, la historia del arte y de las culturas, o el estudio del patrimonio, como podemos ver en tantas representaciones actuales de títeres tradicionales. Por ejemplo, los *pupi* sicilianos, tras haber perdido a su público original, se presentan a otros públicos como exponentes de una tradición que debe ser conocida y estudiada, por entendidos, escolares o visitantes, y por ello con formatos exposiciones más o menos pedagógicas. Aunque algunos mantienen su vitalidad, como es el caso del Tirisiti de Elche, con llenos diarios en todo el mes de diciembre. Y tantas otras tradiciones vivas del mundo entero (pensamos en Japón o en Indonesia).

El tercer gráfico que quería mostrar es el del ecosistema del sector:

Indispensable delimitar estos campos de desarrollo y expansión del sector, cuya visión nos indicará el actual estado de salud del conjunto. Es interesante ver la amplitud de nuestro ecosistema, muy parecido al del teatro, por supuesto, pero con el añadido de la importancia del patrimonio material, lo que explica la existencia de tantos museos y estudios especializados en la marioneta.

Concretamente, voy a hablar aquí de los siguientes sectores: 1. Compañías, 2. Circuitos y teatros, 3. Festivales y ferias, 4. Formación, 5. Museos, 6. Organizaciones, y 7. Publicaciones y reflexión.

COMPAÑÍAS

La realidad de este apartado, en el que se encuentran los verdaderos protagonistas del asunto, es decir, los que crean y presentan espectáculos en la modalidad que sea, es tan variada y múltiple como lo es el sector en su conjunto. Conviven en él desde compañías potentes y muy profesionales, con espectáculos grandes, medianos o pequeños que se exhiben en los circuitos oficiales, teatros públicos y festivales más importantes (no siempre de títeres), con compañías de peso medio bien asentadas, otras muy pequeñas, casi individuales, pero que pueden ser muy activas, hasta otras que carecen de cualquier personalidad jurídica pero que juegan un papel muy activo en la base creativa, joven y novedosa del sector.

Junto a ellos, existe una importante y muy poblada nebulosa de pequeñas e incluso medianas compañías que oscilan entre lo profesional y lo amateur, entre

el títere, el *clown* y el teatro –y aún otras disciplinas–, difíciles de catalogar, y que por regla general no sienten que pertenezcan a ningún sector, sino que simplemente sobreviven, a veces con muy buenos resultados, en los mercados teatrales y, en general, en los del teatro infantil del país.

En el censo elaborado para el estudio elaborado sobre el sector, se han contabilizado las siguientes compañías:

Compañías	
Andalucía	98
Aragón	19
Asturias	14
Canarias	18
Cantabria	5
Castilla La Mancha	20
Castilla y León	34
Cataluña	140
Extremadura	8
Galicia	53
Illes Balears	10
La Rioja	6
Madrid	92
Valencia	65
Murcia	8
País Vasco	53
Navarra	13
Total	656

Cifras estas todavía provisionales, pues las definitivas serán dadas y justificadas en las conclusiones del estudio en marcha.

El censo nos depara unas densidades de compañías titiriteras muy desiguales según las distintas CC.AA., que no siempre van a la par con los demás apartados del ecosistema.

Las problemáticas y necesidades de las compañías difieren mucho entre ellas, según sean los niveles de facturación, el número de participantes, la tipología de los espectáculos o los circuitos en los que se mueven.

Igualmente, hay compañías que han desarrollado a su alrededor complejidades adicionales, como pueden ser un festival, una sala, un taller abierto, colecciones de marionetas históricas, proyectos de documentación, o incluso un museo. A veces, todo ello a la vez.

Unas se rigen por principios empresariales estrictos, otras son cooperativas o asociaciones culturales y otras son simples autónomos que, o bien trabajan solos o contratan a sus colaboradores según la necesidad del proyecto. También están los ya apuntados antes, carentes de cualquier personalidad jurídica.

Como es obvio, esta disparidad en las características de las compañías hace que los intereses no siempre coincidan, por lo que, a la hora de defender sus necesidades, recurren a diferentes tipos de asociaciones: profesionales unas (Artemad, TTP, Teveo, Ciatre, entre otras), culturales otras (como la Unima).

Puestos a establecer tipologías específicas en el trabajo productivo en cuanto a técnicas y modalidades, en el estudio hemos propuesto las siguientes:

- Teatro de títeres
- Teatro de actor y títeres
- Ópera con títeres
- Teatro de sombras
- Teatro de marionetas
- Teatro de objetos
- Teatro visual
- Teatro de calle
- Teatro de creación multidisciplinar
- Teatro de circo y títeres
- Teatro danza, títeres y objetos
- Teatro multidisciplinar

Se verá en las conclusiones del estudio los porcentajes de identificación de las compañías con cada tipología.

Esta disparidad entre las compañías crea un considerable desasosiego entre las más asentadas y voluminosas, que requieren un elevado volumen de entradas para subsistir, al ver formas de intrusismo en los bajos cachés de las compañías emergentes. Unos recelos que tienen más que ver con los programadores que con las compañías, como veremos cuando hablemos de teatros y circuitos.

Existe una preocupación entre los titiriteros más veteranos sobre el futuro que el actual sistema español les tiene reservado, cuando llegan a edades avanzadas y disponen de menos recursos vitales para competir en el mercado, o simplemente cuando les llega la hora de jubilarse. Es una preocupación por el estatus del artista, del actor o del titiritero, que no es comparable con las demás profesiones. El estatus de un político, un médico, un abogado, un funcionario o un militar, se halla a mucha distancia del de los titiriteros (y el de los actores), que a lo largo de sus vidas han dado tanto a la colectividad. Es un importante tema de consideración y reconocimiento social, que las administraciones deberían tratar y resolver. Y, evidentemente, dadas las escasas probabilidades de que ello ocurra, es una lucha por ganar por el sector si consigue fortalecerse con asociaciones que les sepan defender.

CIRCUÍTOS Y TEATROS

El capítulo de los circuitos y de los teatros tiene que ver con las programaciones, elementos todos ellos básicos para el sector, pues de ellos depende la supervivencia como profesionales.

Hay una clara coincidencia en considerar que, tras unas épocas pasadas de esplendor (la década de los fastos del 92, o los años previos a la crisis del 2008), la debacle económica de la última década ha producido un deterioro paulatino de los circuitos, de los cachés y de las ayudas existentes.

Las compañías ven como cada día bajan los cachés, como los circuitos caen, desaparecen o se arrastran moribundos, apenas sin fondos. Un efecto perverso de este menoscabo presupuestario es el chovinismo creciente de las CC. AA., que suelen cerrar las puertas de los circuitos y programaciones a compañías de otras comunidades. Por un lado, están los proteccionismos lingüísticos de comunidades como Cataluña, Valencia, Euskadi o Galicia, que ponen cuotas de espectáculos según la lengua hablada (por ejemplo, un 80 % de euskera en las representaciones escolares para niños del País Vasco). Por otro lado, algunas comunidades se dedican a explotar a sus compañías con precios abusivos, renunciando a lo ajeno. La calidad se sacrifica por criterios obsoletos y retrógrados.

Las compañías más consolidadas coinciden en señalar que muchos de los programadores de los espacios públicos no están a la altura de sus cargos y que deben

formarse del mismo modo que se les exige a los artistas. Las razones son la politización de la cultura tan característica de nuestro país (a diferencia de la mayoría de los países europeos, especialmente del norte, en los que los puestos de dirección de la cultura se obtienen por méritos y concursos, mientras que aquí se dan a dedo por filiación política o familiar). Es decir, nepotismo ideológico, político o familiar.

No hay consenso aún sobre si sería conveniente o no fijar cupos de participación en circuitos y programaciones para los espectáculos de teatro visual, de títeres y de objetos, como existe en la danza. Unos dicen que sí y otros que no. Algo que la profesión tendrá que decidir un día.

Se nota la falta del espíritu de colaboración que, en su momento, sí existió entre comunidades durante la Transición y en las primeras épocas de la Democracia. También la relación entre los artistas y los programadores y técnicos culturales se ha resentido, unos profesionales de la gestión que en aquellos años solían proceder del mismo sector de la cultura o del teatro. El deterioro político del país se ha trasladado también en la calidad humana y profesional de los actuales responsables de la cultura, sujetos como están a las triquiñuelas del chovinismo y de la pequeña y baja política.

Ir a taquilla para muchas compañías es un esfuerzo muy difícil o imposible de sobrellevar. Sería importante que los teatros que no tienen más remedio que ofrecer taquillaje, buscaran, o bien pequeñas ayudas complementarias para la programación, o aseguraran una buena promoción para llenar sus espacios y así garantizar unas entradas razonables.

Es evidente que la entrada en juego de la pandemia del COVID-19 ha multiplicado estas carencias y problemáticas. Recomendando visitar la web de Títteredata (<https://titeredata.eu/>) donde se habla de los afectos provocados por la pandemia en el sector.

FERIAS Y FESTIVALES

El apartado de los festivales es muy importante para el sector, al ser unos eventos necesarios para que las compañías den a conocer sus espectáculos, contacten entre sí, con el público y con otros programadores, puedan presentar espectáculos más artísticos y ambiciosos difíciles de colocar en los mercados habitua-

les, visualicen espectáculos por regla general de buena calidad y de países y culturas diferentes, y a su vez, participen en coloquios, mesas redondas, encuentros e incluso en cursos y talleres para profesionales.

He aquí un censo provisional de ferias y festivales distribuidos por CC.AA.:

Compañías	
Andalucía	98
Aragón	19
Asturias	14
Canarias	18
Cantabria	5
Castilla La Mancha	20
Castilla y León	34
Cataluña	140
Extremadura	8
Galicia	53
Illes Balears	10
La Rioja	6
Madrid	92
Valencia	65
Murcia	8
País Vasco	53
Navarra	13
Total	656

Los festivales suplen en algunos casos la tremenda carencia que hay en la formación, al ser una suerte de escuela donde se aprende sobre todo viendo otros espectáculos, hablando con los demás titiriteros, pescando nuevas ideas, comparando estéticas y códigos, o participando en los eventos formativos antes descritos. Para la generación más veterana, de formación mayoritariamente autodidacta, los festivales han sido verdaderas escuelas.

Por ejemplo, dice Enrique Lanz, de Títeres Etcétera, al respecto:

Para mí hubo un festival paradigmático, el de Barcelona en los años 80-90, pues fue como una escuela, una oportunidad para conocer este mundo de la mano de los grandes

del momento. Para mí eso debería ser un festival, algo que además de reunir espectáculos, tenga espacios de encuentro, de exposiciones, y mueva al sector y a los interesados en él durante unos días.

Es por ello por lo que los titiriteros prestan mucha atención a la evolución de los festivales, y se preocupan por que sus constantes vitales siempre estén en buenas condiciones. Son muy críticos cuando estos festivales reducen sus días y sacrifican los espacios de encuentro y convivencia entre los participantes. Se distingue muy claramente entre lo que es un festival y una simple programación. Cuando ambos se confunden, suenan las alarmas del sector, que dejan de percibir el interés que puedan tener estos festivales.

No gusta al sector la reducción de los cachés que la mayoría de los festivales, por pura supervivencia, deben hacer. En todo caso, consienten en aceptar las duras condiciones si al menos se mantienen las ventajas de lo que es un festival: encuentros, convivencia, buenos espectáculos, intercambio, aprendizaje.

Tampoco gusta que las ferias sean a veces una excusa para esconder un festival de cachés bajos. Se prefiere antes bajar el número de espectáculos y mantener el nivel de calidad, mientras se aseguran precios dignos.

En opinión de algunos, se debería exigir que las ferias y festivales declararan a las compañías coproductoras del evento, a modo de reconocimiento de sus aportaciones económicas, pues muchas veces los cachés no cubren los gastos reales de las compañías.

¿Deben estar mejor tratados los programadores que los artistas que actúan? ¿Deben las compañías, con su esfuerzo económico, pagar los gastos de los programadores, mientras ellos deben pagarse los suyos?

Tales son algunas de las preguntas y reflexiones que se han podido constatar en las distintas entrevistas realizadas a personas relevantes del sector.

PATRIMONIO Y MUSEOS

Este apartado del ecosistema de los títeres, que a simple vista parece de vital importancia dado el volumen y el interés de los patrimonios tanto históricos como actuales de la práctica titiritera, no es siempre visto por los profesionales como algo relevante. Sin duda, las razones deben buscarse en la gran lucha por sobrevivir

que conlleva la práctica titiritera, que no deja tiempo ni espacio para pensar en nada más que no sean los bolos y la creación de nuevos espectáculos.

Muchos titiriteros argumentan que los museos traicionan el verdadero espíritu de los títeres, que sólo viven cuando están animados por el manipulador, lo que es una verdad irrefutable. Se olvidan, sin embargo, del valor de potencialidad estática que tiene cualquier figura, especialmente si ha sido animada por manos humanas en una época anterior de su vida. Hacer títeres es animar lo inerte, es dar vida a la muerte. Pero una vez un títere ha vivido y se queda quieto en un museo, deja de ser un simple objeto y se convierte en un “muerto”. Con una ventaja: su potencialidad de volver a vivir, a diferencia de los humanos, que es nula tras morir, en el títere no ha perdido ni un ápice de sus posibilidades, de su ‘vitalidad’. Es un “muerto vivo”, al que podemos perfectamente imaginar en movimiento. Y esta es la gracia de los museos de títeres, cuando sus piezas están bien expuestas e iluminadas: son seres cargados de una misteriosa vida estática, que pueden ponerse en movimiento en cualquier momento. De ahí el miedo y la fascinación que siempre han despertado cuando uno se los encuentra colgados de sopetón.

Y, por supuesto, los museos de marionetas sirven para valorizar, dar fe y poner conocimiento sobre una de las facetas más antiguas e importantes de la cultura humana.

Exposiciones como las efectuadas por Títeres Etcétera (‘Títeres’ en Granada y ‘De la caverna al cine’ en Pozuelo), la de ‘Figuras del Desdoblamiento’ en Barcelona, la de ‘Magia y Memoria de las Marionetas: Aragón-España’ en Zaragoza, o los mismos museos del TOPIC de Tolosa, el Museu da Marioneta de Lisboa, el Museo de Titelles de la Vall d’Albaida, el Museo del Títere de Cádiz, la Colección de Marionetas de Paco Peralta en Segovia o las colecciones del Museo El Taller de Pola de Siero, son indicativos suficientes para ver la fascinación que el público siente ante las figuras expuestas y el mundo fabuloso que se abre ANTE su imaginación.

Son muchas las razones que explican y justifican la necesidad de los museos de títeres, aunque también es verdad que, como indica con mucha pertinencia Enrique Lanz, un museo es una palabra muy grande, que exige unos requisitos que no siempre se dan. Requisitos de catalogación, exposición, valor de los objetos, restauración cuidadosa y científicamente emprendida, espacios para las reservas, para exposiciones temporales, y un largo etcétera.

Los museos se mantienen hoy como referentes gracias, entre otros, a elementos tales como sus funciones educativas, de divulgación y también de exhibición escénica.

En Barcelona existe el Museu de les Arts Escèniques de la Diputació de Barcelona¹, que está asociado al Institut del Teatre, con fondos riquísimos, únicos en España, como son las colecciones enteras de los titiriteros históricos Ezequiel Vergés 'Didó' y Jaume Anglès, un títere histórico de Juli Pi, todas las marionetas de Harry V. Tozer y de la marionetista alemana Ingeborg Shaffer, que vivió en Ibiza y murió asesinada en 1977, muchas otras piezas de ventriloquía y otras figuras de cera de los Hermanos Roca, y un sinfín de teatrillos de papel. Pero el MAE, a pesar de esta insólita riqueza patrimonial, no existe como museo visible, sino que todo se halla en las reservas, muy bien conservadas y catalogadas, pero metidas en cajas en los sótanos del Institut del Teatre.

En cuanto al patrimonio vivo de los títeres en España, aunque no se puede comparar con otros países como Italia, al que bien podríamos considerar como un espléndido parque natural europeo de los títeres, constituye un acervo importante que debemos preservar y procurar que no se pierda. Destacaría los siguientes casos de vestigios titiriteros aún en activo: La Tía Norica de Cádiz², que goza de una buena salud al disponer incluso de un teatro municipal que lleva su nombre y donde la actual compañía dirigida por los Bable suele actuar en las fechas señaladas del calendario, aunque aún no está clara su relación con el Museo del Títere de Cádiz, que en parte se creó para acoger todo el material histórico de la Tía Norica; el Belén del Tirisiti, en Alcoy, una reliquia del teatro de títeres popular de la región que vive un muy buen momento, con una larga temporada de Navidad en la que llena a diario en diciembre el Teatro Principal de la ciudad, que se transforma para acoger a los títeres³; la recuperación y restauración de la barraca y los títeres de la familia Silvent y el popular personaje, Barriga Verde, operación realizada por Viravolta y la asociación 'Morreu o demo, acabou-se a peseta'⁴, hasta hace poco presente en el Museo del Títere Galego de Lalín; El Belén Barroco de Laguardia, en

¹ <http://www.putxinelli.cat/2017/09/19/cicle-de-visites-guiades-al-museu-de-les-arts-esqueniques-de-linstitut-del-teatre/>

² <http://www.titeresante.es/tag/la-tia-norica/>

³ <http://www.titeresante.es/2016/12/el-betlem-de-tirisiti-en-alcoy-y-la-fieta-de-moros-y-cristianos/>

⁴ <http://www.titeresante.es/tag/barriga-verde/>

esta localidad capital de la Rioja alavesa, de más de 300 años de antigüedad⁵; la colección de títeres de la técnica del Títere Catalán aun en activo de Sebastià Vergés, el último practicante de una longeva saga de titiriteros catalanes⁶.

FORMACIÓN

Se trata de un apartado al que, tanto propios como extraños suelen prestar escasa atención, pero que, cuando se pregunta a los titiriteros sobre su importancia y necesidad, el consenso es unánime: debemos buscar la manera de reglar algún tipo de formación sobre el teatro de títeres, visual y de objetos.

En España hay una carencia grave sobre este tema. Aparte del Institut del Teatre de Barcelona, que tuvo una época dorada en los años 70, 80 y 90, para perder luego casi todo lo que se había logrado, y que en la actualidad parece rebrotar con fuerza gracias a la contratación de nuevos profesores (cuatro, concretamente, bajo la dirección del histórico Alfred Casas), aparte de esta singularidad barcelonesa, no existen más escuelas donde alguien interesado en el sector pueda aprender.

Sí que hay cursos puntuales y en algunas de las escuelas de arte dramático se imparten de vez en cuando algunas clases especializadas ya sea de dramaturgia (es el caso de Jaume Policarpo en las escuelas de Madrid y Valencia) o el de Sevilla (donde el profesor de mimo y pantomima, Juan Antonio de la Plaza Antúnez, también da algunos cursos de iniciación a los títeres). Seguramente existan otros casos que desconozco. Están los cursos que Ángel Calvente imparte en La Térmica de Málaga y, por supuesto, todos los programas de cursos y talleres que organizan centros como el TOPIC de Tolosa, y muchos de los festivales del país, como el mismo Galicreques de Santiago⁷, o el Titiriberia de Lalín⁸.

Hay una reivindicación clara del sector centrada en lograr que los títeres estén en todas las escuelas de arte dramático de España, que son muchas, y que se

⁵ <http://www.titeresante.es/2020/02/presentacion-del-libro-detectives-de-objetos-de-shaday-larios-en-madrid/>

⁶ <http://www.putxinelli.cat/2012/06/23/el-teatre-de-pericos-dels-verges/>

⁷ <http://www.titeresante.es/tag/galicreques/>

⁸ <http://www.titeresante.es/2019/10/curso-de-irene-vecchia-titiriberia-2019-festival-de-titeres-tradicionales-en-teo-a-coruna/>

considere el teatro de títeres, visual y de objetos como una variante o especialidad más de las artes escénicas.

Pero cuidado, también los titiriteros pueden contar con una formación en bellas artes, o en artes y oficios, o aun otras disciplinas diferentes, como medicina, arquitectura o magisterio, aunque luego la necesidad de aprender teatro es perentoria. Como dice Alfred Casas, profesor con larga experiencia en el Institut del Teatre de Barcelona: “También te puedes formar en ingeniería, en Bellas Artes, pero finalmente, necesitas una formación teatral. Hay que tener en cuenta que el teatro es un oficio y que se ha de aprender, puedes tener muy buenas ideas, pero irás cojo... Necesitas la base”.

Vale la pena escuchar a Casas una vez más:

Ahora es relativamente fácil adquirir una buena base de cuerpo y de actor, hay escuelas en Madrid, por ejemplo, que siguen la técnica Lecoq y que funcionan muy bien. Lo importante es que te debes formar. Pero veo que la gente no lo hace eso. Y entonces, claro, si no te formas, igual puedes sobrevivir como ‘trabajador del espectáculo’ y dedicarte al teatro para niños, pero no te empuja a ser más ambicioso, para hacer un teatro más de arte... El nivel de tolerancia en el infantil es muy grande, y las cosas cuclan... La gente ahora se está formando mucho, en danza, en teatro musical, en circo, en teatro de texto..., el teatro visual no debería ser menos.

Respecto a crear una escuela dedicada exclusivamente a los títeres, como es el caso del Institut International de la Marionnette, de Charleville-Mézières, en Francia; generalmente, los titiriteros consiran que sería muy bueno que existiera una en el país, pero que con una sola bastaría para satisfacer las necesidades.

Muy interesante me parecen las opiniones de quienes apuestan por la creación de proyectos complejos de múltiples dimensiones capaces de integrar en un mismo centro teatro, museo, escuela y centro de documentación. Las cuatro patas que permitirían a sus diversas actividades complementarse entre sí. De algún modo, el TOPIC de Tolosa ya parte de este modelo, a pesar de que no tenga escuela propiamente dicha, pero sí organiza muchos cursos y talleres, o el futuro MAMIC de Málaga que Ángel Calvente está intentando crear⁹.

⁹ <http://www.titeresante.es/2020/01/angel-calvente-y-el-espejo-negro-de-los-titeres-entrevista/>

La enseñanza asociada a un creador titiritero o a una compañía es otra de las vías posibles, un modelo muy seguido en Francia –compañías como Royal de Luxe, La Machine y muchas otras disponen de talleres abiertos a prácticas de los alumnos interesados– o el mismo proyecto Compagnonage Marionnette, también en Francia, que recoge la antigua figura del aprendiz, en este caso la ayuda a compañías que disponen de un centro para acoger a grupos noveles o incluso no noveles, para “acompañarles” en sus creaciones y asesorarlos en su arranque profesional. Un ejemplo es el Centre Odradek de Toulouse¹⁰, que dirige la compañía Pupella-Noguès. La compañía Antigua y Barbuda, de Barcelona¹¹, especializada en Teatro de Máquina, abrirá en breve un taller abierto de la compañía, donde se exhibirá su trabajo, se programarán cursos, encuentros, etc.

ORGANIZACIONES. LA UNIMA

Constituye sin duda uno de los pilares más débiles del sector. España se encuentra aún, si la comparamos con Francia, en una fase muy incipiente: los profundos recelos del sector y una tendencia general a la atomización y al individualismo, hacen que las asociaciones existentes sean todavía muy frágiles.

Por supuesto, la misma estructura política y cultural del país dificulta que se haya avanzado mucho en estas cuestiones. Un sinsentido, en realidad, cuando si algo tienen claro los titiriteros es el espíritu de hermandad que les une, sin participar jamás en las divisiones de la política, pues en el día a día cada titiritero o compañía suele actuar o busca hacerlo en todas las CC. AA. Las opiniones políticas se quedan en casa y el ejercicio constante de la alteridad que implica la práctica titiritera –desdoblarse en otro, dejar que la marioneta sea el sujeto que habla y tu convertirte en el “objeto”– es el mejor antídoto para dejar a un lado los prejuicios y las posesiones emocionales ajenas.

Por ello, la Unima en España existe bajo la forma de una federación, Unima España¹², compuesta por las asociaciones independientes de cada CC. AA. Una organización que, en los últimos años, se ha ido consolidando y que presenta un

¹⁰ <http://www.titeresante.es/2014/03/visita-a-toulouse-el-centro-odradek-y-el-ubu-de-pupella-nogues/>

¹¹ <http://www.titeresante.es/2020/01/jorda-ferre-titiritero-de-maquinas-ingenios-y-marionetas-gigantes-entrevista/>

¹² <http://www.unima.es/>

atractivo plan de actividades (escuela de verano y congreso anual), becas para cursos y viajes a festivales para la formación, y estímulos a la investigación. Igualmente ayuda a publicaciones externas (como *Titeresante*) y ella misma edita la revista *Fantoche*¹³, de periodicidad anual, que con los años, se ha convertido en una revista muy esperada en todo el mundo de habla hispana, con una especial atención al estudio del patrimonio histórico español e hispanoamericano, a determinados personajes relevantes del sector y a diversos temas de actualidad.

Pero ocurre aquí lo que ocurrió en Francia hace décadas, que Unima no es capaz de satisfacer algunas de las necesidades de carácter más profesional, por una simple razón: no es una asociación profesional. En ella caben tanto los titiriteros, sean o no profesionales, como cualquier persona con un interés por este arte, tengan la profesión que tengan. Las compañías profesionales, para encontrar un acomodo a sus necesidades, suelen inscribirse en otras asociaciones, como Tveo, Artimad, la TTP en Cataluña (*Teatre Tots Públics*), etc. Son asociaciones que buscan hacer de lobby frente a las administraciones y que defienden la calidad de las producciones, y el acceso a los mercados, a las ferias, a los festivales, etc.

En Francia se vivió hace muchos años esta situación y se creó allí, en paralelo a Unima, una asociación únicamente profesional de los títeres, en la que solo podían figurar las compañías más relevantes. Durante años compitieron ambas formaciones, hasta que, en 2008, cuando las dos quisieron organizar el bicentenario del nacimiento de Guignol en Lyon (1808), el Ministerio les obligó a unirse si querían recibir las ayudas solicitadas. Nació así THEMMA (*Théâtre Marionnette et Arts Associés*), que integra a Unima, a las compañías profesionales, al colectivo de los técnicos, de los investigadores, a los museos, a los festivales y a las escuelas. Cada parte tiene la libertad de actuar según sus intereses, pero todas están coordinadas y se complementan y ayudan unas a otras en sus actividades y proyectos. Editan una revista de periodicidad trimestral, y cuentan con una oficina que organiza encuentros, un festival, estudios, etc.

El tema asociativo es importante para conseguir un diálogo efectivo con las distintas administraciones, empezando con el Ministerio, y lograr que los títeres estén representados en las distintas comisiones y órganos de decisión.

¹³ http://www.unima.es/?page_id=16

PUBLICACIONES, REFLEXIÓN, TESTIFICACIÓN

Un apartado que, aun siendo el último, considero básico y muy importante: poner el espejo frente a la práctica titiritera, para posibilitar la mirada analítica, crítica, documentalista, historicista, antropológica, sociológica y un largo etcétera de diferentes puntos de vista.

El ejercicio de la autoobservación en un oficio, un arte o una persona, siempre sucede en lo que podríamos llamar las “etapas de madurez”, cuando uno necesita desdoblarse y verse desde los ojos del observador que se mira desde afuera. Una práctica, por otro lado, esencialmente titiritera, si tenemos en cuenta que hacer títeres es precisamente desdoblarse en un personaje que nos habla y nos mira desde afuera. Un proceder, por lo tanto, en absoluto ajeno a la profesión titiritera.

En España han proliferado a lo largo de los años varias revistas que por regla general han tenido una duración media relativamente corta. Un caso excepcional fue la revista casi unipersonal de Francisco Porras, *Títire*, hoy muy buscada por los coleccionistas, que duró bastantes años (en el año 1994 llegó a sus cuarenta y dos números), gracias al empeño de su fundador y redactor. Hombre de palabra libre y campanuda, solía decir las cosas por su nombre y no se cortaba a la hora de denunciar los acosos y la vida dura del titiritero.

Revistas importantes fueron también: la añorada *Bululú*, editada por Jorge Rey de la compañía Cachirulo, de Santiago de Compostela, de una gran calidad con profusión de artículos novedosos e interesantes; *Malic*, editada por el Teatre Malic (compañía La Fanfarra) de Barcelona, que alcanzó tres números; *Titereando*, revista de Unima Federación España de información general; *Trujamán*, revista de sólo dos números editada por Unima Cataluña; entre otras.

Otra iniciativa de larga duración, digital en este caso, es *Titerenet*¹⁴, fundada por José Bolorino, que aún sigue en la Red dedicada en la actualidad a los Recursos Educativos del Teatro de Títeres. Durante unos años tuvo una gran presencia en el sector y sigue teniendo una fuerte implantación en la Red.

Fantoche, la revista anual que edita Unima Federación España y coordina Joaquín Hernández, consta de un potente equipo de redacción compuesto por

¹⁴ <https://www.titerenet.com/>

Adolfo Ayuso, Jesús Caballero, Francisco J. Cornejo, Joaquín Hernández, L. Fernando de Julián, Santiago Ortega y Ramón del Valle. Con un énfasis en los temas históricos y del patrimonio, sus contenidos se abren a temas varios relacionados con la creación titiritera. En 2019 ha llegado a su edición número trece.

En marzo de 2012 abrí los tres portales *Putxinell·li*¹⁵ en catalán, *Titeresante*¹⁶ en castellano y *Puppetring*¹⁷ en inglés con la intención, antes descrita, de poner un espejo a la actividad del sector, con una mirada amplia y lo más distanciada posible.

Potenciar la autoobservación y el estudio constituye un signo de madurez del Sector, que puede así abrirse a la reflexión y al contraste de pareceres.

COLOFÓN

Para terminar, y a modo de colofón, solo invitar al lector de esta ponencia a visitar la web de Títeredata y bajarse el resumen del estudio sobre el sector que allí se ofrece. En estos momentos, la información disponible sobre el ecosistema del TTVO en España es incluso superior a la que existe sobre el teatro en su conjunto.

¹⁵ <http://www.putxinelli.cat/>

¹⁶ <http://www.titeresante.es/>

¹⁷ <http://www.puppetring.com/>

EL TEATRO DE MARIONETAS Y OBJETOS EN EL SIGLO XXI

Idoya Otegui

Directora de TOPIC – Centro Internacional
de la Marioneta de Tolosa

Secretaria General de UNIMA Internacional

No cabe ninguna duda de que el teatro de marionetas ha evolucionado de una forma increíble, incluso me atrevería a decir que su evolución ha sido mayor que la que se ha dado en otras disciplinas artísticas.

Me gustaría comenzar con una pequeña introducción, más que nada para situarnos, que creo, define muy bien lo que es el teatro de marionetas y su evolución en el tiempo, tal y como se refleja en la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta*, magnífico documento de obligada consulta para todo aquel estudioso de las artes de la marioneta que, aprovecho para recordaros, está disponible de forma gratuita, on line en la página web de UNIMA Internacional www.unima.org.

En la Introducción que hace Paul Fournel dice lo siguiente:

Las marionetas han estado en todas las creencias y en todo viaje; sus orígenes se pierden en la penumbra de los rituales y en el caso de las vidas nómadas. Han seguido en carreta o en baúl las vías de los hombres y del comercio; se han detenido en la ruta, se han implantado, se han transformado, adaptado... han partido en busca de nuevas aventuras. Han explorado todo el Oriente y el Occidente, portando aquí y allá la memoria de dramas, el relato de grandezas y menudencias que el ser humano ha compartido. Se han querido antiguas, pero se reivindicán modernas. No es sorprendente descubrirlas tan diversas, tan contradictorias, tan complejas y tan simples a la vez. Mezcla atrevida de conformismo y singularidad, de tradición e innovación. Viven una vida pública que es la de aquellos que las manipulan y una vida secreta que es la suya. Recorren un viaje misterioso que no se confunde con el de los hombres, como si robaran para su propio disfrute, un soplo de la vida que aquellos les transmiten.

Quizás la mejor definición que podemos hacer, y que engloba todo, sería: “La marioneta es un objeto animado con una intención dramática”, a mí, personalmente, hay otra definición que me gusta mucho también y que es la siguiente “la marioneta es un muñeco, un objeto, que tiene vida, y... ¿quién se la da?... la emoción de quién la / lo mueve y la emoción de quién la / lo mira”.

En el fondo, la marioneta es un arte terriblemente tradicional que en muchos países se mantiene muy vivo y presente en la vida de la ciudadanía. Podemos poner como ejemplo países como Indonesia donde la tradición del *Wayang* está

presente en todas las manifestaciones festivas y rituales del país, no en vano es una de las formas declaradas patrimonio oral e intangible de la humanidad por la UNESCO; o Taiwán, donde se jactan de mantener la verdadera tradición de la marioneta china, ya que no se interrumpió durante la revolución que vivió el país. La marioneta está presente en la vida cotidiana de los taiwaneses, diremos como anécdota que los líderes políticos tienen su marioneta que los acompaña en la campaña electoral.

Quizás la tradición más cercana y singular por el gran número existente sea la de la Maschera italiana que, contrariamente a lo que pueda parecer por el nombre, no son máscaras sino los personajes característicos de cada región o provincia italiana.

En oposición a la tradición, que como he indicado anteriormente sigue muy viva todavía hoy en el siglo XXI, tenemos la innovación que juega también un papel esencial. El teatro de marionetas y objetos está en continua exploración, tanto de nuevos materiales como de nuevas técnicas.

El teatro de marionetas del siglo XXI es tan variado como lo que dé de sí nuestra imaginación. Podemos encontrarnos con espectáculos de la más pura tradición y también con espectáculos que incluyen las más avanzadas tecnologías, hasta incluso espectáculos en 3D (en esto último yo personalmente no estoy muy de acuerdo ya que desaparece el “espectáculo en vivo” y se muestra simplemente la tecnología. En mi opinión, la tecnología en el teatro de marionetas se debe utilizar siempre que esté al servicio del espectáculo, no la tecnología *per se*).

Otro aspecto muy interesante en la evolución de las artes de la marioneta es su transversalidad. Apoyándose en su herencia el teatro de marionetas evoluciona generando alianzas entre personalidades surgidas del teatro y de las artes plásticas.

El cuerpo es otra dimensión explorada por el teatro de marionetas. La marioneta como tal, como muñeco, como doble del ser humano, está presente con estéticas propias de cada compañía.

Pero hay otros muchos aspectos que me parecen interesantes y para destacar en la evolución del teatro de marionetas y objetos, tal y como se ha hecho en las demás profesiones, ya sea por cuestiones técnicas o artísticas.

Para empezar, en los países en los que las artes de las marionetas están más desarrolladas, la profesión de marionetista ha pasado de ser un oficio “autodidacta” a una profesión que se aprende en escuelas, en la mayoría de los casos de rango supe-

rior o universitario, donde los alumnos estudian durante 3 o 4 años para terminar obteniendo su diploma de actor marionetista. En esos años de estudios, los alumnos aprenden historia, escenografía, construcción, dirección, manipulación, etc., es decir, todo aquello necesario para conocer en profundidad la profesión y luego poder dedicarse a lo que prefieran: actor-manipulador, director, escenógrafo...

En el siglo XXI las compañías de títeres acuden a directores de prestigio para que les dirijan sus espectáculos a constructores, escenógrafos, escritores, etc. Como en cualquier otra profesión en la que se recurre a los especialistas oportunos en cada caso.

¿Pero qué ocurre en nuestro país? ¿Por qué, a pesar de haber buenos marionetistas el teatro de marionetas y objetos español no es un referente?

Sin ir más lejos tomemos como ejemplo el caso de nuestros vecinos franceses. El teatro de marionetas y objetos en Francia inicia su gran evolución artística, su gran despegue, a partir de los años 80; hasta entonces la palma se la llevaban los países antes denominados “del Este”, donde el apoyo al teatro de marionetas ha sido constante a lo largo de la historia.

A partir de los años 80 en Francia, gracias al apoyo decidido del Ministerio de Cultura, se aprecia una indiscutible evolución artística debida en gran parte a la estabilidad ofrecida a los equipos artísticos y el decisivo apoyo financiero. El Ministerio hace una importante apuesta colocando al mismo nivel a las compañías de teatro de marionetas y a las de teatro de actor.

Para todos aquellos que amamos las artes de la marioneta, Francia es el paraíso: compañías subvencionadas, una parte de ellas con encargos artísticos, debiendo hacer una creación cada año y medio, o dos años. Con este reconocimiento institucional se consigue una emancipación y un despegue artístico extraordinario.

También en nuestra vecina Francia, el teatro de marionetas para adultos adquiere un reconocimiento importante por parte de otros profesionales al introducirse en los cabarés literarios, tan de moda en los años 50, los *sketches* de marionetas, con poco, o sin texto, sirviendo de intermediación visual en el desarrollo de la velada.

- Continuamos con Francia y, para terminar, ya que no tengo más tiempo, ahí os dejo unos datos que nos dan una idea de la situación en la que se encuentran:

- 600 compañías
- 1 escuela superior nacional de las artes de la marioneta
- 3 / 4 centros dramáticos nacionales de la marioneta
- 1 escena nacional
- 8 lugares de acompañamiento, espacios dirigidos por compañías de prestigio internacional y reconocidas por el Ministerio, que las subvenciona para que acompañen a jóvenes compañías transmitiendo sus conocimientos en el inicio de su carrera
- 50 festivales de marionetas
- 9 escenas están subvencionadas para que programen marionetas
- 30 compañías son subvencionadas mediante convención
- 50 compañías son subvencionadas mediante “ayuda a proyecto”

El total de dinero que dedicó el Ministerio de Cultura francés al teatro de marionetas en el año 2016 fue de 5 millones de euros. En 2018 anunciaron una subida hasta llegar a los 7 millones de euros.

En definitiva, si queremos algún día que el nivel del teatro de marionetas y objetos en España sea el mismo que en Francia, Rusia, Canadá, EE.UU... debemos apostar por esta disciplina teatral para poder estar al nivel de los demás. Debemos darnos cuenta de que estamos en el s. XXI y que no podemos seguir pensando en el teatro de marionetas como en el s. XIX. Está claro que en España hay compañías punteras, porque se han preocupado en formarse, porque viajan, ven, aprenden..., pero es necesario el apoyo decidido de nuestras instituciones; necesitamos que crean en esta disciplina artística y sepan que lo que queremos es jugar en la liga europea y mundial del teatro de marionetas y objetos, necesitamos contar con las mismas ayudas que cuentan otros países sino nunca podremos estar al mismo nivel y eso no es justo.

¡Viva el arte del teatro de marionetas!

FUENTES

1. WEPA: *Enciclopedia Mundial del Teatro de Marionetas* de la UNIMA.
2. *Estudio sobre el Estado del Teatro de Marionetas en Francia*, encargo del Ministerio de Cultura a Lucile Bodson, 2016.

A FEGATEA, VINTE ANOS DE HISTORIA. PRESENTACIÓN DO VÍDEO DO VIXÉSIMO ANIVERSARIO

Antón Sampayo Flores*

FEGATEA

* Este texto foi comunicado no I Congreso Internacional do Teatro Galego por Paula Suárez López.

A Federación Galega de Teatro Afeccionado (FEGATEA) acaba de facer 20 anos, neste ano tan estraño, afectado por unha pandemia que ninguén viu vir e moito menos desexou, e que está a afectar de xeito catastrófico as artes escénicas en xeral.

Pero 20 anos, a pesar do que se poña por diante, é un aniversario digno de celebrar por todo o alto, 20 anos de traballo e de ilusión incansable, nos que as diferentes directivas e todos os grupos asociados á federación fixeron posible tanto movemento teatral e, polo tanto, cultural e social por todos os recunchos de Galicia, Portugal e Castela e León.

A fundación da nosa federación xermola no mes de decembro do ano 2000, concretamente o día 2, na vila de Noia, onde se reúnen representantes de grupos de teatro amator de toda Galicia, dando comezo a andaina da Federación Galega de Teatro Afeccionado.

Os obxectivos principais da súa creación son: promover o intercambio de experiencias entre as compañías non profesionais e a loita pola normalización cultural e lingüística de Galicia.

Un ano máis tarde, o 15 de decembro do ano 2001, na sede do Consello da Cultura Galega, realizouse a presentación oficial da FEGATEA, na que participaron o crítico, escritor e profesor Manuel Vieites e o presidente da Confederación Estatal de Teatro Amateur (CETA) José Luis Prieto Ruiz, dúas persoas estreitamente relacionadas co teatro afeccionado.

Poucos meses despois, en febreiro do 2002, a FEGATEA participou no I Congreso sobre Teatro, que tivo lugar en Ourense co relatorio “Expansión e proxectos inmediatos”. En abril dese mesmo ano organizouse o curso “Técnicas de Teatro”, impartido por Eduardo Alonso. Deste xeito, a Federación empezaba a participar en foros de debate sobre o teatro en Galicia e avanzaba nun dos piares básicos da súa razón de ser: a formación.

Por último, no mes de decembro dese ano 2002, frutifica outro dos fitos da FEGATEA, a organización do I Festival de Teatro Afeccionado “Agustín Magán” no que participaron sete grupos da Federación, que fixeron as súas representacións no Teatro Principal e no Salón Teatro de Santiago de Compostela. A FEGATEA na súa valoración final manifestaba o seguinte: Tendo en conta que, dende unha perspectiva cultural o concepto de diversidade equivale a riqueza e creatividade, o Festival puido demostrar as boas posibilidades de proxección da actividade teatral

amadora, debido á súa heteroxeneidade, e de actividades como esta que amosen a pluralidade creativa.

Desde os seus comezos, unha das arelas fundamentais da FEGATEA, e a de todos os grupos que a conformaban neses inicios, era a de conseguir unha mellora na calidade do teatro amador a través da formación dende todas as vertentes que conforman o feito teatral: actoral, dirección, técnico...

Con este obxectivo, fomentouse a organización de cursos específicos desde os propios grupos, pero tamén abrindo canles de colaboración para unha formación máis especializada como os conseguidos mediante convenios coa Escola de Arte Dramática de Galicia (ESAD) ou co Centro Dramático Galego (CDG).

Así, realizáronse cursos impartidos por profesores como: Eduardo Alonso, Mónica de Nut, Salvador del Río, Mario Tomás, Clara Fernández, Manuel Lourenzo, María Creo, Julián Herrero, José León, Laura Iturralde... que permitiron a introdución, nalgún caso, ou perfeccionamento noutros, en aspectos tan diversos como: interpretación, iluminación, voz, dirección, maquillaxe, vídeo...

Obviamente, un obxectivo básico tiña que ser establecer canles que permitisen a difusión dos traballos que os grupos viñan facendo e que, na maioría dos casos, limitaban a súa representación ao ámbito local e, como moito, provincial. Con estas representacións polas catro provincias acadábanse dous propósitos, en primeiro lugar, dar a posibilidade de coñecer o traballo teatral de todos os grupos e, por outra parte, favorecer a convivencia e o intercambio de experiencias para maior enriquecemento de todos.

Co fin de lograr con éxito o cumprimento deste obxectivo, fóronse implementando e ampliando diferentes ámbitos de programación. O primeiro deles, como xa se comentou, foi o Festival “Agustín Magán”.

FESTIVAL “AGUSTÍN MAGÁN”

Desde a súa primeira edición, e de xeito ininterrompido, organizouse este festival en Santiago de Compostela, permitindo reunir unha selección, efectuada por un xurado nomeado para o efecto, dos espectáculos máis interesantes creados cada ano polos grupos federados. Este festival dá a oportunidade de actuar na capital de Galicia e nun dos seus espazos de referencia, no Salón Teatro ou no Teatro Principal.

Deste xeito, o festival actúa de estímulo á creación, á innovación e á mellora da calidade do teatro amador galego. O Festival vén contando co apoio da AGADIC e do Concello de Santiago.

Os días 4, 5 e 6 setembro deste ano 2020 celebrouse a XIX edición.

FEGATEA MÓVETE

O ano 2006 marcou un punto de inflexión no desenvolvemento da Federación. Un dos seus fitos foi o comezo da programación a través de FEGATEA MÓVETE, un certame de teatro afeccionado de réxime interno da Federación que ten por obxectivo estimular a representación teatral dos grupos da Federación. A súa marca de identificación ten que ver con que este certame ten a capacidade de “moverse” adaptándose a diferentes propostas do órgano regulador.

CIRCUÍTOS

O Circuito Galego de Teatro Amador pódese considerar que é un dos grandes logros da FEGATEA. Esta actividade permite que cada ano, en máis de quince localidades de toda Galicia, poidan ter lugar máis de 60 representacións teatrais nas que se dá prioridade a grupos de provincias diferentes á organizadora.

Esta actividade pode levarse a cabo grazas ao convenio de colaboración cultural que anualmente se asina coa Consellería de Cultura da Xunta de Galicia.

FEGATEATRO

FegaTeatro xorde como proposta para achegar o teatro amador a espazos de nova creación, mesmo aos que non contan cunha dotación técnica axeitada, e a lugares onde non existe unha programación teatral estable de carácter profesional.

O obxectivo de FegaTeatro é ampliar a oferta cultural e contribuír á creación de novos públicos mediante unha programación estable e axeitada ás demandas de cada localidade.

A partir destas premisas, FegaTeatro configúrase como un ciclo de teatro amador que programa varias funcións ao longo do ano en diferentes espazos dunha localidade, distribuídas mensualmente e procurando manter a periodicidade das mesmas.

Dende o ano 2014 programáronse máis de 30 representacións en Santiago, Lugo, Sada, Pontearreas, Lalín e O Carballiño.

XORNADAS

Ser un lugar de encontro entre grupos e persoas relacionadas co mundo do teatro era outro dos piares nos que había que asentarse, con esa finalidade creáronse as Xornadas de Teatro, un foro no que os compoñentes dos grupos teñen a oportunidade de coñecer, afondar, presentar ou debater sobre cuestións que afectan de cheo ao desenvolvemento da cultura teatral e á evolución, innovación e crecemento da propia Federación.

As primeiras Xornadas de Teatro FEGATEA organizáronse no ano 2006 e tiveron como tema central de debate a “Distribución do teatro afeccionado”.

Outra cuestión interesante desta iniciativa é levar estas mesas de debate e reflexión por distintas localidades de Galicia: Santiago, Cangas, Brión, Salvaterra, Moaña, Lugo, Lalín...

PLATTA

Un acontecemento transcendental no devir da Federación ocorre no mes de agosto do ano 2012 durante as VII Xornadas do Teatro, no que sería a 1ª Mesa de Traballo sobre a cultura teatral transfronteiriza, celebradas na localidade de Salvaterra de Miño, coa constitución da Plataforma PLATTA (Plataforma Transfronteiriza de Teatro Amador) como punto de encontro entre o teatro amador de Castela e León, Portugal e Galicia.

Formada nos seus inicios pola FEGATEA, FETACYL (Federación de grupos de Teatro Aficionado de Castilla y León), Comédias do Minho e a *Revista Galega de Teatro* (*Erregueté*).

Os días 1 e 2 de decembro, Comédias do Minho organizou a 2ª Mesa de Traballo da Plataforma PLATTA en Valença. O obxectivo desta segunda xuntanza foi continuar co traballo iniciado en Salvaterra, centrándose na elaboración dun calendario de intercambio e perfilar o acordo formal da plataforma.

PLATTA establece varias áreas de acción que se van consolidando co paso dos anos:

1. Xornadas de teatro que inclúen mesas de traballo e obradoiros de lecturas dramatizadas en 3 linguas.
2. Apertura das actividades formativas organizadas por cada entidade aos compoñentes das demais.
3. Celebración de 3 festivais anuais transfronteirizos de teatro, en Castela e León, Portugal e Galicia.

En novembro de 2017 asínase un novo convenio no que a parte portuguesa queda representada polo Teatro do Noroeste-Centro Dramático de Viana/ TEIA-Teatro em Iniciativa Associativa.

PREMIO FEGATEA

O Premio FEGATEA á Animación Teatral nace coa vontade de pór de relevo o labor a prol do teatro amador dunha persoa, colectivo ou entidade de Galicia, España ou no mundo (nesta orde de preferencia).

Valórase, principalmente, o labor sociocultural e a súa repercusión. O achegamento da cultura das artes escénicas ás poboacións xeralmente afastadas dela e a promoción social de colectivos marxinados ou desfavorecidos a través da práctica do teatro. Premiarase unha traxectoria ou ben unha determinada acción de especial relevo.

Pois ben, o I premio FEGATEA outorgouse no ano 2010, coincidindo coa celebración do seu X aniversario, á *Revista Galega de Teatro*. A partir dese momento, e con carácter bianual, foron merecentes deste premio o Proxecto Teatral Buxiganga da Deputación Provincial de Lugo (2012), a Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia (2014), Manuel Lourenzo (2016), ESAD (2018), e na súa VI edición, dentro dos actos do XX aniversario, á Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas (2020).

RECOÑECEMENTOS

Ao longo dos seus 20 anos de historia, a FEGATEA foi ampliando e consolidando un espazo propio para ao teatro afeccionado galego, espazo do que dan fe as diferentes actividades que organiza e outras nas que colabora ou participa, labor que foi recoñecido a nivel estatal con dous premios.

- Premio Tablas 2012. No mes de abril do ano 2012 a Federación de Teatro Afeccionado da Comunidade Valenciana (FTA-CV) outorgáballe este premio á FEGATEA pola súa achega ao fomento e desenvolvemento do teatro afeccionado e pola súa sorprendente traxectoria. A entrega tivo lugar en Vila Real (Castellón).
- No ano 2016, o premio á mellor Federación Teatral de Teatro Amador do territorio nacional. O premio foi concedido pola Federación de Teatro Afeccionado de Castela e León. A entrega tivo lugar en Lugo.
- No mes de decembro do ano 2020, chegou un día de ledicia e honra para a FEGATEA coa concesión do Premio da Cultura Galega 2020 na categoría de Artes Escénicas. Este é o maior recoñecemento cultural que outorga a Xunta de Galicia que, en palabras do seu presidente, “pon en valor non só o voso talento e excelencia creativa, senón tamén o voso compromiso coa difusión da nosa cultura”. O acto de entrega terá lugar, no momento que as circunstancias o permitan, ao longo do ano 2021.

PROFESIONAIS OU AMADORES?

Analizar o teatro amator mirándose de esguello no espello do teatro profesional, realizando comparacións entre eles, entrando en debates de apropiación indebida dos públicos ou competencia desleal, ademais de resultar estéril e insolidario, é tamén reduccionista.

Esta estrutura binaria reduce a perspectiva de estudo do que significa o teatro amator e das súas potencialidades. Mellor será, pois, definir xa cal é a diferenza fundamental entre o teatro profesional e o afeccionado para profundar despois no valor intrínseco deste e na súa autonomía.

Trátase dunha forma diferente de aproximarse á unha práctica artística, escénica neste caso. Diferente, fundamentalmente, porque nun caso é un oficio do que se quere vivir e no outro é unha forma de gozar do tempo libre. Son dúas actividades humanas en prol da arte, que se desenvolven en diferentes modos de produción. O teatro profesional forma parte do sistema industrial, no caso galego como “industria cultural” (AGADIC), mentres o teatro afeccionado é algo marxinal, fóra do mercado. O que non quere dicir que a actividade do teatro amator non xere actividade económica e mesmo beneficie a terceiros, mais isto é fariña doutro fol.

O TEATRO NAS NOSAS VIDAS

Para indagar e teorizar sobre o que é o teatro amator parto, en primeiro lugar, da biografía persoal, do que supuxo e supón aínda o teatro na miña vida desde que en 1975 entrei a formar parte do Teatro Circo e logo da Escola Dramática Galega na Coruña.

Memoria persoal que, de certo, enlaza coa historia doutras persoas que lle dedicaron, e dedican, ao teatro parte da súa vida, no tempo de ocio e máis aló do seu choio co que gañarse o pan: xente que vive do seu traballo no ensino, na banca, na administración, na sanidade, na fábrica, no mar, nos labores da casa ou que xa están na xubilación, entre moitas outras posibilidades.

Agustín Magán de Ditea, Agrelo Hermo de Candea de Noia, os mestres rianxeiros X. Losada e M. Ínsua promotores do G. de Teatro Airiños de Asados (Rianxo), Francisco Piñeiro do Grupo Teatro O Bordelo de Cervo na mariña lucense, Xosé Manuel Carballo da Terra Chá co grupo Os Valouros, Tareixa Campo en Achádego de Lugo, Doro Piñeiro de Valadares en Vigo... son algúns dos exemplos obrigados para entender o teatro afeccionado que se fixo, e fai, neste país desde os anos setenta.

Esta reflexión sobre a existencia do teatro amator e das súas implicacións na vida persoal e social da comunidade non remata, obviamente, na historia dos grupos xurdidos nos anos 70, algúns deles con máis de 40 anos de existencia. As cavilacións que fagamos sobre o fenómeno sociolóxico do teatro amator núntrense tamén dos colectivos teatrais asociados na actualidade á Federación Galega de Teatro Afeccionado (FEGATEA), á Federación de Teatro Amador Galego (AMATEGA) e outros grupos e xentes non federadas, como Metátese Teatro de Palas de Rei, que dirixe Afonso García, ou Farándula Velutina de Cee dirixida por Fernando Castro.

A VARIEDADE DO TEATRO AFECCIONADO

Definida a esencia do teatro amator, resulta evidente que o seu concepto abrangue realidades moi diversas. Hai grupos de teatro de asociacións culturais ou veciñais, de mulleres, teatro comunitario e mesmo terapéutico, teatro escolar, compañías universitarias, grupos independentes que se xuntan para facer teatro... Realidades moi diversas e cada unha delas coa súa particularidade e dinámica propia.

Aínda que non é o obxectivo deste traballo elaborar unha tipoloxía do teatro amator en Galicia, si é a ocasión de suxerir publicamente a necesidade de realizar tal estudo. Un estudo que contemplase, ademais das categorías sinaladas anteriormente, outros matices que axudasen a comprender mellor o funcionamento do grupo e a súa incidencia social. Ano de creación, procedencia laboral e xénero dos integrantes, montaxes realizadas, metodoloxías de traballo, organización dos ensaios e número de horas dedicadas por semana, repertorios: temas elixidos, autoría das persoas do propio grupo ou doutras de Galicia, traducións, creacións colectivas etc.

Nesta achega para catalogar e describir as moi diversas formas que hai de “facer teatro” afeccionado en Galicia, quero subliñar a relevancia cada vez maior que teñen na dirección dos grupos de teatro amador, incluído o escolar, o conxunto de profesionais que saíron da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, creada en 2005. Esta presenza, algo habitual en Cataluña hai xa moitos anos, implicará, sen dúbida, unha mellora nos aspectos técnicos e estéticos das súas postas en escena e suporá, igualmente, unha aproximación e coñecemento recíproco, aínda que nalgúns casos a propia decisión de estudar e vivir do oficio xurdise no tecido dun grupo de teatro afeccionado. Obviando, claro está, o feito de que o teatro profesional galego que hoxe existe naceuse do teatro amador –ou independente, como se queira chamar– a finais dos anos setenta do pasado século.

Pois ben, a vida do teatro amador non cesa, espállase de variadas formas por moitos currunchos da xeografía galega ocupando a existencia de ducias e ducias de persoas de toda condición. U-la crise do teatro? Cabería preguntarse.

CALIDADES DO TEATRO AMADOR

A relación dos trazos que constitúen o teatro amador vén dada precisamente por situarse na marxe do sistema de produción industrial.

O tempo de produción dun espectáculo non está sometido ao ritmo esixente do mercado, tal e como sinalabamos ao comezo. Ao “tempo” de ocio súmase o “tempo”, sen présas, para gozar da arte dramática.

Cómpre sinalar, para evitar malentendidos, que estes trazos non teñen por que ser exclusivos do teatro amador, como tampouco se pode afirmar que sexan xerais para todos e cada un dos grupos afeccionados. E desde logo non hai que ver neles ningún tipo de xuízo valorativo en termos comparativos e maniqueos. Digamos que no teatro amador se dan as condicións necesarias para que tales trazos poidan desenvolverse. Enumeramos e comentamos brevemente algunhas das características do teatro afeccionado:

1) *O xogo*. O desexo de xogar a ser outra persoa, a converterse en personaxe. Actuar “coma se...”.

O actor, a actriz amadora do teatro, por medio do xogo, é susceptible, ao mesmo tempo, de transformar a súa vida e a súa relación con ela. Trátase, pois,

de indagar na dimensión dinámica vital deste “facer”, deste “actuar doutro xeito”, de “xogar” ao cabo.

O xogo transporta o suxeito a vivir outras vidas, con outros sentimentos, noutras cabezas. Algo que axuda a descubrir a empatía. Suspende a vida ordinaria introducindo o extraordinario; a realidade metamorfoséase.

O xogo, despois de todo, é algo propio e característico do ser humano.

2) *Traballo artesanal. Entrega. Liberdade creativa*

Os ensaios despois da xornada laboral, ás veces en salas impropias e húmidas, a construción de decorados, a confección do vestiario e a fabricación de accesorios supoñen unha devoción que se aproxima a un imperativo moral semellante a unha vocación.

A dimensión artesanal do traballo dos afeccionados non contradí nin as esixencias do artista nin as satisfaccións derivadas do oficio de comediante. Tendo en conta, claro está, que fronte ao rigor e a seriedade da disciplina da arte dramática, aquí hai un camiño indefinido, torto e inseguro, experimental, mais percorrido con entrega e ilusión.

Á saída da súa actividade profesional, con frecuencia nos antípodas dos que faceres artísticos e culturais, as xentes do teatro afeccionado mergúllanse nun mundo novo tamén produtor de identidade.

Mellor que unha análise reduccionista –facer teatro para esquecerse do baleiro existencial–, cabe pensar que é situarse nun estado poético, libre de determinacións sociais, desde o que se elixe unha liberdade creativa. E desde esa liberdade poder transformar a súa propia vida inventando novas posibilidades de vivila.

3) *Socialización*

A socialización nos seus modos de organización, nos seus procesos creativos e mesmo na transmisión de coñecementos e experiencias vén sendo unha función importante do teatro amator.

4) *Motivacións psicolóxicas*

Segundo diferentes cuestionarios, entrevistas e conversas informais, as motivacións que levan a xente a formar parte dun grupo de teatro son as sensacións que procura, o benestar afectivo e psicolóxico que induce, a creatividade que xorde no traballo e a calidade das relacións cos demais.

O curioso, e un pouco paradoxal, é pensar que, aínda sendo por medio do teatro como se chegue a esas conclusións, estas motivacións poidan cualificarse como extrateatrais.

5) *Vontade de aprender*

As persoas con afección polo teatro queren aprender, están abertas á aprendizaxe, non renuncian ao intercambio e á crítica. No fondo, é unha porfía, consciente ou non, da procura da beleza, da arte. Como exemplos desta actitude poderíamos citar o interese dos grupos solicitando, como xa comentamos, a colaboración para as súas montaxes de xentes do oficio, das persoas profesionais; a asistencia aos cursos organizados no verán pola FEGATEA e a ESADG (programa Escenika) e tamén os que organizan os propios grupos; o interese por asistir a espectáculos profesionais facendo logo dentro do grupo comentarios sobre a representación, a asistencia a festivais de teatro etc.

6) *Un teatro próximo*

Se orientamos o foco cara á función social do teatro amador, observamos, en primeiro lugar, a súa proximidade coa contorna en que existe: a vila, o barrio ou a parroquia. Esta situación posibilita o desenvolvemento de experiencias multidisciplinares de colaboración entre diferentes artes e centros de ensino.

Un exemplo, entre outros, que mostra as oportunidades que ofrece “estar cos pés na terra” foron os obradoiros de teatro que se organizaron en Cangas do Morrazo en agosto de 1998 –co apoio da Concellería de Cultura e Mocidade– baixo a coordinación de Franco Passatore, actor e pedagogo teatral. Todos os grupos de teatro amador da vila, incluídos os escolares, estudantes e profesorado do conservatorio de música participaron nos obradoiros de interpretación, vestuario, escenografía, música e cabezudos, que converxeron na montaxe de *O gato con botas*.

Desde outra perspectiva, pódese afirmar que non hai ruptura entre a escena dramática, na que xoga o actor afeccionado, e a escena social.

Este colectivo, aglutinado polo feito de lle gustar a ficción, non queda pechado en si mesmo, nin é só para os amigos ou familiares. É un círculo aberto no que, por exemplo, as persoas convidadas por un dos membros a unha sesión de ensaio ou a unha representación son, a maioría das veces, descoñecidas para os outros. O carácter “individual” que une ao que convida e ao convidado desaparece totalmente.

O teatro amador inventa pequenas sociedades, argallando, sen disolvelas, formas de relacións cordiais e próximas –baseadas na amizade ou no compañeirismo– e, ao tempo, de perspectivas colectivas. Favorece deste xeito a existencia de espazos comúns nos que se constrúe a cidadanía. Comprometerse nun grupo, cun proxecto artístico, esixirá de cadaquén disciplina para poder levalo adiante e para que os conflitos que poidan ocorrer se resolvan por medio do diálogo.

Tamén debido a esta proximidade, a xente amadora do teatro pode axudar a divulgar a literatura dramática –tan esquecida– entre a súa veciñanza suxerindo, por exemplo, á dirección da biblioteca municipal que se inclúa a literatura dramática dentro das listaxes de libros que se solicitan desde as bibliotecas públicas e que tamén as lonxas literarias ou clubs de lectura inclúan nas súas programacións o teatro, ademais da novela e a poesía, mesmo organizando sesións de teatro lido ou teatro-fórum.

Outra acción concreta en prol do teatro podería ser que se alguén do grupo de teatro forma parte da ANPA do colexio de ensino primario ou do instituto da súa contorna, promove a actividade de teatro entre o alumnado na oferta que ao comezo de curso se lles fai desde o centro. Importante, e fundamental, nestes casos será a complicidade cos equipos de dinamización lingüística e outro profesorado que poida estar interesado en potenciar e desenvolver entre as alumnas e alumnos o valor pedagóxico do teatro.

Se as nais e pais gozan facendo teatro, que menos que llelo transmitan aos seus fillos, sobriños ou netos?

7) *Un teatro a prol da lingua galega*

Apuntarse nun grupo ou obradoiro de teatro pode ser para moitas persoas a primeira ocasión de aproximárense e coñeceren a literatura escrita en lingua galega. Esta experiencia será máis intensa, sorprendente e quizais dificultosa na medida en que terá que facelo lendo en voz alta o seu parlamento á vez que escoita a pronuncia das compañeiras do elenco.

Mesmo cabe a posibilidade de que outras persoas non galegas e residentes na vila poidan “descubrir” –por medio do teatro– a nosa lingua.

En calquera caso, integrarse no grupo servirá para tomar conciencia do galego como medio de expresión, iniciarse no coñecemento da dramaturxia galega e ter, se cadra, a grata posibilidade de contactar directamente coa autora ou autor do texto representado para comentar a súa obra.

Alén disto, falando sobre algunha frase do texto que se vai representar, poden xurdir expresións propias da vila ou da comarca para expresar eses mesmos sentimentos ou situacións dun determinado personaxe.

Nalgúns casos mesmo poden ser expresións ou ditos xa esquecidos. Velaquí como nas vilas pequenas, territorio onde florece gran parte do teatro afeccionado, podemos atopar tesouros desacordados.

OUTRAS CONSIDERACIÓN

Expostas algunhas das características definitivas do teatro afeccionado galego, atopamos ao longo da súa traxectoria –desde os anos 70 ata a actualidade– unha serie de acontecementos que, se ben non o definen, si que son inexplicables sen o concurso de persoas ou grupos amadores do teatro. Pensemos, por citar só algúns casos, na existencia de *Erregueté / Revista Galega de Teatro*, a creación da Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas, a recuperación da historia local de Palas de Rei con Son d'aldea polo grupo Metátese Teatro, as semanas ou xornadas de teatro afeccionado espalladas por diferentes concellos de Galicia, o Ciclo de Teatro Afeccionado do Morrazo e tantos outros eventos, sen contar, claro está, toda a actividade da FEGATEA, da que se dá conta neste mesmo libro.

O teatro afeccionado cumpre, xa que logo, unha función imprescindible no desenvolvemento teatral –e, polo tanto, social– deste país que debe estudarse e poñerse en valor.

**PARA UN ESTUDO EN
PROFUNDIDADE DO TEATRO
AMADOR GALEGO.
UNHA PRIMEIRA ACHEGA
DESDE A FEGATEA**

Manuel Dasilva

FEGATEA

INTRODUCCIÓN

Desde hai máis de 20 anos véñense celebrando xornadas, encontros, congresos... promovidos tanto desde o teatro profesional coma desde o escolar, universitario ou afeccionado arredor de moi distintos temas relacionados coas artes escénicas.

Citamos como exemplo:

- I Xornadas Fegatea de Teatro Afeccionado. 7-8/12/2006. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- As Artes Escénicas en Galicia; Situación e Perspectivas. Xornada de debate. 30/04/2013. Consello da Cultura Galega.
- Xornada do Teatro Amador 2014 (teatro, arte e lecer). 28/10/2014. Consello da Cultura Galega.
- Teatro na Infancia e Mocidade. 4/04/2016. Consello da Cultura Galega.

Nas devanditas citas, en distintos relatorios e comunicacións, cóincídese no papel do teatro afeccionado como moi necesario tanto no que se refire á creación de público coma no que respecta á animación teatral ou mesmo á animación sociocultural, por citar algunhas das súas funcións máis destacables.

Por outra banda, cando se fala da situación das artes escénicas en Galicia, os datos referidos á asistencia e número de funcións, non fan referencia ao teatro amador, pero deixan ver, de xeito estimativo, unhas cifras realmente altas que dan conta da súa magnitude.

Este carácter estimativo vén dado, entre outras cuestións, porque non se teñen datos actuais, fiables e contrastados de cantos grupos/formacións de teatro amador hai no país.

Iso ten como consecuencia que non se poida saber o número de persoas que participan no mundo teatral afeccionado, cantas persoas pasan polas súas escolas ou canto público asiste ás numerosas funcións teatrais de todo tipo que se levan a cabo ao longo do ano.

Tamén inflúe á hora de facer chegar ao conxunto da sociedade a importancia que o movemento teatral afeccionado ten na nosa cultura.

Outra consecuencia do antedito é a falta de datos nos que apoiarse á hora de negociar coas administracións públicas, entidades públicas ou privadas e incluso empresas para a obtención de recursos económicos ou apoios de calquera tipo.

Daquela, o que se vai tratar neste relatorio é achegar a información dos grupos que compoñen a FEGATEA e doutra compilada na web para propoñer un estudo en profundidade de todo o teatro afeccionado galego que sirva para dar unha mellor idea de onde estamos e que facemos desde o campo do teatro amator.

DE QUE DATOS DISPOMOS? QUE PARTE DA REALIDADE COÑECAMOS?

Referidos á FEGATEA

Cuantitativos:

- Número de grupos: 50
- Número de persoas que forman os grupos: 600
- Público asistente ás actividades realizadas desde a FEGATEA
 - Circuito Galego de Teatro Afeccionado 2019: 7.000
 - Festival de Teatro Amador Agustín Magán: 500
 - Fegatea Móvete no Ferrol 2019: 800
 - Xuntanzas/Festivais da Platta: Galicia, Castela e León, Portugal: 900
 - Actividades formativas 2019: 25

Outros:

- Data de fundación
- Localización das súas sedes
- Forma xurídica: asociacións culturais/teatrais independentes, escolas de teatro, pertencentes a asociacións culturais, veciñais, xuvenís...
- Locais onde programan/desenvolven actividades teatrais
- Características técnicas e equipamentos dos locais
- Obras en cartel
- Disciplinas que practican: teatro textual, monicreques, animación de rúa...

Dos que se refiren ao resto das asociacións/grupos que fan teatro amator no país, das que se pode ter coñecemento a través das redes sociais, medios de comunicación, rexistros de asociacións ou plans culturais das deputacións de cada provincia.

INFORMACIÓN DE INICIATIVA PÚBLICA NA REDE

Estes foron as distintas epígrafes que se atoparon no que respecta ás deputacións:

- Plan Cultural. Programa Alicerce. A Coruña
- Oferta cultural. Buxiganga. Proxecto Teatral Afeccionado. Lugo
- Reaou. Rede de auditorios provincial de Ourense. Ourense
- Cultura. Pontegal. Pontevedra

Nunha rápida consulta dos sitios web das deputacións, só na de Pontevedra hai un apartado claro ao que dirixirse para coñecer os grupos de teatro amador que forman parte dos seus programas culturais.

Catálogo de grupos

CATEGORÍA
TEATRO: GRUPO C, COMPAÑÍAS NON PROFESION...

CONCELLO
VIGO

NOME

Buscar

ASOCIACION ARTISTICA ATREZO

COMPAÑÍA ASACOCIRCO

DESFEITA TEATRO

GRUPO DE TEATRO AFECIONADO RUEIRO

GRUPO DE TEATRO ESCOITADE

GRUPO DE TEATRO SELIÑA

MISTURART TEATRO

CATEGORÍA
TEATRO: GRUPO C, COMPAÑÍAS NON PROFESION...

CONCELLO
VIGO

NOME

Buscar

ASOCIACION ARTISTICA ATREZO

COMPAÑÍA ASACOCIRCO

DESFEITA TEATRO

GRUPO DE TEATRO AFECIONADO RUEIRO

GRUPO DE TEATRO ESCOITADE

GRUPO DE TEATRO SELIÑA

MISTURART TEATRO

ASOCIACION ARTISTICA ATREZO

Categoría: TEATRO: GRUPO C, COMPAÑÍAS NON PROFESIONAIS

Perso representante: PAMPILLÓN ALONSO, MARIA CONSUELO

Enderezo: RUA JOAQUÍN LORIGA Nº24 BAJO 36203 - Vigo

Móbil: 629 817 405

Telefono:

Mail: ATREZO@TEATRO@HOTMAIL.COM

Web:

Sinopse:
A Asociación Artística Atrezo esta a interpretar a obra CHICAGO KILLERS E UNHA COMEDIA AMBIENTADA NA ILLINOIS DOS ANOS 50. EN MEDIO DE UNHA OLEADA DE CRIMES, CORRUPCIÓN E MANIPULACIÓN MEDIÁTICA, SEMPRE EN CLAVE DE HUMOR, ASISTIMOS AO PASO POR PRISIÓN DAS CELEBRÉS AMBER DIAZ E EMILY COOPER, AS ENCANTADORAS ASASINAS DE CHICAGO QUE HOXE ESTAN AQUILBRILANDO CON LUZ PROPIA, PARA TENTAR ROUBARNOS O CORAZÓN.

INFORMACIÓN DE INICIATIVA PRIVADA NA REDE

No que respecta a iniciativas privadas atopamos unha que merece especial consideración pola súa calidade e a cantidade de información que achega, falamos do sitio web *Mundo Escénico. A túa comunidade das Artes Escénicas*.

Desta iniciativa falarase máis adiante no referido á como explotar a información recollida no estudo que se propón facer.

PROPOSTA DE TRABAJO

Vistos os datos anteriores a proposta consiste na elaboración dun informe/estudo en profundidade do teatro afeccionado en Galicia.

a. Información para recoller

Tendo en conta as epígrafes que aparecen no sitio *Mundo Escénico*. A túa comunidade das Artes escénicas e no que respecta á metodoloxía, os da memoria de investigación, *La presencia en Internet de compañías de teatro gallegas* (2000-2009). R. de la Torre Rodríguez (2011) pretende incluír os seguintes campos no estudo:

- Actividade
- Persoa de contacto
- Correo electrónico
- Enderezo web

- Historial
- Redes sociais
- Espectáculo en cartel
- Sinopse
- Tipoloxía montaxes: cómico, clásico, farsa, musical
- Localización
- Membros
- Organización de mostra, festival, circuíto, ciclo...
- Número de funcións anual
- Número de persoas asistentes ás funcións e total anual
- Billeteira
- Escola/aula de teatro
- Federado/asociado
- Forma xurídica: asociación teatral, dependente doutra asociación, escola de teatro, asociación xuvenil, escola, instituto, universidade...
- Sede: propia, alugada, cedida...
- Dirección: voluntaria, pagada
- Ingresos anuais por cachés/subvencións
- Caché

b. Axentes implicados na elaboración do estudo

Para a súa elaboración, propóñense, ben pola súa relación directa co movemento teatral afeccionado, ben pola súa traxectoria de apoio e como non, pola capacidade técnica, organizativa e/ou económica, os seguintes axentes:

- Federacións
- Asociacións
- Grupos, de calquera tipo, que fagan teatro afeccionado
- Consello da Cultura Galega
- Agadic
- Consellería de Turismo e Cultura da Xunta de Galicia
- Todas aquelas persoas interesadas na súa elaboración
- Como compilalos?
- Recollida de datos dos grupos para contactar con eles para ver o interese en participar no proxecto vía web, telefónica ou presencial

- Envío do acceso ao formulario en liña no que facilitar os datos
- Os que non teñan esa opción poderán envialos por correo electrónico ou en formato impreso

c. Onde publicalos/póñelos a disposición

Nun portal ou sitio dunha institución/organismo representativo da cultura galega para que calquera persoa interesada teña acceso á información.

Para unha mellor visualización poderíase incluír un mapa que sitúe cada grupo, local ou evento teatral na xeografía do país e teña unha ligazón á información que, sobre cada un, haxa na base de datos ou nun libro/informe de formato dixital pendurado nese mesmo sitio.

Ten que poder actualizarse, se for posible, polos propios informantes a través, ben dun usuario autorizado, ou ben dun formulario administrado polos responsables do mantemento dos contidos.

Toda a información debera de ser de acceso público, libre e gratuíta

d. Utilidades

- Para presentar unha información, ampla, detallada, contrastada, da realidade do teatro amador, diante das administracións públicas, organizacións, entidades privadas á hora de solicitar apoio económico ou de calquera tipo que fose necesario.
- Para presentar diante dos medios de comunicación un estudo feito con seriedade e fiabilidade que dea unha imaxe, o máis real posible, do calado social do labor do teatro amador,
- Investigación teatral, sociocultural, económica.
- Coñecemento e recoñecemento do valioso papel social que desenvolve.
- Divulgación do teatro amador.
- Conservar e documentar o labor do teatro amador en Galicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- OBSERVATORIO DA CULTURA GALEGA (2015): *Panorama estatístico das artes escénicas galegas. Datos e informes*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega (<http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=2684>).
- SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS (2013): *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega (http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2013_As-artes-escenicas-en-Galicia-situacion-e-perspectivas.pdf)
- SECCIÓN DE MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS (2016): *Teatro amador na infancia e mocidade*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. Xornada dispoñible en <http://consellodacultura.gal/evento.php?id=200450>
- TORRE RODRÍGUEZ, R. de la (2011): *La presencia en Internet de compañías de teatro gallegas (2000-2009)*. Memoria de investigación (inédita) realizada bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, defendida en noviembre en la UNED (<http://www.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/tfm/De%20la%20Torre.pdf>)
- VIEITES, Manuel F. (coord.) (2000): *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

A CREACIÓN E OS SEUS PROCESOS

LA CREACIÓN Y SUS PROCESOS

[TRANSCRIPCIÓN]

Carme Portacelli

Directora de escena

Directora artística

del Teatre Nacional de Catalunya

Yo quería empezar hablando de dos espectáculos, porque creo que si tenemos que hablar de los procesos de creación he preferido coger dos obras concretas que yo he dirigido y que tienen una estructura muy diferente. Una es la escenificación de la novela, o sea, la adaptación y la versión de una novela que *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, que hice en el año 2017 en el teatro Lliure de Barcelona y que fue un éxito brutal. Ahora explicaré por qué, por qué cuento que ha sido un éxito.

Y la otra es *Nuestra clase*, que la hice en el año 2011 y que es una obra contemporánea de un autor contemporáneo que se llama Tadeusz Slobodzianek, polaco, y que parte de un hecho real en el que se basa la obra y que ahora os explicaré. Empezaré por esta, porque es anterior cronológicamente que *Jane Eyre*.

Primero de todo, deciros que os contaré un poco quién soy y que es lo que he hecho en esta vida. Pues yo soy directora de teatro. Estuve dirigiendo tres años el Teatro Español de Madrid, hasta que me echó el nuevo grupo del Ayuntamiento tras las elecciones.

Ahora estoy dirigiendo el Teatre Nacional de Catalunya, porque me he presentado ambas veces a un concurso. O sea, nunca me han dicho: “Tú podrías ser la directora”, sino que yo me presentaba a ambos concursos.

Tengo que decir que el del Español fue un concurso serio. Pero el Teatre Nacional de Catalunya ha sido un concurso más que serio, un concurso largo y complejo, en donde ha habido que trabajar mucho, donde ha habido que defender una propuesta, una serie de cosas, y defenderlas, demostrando que era factible. En fin, ha sido un proyecto. Sí, yo creo que los concursos tienen una base democrática y es una oportunidad democrática. Desde luego este ha sido brutal, francamente.

Entonces, estos años yo he trabajado muchísimo. Os podéis imaginar que este oficio no es fácil para nadie, ni para las mujeres, ni para los hombres, ni para nadie, pero evidentemente, como todo en esta vida, es un poquito más difícil para las mujeres. Siempre. ¿Por qué? Pues porque nosotras siempre tenemos que demostrar mucho más lo que hacemos que los demás.

Por esa razón, tú en toda una carrera tienes una serie de espectáculos que te han salido bien. Por ejemplo, yo he dirigido 70 espectáculos en mi vida. En estos 70 espectáculos, yo puedo decir que, aquello de decir exactamente lo que yo soñaba,

lo que yo quería, puede que haya ocho o nueve máximo y creo que son muchos esos. Y soy generosa conmigo misma, porque conozco el proceso, conozco la obra y, ¿me ha gustado cómo hemos llegado a este resultado? No, pero de estos siete u ocho, hasta 70, pues quedan unos cuantos. Quedan 60 o 62.

Entre los cuales habido algunos que estaban bien, algunos que estaban regular y alguno que no estaba bien. Según mi punto de vista, ¿vale?

Cuando eso ocurre, cuando no entienden lo que dices o, cuando hablo del mundo, no, más que el mundo, nunca hablo de los espectadores, jamás, y de las espectadoras, hablo de algunas instituciones, a veces, hablo de un sistema, hablo de los críticos, hablo de, y lo digo en masculino expresamente, hablo de ese mundo que juzga lo que haces y que muchas veces no comparte unas ideas y una serie de cosas. Entonces, pues, a lo mejor no las entiende o no las comparte y solo por eso te pega, entonces. Si eres mujer, ¿os acordáis cuándo éramos pequeños –algunos, otros no habíais nacido–, pero, cuando éramos pequeños, algunos, las mujeres cuándo conducían por la calle se equivocaban y decían: “Ay, no, voy a la izquierda” y entonces resulta que la calle no era de entrada, sino de salida y se equivocaban, enseguida le decía antes del coche ¿a la cocina!? Pues tienes un poco la misma sensación cuando hay alguna cosa que has hecho que no ha sido brillante a muerte.

Entonces, no cuentan las otras que hayas podido hacer bien; entonces es una carrera siempre donde uno más uno nunca es dos, uno más uno es uno, más uno, uno; más uno, uno... De repente, hay un destello de brillo que entonces es maravilloso y entonces dicen: “Bueno, está bien”. O como me decían a mí muchas veces, es el mejor espectáculo de Portacelli de los últimos 10 años. Pero decían muchas veces eso, con lo cual verdaderamente había hecho muchos sitios en 10 años, pero ellos nunca se acordaban. Siempre se acordaban de que éste era el mejor de los últimos 10 años, con una frase con la que se cargaban lo que habías hecho en los últimos 10 años.

Pero ha sido una carrera difícil, de mucha lucha, de mucha intentar visibilizar lo que hacíamos, de mucho intentar que se tuviera en cuenta que uno más uno no era uno, sino que tenías 20 espectáculos detrás, 30 espectáculos detrás, 40 espectáculos detrás y que contaran para algo. Siempre tenías que demostrar que eras capaz de ir a una sala. Yo, en el año 2010 estrené una cosa en la sala grande del Teatro Nacional de Cataluña. La primera vez que una mujer estrenaba en la sala

grande dirigiendo, claro, del Teatro Nacional de Cataluña. En 2010, no hablo de 1910, ni de 1810, ni de 1010, hablo del 2010. Entonces, bueno, que decirte, que ha sido una carrera, así, como todas, pero en este caso, pues a añadiéndole ese punto de invisibilidad que tenemos las mujeres tan a menudo.

Durante toda esta carrera que se compone de 70 o 71 espectáculos, hay una cosa que yo creo que es una gran característica de toda mi carrera y que a mí me ha ayudado muchísimo a plantearme cómo hablar desde un escenario: todos los artistas, todas las artistas buscamos un lenguaje, un lenguaje propio sabiendo, yo por lo menos tengo la conciencia de que no invento nada. Hace muchos siglos que se ha hecho todo, pero busco un lenguaje propio que me permita explicar y transmitir lo que a mí me interesa explicar y, sobre todo, también eso es un objetivo que va cambiando con el tiempo y, a mí, en estos momentos me interesa llegar al corazón, porque yo creo que si tienes alguna opción de cambiar un poco las mentes es siempre a través del corazón.

En este proceso, yo he hecho de 70 o 71 obras, pues habré hecho... Pues yo qué sé, digamos 60 obras contemporáneas y 10 o 12 de repertorio, eso ha sido, o clásicas, clásicas de repertorio. La mayoría de mi obra y de mis montajes son obras contemporáneas. Entonces, en ese sentido... [perdón, no tengo COVID, es porque tengo una ventana abierta]. En ese sentido, la estructura de la dramaturgia contemporánea me ha ayudado mucho a entender el escenario como un lugar donde la narración cabe y donde se pueden explicar las cosas de una manera, donde hay mucho más, además de la palabra, aunque en la palabra esté todo, ya os explicaré, porque es parte de mi proceso de creación.

Pero también la fisicalidad. Y cómo encontrar esos recorridos interiores con una obra, por ejemplo, como *Cara de foc*. Cuando yo la hice en el año 2000, *Cara de fuego* de Marius von Mayenburg, un señor que hoy es el dramaturgo del teatro Schaubühne de Berlín y tenía una obra de 94 escenas, ¡en la cual había escenas que tenían dos réplicas, dos! La hija decía: “¿Cómo estás?” y el hijo decía: “No quiero ser como ellos”, y ya está, siguiente escena. Pero todos eran pasos enormes dramatúrgicos, entendías tantas cosas y comprendías tantas cosas que tenías que explicar. Igual, como también entendí cuando empecé a acercarme al teatro de repertorio que el teatro contemporáneo es mucho más de trazo grueso. Algún teatro de repertorio entra mucho más a la filosofía de lo que es un ser humano, pero también entiendo que, en principios del siglo XX, hasta la

Segunda Guerra mundial, hasta que seguramente se escribe *Esperando a Godot*, el ser humano importa, después no importa, y ahora no importa nada lo más mínimo. Entonces es lógico que los personajes sean un trazo grueso de un, de un lugar que ocupas en la sociedad y no importa tu filosofía de vida, da lo mismo, sin embargo, cuando coges un texto, eso está ahí.

Sin embargo, hay una manera de hablar, como, por ejemplo, si coges un autor como Roland Schimmelpfennig, tiene una manera, tiene una narrativa interesantísima que está llena de vida, llena de recorrido interior, como Thomas Bernhard. Hay muchos autores que ya trabajan desde lo contemporáneo con el peso del repertorio y de lo clásico, que es esa capacidad de que traspase eras, épocas, la era glaciár, y la que tú quieras, y la COVID, porque lo que cuenta, nos cuenta siempre de nosotros, porque el teatro siempre ha hablado de nosotros, nosotros no hablamos de zombis ni hablamos de virus. A pesar de todo, hablamos de lo que sentimos en nuestros anhelos, de nuestros deseos, de nuestros miedos, de eso hablamos, esos son los temas fundamentales del teatro. Entonces, todo eso a mí me ha ayudado a entender el teatro de repertorio, entender el teatro de una manera determinada con una visión un poco más contemporánea en ese sentido.

Cuando os quiero hablar de estas dos obras, es por esto que yo te digo, porque hay una que es la de Slobodzianek, que dicen ellos, que es una obra que está basada en un hecho real y la otra está basada en una novela.

Para que veamos también las diferencias y las no diferencias porque en el teatro todo es verdad. La que está basada en un hecho real y se llama *Nuestra clase* es una obra en la que son 10 compañeros de clase, tres mujeres, siete hombres. Cinco polacos, que llaman ellos, que son los católicos y cinco judíos. Empieza desde 1942, me parece, o 41, me parece, hasta el 2003, año en el que muere el último de los 10 compañeros de clase.

Imaginaos, desde el 41-42 hasta el 2003 todo lo que ha vivido el planeta, todo lo que ha vivido el mundo, todo lo que ha vivido a nivel de guerras, ideológicamente, del capitalismo, de la caída del muro... Es que ha sido brutal, así de brutal. Y entonces esta obra habla de cuál es la vida de estos 10 personajes.

Entonces, es muy bonita, porque esto se escribe porque en el cementerio de Jedwabne, que es una ciudad polaca junto a Varsovia, bastante cerca de Varsovia, creo, hay una especie de pared de mármol que es un Memorial, y que en ese

Memorial por ejemplo, dice: “En memoria de las víctimas de los nazis que fueron quemadas en el Granero de Jedwabne en 1940...” 42 o 43. Y entonces, hay un autor, un novelista americano de origen polaco, Jan Tomasz Gross, que intenta escribir una obra que se llama *Vecinos*. En la novela, empieza a investigar sobre este hecho, y entonces, investigando sobre este hecho, averigua que no es verdad, que no fueron los nazis los que se cargaron en este pueblo de 3000 habitantes. 1500 judíos murieron quemados en el granero del pueblo un día y no fueron los nazis, sino que fueron los propios vecinos, y por eso la novela se llama *Vecinos*. Los propios vecinos de Jedwabne que quemaron a sus vecinos judíos, se quedaron con sus casas que, además, sabéis que los vecinos siempre eran comerciantes, siempre tenían más dinero. Y creo que los judíos tienen un mandamiento que dice que no tienes que tener dinero y los católicos otro mandamiento que dice que hay que ser pobre para que no sea rico... era una broma.

Pero la cosa es que se enteran de que verdaderamente no habían sido los nazis los que se habían cargado a sus vecinos, sino los propios polacos. Por eso se arma un pollo en Jedwabne y en el en el gobierno polaco, terrorífico, diciendo que eso no es verdad, tienen vergüenza, dicen que eso no es cierto, niegan la mayor, dicen que no es verdad, pero al final es verdad, y entonces, años después, Tadeusz Slobodzianek, escribe esta obra que se llama *Nuestra clase*, basada en la novela *Vecinos*.

Hay que decir que son cinco judíos y cinco polacos, van al colegio juntos, se quieren, se enamoran. El niño polaco se enamora de la niña judía, porque son los más guapitos de la clase, pero al final ella se casó con un judío porque es polaco. Es el guapo de la clase, pero también es un poco putero, en fin, es un tipo sin responsabilidades, un poco con una moral un poquito laxa y no muy agradable en ese sentido, pero guapito y no sé cuánto. Entonces, hay un momento que llegan los soviéticos al pueblo, a Polonia entran los soviéticos y entonces favorecen a los judíos y ahí hay un problema con uno que le hacen creer que ha sido su amigo judío el que ha comprometido a un compañero de clase polaco. Entonces, lo meten en la cárcel. Hay ahí una serie de problemas, de malentendidos y todo eso lo hacen engañándolos expresamente para enemistarlos y para sacarles una información que necesitan. Esto hacen los judíos. Ahí, los soviéticos, cuando se van los soviéticos, en la guerra, entran los nazis, entonces favorecen a los polacos y se cargan a los judíos.

Todo esto, que no tiene nada que ver con los compañeros de clase, empieza a ser –por lo menos esa es mi lectura y de eso es de lo que yo os quiero hablar–, es lo que empieza a cambiar sus vidas. Estas personas que han venido a este mundo por casualidad, sin comerlo ni beberlo, han llegado aquí, tienen unos compañeros de clase, viven como personas normales, se enamoran de los compañeritos, juegan, unos se llevan mejor, otros se llevan peor; todo el mundo... De repente, esa historia, como nos pasa a todos, empieza a planear sobre sus cabezas, empieza a influir, sin quererlo, en sus vidas, en las decisiones de sus vidas, en su manera de vivirlas, en su felicidad, en sus reacciones, etcétera, etcétera.

Entonces matan a un judío, luego buscan al [...] que es el que os explicaba que era el marido guaperas, el putero, que había sido director del cine soviético donde ponían películas rusas. Él era el director del cine del teatro y luego lo persiguen, se venga del chico que está en la cárcel, con los soviéticos en el poder, cuando ayudaban a los judíos, empieza a haber una serie de problemas, empiezan a estar inmersos en una serie de problemas en los que ellos verdaderamente no tienen nada que ver. Sin comerlo ni beberlo, se ven inmersos.

Mientras tanto, van muriendo, van manteniendo su vida, la van explicando... y tiene una narrativa muy interesante, porque en realidad es una obra narrativa, pero, sin embargo, tiene tal recorrido interior, ¡lo que explica es tan potente! Porque yo creo que esa es nuestra responsabilidad, explicar historias fundamentales que afectan a los 60 a los seres humanos y que interesen a la ciudadanía que somos nosotros, no que nos interesen, que sean verdaderamente fundamentales para entendernos a nosotros mismos, para ser mejores personas, para para comprender, para saber, para para conocer otros mundos que no el que nos explica la prensa, que seguramente quedará un día dicho que es lo que más daño está haciendo en el mundo en estos momentos.

Esta obra tiene ese punto narrativo y que explica las cosas de una manera narrativa, que es un drama terrorífico lo que está pasando. Por ejemplo, este judío, a su mujer y a su hijo los queman vivos en el granero.

Entonces, él se convierte en una especie de torturador brutal, porque Polonia queda en la parte del este. En el reparto de Europa entre Hitler y los comunistas se quedan las dos regiones, entre el capitalismo y el comunismo, y él se queda en la parte comunista. Entonces, a esta bestia parda, a este chico, se lo llevan a Israel, pero en Israel lo devuelven porque es un torturador brutal, porque

tiene todo eso dentro, no lo vuelven a traer. Además, su hijo muere en un autobús, en un atentado, porque también vi que en esa época empiezan a pasar una serie de cosas tremendas.

Cuando estás leyendo eso y de repente introduce un pedacito de escena, introduce una escena con cinco réplicas y sigue la narración por boca de otro, tú puedes tener muchas lecturas de eso. Yo, cuando empecé a leerlo, me pareció brutal. Es un espectáculo que yo dirigí con las lágrimas en los ojos constantemente porque me hacía llorar. Los actores se reían, como los niños pequeños, me miraban a ver si lloraba, me miraban a ver si estaba llorando.

Podría tener muchas lecturas. Podrías explicar el drama personal de estas personas desgraciadas que han vivido en este mundo... No me interesa, lo sabemos. Y, además, seguramente el drama personal es mucho peor que todo el que nosotros podamos contar en el escenario. Si nosotros pretendíamos hablar, hacer una obra sobre cómo era Hitler o sobre cómo era Franco, no tendríamos, o sea, el escenario es insuficiente, la realidad siempre supera a la ficción dónde te pongas. Entonces, habría que hacerla buscando otro punto de vista que aportara una visión o una felicidad al verlo, que aportar una cosa; pero no podríamos nunca reproducir un comportamiento de ese calibre.

Pienso que esas historias personales, para mí, no eran lo importantes de todo esto. Os lo explico porque hay una cosa que es muy importante que os lo tenéis que apuntar en negrita, que es: ¿qué estamos contando?, ¿qué es lo que queremos explicar realmente, y, sobre todo, ¿qué es lo que para ti es importante aquí y lo que tú crees que está diciendo el autor, en este caso, o la autora en el caso de Jane Eyre?, ¿qué es lo que de verdad está intentando contar esa persona? Y tú eres un simple vehículo, es obvio que tú tienes tu experiencia como mujer del siglo XXI, en mi caso, cada una la suya, su experiencia, su ideología, porque todo es ideología. Todos tenemos nuestras características, pero lo que está clarísimo es que tú tienes esa visión y tú tienes que ser vehículo de ese autor y tú tienes que hacerla comprensible e inteligible, con todos los elementos escénicos, lo que tú crees que ese autor está diciendo.

Entonces, para mí no era importante el drama que vivían, no es eso lo importante. El drama ya está; es como si te tienes que poner lírico. Cuando lees un poema, el lirismo ya existe, porque un poema es un poema. Lo importante es lo que dice. Para eso hay que saber quién es el poeta. Si lees a Neruda, tú ya sabes

quién es Neruda, sabes cómo pensaba Neruda, sabes lo que hizo con el Winnipeg, sabes cómo llevaba gente maltratada, peor que un perro... De los españoles, que habían tenido que huir de los criminales del franquismo porque pensaban diferente... en Francia, y los trataban peor que a una hormiga, y en vez de llevarse mano de obra barata, que es para lo que le mandaban, llevaban especialistas. Tú sabes muchas cosas para saber qué piensa, entonces lo que tienes que decir es lo que tú crees que dice ese poema, respecto de lo que decía Neruda en realidad etcétera, etcétera. Es decir, todo ese estudio.

No me interesaba nada, nada. ¿Qué me interesaba, entonces? A mí lo que me interesaba realmente es como esta persona, estas personas supervivientes, algunos de unos hechos que nosotros ahora estamos viviendo la COVID y estamos hablando en plata, *flipando pepinillos*, porque somos unas generaciones privilegiadas que no hemos vivido guerras nuevas, no hemos vivido nada y las pocas pandemias que nos han pasado, así como la gripe porcina, como el SARS, como el ébola, no han pasado así, a los ricos. Y ahora tenemos esto, estamos totalmente... que no sabemos ni qué hacer en la vida, ni cómo, ni nada. Entonces quiero decirte, como esta gente, que ha vivido esas circunstancias tan terribles que todos hemos estudiado en el colegio y que todos hemos... bueno, unos más que otros, y que todos hemos estudiado que lo que había ocurrido, cómo viven y cómo están viviendo toda esa circunstancia.

A mí me interesaba qué es lo que produce la historia en tu mente, cómo puede ser que las palabras que dicen algunas personas..., cómo puede ser que 15 días antes de que gane Trump en Estados Unidos, empiece a haber conatos racistas en los colegios. Eso es lo que me interesa, lo que me interesa es porque cuando hay una gente que gobierna y no otra, hay un tono más cívico en la ciudadanía y no otro, porque hay modelos que te dan permiso a sacar lo peor de ti y otros modelos que solamente te permiten ser más cívico y más considerado. Porque esa es la única realidad. El capitalismo es el capitalismo, y se pueden hacer una serie de cosas y no otras. Pero la realidad es lo que está sucediendo de verdad, lo que estás viendo, qué es lo que no te gusta de lo que ves, y creo que a todos no nos gusta lo mismo. Quiero decir que a todos nosotros coincidimos en que no nos gusten las cosas, que no nos gustan, que son las mismas, digamos.

Eso es lo que me interesaba. Por lo tanto, lo que yo trataba de hacer durante todo el montaje en todas estas escenas era encontrar esa fisicalidad. Hay una

violación, no puedes violar de verdad en un escenario, según mi punto de vista, cada uno lo hace como quiere y puede tener más impacto, aunque como yo lo crea que lo tengo que hacer, yo siempre trabajo un poco más la cosa más conceptual, más abstracta. Y me interesaba más ir hacia aquí. Hay una violación de tres compañeros a una compañera. Es un agravante. Como decía un juez, si el marido es el que te viola, es un atenuante porque es tu marido, no es un agravante porque tu marido no te va a violar, mujeres de la calle, tampoco, desde luego, pero bueno, si está loco o es una mala persona, o tiene malas costumbres, o lo han enseñado mal, o ha visto demasiadas cosas en la vida, pero tu marido es imposible. Entonces, todas esas cosas eran las que a mí me interesaban.

Cómo explicar esta historia con la fisicalidad que necesitaba, la conceptualidad con la que a mí me gusta trabajar en ese lenguaje para llegar más al corazón, con esa fisicalidad, que significaba tantas y tantas cosas. Por ejemplo, había un momento que se casaba Angélica, que es una judía, con un católico, con un polaco que está enamorado de ella. Ella no lo quiere, ella no lo ama, pero es que si no la matan. Entonces él va por ella, diciendo: “Yo te amo Angélica, ¿te quieres casar conmigo?” Y le dice: “Vale”. “Te tienes que aprender el catecismo” Y ella le dice: “Pero ¿cómo...?” Bueno se aprende el catecismo, porque la supervivencia es lo más importante. Y entonces ella explica cómo ha sido la primera noche, que le ha hecho daño, que no ha sentido nada, que es horroroso, en fin... Y explica una realidad que conoce muchísima gente, que conocemos muchas personas, muchas veces no. Y en el día de la boda todos les regalan cosas, y entonces los regalos que hacen todos los polacos... es muy impresionante la escena porque dicen... están los muertos y los vivos juntos. Además, dicen: “Te regalo estos cascos, me da igual”, y entonces uno de los muertos dice: “Era mío”. En esto dice: “Te voy a regalar este ratón”. Y el polaco dice de quién era y uno de los muertos judíos dice: “Mío”.

O sea, les robaron todo a los judíos. Le regalaban todo lo que habían robado a sus compañeros. Bueno, era, es tremendo. Entonces se ponen a bailar una canción alemana, además, y entonces yo los hacía bailar como si fueran muertos. Es decir, un poco sin voluntad, porque no tenían voluntad para nada, la sociedad los iba llevando para aquí, y de repente se hacían nazis, de repente se hacían soviéticos, de repente se... no se sabía ni por qué, ni nada. Y en nuestro país tenemos muchos casos de este tipo y ahora no voy a nombrar cómo, pero han pasado muchas cosas de este tipo. Y pasa en todos los sitios, que enterraste

para aquí y enterraste para allá. Cuántas mujeres no han sido feministas hasta que el mito lo ha puesto de moda. Está muy bien, bienvenidas, está fantástico, pero les daba vergüenza porque estaba mal visto, porque... Todo esto es lo que a mí me interesa ver, lo que explicaba Slobodzianek, todo eso. Y, entonces, resulta que una obra que te impactaba muchísimo más porque todos los recorridos interiores, desde donde explicaba la historia, la necesidad que ellos tenían de explicar aquello para no volver a repetir el mismo error, era extraordinario, realmente. Espero que puedan ver algunas imágenes de esto de lo que estoy hablando porque realmente es interesante. Veréis, como yo acabo la función con una foto en que están todos juntos, porque eran compañeros de clase, esa era la gran foto. Eso era para lo que ellos estaban ahí. Y tú fíjate cómo la sociedad y cómo la política los mete en un lío en el que ninguno de todos ellos esperaba estar nunca y tener esa actitud con nadie.

Para mí eso es lo más importante de una de una obra, ¿qué es lo que queremos decir? Como ese vehículo que es la palabra tiene que salir fluidamente, porque tiene todo el sentido, desde dónde lo dicen, porque no es lo mismo si te digo que en el teatro la “m” con la “a” no es “ma”, porque leer te quiero, no quiero decir que sea positivo, a lo mejor le dices te quiero a alguien a quien odias, entonces es muchísimo más importante, desde dónde lo dices. O decir imbécil, a lo mejor puede ser la cosa más sexy del mundo, no tiene por qué ser en la vida es igual, o sea, que la “m” con la “a” no es “ma”.

Este es uno de los ejemplos que os digo con una obra escrita como obra de teatro, con un punto muy narrativo, pero con esas escenas metidas así y con toda la situación donde todo ese colectivo intenta explicar una historia con la pequeña esperanza de que quizá un día dejaremos de hacer lo mismo y dejaremos de hacer estos horrores.

La siguiente obra, por ejemplo, que tiene poco que ver con esta, aunque es verdad que, si tú lo ves dentro de mí, de mis cosas, tiene que ver una estética, una cosa más conceptual hecha desde otro sitio, en el sentido que no hay realismo nunca, sino que funciona mucho más por la esencia de las cosas, por la máxima expresividad de las cosas, que fue llevar a escena –fue la primera vez que lo hice, luego lo he hecho varias veces–, llevar a escena una novela, que era *Jane Eyre*.

¿Por qué? Pues mira, yo cogí *Jane Eyre*, la escogí porque encontré que yo siempre había leído desde pequeña, las mujeres hemos leído muchas veces *Jane*

Eyre, como *Mujercitas*. Todas las cosas que a veces los chicos nunca han leído, ¿por qué? Porque no les han dicho que las lean, porque eran cosas de chicas, por esas estupideces que nos decían cuando antes y que siguen diciendo también.

Entonces, había una cosa interesante, que te sientes romántico. Teatro romántico. Entonces todo el mundo creía que teatro romántico era que era así porque ya se enamoraba de Rochester, no es teatro romántico porque habla del bien del mal, de la libertad de grandes conceptos esenciales de la existencia humana. Eso era el teatro romántico, entonces, como *Frankenstein*, que lo hice un año después, hablaba del bien y el mal quién es el monstruo, Víctor Frankenstein o la criatura; ¿qué ha hecho Víctor Frankenstein? Abandonar a un ser humano, que se lo ha inventado y por vergüenza de lo que ha pasado, ni siquiera es capaz de evitar la muerte de una persona querida, o sea, ¿quién es el monstruo? La criatura que aprende a hablar, a leer, a escribir y, por lo tanto, amar, y el otro es incapaz de amar cuando tiene todo para leer, escribir y todo. Es decir, hablamos de otro tipo de conceptos.

En este caso, por ejemplo, como era la primera vez que lo hacía con la persona que me lo hizo, [...] Ana María Ricart, extraordinaria dramaturga, también estuvo con nosotros con Mrs. Dalloway, también ha hecho conmigo *La casa de los espíritus*, porque ahora me ha dado por las novelas, eh, a ver si va a pasar dentro de poco. Y luego estamos haciendo una cosa para el Teatro Nacional de Cataluña, de cuentos de Katherine Albert. Muy interesante, muy intensa.

Entonces dijimos: “Vamos a hacer una cosa, vamos a coger la novela, vamos a leerla cada una”. Ella escribe, digamos el grueso de la versión, pero luego yo hago la dramaturgia con ella: “Por aquí no está María”, “esto no”, “porque esto no puede faltar”, “tiene que estar esto”, “no hace falta que lo digamos”, “yo no lo diría”, “yo iría por otro camino”, “eso vamos a quitar lo demasiado narrativo”, “en este momento necesitamos un cambio”, es decir, en fin, intervenir como directora y como imaginándome un poco el montaje. Y como dramaturga aporta. Entonces, leímos la novela cada una por su cuenta y subrayamos cada una lo que creíamos que era esencial en la novela. De todo lo que hay en la novela a mí me interesaba una cosa que es la que me hacía guiarme por el medio de esa novela de 800 páginas de no sé cuántas, hacía guiarme en línea recta hacia un lugar y, yo creía, y creo, que lo que Charlotte Brönte pretendía era hablar de la lucha de una mujer por su dignidad y por su libertad y por su integridad como ser humano.

Para mí eso era lo importante. Entonces, ¿qué me hacía a mí eso? Me hacía ir a su infancia cuando se enfrenta con su tía porque la maltrata y desde pequeña no puede dejarse maltratar y hay algo instintivo que no le permite dejarse maltratar y le dice: “No la voy a llamar nunca más, tía, la odio como a nadie en esta vida y si su marido supiera lo que me está haciendo estaría muy enfadado”. Ya, la tía, además, tiene toda una historia personal, que yo se lo hacía contar cuando moría solamente porque hay unas razones por las cuales las personas hacemos las cosas y, aunque para mí no necesitaba pararme ahí, yo sé que el odio tiene una razón de ser, también tiene la razón de ser de la impotencia, de no poder hacer de la ignorancia, de, de, de...

Y, por tanto, de la no tolerancia, de la no capacidad de convivencia, de no poder ponerte en los aparatos del otro, etcétera; Y ella, en un momento dado, explicaba esta señora, muy pequeñito, muy poquito, pero explicaba que cuando estaba muriendo muy enfadada, explicaba enfadada consigo misma, decía que su marido amaba tanto a la hija de su hermana que había muerto, que ella siempre decía: “¿Por qué no me amas a mí igual que a tus hijos?” Pero él siempre llamaba la hija de su hermana, que era Jane Eyre. Entonces ella, cuando el marido muere, el dinero la crucifica, no la puede resistir. Entonces, es una persona a la que todo el mundo le echa la culpa de todo cuando es pequeña.

A mí eso me interesaba, empezaba así la obra, pensaba que todo el mundo decía: “Jane, has de ser buena”, “Jane, no has de contestar”, “Jane, no te has de enfrentar”, “Jane...”. Esto era para mí elemental, como iba en esa línea. Hasta que ella decía: “¿Por qué yo siempre me la tengo que cargar haga lo que haga?” Porque entonces me di cuenta, y decía que no era ni bonita ni simpática y, por tanto, no tenía lugar de este mundo. Entonces, la tía la lleva al colegio y en el colegio le pasa lo mismo, la castigan porque dicen que es una mentirosa, pero eso es mentira, no es una mentirosa para nada, es que lo que dice a ellos no les gusta, entonces dicen que miente, pero también es importante eso. También es importante su amiga Hegel, que muere apoyada en su hombro, que le dice: “Yo no soy de este mundo y nadie me espera, nadie me ama; mi padre se ha casado con una mujer y no me quiere; la mujer no me quiere, mi padre no me necesita, ¿qué lugar tengo yo en este mundo? Es muchísimo mejor que me vaya Jane, yo no tengo que estar aquí para nada, yo no, este no es mi sitio”. Y se muere.

Entonces, Jane crece en ese colegio, especialmente gracias a una profesora que sabe que es una chica lista y que la ayuda. Sabéis también que, además, cuando haces una cosa de estas, tienes que saber muy bien la vida de Charlotte Brônte. Ella, ellas eran pobres, eran hijas, Charlotte, Emily y Jane vivían con su hermano. El hermano tenía que ser la esperanza de la familia, tenía que ser el gran poeta; tenía que ser él, como los hombres. Y, bueno, entonces el hermano era un desastre; el hermano no hacía nada; el hermano tenía que escribir algo y terminaba nunca de escribirlo. Y entonces, Charlotte se enfadaba con él porque decía que siempre había que ir a rescatarlo a la taberna las 5:00 de la mañana. Emily Brônte iba, que tenía más paciencia y lo sacaba borracho. Un día le pegó un puñetazo a ella, la tiró fuera de la taberna; es decir, un tío con muchos problemas. Entonces ellas tenían que trabajar mucho para sacar a la familia adelante.

Y eran muy pobres y entonces era muy bonita la historia, porque se tenían que ir, por ejemplo, a centros como de educación de niñas. Entonces ella misma dice en su biografía: “Qué pena tener que educar a estas niñas, yo lo odio”. Primero ella lo odiaba por estar fuera, lejos de sus hermanas. Ella quería estar solo con sus hermanas, pero además lo odiaba porque decía que tenía que educar a las niñas, y eso es muy importante también para hacer *Jane Eyre*. Como tontas.

Nunca ninguna de esas niñas con esa educación que se les tenía que dar podían salir medianamente inteligentes, lo mismo dice Virginia Woolf en *La habitación propia*. Dice que las fiestas de mujeres de la universidad, además de ser dos, ni tienen vino, ni quieren carne, ni tienen nada; nada, un poco de pollo, agua y a casa. Entonces dice, no hay tiempo para hablar, para crear, para imaginar situaciones. En las fiestas de los hombres tenían vinos y viandas. Y dice una cosa muy bonita, dice que el vino se pone además en la espina dorsal, que es donde está el alma, con lo cual si bebes un poco de vino, luego tienes más creatividad.

La cuestión es que era muy importante sacar el colegio, y ellas allí, y cómo se desarrolla en el colegio, y cómo ella siempre quiere mejorar. En un momento dado, decide que tiene que ir a un sitio, hacer de institutriz de alguna persona, de una niña.

Y os contaba que Charlotte Brônte no quería ir a allí, porque no se quiere separar de sus hermanas. Porque sus hermanas, cuando por la mañana limpiaban todo, toda la casa, dejaban todo como tenía que estar. Se juntaban por la tarde y, en trocitos de papel que iban rafiando aquí y allá, escribían cada una de sus novelas y sus poemas. Y los guardaban. Y luego se iban a pasear por el acantilado. Y en [...]

hace un frío que pela y sobre todo un mal tiempo horroroso. Paseando hasta allí hablaban de la vida y de las novelas y era la vida que ella quería.

Entonces Jane se va a servir de institutriz y es cuándo se va a casa del señor Rochester. Un gran amor. Ella se enamora de Rochester sin saberlo. Él es un huracán, un señor que vive solo. Cuando yo digo, solo; digo solo. Nosotros solos en las ciudades no estamos, aunque estés sola, nunca estarás sola. Hay millones de personas en la calle, sales a comprar... Bueno, ahora tenemos que con la mascarilla porque hay mucha gente. Él sí estaba solo. Estaba en medio de la nada con rayos y truenos desde el mes de octubre hasta el mes de abril. Y allí no iba nadie, el cartero, cuando podía llegar, una vez cada tres meses. Entonces, esa soledad, ese hombre que ha tenido una vida... Además, parece que ha tenido una vida de la que él no habla, y que también es muy importante. Ya os explicaré por qué.

Empieza a enamorarse de ella sin ni siquiera saberlo. [...] Es un torpe, pero es un torpe porque nunca ha estado con nadie. Se inventa que ama mucho a una hija de una amiga, de unos amigos que tiene, que viven a 800 km de su casa y que son con los que, de vez en cuando, se va a su casa a pasar una semana, porque claro, si tiene que ir y volver el mismo día a caballo, era un poco difícil.

Entonces, él, ella empieza a sentir, empieza a darse cuenta de que lo ama, que los ama, que todo lo que ella encontraba que él era feo, ahora ya lo encuentra guapísimo. Ahora ya lo encuentra atractivo, el mejor tío del mundo, lo encuentra que está buenísimo, que está maravilloso.

Entonces él empieza a hablar. Él al final se declara a ella. Era muy importante. Este amor es muy importante porque lo que ella... Cuando tú estás explicando la historia de una mujer que lucha por su libertad, por su independencia, que no tiene nada que ver con amar y con casarse, pero con su independencia real interior y que lucha por su dignidad, es muy importante este amor que la va a traicionar para saber si ella sigue luchando por su dignidad o no. Eso es lo mismo que ser una obra rusa. Tú tienes una revolucionaria, ¿de quién va a estar enamorada en la novela? Pues claro, del conservador, ¿para qué? Para potenciar más si va a elegir la lucha, si va a elegir el amor. Para ponerla más en contradicciones.

Él empieza a hablar... se casa con ella y en el momento en el que se casa —es una novela de final del siglo XIX, en 1840 y pico—, al final de la novela, cuando se casa, aparece un personaje y dice, si sabe alguien algún impedimento para esta boda, que lo diga ahora o si no, que calle para siempre... bla, bla, bla... Ya sabéis. Entonces viene y dice: “No se puede casar porque el señor Rochester está casado”.

Entonces, ante este engaño terrorífico, él le explica lo que ha ocurrido. Él tuvo que irse a Jamaica, tuvo que casarse con una tía a la que no amó porque el padre no le había dado la herencia porque era el segundo hijo de la familia. Son otra vez esas cosas sociales. No solo se lo daba todo al mayor, al segundo, nada. Él no puede volver a casa sin mujer, sin estar casado, porque es una vergüenza. Él tiene que volver casado y él vuelve casado con una tipa de Jamaica. Jamaica-Inglatera: Jamaica, sol, luz; Inglaterra, lluvia, gris. No solo, no luz, no amor... Se vuelve loca por completo... Es la famosa mujer loca, la famosa loca del ático que tiene Rochester en su casa.

Aquí hay una cosa muy importante que os quiero contar también, porque forma parte de lo que uno cree que tiene que contar. Precisamente en este camino de esa lucha. Y también en el camino de que, como bien hace Charlotte Bronte, que Rochester pague por lo que ha hecho mal en la vida. Pero la posibilidad de redención real, porque así es como tendría que ser, y por lo menos así es como me gustaría a mí que fuera. Pero redención real quiere decir que quien ha hecho el mal de verdad, de verdad sabe lo que ha hecho y no lo volverá a repetir.

Entonces, está loca del ático, que es un poco el alter ego de Charlotte Bronte. Ella no desarrolla este personaje, solamente es una gran mentira que Rochester explica a Jane y Jane lo abandona porque la engañado, porque no le he dicho la verdad y porque, además, no le gusta la historia que le está explicando. Esta mujer que está encerrada en el ático gritando enloquecida y que él trata como una loca y que la tiene con una camisa de fuerza, a ella le parece que eso no es propio de un ser humano al que ella le parece maravilloso y bello, y al que ama, y entonces lo deja irremisiblemente, sin tener donde caerse muerta, sin tener nada que hacer, ni nadie adónde ir, ni nada a dónde ir. Y se va.

Pero está mujer, una escritora feminista, llamada Jean Rhys, en los años 60, escribió una novela maravillosa que se llama *El ancho Mar de los Sargazos*, dedicada exclusivamente a la loca del ático de Rochester, que tiene Rochester encerrada en su casa.

Yo fui a leer este libro y Ana María también fue a leerlo, porque pensábamos que era muy importante saber qué decía esa persona, 151 o 125 años más tarde sobre este personaje. Y era bellissimo lo que decía. Explicaba las razones que Rochester y Adá, pero dichas por ella, su propia versión. Entonces es una maravilla. Nosotros

cogimos un monólogo de ella que al final de la obra le dedicaba a Jane y una escena de ella con Rochester, donde ella explicaba lo que explicaba bien Rhys. Ella se enamoró de Rochester; Rochester no la quiso nunca; ella dejó de amarlo cuando llegó. Pero se la lleva Inglaterra, un país gris, sin luz y entonces ella no podía resistir estar ahí, se quería volver a su Jamaica, a la casa de sus padres, donde ella había vivido feliz, libre, además era una mujer libertina, estaba acostumbrada a practicar sexo, amor con quien quería y estaba encerrada en un ático, en un lugar donde todo el rato llovía, entonces explica muy bien sus razones.

Yo puse ahí esa escena con Rochester en medio de esto, porque también es una obra fraccionada. Por eso contaba antes todo lo que a mí me había influido el teatro contemporáneo en el momento de poner en escena esta obra. Y entonces ella deja a Rochester. Se va, casi muere en el intento. Intenta pedir a la gente en una tormenta que le den de comer, nadie la atiende, nadie la atiende, nadie la atiende. Y yo hice ahí ya un homenaje a la casa de los espíritus, hice que se le apareciera Helen, su amiga de la infancia, la única que había tenido en su vida, muerta, y cuando Jane tira la toalla y dice: “No quiero vivir, no quiero vivir”, se le aparece Helen y le dice: “Tú no eres como yo, tú sí que tienes que vivir, tú tienes que vivir, tienes que luchar para ello. Levántate,” como dice Clara del Valle en la casa de los espíritus a su nieta Alba: “Morir es lo fácil; lo difícil, luchar. Levántate, no tengas pena de ti misma y explica todo esto, explica esta historia de la humanidad”.

Y entonces, bueno, Jane se va. Y como es una novela, la encuentran dos hermanos, uno que es un pastor protestante con su hermana, que obviamente vive con él, y le sirve, y ha dejado toda su vida para hacer la comida al señor. Y entonces él se quiere casar con ella, pero no le dice que la ama y le dice que no la va a tocar, que simplemente se vaya con él a la India, porque él quiere ser un cura perfecto. Quiere ser el mejor, quiere ser el más sacrificado y le dice que se vaya con él y tal, y ella le dice: “Lo que tú piensas del amor, a mí me parece una porquería, no me interesa, no me interesa lo que me dices” y tal y cual. Pero a la vez ha recibido una herencia, bueno, ya forma parte de un final feliz. Y cuando tiene el dinero y han pasado unos años, vuelve a buscar a Rochester y lo encuentra y Charlotte Brönte lo ha hecho pagar, por lo que ha hecho ciego, y porque se ha quemado intentando salvar a la loca del ático, a Antoinet, a Berta y, tratando de salvarla, se quema. Entonces. Final feliz, ella lo cura, ella vuelve con él cuando tiene dinero, cuando puede hablarle a los ojos, cuando puede estar de tú a tú.

Y para mí este era el recorrido de esta función y el recorrido de esta obra, esta lucha de ella hasta que vuelve con su gran amor, porque también es un canto al amor, pero vuelve con su gran amor. Cuando lo mira de tú a tú, yo creo que esto es lo que explica su nombre en la obra, además de todos esos conciertos que hablamos del bien y el mal en la independencia real, la dignidad y no dejarse pisar. Y entonces, otra vez el lenguaje volvía a ser un lenguaje físico, un lenguaje conceptual, y donde el texto estaba clarísimo, donde todas las escenas irrumpían simplemente para marcar y para explicar estos pasos adelante en la lucha de Jane por su vida y por su independencia.

Y diría que estas son como os dije, bueno, hay muchas más obras. Yo sí creo que hay algo muy importante y lo sé, además, porque lo he vivido en mis propias carnes, que es muy importante cuando montas una cosa que es que siempre sepas mantener esa ligazón entre tú y la obra. Eso que te une a la obra, eso de que no te puedes separar de ella, porque es vital que lo explique, porque cuando ocurre que ese hilo se rompe, ese cordón umbilical se rompe y yo entonces lo que yo... de hecho me pasó una vez y no voy a decir en qué obra, porque no me apetece, porque no vale la pena. Una vez me pasó y os aseguro que fue...; es como si, como si... estuvieras con alguien a quien no amas, es como si hay algo que no entiendes, para qué estás explicando lo que está explicando y ni siquiera sabes qué estoy explicando, qué está pasando en esta obra, qué está contando esta obra, no sé lo que dice, no sé lo que explica, no puedo saber de ninguna manera que hacer con esto.

Y, por lo tanto, encontrar siempre ese hilo, ese hilo que os une, es buscar un lenguaje propio que haga explicar las cosas, en el teatro la “m” con la “a” no es “ma”, y siempre es desde donde se dice; cómo afrontar ese proceso creativo. Siempre es como buscar ese lenguaje, como buscar... Para mí, básicamente, la diana que va guiando todo, todo, todo... Los actores van hacia allí, las actrices van hacia allí, el vestuario, la música, la banda sonora, la escenografía... Si tienes audiovisuales, todo va a llevar a acercar eso al corazón del público; explicar eso y no otra cosa.

COMPAÑÍAS RESIDENTES Y TEATRO PÚBLICO. PROPUESTAS DE NUEVOS MODELOS

Agustín Iglesias

Director de escena
Teatro Guirigai

1. COMPAÑÍA RESIDENTE, EDIFICIO Y TERRITORIO

Manolo Vieites en su magnífico libro *El teatro vacío. Manual de política teatral* explica con precisión lo que es un Teatro como centro de creación y producción y la función que cumple una compañía residente en él. Habla del edificio teatral como “casa del teatro, espacios habitados por gentes de teatro que, en ellas y desde ellas, desarrollan dos funciones fundamentales, como son la creación y la difusión”. Para que esto ocurra es necesario “la residencia, es decir, que en cada espacio exista un colectivo de personas, dispuestas a pensar en clave de creación y difusión, de animación y formación”. Vieites, diferencia entre residencia y compañía residente, la primera trabaja en el edificio a tiempo completo, durante varias temporadas, la segunda desarrolla un proyecto durante un tiempo limitado. Siguiendo el modelo teatral de los países europeos y anglosajones, Vieites explica ese modelo de residencia como “una estructura teatral permanente que ofrece una programación estable para toda la ciudad, lo que implica para todos sus públicos, y lo que implica también la idea de repertorio”.

Residencia y compañía residente están ligadas al edificio teatral con criterios de estabilidad permitiendo optimizar recursos e interrelacionar gestión de públicos y creación.

¿Por qué esta estructura que ha demostrado su eficacia en países europeos y anglosajones es rechazada en el Estado Español, quedando nuestro modelo organizativo como una anomalía a la que constantemente hay que parchear para que sobreviva? ¿Cuál es la causa de que la profesión no reclame vivamente el modelo de residencia teatral en espacios públicos y compañías residentes? Este modelo es la fórmula para que profesión y creación puedan estabilizarse económicamente en sus territorios. Es la manera de hacer frente al colonialismo cultural que la globalización impone con visiones y discursos hegemónicos.

Pero el concepto compañía residente no es nuevo en nuestro teatro. Hagamos memoria.

2. LAS GRANDES EXPECTATIVAS DE LOS 80

Al igual que otras compañías, Teatro Guirigai nació al calor de la euforia de la transición y de los primeros ayuntamientos democráticos del año 79. Nacimos con vocación de estabilidad, conscientes de que para desarrollar nuestro oficio debíamos conseguir recursos económicos que solo podía ofrecernos la itinerancia.

A principios de los 80 surgió en el teatro independiente un debate entre ser teatro estable o itinerante. La mayoría de las compañías éramos itinerantes por necesidad, no porque rechazáramos tener teatros propios. La nueva realidad política parecía propiciar el sueño de unir compañía y edificio. Ya lo había logrado el Teatro Lliure en 1976, en el barrio de Gracia de Barcelona; más tarde en el 77 el Salón Diana (Centro Dramático de la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo) de breve duración; en 1978 la Cooperativa Teatral Denok de Vitoria, el Gallo Vallecana en Vallecas, el TEI en el Pequeño Teatro Magallanes de Madrid; en el 81 la Sala Luis Seoane de Coruña, etc.

El éxito de algunas de estas tentativas mostraba que las compañías teatrales podíamos ser centros de producción estables y también centros de gestión de públicos, descentralizados en barrios o en pequeñas ciudades, aprovechando el impulso de las comunidades autónomas recién creadas.

El triunfo de los socialistas franceses con Mitterrand y el nombramiento de Jack Lang como Ministro de Cultura, reavivó el debate sobre la descentralización cultural, las vanguardias artísticas y las nuevas formas de expresión en la producción capitalista.

Durante los 80 se realizan las transferencias de cultura a las comunidades autónomas. Comienza una década de grandes expectativas para las artes escénicas. Tras la victoria socialista de 1982, el Ministerio de Cultura pone en marcha nuevas políticas teatrales: se crea el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), el Centro Nacional de Nuevas Tendencias, el Centro de Documentación Teatral, la revista El Público, la Compañía Nacional de Teatro Clásico; el Ministerio de Obras Públicas pone en marcha el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos; el INJUVE (Instituto Nacional de la Juventud) crea los premios Marqués de Bradomín; se ponen en funcionamiento centros dramáticos en Andalucía, Valencia, Cataluña, Extremadura, Galicia, Baleares, La Rioja, Aragón, con diferentes fortuna y duración, y se multiplican festivales internacionales por todo el territorio español.

Hay unos enormes deseos por recuperar la diversidad escénica del país. Es significativo que, en 1982, siendo ministra de Cultura Soledad Becerril por la UCD, el Centro Dramático Nacional, en su sede de la Sala Olimpia de Madrid, convoca a 15 compañías para dar a conocer los trabajos de las que son estables de las comunidades.

La confluencia con Europa también parece llegar a las artes escénicas al entrar España en 1986 en la Unión Europea con plenos derechos.

Esta curva ascendente de euforia tiene su punto álgido en 1992, donde confluyen la Expo de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y la capitalidad cultural europea en Madrid. Todas las energías del país se centran en estos grandes eventos. Mostrábamos al mundo que el franquismo era cosa del pasado, éramos un país moderno, lleno de talento y capacidades creativas y lo demostrábamos organizando grandes celebraciones mundiales y europeas.

Pero nada más finalizar la Expo de Sevilla, Felipe González anunció que no éramos ricos y la fiesta se había terminado. El 16 de septiembre del mismo 92, el Gobierno devalúa la peseta, también lo hicieron con sus monedas el Reino Unido, Italia y Portugal, fue el llamado “miércoles negro”. Ese mismo año, en noviembre, el gobierno tuvo que hacer otra devaluación y el 13 de mayo de 1993, una tercera.

Estalla una crisis económica originada principalmente por la burbuja inmobiliaria de Japón y las tensiones del precio del petróleo ocasionado por la Guerra del Golfo. La inversión pública necesaria para la celebración de los grandes eventos y sus ingentes infraestructuras: edificios, instalaciones deportivas, autovías, AVE, proyecto Hispasat de satélites de comunicación, etc. generan una deuda cercana a los 180.000 millones de euros. Hay una caída en los beneficios y la inversión de las empresas, un desempleo de tres millones y medio de parados.

Nuestras instituciones escénicas apenas creadas tienen que comenzar a reducirse o desmantelarse. Se recortan las ayudas de subvenciones a compañías, desaparecen los convenios con las compañías estables, los centros dramáticos de las autonomías van desapareciendo hasta reducirse a los dos que actualmente están activos: el Centro Dramático Galego y Centro Dramático de la Generalitat, convertido en Teatro Nacional de Cataluña.

Los teatros municipales reducen la contratación, los teatros en construcción dilatan sus obras. Cae en picado la contratación de las compañías privadas, y en consecuencia sus recursos económicos.

¿A que nos recuerda todo esto? ¿Qué quedó de la confluencia teatral con Europa en centros de creación descentralizados con compañías residentes?

3. EMPRENDEDORES E INDUSTRIAS CULTURALES

La crisis del 93 cambió las políticas culturales girando drásticamente hacia la privatización y el teatro como mercancía.

Los espacios escénicos públicos dependientes de la administración local o autonómica renuncian a estar dirigidos por creadores residentes y producir espectáculos. Pero necesitan espectáculos para programar sus temporadas, por lo que es necesario recurrir a la producción privada. Se crean dos mundos diferenciados: espacios públicos, convertidos en contenedores artísticos sin producción propia, y empresas privadas, proveedores de espectáculos.

A lo largo de los 90, desde las instituciones públicas, se consolida este modelo basado en un mercado de mercancías espectáculo. Un mercado controlado por los responsables políticos de las administraciones que establece sus códigos de valores, cánones estéticos e ideológicos. Un modelo que reclama externalización y privatización, pero que necesita permanentemente inyecciones de subvenciones públicas para sobrevivir, ante la imposibilidad de financiarse exclusivamente con la taquilla.

Desde las propias instituciones públicas la mercancía espectáculo se integran en el modelo de producción capitalista como producto de entretenimiento y artículo de consumo. Libre de todo compromiso social, la mercancía espectáculo ya no existe para nadie en particular, solo para los que disponen del gusto de apreciarlas y del dinero para comprar su entrada.

La “cultura como derecho” se transforma en “cultura como recurso” y se impone la receta de las industrias culturales.

Su uso se extiende con la llegada de Toni Blair y los laboristas al gobierno británico en 1997. Estas políticas fascinan a los socialdemócratas europeos y especialmente a los españoles. Toda Europa busca en las industrias culturales la salvación a la desindustrialización local, sustituyendo las antiguas industrias por los servicios terciarios y el turismo masivo, ligándolo al patrimonio como turismo cultural.

La Unión Europea potencia con sus programas de Capitales Europeas de la Cultura las industrias culturales. El éxito de la operación Guggenheim en Bilbao,

transformando la imagen decadente de una ciudad industrial en una exitosa ciudad de servicios y cultura de escaparate, es el pistoletazo de salida para una carrera “por el edificio cultural más grandilocuente” en todas las ciudades españolas. Ya conocemos los resultados de esa fiebre del oro y la deuda pública que generó. Ya conocemos el paisaje desolador de tantos Palacios de Congresos y Ciudades de la Cultura como la de Santiago.

Pero para que el artista sea parte de la economía de mercado debe transformarse en emprendedor cultural. Convertirse en productor independiente, autónomo, proveedor de creatividad y valor añadido.

Surge el emprendedor, aventurero que ama el riesgo, la inseguridad, cree en el libre mercado y la competencia. Su épica es la del héroe desbordante de testosterona.

Las ayudas y subvenciones destinadas a la producción cultural se reorientan al empresariado cultural. El emprendedor debe profesionalizarse formando empresas. Las comunidades autónomas crean diferentes instituciones para difundir la “buena nueva”. En Cataluña se funda el Instituto de Industrias Culturales (ICIC), en Andalucía Proyecto Lunar, en Extremadura el Gabinete de Iniciativa Joven, en Galicia AGADIC, etc.

El artista emprendedor debe competir como empresa para conseguir ayudas y contratos públicos.

En este paisaje ya no tienen cabida la compañía residente y el teatro como espacio público de creación; pero el resto de Europa sigue manteniendo los espacios públicos en residencia a pesar de la crisis y las recetas neoliberales. La razón no está solo en su larga tradición de teatros públicos, sino en que, por mucho que se empuñen los defensores de la privatización, no existe más financiación para las artes escénicas que las provenientes de las administraciones públicas y puntuales patrocinadores. Así lo confirma el estudio de la Academia de las AA EE, realizado en diciembre del 2019 sobre “Financiación de las Artes Escénicas y situación laboral”.

Quince años después de la implantación de las políticas de industrias culturales en nuestro país, el paisaje es poco halagüeño: la mayor parte de las iniciativas institucionales han desaparecido, el tejido creativo de las compañías se ha reducido siendo sustituido por pequeñas productoras o compañías unipersonales. La supuesta autonomía creativa del emprendedor se ha transformado en autoempleo, precarización y pérdida de derechos laborales. El mito de gestionar el tiempo

siendo emprendedor se transforma en continua falta de tiempo para vivir y hacer el trabajo. El emprendedor es esclavo de la burocracia y desarrolla los síntomas propios de las enfermedades del capitalismo: estrés, angustia y depresión.

En el citado informe de la Academia se da la cifra de la existencia de 3.966 compañías de teatro y 833 de danza en 2017; en Galicia son 236 compañías de teatro y 26 de danza. Los datos están dados por el Anuario de Estadísticas Culturales. En una situación tan precaria como la que vivimos sorprende el número tan alto de compañías, desde mi punto de vista solo es explicable por considerar compañía a cualquiera que adquiere un CIF de empresa, imprescindible para poder hacer un contrato público. Significativamente las mismas fuentes calculaban que las empresas culturales dedicadas al diseño, creaciones artísticas y espectáculos censadas en 2017 eran 36.532. Sin ningún trabajador asalariado 27.766, con menos de cinco asalariados 6.824 y con más de cinco 1.942. Estos datos ayudan a entender que tipo de compañías tenemos, su precariedad y las dificultades para mantener una estabilidad creativa.

El emprendedor autónomo o la microempresa dependen de un solo cliente, la administración, en el campo cultural. Su falta de capacidad financiera para soportar los atrasos en los pagos de la administración le hace muy difícil competir con la gran empresa. La cultura se privatiza en beneficio de grandes empresas con fuertes contactos políticos y administrativos; y sobre todo facilidad para conseguir créditos financieros imprescindibles para mantenerse y competir.

El emprendedor escénico se muta en gestor y la compañía estable en empresa productora. Lo artístico es secundario frente al producto mercancía que hay que ofrecer al cliente, anteriormente espectador.

Para que la mercancía espectáculo sea fácil de vender hay que crear un público cómodo, conformista, que solo acepte espectáculos fáciles de digerir a manera de comida basura, que no cuestionen su pequeño y complaciente mundo y le alejen de los problemas que le rodean. Un público dócil, que solo desee placer y ser complacido.

A la vez, este mercado necesita ofrecer constantemente productos nuevos. Lo nuevo es garantía de renovación, juventud, energía. Pero lo nuevo hay que fabricarlo o aparentarlo para que sea aceptado y tenga éxito. Hay que producir “pastiches”, estandarizar la cultura, reproducir formas del pasado sin ansia alguna, sin angustias, sin complejos.

La mercancía espectáculo se vuelve autónoma. Ya no depende del estado, ni de la iglesia, ni de la corte, solo del mercado, ahora se puede entregar a todo el que tenga dinero para comprarla, como en un prostíbulo.

4. NUEVOS MODELOS CREATIVOS

Hasta aquí un breve relato del paisaje en el que se desarrollan las artes escénicas en España. ¿Es posible la creación de nuevos modelos protagonizados por compañías residentes y teatros públicos? No solo es posible sino imprescindible para frenar la pobreza y precariedad a la que conduce un sistema basado en el sobrevalorado mercado.

El ecosistema escénico debería estar formado por diversas estructuras de producción en la que convivan lo público con lo privado, donde tengan espacio desde las franquicias de las multinacionales musicales de la Gran Vía madrileña hasta los pequeños teatros alternativos. Pero el impulso creativo y renovador solo puede fertilizar en estructuras estables públicas que impulsen el surgimiento de nuevos lenguajes y la comunicación con otros públicos. Las compañías residentes deben ser el motor que justifique las ingentes inversiones realizadas en ladrillo teatral de los últimos años. Su existencia estabiliza la profesión y descentraliza la creatividad de los diversos territorios que configuran el estado de las autonomías.

Doce años después de la Gran Recesión de 2008 y tras el fracaso de las políticas escénicas neoliberales, es el momento de reclamar que los espacios escénicos públicos estén gestionados por creadores, de la misma manera que lo están los Centros Dramáticos del Estado, el Teatro Español de Madrid o el Teatro Nacional de Cataluña.

Necesitamos teatros públicos dentro de un nuevo imaginario político de contrato social entre los movimientos sociales y las artes escénicas; que planteen las artes escénicas como una actividad pública orientada al debate y la confrontación con los otros; sin miedo a enfrentarse a las políticas culturales “populistas” que identifican público y consumo; cuestionando las programaciones que asimilan la experiencia cultural a los procesos de consumo, según criterios de marketing; dejando de presuponer que existe un público homogéneo, confeccionado

por procesos estadísticos a base de productos pastiche; abandonando la política populista de programación que reproduce los patronos televisivos de audiencias, copiando sus modelos narrativos y extrayendo sus reclamos propagandísticos de los rostros famosos. Una banalización que solo conduce al empobrecimiento de la experiencia artística, eliminando la dimensión crítica y emancipadora de la cultura.

Es necesario generar multiplicidad de públicos, públicos transformadores y no reproductores de ideología dominante. Públicos activos que permitan articulaciones otras formas de sociabilidad.

Construir públicos de formas abiertas e imprevisibles en función de los discursos que genere el edificio escénico.

CODA

Finalizaré contando brevemente algunas experiencias. Hace 15 años Teatro Guirigai nos trasladamos de Madrid a Extremadura, ante las dificultades de mantener la coherencia de nuestro trabajo con las políticas culturales impuestas desde las administraciones madrileñas. Nos instalamos en Los Santos de Maimona, un pueblo de 8.500 habitantes en el sur de Badajoz. Allí, no sin dificultades, hemos conseguido mantener el edificio escénico que necesitábamos para desarrollar nuestra práctica teatral. Evidentemente, ni fue fácil entonces ni lo sigue siendo ahora.

No es posible construir islas en un mundo globalizado, pero si pequeños y dinámicos espacios heterópicos interconectados, funcionando en redes que permitan construir realidades alternativas.

Nuestro espacio al oeste de la península, en el mudo rural, está unido a otros 50 espacios de la Red de Salas Alternativas repartidas en el territorio español. Son espacios con visiones y discursos diferentes, gestionadas por compañías privadas, situadas en las periferias, generadoras de nuevos públicos. Funcionan desde lo privado, con dificultades económicas, burocráticas y una dura precariedad que mina, agota y limita. Sus esfuerzos muestran lo que podría significar una red de compañías residentes en espacios públicos de creación.

Estimulados por nuestra proximidad con Portugal, hace cinco años nos asociamos varias compañías portuguesas y españolas, y también gestionamos espacios

escénicos y creamos una plataforma de intercambios creativos a la que llamamos Circuito Ibérico de AA EE. Actualmente somos siete espacios portugueses y seis españoles; espacios públicos y privados tejiendo una red de complicidades y afinidades para visibilizar nuestros trabajos, gestionar y ampliar públicos e intercambiar experiencias artísticas. En 2019 hemos realizado casi un centenar de representaciones en nuestra red de catorce ciudades.

Son islas que configuramos un pequeño archipiélago donde se demuestra que, a pesar de las dificultades, las compañías residentes con espacios propios, son la fórmula para desarrollar la creatividad de nuestro oficio desde territorios descentralizados. ¿Por qué no hacerlo desde los espacios públicos como nuestros colegas europeos? ¿A qué esperamos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORJA-VILLET, Manuel (2009): “El Museo Interpelado”, en *Objetos relacionales. La Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA.
- EAGLETON, Terry (2006 [1990]): *La estética como ideología*, Madrid, Ed. Trotta.
- FISHER, Mark (2016): *Realismo Capitalista*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- IGLESIAS GARCÍA ARENAL, José (2018): “Estrategias, estéticas y Archivos, públicos y Cuerpos, displays y”, *Journal of Arts and Visual Culture*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 76-87.
- JAMENSON, Frederic (2016 [1989]): *Teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Ed. Trotta.
- MURO, Robert (dir.) (2018): “Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral”, en *Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas de España*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España.
- RIBALTA, Jorge (2009): “Experimentos para una nueva institucionalidad”, en *Objetos relacionales. La Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA.
- ROWAN, Jaron (2009): *Nuevas economías de la cultura*, YProductions. [Disponible en www.ypsite.net].
- ROWAN, Jaron (2010): *Emprendizajes en cultura*, Madrid, Ed. Traficantes de sueños.
- VIEITES, Manuel (2017): *El teatro vacío. Manual de política teatral. El giro sistémico*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

RELACIÓN ENTRE LOS DIVERSOS AGENTES TEATRALES

Jaume Colomer

Consultor cultural

CONSIDERACIONES PREVIAS

Según Inmaculada López Silva (2018), el sector teatral gallego actualmente tiene una alta capacidad de creación y de producción, pero es débil económica y mercantilmente porque los públicos no han sido hasta el momento un objetivo estratégico y la mayoría de las compañías no han sabido crear una significativa masa crítica de demanda a su alrededor.

La autora considera, por estos motivos, que el sector necesita que las Administraciones públicas inviertan en políticas de creación de demanda para incrementar el consumo y garantizar la sostenibilidad financiera del sector. Considera que esta inversión corresponde al espacio público, no sólo por la consideración de que las artes escénicas son un bien público, sino también porque sólo el espacio público tiene los recursos y la legitimidad necesarios.

Esta consideración se basa en dos principios:

La concepción de las artes escénicas como bien público (Jeremy Rifkin 2000).

La necesidad de que las Administraciones públicas intervengan en el mercado escénico para regular los procesos de oferta y demanda.

Lo que está en debate es la forma de intervenir ya que, tradicionalmente, se han centrado en políticas de desarrollo de oferta (a través de subvenciones a la producción y de programación de producciones privadas en los espacios públicos) y ahora se considera indispensable que apuesten por políticas de desarrollo de demanda (la atracción, formación y desarrollo de públicos).

También está en debate si la intervención de las administraciones públicas debe priorizar las políticas de servicio (gestión directa o indirecta de servicios teatrales) o las de fomento, o qué equilibrio debe haber entre ambas, así como el modelo de relación entre las partes.

En el documento *Tendo presente o futuro. Un programa básico para o teatro galego*, la AGT argumenta que en los últimos años varios sectores consideran que es necesario establecer un nuevo marco de relaciones teatrales que promueva la creación de tejido teatral y establezca una relación más dinámica y enriquecedora entre creadores y espectadores para convertir el teatro en uno de los hechos centrales de la vida social y cultural de la comunidad gallega.

El programa contempla, entre otras propuestas, la creación de compañías residentes en los teatros de titularidad pública y la puesta en marcha de un nuevo modelo de relación entre la administración y las compañías teatrales que fomente la estabilidad del tejido productivo. Ambas medidas parten de la consideración de que el actual marco de relación no es plenamente satisfactorio y que debe ser transformado.

Esta ponencia propone un análisis teórico de las relaciones y la cooperación entre administraciones, agentes teatrales privados (con o sin ánimo de lucro) y públicos, focalizando la reflexión en las relaciones entre las Administraciones públicas y los agentes teatrales privados. El análisis lleva a la formulación de algunos criterios que pueden facilitar un acercamiento y una mayor cooperación entre las partes¹.

MARCOS DE RELACIÓN

En el sector teatral podemos establecer la siguiente tipología de agentes, de acuerdo con el propósito de esta ponencia:

¹ Agradezco las aportaciones recibidas de Marcos Lorenzo y Xocas López, especialmente con relación a la contextualización del análisis.

A partir de la tipología de agentes podemos elaborar la siguiente tabla de relaciones bilaterales:

Mapa de relaciones bilaterales entre agentes		Creadores	Públicos	Operadores (productores, distribuidores y exhibidores)		Administraciones públicas	
				Operan en el mercado	Gestionan servicios públicos externalizados	Proveen y producen servicios	Aplican medidas de fomento
1. Creadores		1A	1B	1C		1D	
2. Públicos			2A	2B			
3. Operadores (productores, distribuidores y exhibidores)	3.1 Operan en el mercado			3A		3B	3C
	3.2 Gestionan servicios públicos externalizados				3D	3E	
4. Administraciones públicas	4.1 Aplican medidas de fomento						4A
	4.2 Proveen y producen servicios					4B	

Se consideran relaciones prioritarias a promover las que tienen relación con los objetivos de la AGT.

- Promover la creación de tejido teatral (3A).
- Establecer una relación más dinámica entre creadores y espectadores (1B).
- Convertir el teatro en uno de los hechos centrales de la vida social y cultural de la comunidad gallega (2A).

También se considera prioritaria una mayor coordinación institucional en el desarrollo de políticas teatrales y oferta de servicios por parte de las administraciones públicas (4A y 4B).

Los ejes de relación bilateral resultantes son los siguientes:

Cada eje relacional tiene distinta finalidad, aunque entre dos agentes pueda haber relaciones multiteje.

En el sector teatral hay escasos espacios estables de diálogo y coordinación entre las partes, aunque éstos han surgido ocasionalmente para dar respuesta a problemas emergentes (como el incremento de IVA). En un estudio que realicé hace tres años (Colomer 2016) sobre la situación de las artes escénicas en España pude identificar varios déficits relacionales en el sector de las artes escénicas, entre los que destacan:

1A	Creadores con creadores en proceso de intercambio y cocreación
1B	Relación directa entre creadores y públicos (talleres, microteatro...)
C	Creadores con operadores públicos y privados que los contratan para producciones
1D	Creadores beneficiarios de políticas de fomento (convocatorias de subvenciones, premios y becas)
2A	Agrupaciones y asociaciones de espectadores proactivos
2B	Espectadores que asisten o participan en servicios teatrales de operadores públicos y privados
3A	Operadores que operan en el mercado con otros operadores (coproducciones y otras alianzas)
3B	Operadores privados que coproducen con operadores públicos o que compran sus producciones
3C	Operadores beneficiarios de políticas de fomento (subvenciones, financiación reintegrable...)
3D	Administraciones públicas que prestan servicios teatrales concurrentes
3E	Operadores que gestionan servicios públicos externalizados
4A	Administraciones públicas que coordinan sus medidas de fomento
4B	Administraciones públicas que cooperan en la prestación de servicios

– La notable atomización de los agentes teatrales privados y la escasa cooperación entre ellos para generar economías de escala y desarrollar estrategias conjuntas.

– La falta de coordinación entre administraciones públicas que desarrollan políticas teatrales, especialmente grave cuando hay concurrencia competitiva.

– Los prejuicios ideológicos de muchas Administraciones públicas sobre la colaboración de agentes teatrales privados en la gestión externalizada de servicios teatrales públicos.

– La asimilación mimética por parte de los operadores teatrales públicos de las relaciones cliente-proveedor de los agentes teatrales privados con sus públicos, sin tener en cuenta su condición de ciudadanos con derechos culturales.

Analizar todos los ejes de relación sería muy extenso y superaría el marco del debate propuesto. Por esto, en este documento nos centraremos en las relaciones entre Administraciones públicas y agentes teatrales privados.

NIVELES DE INTERVENCIÓN DE LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS

Los expertos consideran que las administraciones públicas pueden intervenir en la acción teatral a tres niveles:

- a. Estableciendo marcos de acción de la actividad de los particulares (función limitativa) para garantizar una convivencia satisfactoria. Aunque es la función tradicional de autoridad, nuestra sociedad está evolucionando de modelos de gobierno jerárquicos a modelos de gobernanza basados en la participación y el consenso.
- b. Fomentando las propuestas teatrales de particulares, con o sin ánimo de lucro, que satisfacen el interés público (función de fomento). El fomento se puede realizar a través de subvenciones, cesión de uso de infraestructuras, residencias artísticas, servicios de apoyo, coproducciones, programación y difusión, etc.
- c. Prestando servicios teatrales (función de servicio) para satisfacer necesidades básicas y universales de los ciudadanos: formación teatral, gestión de espacios de creación y producción, gestión de programaciones públicas, producción, etc. En este nivel, las administraciones se transforman en operadoras teatrales.

La prestación de servicios es el nivel más agresivo de intervención de los poderes públicos y se justifica cuando la acción de fomento no cubre (ni puede cubrir) satisfactoriamente las necesidades básicas de los ciudadanos en el ámbito de la práctica teatral. Los servicios que prestan las administraciones públicas compiten en el mercado con los de los demás operadores teatrales, a veces de forma ventajosa, por lo que deben tener cuidado de no perjudicar su acción ni bloquear el desarrollo del sector.

Las administraciones públicas pueden tener, pues, de forma simultánea, varios niveles de relación con los agentes teatrales privados².

- a. En las políticas de fomento puede haber una relación de subvencionante-beneficiario en convocatorias de concurrencia competitiva o en subvenciones nominativas o una relación de cedente-cesionario en el uso de una infraestructura pública para una actividad particular.
- b. En las políticas de servicio, las administraciones y los agentes privados pueden tener una relación cliente-proveedor, tanto en la gestión indirecta

² Esto se da, por ejemplo, cuando una compañía de teatro gestiona un espacio escénico público, coorganiza con su titular un festival, recibe una subvención para la producción de un espectáculo y obtiene una cesión de uso de una infraestructura para los ensayos.

de servicios públicos (concesiones y contratos de servicio) como en la contratación de espectáculos para una programación.

c. En las políticas de servicio pueden tener, también, una relación de partenariado o alianza estratégica cuando prestan juntos un servicio o actividad en el marco de un convenio o de una sociedad participada.

LA COOPERACIÓN PÚBLICO-PRIVADA

La colaboración público-privada, según Carles Ramió (2015), hace referencia a las diferentes formas de cooperación entre administraciones públicas y organizaciones privadas “con el objetivo de garantizar la financiación, construcción, renovación, gestión o el mantenimiento de una infraestructura o la prestación de un servicio público”. También puede tener la finalidad de fomentar el desarrollo de una iniciativa privada de interés público.

Ramió considera que los motivos de esta práctica pueden ser varios: reducir costes para conseguir una mayor eficiencia, prestar servicios públicos de mayor calidad, mejorar en innovación tecnológica, aprovechar los conocimientos y experiencia del sector privado, lograr una mayor flexibilidad en la gestión, la imposibilidad técnica o económica de prestar internamente estos servicios, la necesidad de financiación privada o compartir riesgos con el sector privado.

También indica que hay muchos tipos formales de colaboración público-privada, pero en la práctica hay dos grandes modelos:

- a. Las externalizaciones: son servicios públicos que continúan bajo la titularidad y responsabilidad pública pero prestados por organizaciones privadas con ánimo o sin ánimo de lucro.
- b. Los partenariados público-privados (*public-private partnerships*): son fórmulas de colaboración en las que dos o más organizaciones públicas y privadas independientes colaboran de forma voluntaria desarrollando conjuntamente productos y/o servicios, compartiendo riesgos, costos y beneficios³.

³ Compartir costos y riesgos es el factor que diferencia un modelo de partenariado de una subvención para el fomento de una iniciativa particular.

La cooperación público-privada se justifica por dos lógicas:

- a. Lógica de complementariedad y eficiencia: los operadores teatrales privados y públicos tienen activos y valores complementarios (legitimidad, *know-how*, recursos financieros, etc.) y las acciones sinérgicas que realizan conjuntamente pueden aumentar la eficiencia y optimizar los recursos públicos.
- b. Lógica de responsabilidad social: la cooperación público-privada fomenta la responsabilidad social corporativa de los operadores teatrales privados, promueve que éstos se impliquen en la mejora de la realidad social en la que desarrollan su actividad.

LA EXTERNALIZACIÓN DE SERVICIOS TEATRALES

Se trata de servicios teatrales que continúan bajo la titularidad y la responsabilidad públicas, pero son prestados por organizaciones privadas con ánimo o sin ánimo de lucro. La gestión indirecta de servicios públicos es habitual y generalizada en servicios infraestructurales como la recogida de basura o la limpieza de las calles, pero se ha desarrollado poco en el ámbito del teatro por la consideración de que la gestión directa garantiza mejor la dimensión pública del servicio.

Las organizaciones privadas también aplican lógicas de externalización: el *cosourcing* se da cuando un proceso de negocio es llevado a cabo por personal interno y recursos externos, como consultores o proveedores de *outsourcing* con un conocimiento especializado en el proceso de negocio.

Lluís Noguera (Noguera 2007) considera que la oposición a la externalización de servicios culturales públicos es consecuencia de no distinguir entre la función de *provisión* de un servicio de la función de *producción*, considerando erróneamente que cuando la administración no lo produce tampoco lo planifica ni controla, a pesar de que en muchos países occidentales desarrollados la incorporación de las fuerzas del mercado en la prestación de servicios públicos se ha consolidado como una herramienta básica de modernización de la administración pública.

Hay que reconocer que cuando se realizaron, a finales del siglo pasado, las primeras externalizaciones de programaciones de espacios escénicos y de festivales, las licitaciones se hicieron de manera torpe y crearon en el sector un cierto estado de opinión de que la gestión externalizada era una privatización latente. Con criterios

objetivos, la externalización de servicios teatrales puede conseguir los mismos resultados en cuanto a eficiencia, calidad y control público que la gestión directa. En cada contexto hay que analizar la viabilidad y los beneficios de cada opción, sin poder considerar que una sea, en general, mejor opción que la otra.

En el contexto actual hay casos de buenas prácticas en externalización de servicios teatrales y culturales. En la CA de Catalunya, por ejemplo, se puede citar la gestión externalizada del *Teatre de Salt* (desde el año 1997)⁴, la gestión del *Festival (a)phónica*⁵ y de l'*Ateneu-CMEM*⁶ de Banyoles, la gestión de los *Centros Cívicos*⁷ de Barcelona, la gestión del *Teatre L'Artesà*⁸ de El Prat del Llobregat, etc. En la ciudad de Barcelona, hay un modelo de gestión indirecta singular, llamada "gestión cívica", que se aplica en los *Casals de Barri*⁹ de la ciudad.

La gestión externalizada de servicios de las administraciones locales está regulada actualmente por la LRSAL del año 2013¹⁰, que ha reducido las figuras contractuales aplicables (eliminando la gestión interesada) y ha clarificado las diferencias entre la concesión de servicios y el contrato de servicios poniendo el énfasis en el riesgo operacional de la actividad externalizada. Esta ley quiere asegurar la solvencia de los adjudicatarios estableciendo unos pliegos de condiciones que muchas veces marginan de las convocatorias a las organizaciones teatrales de proximidad. El arraigo territorial no se puede incorporar como criterio de adjudicación porque se considera que va en contra de la igualdad de oportunidades. Por otro lado, el licitante tiene que acreditar documentalmente su solvencia económica y tiene que depositar una garantía del 5 % del precio final ofertado que supera en mucho la capacidad financiera de la mayoría de operadores teatrales de proximidad y da ventaja competitiva a las grandes organizaciones.

⁴ <https://www.teatredesalt.net/ca/20-anys-apropant-te-el-millor-teatre.html>

⁵ <http://www.aphonica.banyoles.cat/2020/EntreEdicions.aspx>

⁶ <https://ateneu.banyoles.cat>

⁷ <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/>

⁸ <https://www.teatrelartesa.cat>

⁹ <https://ajuntament.barcelona.cat/casalsdebarri/ca/casals>. A la convocatoria se pueden presentar entidades vecinales sin ánimo de lucro, de forma individual o colectiva. La gestión se formaliza a través de un convenio.

¹⁰ Ley 27/2013, de 27 de diciembre, de racionalización y sostenibilidad de la Administración Local: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-13756

EL PARTENARIADO PÚBLICO-PRIVADO

Hay fórmulas de colaboración en las que dos o más organizaciones públicas y privadas independientes colaboran de forma voluntaria desarrollando conjuntamente productos y/o servicios, compartiendo riesgos, costos y beneficios. Se regulan a través de convenios, fundaciones o sociedades participadas.

Estas fórmulas están, en la actualidad, bajo sospecha como consecuencia del abuso que hicieron los políticos locales de los convenios como forma jurídica para regular, de manera simple y sin licitación, las relaciones de colaboración entre una administración y un operador privado que eran, *de facto*, prestaciones de servicios en los cuales el riesgo de explotación lo asumía plenamente la administración. Esto ha coincidido con el poder casi absoluto que han conseguido los interventores y secretarios en las administraciones locales y autonómicas (como garantes de procedimientos administrativos objetivos y transparentes), que ha comportado la pérdida de poder político por parte de muchos representantes electos de los ayuntamientos.

Después de muchos años de descentralización para encontrar modelos de gestión flexibles (sociedades mercantiles públicas, fundaciones participadas, organismos autónomos...), ahora vivimos una etapa de recentralización, con el argumento de que hay que asegurar el control y en la gestión directa es más fácil¹¹.

Además, a partir de la crisis económica, la cultura ha perdido centralidad y los núcleos de decisión de las administraciones públicas no tienen en cuenta la singularidad de los servicios culturales que requieren una gestión flexible y participada. Priorizan el control a la eficiencia.

En este contexto hostil a la cultura y a la descentralización, es muy difícil poder desarrollar marcos de cooperación público-privada en términos de partenariado, porque los interventores y secretarios, en su lógica binaria, consideran que la cooperación es un disfraz de relaciones contractuales fácticas, ya que sólo hay dos modelos de intervención de la administración: la gestión de un servicio público (directa o indirecta) y la subvención a iniciativas de particulares. El partenariado queda fuera del tablero de juego.

¹¹ En mi experiencia profesional como consultor, he llegado a la conclusión que la planificación estratégica y el control son más fáciles en servicios externalizados que en los de gestión directa porque están más claros los roles de cada parte y la relación puede ser más objetiva.

Sin embargo, hay algunos casos que muestran las ventajas del partenariado en el ámbito teatral. Este es el caso del *Teatre Kursaal*¹² de Manresa, cuya programación es gestionada por la asociación cultural *El Galliner* desde su puesta en funcionamiento; el caso de algunas *Fàbriques de Creació* de Barcelona, gestionadas por espacios de creación públicos o privados¹³; o el proyecto artístico *Escoles Velles* del Ayuntamiento de Sant Esteve de Palautordera, gestionado por la asociación *Taula de Cultura*¹⁴.

Las residencias de compañías artísticas en un espacio escénico público pueden ser consideradas también una forma de partenariado en la medida que estas usan unos espacios y reciben unos servicios a cambio de un retorno de valor a la comunidad. El valor de retorno puede ser superior al recibido, además de aportar valor de identidad y potencial creativo al espacio escénico.

La experiencia de partenariado más relevante es, tal vez, el *Teatre Kursaal* de Manresa¹⁵, un edificio de 1927, que volvió a abrir las puertas siete años después de cerrar sus primeros 60 años de historia. El 24 de diciembre de 1995, la asociación cultural *El Galliner* escogió este espacio para presentarse públicamente en la ciudad de Manresa, haciendo una visita guiada especial animada con músicos, bailarines, actores... por todos los rincones del teatro.

La acción pretendía poner en evidencia el estado de dejadez en que se encontraba el equipamiento y constatar la pertenencia de uno de los objetivos fundacionales de la asociación: trabajar por la recuperación del *Kursaal* como equipamiento cultural y volverlo a poner en funcionamiento en 2007.

Ese día comenzó el sueño, un reto por el que apostaron casi 800 personas que ya desde aquel día se sumaron a la causa, comprando por 2.000 pesetas una entrada para la inauguración del teatro. A partir de entonces, se organizaron múltiples acciones de movilización ciudadana (los debates 'Kurs 2006' en el 1997, la jornada 'Kursaal, ser o no ser' en 1999, y en el mismo año la 'Maratón del Kursaal', en

¹² <https://www.kursaal.cat>

¹³ <http://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/ca>. Podemos destacar el caso de la Nau Ivanow (gestionada desde el 2006 por la Fundació la Sagrera), Teatre Tantarantana (gestionado por la Associació Àtic) o del Escenari Brossa (gestionado por una SL).

¹⁴ <https://tauladecultura.cat>

¹⁵ Hemos optado por la presentación de la web corporativa del teatro para transcribir, que se encuentra en: <https://www.kursaal.cat/corporatiu/recuperacio-del-Kursaal>

que el patio del viejo teatro acogió durante 12 horas más de 40 espectáculos y durante la que se recogieron más de 10.000 firmas a favor de la recuperación del teatro, entre ellas de diferentes personalidades del mundo del espectáculo catalán).

Otro objetivo de la asociación fue demostrar la necesidad de un teatro como el Kursaal, y lo hizo con creces incrementando el público del *Teatre Conservatori*, que entonces acogía la programación teatral de la ciudad.

La reinauguración del *Teatre Kursaal* de Manresa inició una segunda etapa en la vida de este equipamiento, que ha permitido consolidar una programación atractiva, de calidad y diversa, gracias a la versatilidad que ofrece el disponer de dos salas, con aforos y formatos muy diferentes. Además, en las instalaciones de *Manresana de Equipamientos Escénicos* han nacido y crecido otros proyectos culturales como la asociación de circo *LaCrica*, una de las primeras y más consolidadas de toda Cataluña y los proyectos educativos ‘Hacemos Danza’, ‘Hacemos Ópera’ y ‘Rexics’ que, junto con el proyecto del ‘Auditori Cantània’, llevan cada año al Kursaal más de 8.000 personas.

En la actualidad la empresa municipal MEE gestiona la infraestructura teatral y la programación la elabora y comunica la asociación cultural Galliner en el marco de un convenio de colaboración.

APRENDER A RELACIONARSE Y A COOPERAR

Podemos identificar varios ámbitos de cooperación público-privada:

- a. En políticas de servicio
 - Gestión indirecta de servicios públicos (programaciones, festivales, etc.).
 - Partenariado a través de convenios, sociedades participadas, etc.
- b. En políticas de fomento
 - Apoyo a la creación y la producción teatral de organizaciones privadas con valor público.
 - Apoyo a festivales y espacios de exhibición de teatro.
 - Apoyo al desarrollo de industrias teatrales.
- c. En la regulación del sistema teatral
 - Institucionalización de plataformas de coordinación de la actividad de los operadores.
 - Desarrollo de un modelo de gobernanza participativa.

En muchos contextos las relaciones entre administraciones y operadores teatrales privados son inexistentes, porque cada parte opera prescindiendo de la otra y con poca información sobre su actividad.

Si consideramos los beneficios potenciales de la cooperación público-privada en la acción teatral, es obvio que ambas partes deben aprender a relacionarse y a cooperar. La cooperación entre administraciones y operadores privados se debe plantear a dos niveles:

- a. Un primer nivel de cooperación bilateral entre una administración y un operador privado.
- b. Un segundo nivel de configuración de una comunidad de práctica de la que formen parte una o más administraciones y un conjunto de operadores privados.

Para desarrollar la cooperación bilateral hay que operar en dos fases:

- a. Fase 1: Establecimiento de marcos de diálogo¹⁶.
 - Poner en marcha grupos de trabajo y organizar encuentros para abordar cuestiones de interés común.
 - Poner en común objetivos, beneficios buscados y planes de acción.
 - Conocer los activos, carencias y dificultades de cada parte.
- b. Fase 2: Desarrollo de confianza e inicio de acciones en cooperación.
 - Definir objetivos comunes.
 - Poner en valor los activos, solvencia y complementariedad de la otra parte.
 - Establecer acuerdos de cooperación en la gestión de servicios públicos y/o en el desarrollo de iniciativas particulares que sirvan el interés general.
 - Formalizar administrativamente estos acuerdos.

Cuando en un contexto territorial ya existe una práctica consolidada de cooperación bilateral entre una administración y varios operadores privados, se puede plantear la creación de una comunidad de práctica formada por un conjunto de operadores teatrales que desempeñan su actividad de manera interactiva con tres objetivos:

¹⁶ *Mundo escénico*, por ejemplo, ha surgido como comunidad en línea, formada por espectadores, artistas, gestores, programadores y otros profesionales para compartir información y puntos de vista.

- a. Compartir su *know how* para mejorar la eficiencia de la actividad que realizan.
- b. Generar economías de escala para optimizar recursos.
- c. Desarrollar acciones compartidas para generar efectos sinérgicos.

El proceso de creación de una comunidad de práctica también se puede estructurar en dos fases:

- a. Fase 1: Conciencia de comunidad y definición del marco de cooperación:
 - Facilitar que sus miembros tengan conciencia de comunidad a partir del reconocimiento de la existencia de intereses compartidos y de la complementariedad de los respectivos activos y *know how*.
 - Promover que estén dispuestos a cooperar por los beneficios potenciales que las partes pueden obtener en la consecución de sus objetivos.
 - Acordar un marco de cooperación que satisfaga las partes.
- b. Fase 2: Desarrollo y consolidación de una comunidad de interés:
 - A partir de la transparencia, la participación en la toma de decisiones y la implicación en la gestión de las iniciativas compartidas.
 - A partir de la capacidad de resolución de los conflictos de interés que puedan surgir.
 - A partir de la satisfacción de los beneficios buscados.

¿Y LOS PÚBLICOS?

Un sistema teatral no está formado sólo por operadores (privados y públicos) y reguladores. No tiene sentido sin la concurrencia de los públicos.

A menudo, los públicos son concebidos, desde las organizaciones teatrales, como meros objetos necesarios para desarrollar su actividad o para sostener la economía del sector. Las organizaciones se posicionan en el centro y en la periferia están las Administraciones públicas (para aportar infraestructuras y financiación) y los espectadores (para llenar las salas y aportar ingresos de explotación).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que los públicos son ciudadanos con derechos culturales, de acceso y de expresión, que forman parte del sistema teatral como sujetos y, por lo tanto, pueden participar en su regulación y desarrollo.

De los públicos a menudo nos interesa saber sólo su cantidad, su frecuencia de consumo y los ingresos que aportan para poder aplicar estrategias de marketing que incrementen las estadísticas de consumo. Aunque esto es necesario para que el sector se desarrolle y genere riqueza, también es necesario conocer qué experiencias teatrales buscan y qué impacto han tenido aquéllas en las que han participado, ya que también son ciudadanos con derechos culturales.

Las políticas de desarrollo de oferta son necesarias y parece que están dando sus frutos, pero debemos desarrollar también políticas de formación de públicos para que el máximo de ciudadanos tenga conciencia del valor de las experiencias teatrales, desee participar en ellas y sea capaz de descodificar los lenguajes escénicos. De acuerdo con el paradigma de la democracia cultural, debemos poner a los públicos en el centro del sistema teatral y facilitar que participen, como sujetos, en la toma de decisiones y colaboren en la gestión de las propuestas.

EL PRIMER PASO

El primer paso es promover un marco de encuentro y diálogo para el conocimiento mutuo. Hay que poner en común objetivos, beneficios buscados y planes de acción. Cada parte debe tener interés por conocer los activos, carencias y dificultades de las demás partes. El conocimiento mutuo llevará a la confianza, y ésta a la cooperación.

Las administraciones modernas deben abandonar las relaciones basadas en el poder y promover modelos de gobernanza participativa en la que se busque el consenso y las lleve a ser percibidas como *auctoritas*, mientras que los operadores teatrales deben estar dispuestos a implicarse en el desarrollo comunitario más allá de la satisfacción de sus objetivos particulares.

En este marco de gobernanza es posible la reflexión conjunta sobre la intervención de las administraciones públicas en la acción teatral y la concreción de estrategias y medidas que mejoren la centralidad de las artes escénicas en la vida social y cultural de la comunidad gallega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLOMER, Jaume (2016): *Análisis de la situación de las artes escénicas en España*, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España.
- LÓPEZ SILVA, Inma (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso a oportunidade”, *Galicia 21. Revista de Estudos Gallegos Contemporáneos*. [Disponible en https://www.galicia21journal.org/H/pdf/Galicia21_H_Completa.pdf?v=4].
- NOGUERA, Lluís (2007, 19-20 de septiembre): *Jornadas sobre la externalización de servicios culturales públicos* [Presentación], Universitat de Barcelona.
- RAMIÓ, Carles (2015): “¿Qué implica la colaboración público-privada?”, *La Vanguardia digital*. [Disponible en <https://www.lavanguardia.com/economia/management/20151013/54438057977/implica-colaboracion-publico-privada.html>].
- RIFKIN, Jeremy (2000): *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Ed. Paidós.

ALGUNAS PERCEPCIONES SOBRE LA CRISIS DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN ESPAÑA

Xavier Marcé

Activista cultural

Me gustaría no decir nada de lo que tenía previsto y dedicarme a discutir con Agustín Iglesias, porque sería un debate muy sugerente.

Tuve la suerte de estar una semana, hace algunos años con vosotros, y conocer un proyecto fascinante, pero del diagnóstico de Agustín hay elementos con los que no coincido.

A mi juicio, la política cultural de nuestro país está plagada de errores. Es un hecho evidente. Pero eso no obvia los errores privados y de las compañías del propio sector teatral.

Algunos errores privados tienen que ver con cuestiones casi ontológicas, es decir, cuáles son las características intrínsecas del artista y del arte.

En el mundo de la música o de las artes visuales, vemos que la construcción del concepto económico del precio no tiene nada que ver con cualquier sector regulado, por supuesto con el mundo teatral. Solo a partir de esta construcción tan difusa que confunde coste con valor, podríamos observar cuántas compañías se han enriquecido de manera, cuanto menos cuestionable, y cuántas transferencias de dinero público a bolsillos privados ha habido.

Somos un sector con demasiadas realidades poco ejemplificadoras. Hay que empezar a decirlo. También somos un sector que ha renunciado a normalizar los procesos de maestría que aseguran la continuidad de muchos proyectos. En cualquier caso, partamos de lo básico; de los errores públicos. Es lo que interesa aquí porque hemos venido a hablar de política cultural.

Conviene acotar, creo que justamente, de qué hablamos cuando nos referimos a política cultural. Yo me atrevería a hacer una definición muy simple a efectos de esta sesión que vendría a decir que es aquella parte de la política pública que se ocupa de intervenir en el desarrollo de la cultura.

Bueno, son muchas más cosas, pero digamos que esa definición nos podría poner a todos de acuerdo. Cuando un ministro de Obras Públicas o cuando un ministro de Sanidad cambia y entra otro ministro, el nivel de continuidad de sus programas es infinitamente más elevado que el que tiene un Ministerio de Cultura, porque es difícil separar la objetividad de los programas con la visión ideológica que cada equipo tiene respecto del hecho cultural.

Otro elemento que debería ser objeto de discusión es la relación entre gestión cultural y gestión educativa. Decimos, con demasiada superficialidad, que

la cultura y la educación deben ir más unidas. Esa afirmación es indiscutible, pero cuando nos alejamos de ambos conceptos como realidades genéricas y nos adentramos en el mundo de las políticas públicas, ya no es tan evidente. La educación es en sí misma un hecho cultural y lo sería al margen de toda política. La gestión pública de la cultura, en cambio, tiene otras características que sobrepasan de mucho la realidad educativa. Por ejemplo, el soporte y la creación de escenarios de desarrollo para realidades creativas y productivas que se plantean con parámetros comerciales o que configuran sus pautas de valor en términos de mercado. Esas realidades también deben ser objeto de atención para una política cultural.

El común denominador entre educación y cultura (desde la perspectiva de las respectivas políticas públicas) no es otro que el curricular. En este sentido, cuando la cultura recurre a la educación, se remite a su función instructiva. Cuando decimos que debería normalizarse la música en el currículo escolar, o el cine, el teatro o las artes visuales, etc. estamos apelando a la escuela como una realidad que instruye. Por el contrario, el gusto por las artes, la capacidad de comprensión estética de una determinada creación se le supone a la escuela como parte de su propia lógica educativa. Educar el gusto por las artes debe ser algo implícito a la escuela y no una asignatura.

Señalo esta precisión porque tiene una gran importancia estratégica e ideológica sobre la configuración de muchas políticas culturales y, sobre todo, porque está en la base de las diferencias que a menudo existen entre todas ellas.

Personalmente, os diré, sin ningún pudor, que cuando un responsable público de cultura habla mucho de educación tiendo a pensar que su interés por los problemas reales del sector cultural son escasos y que su capacidad de comprensión de las particularidades del sector limitadas.

El sistema educativo es esencialmente funcional. Su principal objetivo es cumplir con el principio de igualdad de oportunidades. La cultura, por el contrario, se mueve en un ámbito aspiracional, es profundamente selectiva y estructuralmente piramidal.

Dicho eso, quisiera hacer algún apunte más sobre lo que señalaba Agustín. Las políticas culturales pueden establecer puentes sobre la diversidad de enfoques de las políticas culturales. En su momento se creó el Instituto de Industrias Culturales de Cataluña, que como su nombre indica, tiene como principal objetivo vincular el mundo de la economía y el de la cultura y, gracias a ese Instituto, tenemos

la Sala Becket o el Tantarantana, que son excelentes ejemplos de teatro alternativo. Son espacios que siguen jugando de alguna forma a reproducir o a mantener ese espíritu teatral que tú reivindicas, a través de residencias, de creación de proyectos, o de empoderamiento creativo.

Llegaré al teatro, pero déjame que evolucione un poco. Se le atribuye, y creo que también hay un consenso en esos términos, a la cultura una triple dimensión. La primera es una función fundacional, la cultura crea fundamentos sociales, la cultura nos hace ser de un territorio, o nos aproxima a una idea global de pertenencia. Ser europeos, por ejemplo. El debate que hubo hace unos años sobre la redacción de una Constitución Europea y todo lo que surgió de ello, acerca de las raíces cristianas del continente, tiene que ver con ello. Fíjate si es importante, que de ahí deriva un debate complejo sobre la entrada de Turquía en la Unión Europea.

Nos hace ser europeos, nos hace ser catalanes en alguna medida, o gallegos, y la cultura abre también esos debates, a veces poco precisos sobre si los turcos pueden o no pueden entrar en la Unión Europea. No, no, no estoy diciendo que no puedas aceptarlos, estoy diciendo únicamente que hay una base fundacional que tiene una lógica cultural.

La segunda dimensión tiene que ver con el empoderamiento individual y colectivo. Antes nos hemos referido a eso. Y la tercera, aunque sea polémica, es su dimensión económica.

Es evidente que entre estas tres dimensiones hay una interrelación plagada de simetrías y asimetrías. Fijémonos en algunos postulados que lo hacen evidente: la cultura debe ser gratuita y a la vez sostenible (?). El desarrollo intensivo de la oferta cultural es el principal factor para crear demanda (?). La producción cultural pública tiene una mayor legitimidad que la privada (?). Cualquier artista tiene derecho a vivir de ello con independencia de todo criterio crítico y de toda respuesta de mercado (?). Podríamos alargar esta serie de afirmaciones asimétricas.

Por otro lado, podemos afirmar que la educación es intrínsecamente cultural, o que la participación tiene una dimensión sociopolítica inequívoca, o que una sociedad lectora tiende a consumir culturas de mayor calidad. Esas son algunas de las simetrías

La evolución de las políticas culturales no es casual. Obedece a criterios perfectamente explicables en términos históricos. No son un mundo estanco, obedecen también una construcción socioeconómica.

Sin Malraux y la construcción de su ideario sobre la democracia cultural, el efecto de empoderamiento creativo asociado a los procesos disruptivos de finales del 60 no hubiera sido tan determinante. Y todo ello pierde sentido si unas décadas antes Keynes no hubiera abierto el debate sobre el papel de la fiscalidad en la gestión pública. La figura, a veces omnipresente del productor cultural, es consecuencia de todo ello, pero también lo es la inequívoca vitalidad del teatro público francés o alemán. Ahora quizás con menos recursos que hace unos años, pero igualmente poderoso.

Uno no puede escapar a su propia historia. España llegó tarde al desarrollo cultural tal como se entendió en Europa y además su propia construcción, una vez finalizada la dictadura, entró en crisis a mediados del 90 cuando se inicia el proceso de tránsito digital. No se puede construir en 20 años lo que en Europa se construyó en 50. Llegamos tarde y salimos pronto. Mala suerte.

¿Cuál es el peso específico de lo público y de lo privado en este proceso? Hasta mediados de los 90, el peso de lo privado es muy relativo, y su papel claramente está asociado al mercado. A mediados del 90 este equilibrio se rompe. La construcción de un sistema público queda a medias y una parte importante del sector cultural, y muy especialmente del teatral, se ve abocada a mantenerse en lógicas privada sin la vocación, los recursos, ni las estructuras necesarias para poderlo hacer. Poco a poco, la relación entre un mundo y el otro queda mediaticizada a través de la subvención como espacio de estructuración de valor y de poder (esencialmente relacional y no pocas veces clientelar).

Algunos proyectos tuvieron la suerte de caer en el lado adecuado (Abadía, Becket, Lliure, etc), otros fueron la base de los centros dramáticos, algunos pasaron a constituir el *establishment* del teatro institucional, pero la mayoría quedaron fuera de juego en esta transición incompleta.

La transición digital y su contexto de globalización es determinante para entender por qué las políticas culturales han quedado reducidas a un mero apunte simbólico en el presupuesto del Estado.

El teatro está dentro del mundo de la cultura. Pero su evolución está íntimamente relacionada con los cambios que se iniciaron a mediados de los 90 y que cambian radicalmente la forma de la cultura y también la manera pública de ver las políticas culturales.

Os pondré un ejemplo que no es anecdótico y que es interesante. En el año 92, Barcelona hace unos Juegos Olímpicos. Es un éxito enorme: Barcelona se convierte en una ciudad icono internacional y en términos turísticos en una postal.

De este éxito surgen ahora debates cívicos sobre la masificación turística, la convivencia, el gasto energético, etcétera. Los Juegos Olímpicos del 92 se hicieron con *walkie-talkie*. No existía todavía un sistema generalizado de telefonía móvil. Tres años más tarde aparece el móvil y se generaliza internet, y el Gobierno de Aznar hace una apuesta clarísima por concentrar en Madrid la incipiente economía vinculada al tránsito digital en el contexto de un progresivo proceso de privatización de las empresas públicas del antiguo INI, claramente lanzadas a la conquista del espacio latinoamericano.

Antes del 95, Barcelona era una capital cultural hegemónica en España –con los altibajos que se quiera– y poco a poco ha ido perdiendo esta relevancia. Hay otros elementos de carácter político que complementarían este análisis, pero lo cierto es que Barcelona no se ha adaptado al tránsito digital con la misma eficiencia que Madrid, y de ello deriva una cierta pérdida del sentimiento histórico que Barcelona tuvo de capitalidad cultural española.

Alguien dirá que este análisis hace referencia excesiva a la ubicación de las multinacionales en Madrid y al peso institucional del Estado, y es cierto. Pero las multinacionales, las televisiones, las productoras audiovisuales, el Estado, el aeropuerto como un *hub* de enlace con Latinoamérica, todo junto construye un enorme conglomerado cultural en el que cabe todo. De lo más comercial a lo más alternativo, desde lo más innovador a lo más conservador. Ese es el resultado de una política cultural post 90 que se puso en marcha al albur del tránsito digital.

Me he referido a este momento histórico para entender cuando se generó un convencimiento generalizado de un cierto fracaso de las incipientes políticas culturales españolas: la dificultad para mantener un diálogo franco e interactivo entre las políticas públicas y la propia evolución del sector cultural socioprivado. Hay un momento en el que estos dos caminos divergen y ya no convergen, lo que supone la falta de consenso como norma.

Por un lado, las políticas públicas son prisioneras de su propio pasado y también, hay que decirlo, del corporativismo funcional. Por otro, el sector vive una profunda transición digital que actúa en algunos ámbitos como la música o el audiovisual de manera directa o en otros como el teatro o las artes visuales más

sutil e indirecta. En un caso cambia radicalmente la estructura de su cadena de valor y en otro los mecanismos de intermediación y de conexión con los públicos.

¿Cuál es el elemento del fracaso de las políticas culturales españolas?: Fácil, la falta de capacidad para entender, para mantener un pulso proactivo entre la administración pública y la cultura como sector autónomo sujeto a reglas de mercado. Y tiene un contexto: la existencia del cambio de paradigma que supone en aquel momento el principio de la transición digital.

¿Hay un equilibrio posible para recuperar aquel objetivo que nos unía a todos a principios de los años 80? No va a ser fácil. Estamos en plena pandemia y si tuviera que definir de una manera clara y rotunda cual va a ser su legado, diría que se resume en una frase: bienvenidos al siglo XXI. Se trata de una crisis sanitaria, por supuesto, pero esta pandemia ha sido una excusa maravillosa y perfecta para encontrar o para concentrar rápidamente los resortes de un cambio radical en el capitalismo post caída del muro.

Fijémonos, por ejemplo, en la reacción de algunos sectores ante las crisis COVID-19. Poner en la red todo tipo de productos y muy baratos –cuando no gratuitos– y, en paralelo reivindicar soluciones para reducir la precariedad del sector. Contenidos antes que nadie, más baratos que nunca. ¿Nos estamos tirando un tiro en el pie?

Si lo analizamos políticamente y en términos de relación artista-ciudadano quizá no, pero si lo colocamos en el contexto de un cambio de modelo económico y en un reposicionamiento de las estructuras de poder global en el campo de la producción y la distribución de contenidos *mainstream*, la cosa cambia.

Fijaos que en todo lo que llevamos de pandemia, el debate sobre la gestión de los derechos de propiedad intelectual y de los derechos editoriales prácticamente no ha surgido. Curioso. Porque en última instancia, ahora mismo, es la cuestión trascendente.

El teatro tiene 2500 años de historia. Yo estoy poco preocupado por su futuro. Pero es evidente que esta afirmación requiere alguna aclaración: ¿cuándo hablamos de teatro, de política teatral, de qué estamos hablando? De contenidos, de salarios, de contratos laborales, de compañías o de estabilidad profesional. No relativizo nada, pero conviene ser precisos. Cada uno de estos elementos tiene sus propias lógicas. En algún caso depende del talento creativo (aunque influya en ello la formación académica, las residencias y las oportunidades ofrecidas por los

centros públicos). En otros depende de pactos entre empresarios trabajadores. Otros elementos dependen de normativas fiscales y del reconocimiento laboral. Cada elemento tiene sus propios avatares y cada uno de ellos un entorno concreto de relación con la administración (y con cada una de ellas) o un encaje determinado entre los agentes diversos del sector.

En España hemos abierto este debate en ese marco normativo que genéricamente llamamos Estatuto del Artista. Pero no va a ser fácil resolverlo.

No tenemos ninguna manera de precisar cuál es el derecho exacto de un actor surgido del Instituto del Teatro para ser un profesional de este sector. Y censarse no es necesariamente suficiente, aunque pudiera en ciertos casos ser una condición necesaria. Es como decir que Operación Triunfo convierte a todos sus participantes en artistas por el hecho que cantan bien.

En realidad, el Estatuto del Artista tendrá que lidiar con los problemas estructurales que tiene la cultura en España y a los que nos hemos ido refiriendo. Problemas derivados de un sistema que quedó a medio construir.

Para hablar de profesionales del teatro en los términos bajo los cuales definimos un futuro Estatuto del Artista, hay que hablar de compañías con estabilidad, contratos, nóminas, acuerdos sindicales, mercado abierto, etc. En última instancia hablamos de una ley que compense las intermitencias del sector, pero claro, antes hay que regular la parte estable sobre la cual funciona el teatro. Y si en el terreno del teatro esto es complejo, no hace falta imaginar como de difícil va a ser en otros terrenos más difusos como el de la música.

No debemos confundir una ley para la protección y complemento de los derechos laborales de los artistas con un marco general para solucionar los problemas de desarrollo del sector. El Estatuto del Artista no va a resolver el problema de los miles de actores asociados que no encuentran trabajo.

¿Quién es el sujeto de protección? Quién cabe en el espacio económico de un sector y, en segundo lugar, cuáles son las reglas por las cuales se articulan las relaciones contractuales en ámbitos tan dispares como el público o el privado, es un trabajo por definir y sobre el cual deberían reflexionar los agentes del sector. A mi juicio, no debería dejarse este tema en manos de una posible solución política en términos, ni acometerse bajo el buenismo culturalista del “todos somos iguales”. Estudiar derecho no te asegura ejercer de abogado y nadie escandaliza por ello.

El derecho de un artista a ejercer como tal no existe como tal. Como mínimo, mientras no seamos capaces de objetivar conceptos como el del fracaso, la incompetencia o simplemente la ineptitud. Y, en cualquier caso, quien se erige en el juez de la “cosa”: la crítica, el mercado, el programador, el político. Así pues, las reglas del juego no están bien definidas

Este debate apela a las políticas culturales desde otra perspectiva. Aceptando la dificultad para establecer las fronteras de la profesionalidad y los derechos que ello debe comportar, le corresponde a la Administración y a las políticas culturales públicas prestigiar aquellos espacios igualmente legítimos que, aún quedando fuera del alcance de las normativas de protección artística, aseguran los valores sociales del arte y la cultura.

Es decir, asegurar que el trabajo potencial de aquellos actores, músicos, pintores, escritores, etc. que, por circunstancias distintas no puedan convertirse en profesionales del sector, participen con normalidad del desarrollo cultural personal y comunitario.

Aquí es donde se funden en una sola dimensión las dinámicas fundacionales, el potencial de empoderamiento individual y colectivo y el impacto económico de la cultura.

Recuerdo una de las mejores experiencias públicas de actuación sobre el sector teatral, cuando las administraciones locales, las administraciones autonómicas y la administración del Estado actuaban bajo un pacto no escrito que funcionaba sobre los siguientes criterios: al ayuntamiento le corresponde mantener y ayudar a las salas teatrales porque son un receptor de públicos. Sin salas, el teatro, no tiene sentido, no podrá funcionar normalmente, al margen, obviamente, del teatro de calle, del teatro experimental o del teatro que busca alternativas socioculturales que a menudo no pueden monitorizarse objetivamente.

Le corresponde, pues, al municipio asegurar la sostenibilidad, el mantenimiento de las obras teatrales a partir de la existencia de espacios estables que lo permitan. Debo decir que en Barcelona eso se cumple, no diré que a rajatabla, pero de manera bastante razonable. El ayuntamiento de Barcelona tiene en estos momentos convenios o subvenciones estables que son perfectamente predecibles con el 100 por 100 de las salas teatrales de Barcelona. Salas privadas obviamente o concertadas como la Becket o el Tantarantana.

Algunas de estas salas tienen objetivos especializados: la sala Becket es una fábrica de creación que trabaja sobre dramaturgias y textos o la Tantarantana, que trabaja en el desarrollo de proyectos de compañías jóvenes. Las dos exhiben, pero su función va mucho más allá en el marco de la cadena de valor del teatro

La Diputación de Barcelona, que es una institución municipalista, participa de este criterio de soporte a las salas, facilitando la programación estable de espectáculos, muchos de ellos en forma de gira.

En este planteamiento de políticas conectadas entre administraciones, les correspondía a los gobiernos autónomos el soporte a la producción de contenidos. En Catalunya se normalizó la firma de convenios que garantizaran la capacidad de producir a medio plazo con acuerdos plurianuales.

Y en tercer lugar, al Estado le competía asegurar la circulación de contenidos entre comunidades y por supuesto ayudar a internacionalizar las artes escénicas españolas.

Este modelo, con algunas variantes, funcionó en España durante los años 90 y primera década del 2000, hasta que la crisis del 2008 lo puso todo patas arriba.

Si seguimos el curso de esta charla, veremos que este modelo tiene una enorme virtud, que es la de contribuir a definir quién forma parte, y quién no, del sistema teatral y, en consecuencia, ayuda a consolidar prácticas de sostenibilidad sectorial: convenios laborales, contratos estables, sueldos dignos, etc. Se trata de un sistema ordenado que le da a cada parte de la cadena de valor un peso específico en la construcción del modelo. Se basa en la continuidad, la estabilidad y sobre todo en la previsibilidad.

Sobre esta base es posible innovar e inventar. Tiene sentido apostar por fábricas de creación. Tiene sentido apostar por las autorías, por las compañías jóvenes o por los dramaturgos porque cada uno sabe a qué atenerse en el marco de un modelo que tiene ciertas reglas estables de comportamiento a corto, medio y largo plazo.

También es un modelo que permite objetivar el fracaso. La capacidad de una sala para programar con cierta independencia de la taquilla comercial permite establecer pautas comparativas sobre la calidad y el riesgo de cada propuesta.

Efectivamente, un convenio estable permite programar danza contemporánea o teatro alternativo sin que nadie considere un fracaso mantener niveles de ocupación menores que los del teatro comercial, e incluso crear indicadores que permitan comparar los resultados de una u otra programación.

Conseguir que todo eso fluya con normalidad es la función de una política cultural y el mejor antídoto para no caer en la mediocridad. Déjenme que les defina lo que a mi juicio significa mediocridad en el ámbito de la cultura: establecer pautas relacionales basadas esencialmente en el clientelismo. Y este, estaréis de acuerdo, es un riesgo para todo sistema basado en la subvención.

Uno de los problemas más importantes de nuestro sistema cultural es la dificultad para dar paso a los nuevos creadores, a los nuevos proyectos, a los nuevos emprendedores. Tiene que ver con pequeños registros clientelares. También, obviamente por la falta de respeto institucional hacia el mercado, la competitividad y el rendimiento comercial.

Y quisiera clarificar que el rendimiento comercial no supone necesariamente ninguna merma en la calidad del contenido, sino la consecuencia racional y encomiable de un esfuerzo bien construido para conseguir todo el público posible para cada producto, aceptando sin ningún problema que algunos contenidos tendrán menos público que otros. Es, simplemente, integrar la comunicación, el márketing, la accesibilidad y las relaciones con el público en el discurso central de cada proyecto.

Para que haya renovación en un sistema que no es universal —y la cultura no lo es—, no hay más remedio que seleccionar. Por eso es necesario crear sistemas de financiación alternativos que permitan administrar las subvenciones con mayor sentido público.

Hace falta más dinero para la cultura, evidentemente, pero no necesariamente para hacer lo mismo, ni para subvencionar a los mismos.

Tengo la absoluta convicción de que las relaciones público-privadas en términos culturales van a pasar con una enorme rapidez de un modelo de ayudas basadas en la subvención a un modelo de ayudas basadas en la coproducción, en la corresponsabilidad y, sobre todo, en la desgravación fiscal.

El criterio es poner en valor el entorno fiscal, sea a partir de aportaciones propias o de alianzas entre empresas, lo que en última instancia es una modalidad sofisticada del patrocinio.

Así es como funciona hoy en día el cine español. Creo que no es en absoluto una manera necesariamente negativa de ayudar a la cultura, es un cambio de chip que nos aproxima al mundo anglosajón. Allí ha funcionado durante muchos años con sus virtudes y defectos.

Nosotros tenemos una ventaja sobre el mundo anglosajón que debemos aprovechar, y es una larga experiencia favoreciendo políticas democráticas de acceso universal a la cultura. El modelo anglosajón fractura el país. En nuestro caso, la gestión pública de la cultura está mucho más implicada con las dinámicas propias de los servicios públicos. En España, aunque no lo apreciemos en toda su dimensión, la cultura está directamente relacionada con la educación.

Los sectores culturales, incluso el teatral, poco a poco deberán asumir que las relaciones económicas con la administración dejarán de estar básicamente basadas en la subvención.

Algunos sufrirán mucho, pero estoy convencido de que es perfectamente posible hacer ese cambio, insisto, coproducción con riesgo y entornos fiscales.

Cuando digo endoso fiscal quiero pensar que todos entendéis lo que estoy diciendo. Endoso fiscal, no es necesariamente una desgravación directa. Implica la capacidad para buscar partenariado a los cuales le apporto mi potencial déficit fiscal para que lo apliquen ellos a cambio de un patrocinio, de una coparticipación económica con mi proyecto.

Si vais a ver cualquier película en este país, veréis que al principio se anuncian los productores. Habitualmente aparecen Asociaciones de Interés Económico (AIE). Eso quiere decir que hay una agrupación de intereses entre la productora inicial de la película y una o varias empresas que aportan capital a cambio de una potencial desgravación fiscal. Son empresas que comparten con nosotros un riesgo a cambio de un beneficio fiscal. Podríamos hacerlo con capital propio, pero las empresas culturales no acostumbran a tener beneficios.

Es un camino irreversible porque ya no es posible entender la evolución de una parte de los sectores culturales al margen de la economía.

A FORMACIÓN TEATRAL DE CARÁCTER XERAL: SITUACIÓN E PERSPECTIVAS

Xosé Manuel Fernández Castro

Profesor e escritor

0. SÍNTESE

En todos os congresos adoita facerse unha apelación final á necesidade de que o ensino se faga eco dos asuntos neles tratados: se é sobre tráfico, demandarase educación viaria; se versa sobre machismos, esixirase educación en xénero; se aborda a medicina, lembrarase a importancia de introducir na escola os hábitos de vida saudable. De modo que parecería que non é difícil supoñer, desde o inicio, o punto a onde imos chegar: quizais pretendamos demandar que o teatro entre na escola? Acaso non está nela? Ten ou non ten a educación teatral un papel nuclear no ensino? O tema é confuso polo que procuraremos deitar luz sobre el.

En setembro de 2020 Andrea Ropero entrevistou a Julián López, un home de 91 anos que continúa loitando por atopar o corpo de seu pai, asasinado polos sublevados do 36. El explicou que aínda que sería sensacional conseguir atopalo, en realidade continúa pelexando, contra vento e marea, porque sabe que non se perdoaría abandonar, mentres que non renderse proporcionalle a satisfacción de saberse combatente, o que o resarce porque gaña o respecto de si mesmo. Resultan sobrecolledores a súa lucidez e exemplo cívico, que removen nas nosas entrañas o arquetipo de Antígona. Por suposto que hai algo desa heroicidade trágica na angueira irredenta de Julián opoñéndose ao abuso dun Creonte do século XX. De pronto fáisenos visible o rostro do teatro onde menos o esperabamos, no parentesco espiritual daquel ancián modélico coa filla de Iocasta, e asáltanos a certeza de que sobre a escena se pon en pé unha arte ubicua e, polo tanto, divina, se algo hai que mereza tal cualificación. Así é como amamos o teatro e a literatura dramática, os que somos, ante todo, espectadores e lectores.

Resulta doado entender que saquemos neste congreso a colación aquel episodio, pois lembra tamén os traballos da xeración que nos precedeu, a que puxo en pé como obra colectiva o teatro profesional galego, por fortuna moitos deles presentes e pelexando contra os elementos para erguer un templo do que son columnas. Saben que non o han ver rematado, mais iso non os disuade, non se perdoarían dárense por vencidos, así que perseveran deseñando e construído marcos como este para o Teatro Galego, ao xeito de “gaudís” doutra *Sagrada Familia*, para non se perderen o respecto. Ese exemplo cívico e lucidez son unha inspiración para os que imos detrás.

O alabastro destas columnas mantense en pé grazas ao firme piso sobre o que se apoia o templo: un teatro independente que uniformou as rochas tectónicas do galeguismo das Irmandades, do grupo Nós, dos Novecentistas e da resistencia antifranquista. Todo solidez. Columnas como baixos de orfeón que sustentan as paredes de contraltos en que se abren as xanelas dos tenores e as cúpulas das sopranos en tres xeracións coetáneas. Benvido sexa este encontro marcado polos piares das charlas que nos permitirán pasar por riba das estixias augas do esquecemento.

No entanto, o espazo máis indicado para consolidar esa transmisión xeracional cara ao futuro é, ao noso entender, a escola, nomeadamente a obrigatoria, pois por ela pasamos máis de dúas ducias de horas cada semana durante un mínimo de 10 anos que doadamente poden converterse en 18, se contamos a educación infantil e o bacharelato, de matrícula xeneralizada aínda que postobrigatorio. Supoñemos que, se o teatro e a literatura dramática tivesen unha presenza normalizada no ensino, a transmisión da que antes falamos acadaría unha transcendencia moi superior á que hoxe coñecemos. A primeira experiencia teatral de boa parte dos actuais profesionais remóntase a algún ensaio escolar na infancia, a pesar de que acontecese nun contexto sen normalizar. Naturalmente, cabería esperar que o conxunto da poboación incorporaría as artes escénicas á súa vida dun modo diferente se a escola sistematizase a formación teatral de carácter xeral como servizo público. Claro que para iso cómpre aínda percorrer un longo camiño, pois arestora a materia brilla pola súa ausencia.

Non nos referimos á actividade extraescolar de teatro, senón a unha materia curricular tal como as Matemáticas, a Bioloxía ou a Química, sen ir máis lonxe. O certo é que só consta nos catálogos actuais a de Artes Escénicas como optativa en cuarto da ESO e en segundo do bacharelato de Artes. É verdade que, en determinados cursos, o centro ten a posibilidade de ofertar algunha área de creación propia. Porén, esa iniciativa, aínda que sexa benvida, non colma, en absoluto, a expectativa de normalización do feito teatral, pois a carga lectiva é baixísima e carece de continuidade no acompañamento da evolución do alumnado, converténdose nun fito illado. Mais o catálogo de materias pode modificarse substancialmente cando se produce un cambio lexislativo, o que convén lembrar no momento actual.

Ao longo dos últimos anos, cada presidente do goberno español bautizou unha lei educativa: Felipe González, a LOXSE; José María Aznar, a LOCE; José

Luis Rodríguez Zapatero, a LOE; Mariano Rajoy, a LOMCE e, agora, Pedro Sánchez trata de resucitar a LOE, de Zapatero, mediante a LOMLOE, Lei orgánica de modificación da Lei orgánica de educación. Así que, se todo continúa segundo o previsto, en cuestión de meses estaremos de novo diante dun proceso de desenvolvemento do catálogo de materias e do seu currículo. Ese sería un momento axeitado para procurar novamente regularizar o estudo do teatro, só que o pragmatismo que denota a denominación da lei en trámite delata que replicará, con retoques, todo o feito na LOE, sen introducir reorientacións de concepción, así que a oferta curricular non se espera que vaia mudar de modo substancial. O botafumeiro da lei de educación móvese de esquerda a dereita e de dereita a esquerda outra vez, subindo ou baixando un aire, pero manténdose, como o da catedral compostelá, no cruceiro de sempre.

E é unha mágoa, porque un salto de paradigma non só sería positivo para o teatro, tamén o propio sistema educativo saíría gañando:

- Os vellos alumnos confesan que asistían ilusionados á escola cando sabían que esa día tocaba subir ao escenario. Poucas actividades revelan a forza motivadora do xogo dramático ou dos obradoiros escénicos.

- Tamén ten unha virtualidade poderosísima desde a perspectiva do claustro, pois activa un contorno que facilita o traballo en grupo dos diferentes departamentos didácticos (Música, Lingua e literatura, Historia...), salvando esa demoledora tendencia a tratar as materias en compartimentos estancos.

- Debemos destacar que o modelo da aprendizaxe por proxectos, que se estendeu nos últimos anos no ensino, provoca unha multiplicación de breves actividades simultáneas que descentran o alumnado, mentres que, pola contra, a interdisciplinabilidade inherente aos traballos teatrais lles outorgaría coherencia a intervencións múltiples por mor de estaren subordinadas a unha produción única.

Sen dúbida, a listaxe de beneficios que o teatro pode ofrecerlle ao ensino destaca pola súa riqueza e non é este o lugar para esgotar tal enumeración. Abonda citar estes motores para facernos unha idea da poderosa simbiose que nos agarda o día en que a escola e o teatro poidan, por fin, fundirse. Verdadeiramente, canto máis pensamos nas semellanzas entre teatro e escola, máis comprobamos que se trata de fenómenos xemelgos, chamados a entrelazarse.

Dedúcese, do dito, que o teatro é unha materia pendente no noso sistema educativo e podería parecer que é melancólica a previsión de que, probablemente, siga

sendo así nos próximos vaivéns normativos. Sen dúbida, convén tratar de reverter esa situación, para o que existe xa un importante aparato conceptual no ámbito dos estudos teatrais que poden esgrimir institucións como as escolas superiores de arte dramática ou os departamentos universitarios que ofertan mestrados nesta área de coñecemento, a través, seguramente, do Consello Superior de Ensinanzas Artísticas.

Claro que todos eses movementos tácticos fican moi lonxe da infantaría dos docentes profesionais. Enfrontar o futuro consiste, segundo o vemos, en desenvolver, tamén, un plan alternativo. Convén que xoguemos outra carta para non continuar adiando a entrada do teatro nas aulas. Esa idea orienta o sentido da esculca que desenvolvemos, debullando a casuística que sustenta a tese da proposta presente. Baixaremos á adega curricular das diferentes materias de educación infantil, primaria, secundaria obrigatoria e bacharelato, na procura dos elementos do conxunto dramático / teatral diseminados e descubriremos que esa materia que adoitamos considerar “pendente”, en realidade é “latente”, pois aí está, cunha presenza constante, aínda que invisibilizada.

Zona I. Adoita falarse da filoloxización dos estudos teatrais. En efecto, nas materias de literatura, é ben coñecido que a cabal comprensión de Otero Pedrayo, Gil Vicente, Valle-Inclán, Shakespeare, Molière, Eurípides ou Plauto esixe un certo grao de estudo, polo menos, do fenómeno teatral do seu tempo, en materias como Galego, Portugués, Castelán, Inglés, Francés, Cultura Clásica, Grego ou Latín. O teatro non é filoloxía, mais a esta interésalle moito esa expresión escénica.

Zona II. Haberá quen pense que con esas pinceladas literarias, coas optativas de Artes Escénicas e coa actividade extraescolar de montar unha obra (onde a tecnoloxía presta un interesante servizo), o teatro ten a presenza que merece nas escolas.

Zona III. Moitos entenderán que se trata dunha visión ben curta, pois mesmo, sen saír das materias lingüísticas, as competencias orais, tradicionalmente desatendidas nos modelos educativos máis obsoletos, van tomando importancia nas sucesivas leis que poñen o acento na lingua como ferramenta comunicativa, necesaria para o traballo en grupo ou para a persuasión, polo que se vai estendendo, paralelamente, o estudo da oratoria e a práctica do debate.

Zona IV. O que xa é menos coñecido é que estas habilidades comunicativas non son tarefa exclusiva das linguas, pois deben ser traballadas por todo o profesorado,

incluíndo o de Matemáticas, Tecnoloxía, Física e Química ou Bioloxía, xa que se consideran parte das competencias básicas. Nesa mesma categoría están a “cultural e artística” ou a “social e cidadá”, competencias todas onde o teatro pode xogar un papel definitivo e resolver unha complicada papeleta ao profesorado STEM, de Ciencias Sociais, Economía, Iniciativas Emprendedoras, Filosofía ou Valores Éticos.

Zona V. O que xa resulta case que invisible é o conxunto de materias derivadas da expresión artística de educación infantil. Nesa etapa, a LOE non foi derogada polo que non desapareceu do currículo a expresión dramática. Con todo, a área é ignorada pola LOMCE de aí en diante. É dicir, no plano lexislativo as materias de educación plástica, música e educación física de primaria, ocúpanse, fragmentariamente, de varias dimensións da expresión dramática, pero se contemplamos a situación desde un enfoque pragmático, repararemos en que, nos máis dos casos, o deporte eclipsa a expresión corporal, o solfexo deixa pouco espazo á interpretación e o debuxo eclipsa a creación artística. E isto vale tamén para o que acontece na secundaria nesas mesmas materias ou nas lingüísticas, onde a análise sintáctica e a memorización de listaxes de autores, obras e fichas históricas ocupan as máis das clases de modo moi pouco produtivo. Todas estas inercias tornan invisibles os ricos elementos curriculares fragmentados entre as materias mencionadas. En consecuencia, coidamos que sería preciso reunir eses retallos nun desenvolvemento curricular que fixese patente a materia latente do conxunto dramático teatral.

Zona VI. Nun terreo limiar do que se entende como materia con carga horaria, e de aí que a súa invisibilidade sexa absoluta, está a sesión semanal de tutoría, onde se proporciona información práctica inmediata para resolver dúbidas en relación co funcionamento do centro ou se orienta o alumnado cara a estudos sucesivos. Non obstante, o quefacer cotián céntrase en mellorar a convivencia dentro do grupo. Nesa orde de cousas, resulta clave calquera actividade que converta a clase nun equipo de persoas que asuman diversos roles en pos dunha identidade conxunta. E ten moito que achegar aí o desenvolvemento dun proxecto colectivo, como a preparación dun traballo escénico.

Zona VII. No noso contexto adoitan destacar dúas liñas de dinamización dos centros ás que o teatro podería prestar un importante servizo: a de promoción do uso da biblioteca e a da normalización lingüística.

Se somos quen de reunir esas dimensións dramático-teatrais diseminadas entre as competencias das zonas referenciadas, poderemos presentar unha guía formulable como proposta para presentarlles aos claustros dos centros, transformando a “materia latente” nunha “materia transversal”. Docentes dunha escola ou instituto poderían coordinar un proxecto que permitise a integración de profesorado tan dispar como o das diversas linguas, Educación física, Plástica, Música, Tecnoloxía, Ciencias Sociais, Economía, Filosofía, Valores, Cultura Clásica, Oratoria ou o conxunto das materias STEM. A riqueza das dimensións teatrais e a disparidade das áreas escolares apuntan novamente a que teatro e educación son irmáns xemelgos e que a súa integración está chamada a facilitar unha simbiose enriquecedora. Con todo, non é preciso que apareza un líder carismático dentro do claustro para botar a andar esta maquinaria, abondaría con utilizar os instrumentos xa existentes de formación en centros, baixo as fórmulas de “grupos de traballo” ou de “seminarios permanentes”, para que os gabinetes de formación do profesorado puidesen enviar profesionais do teatro aos centros como asesores para axudaren a resolver toda clase de incidencias que poderían bloquear os procesos educativos de inspiración dramática e teatral en curso.

1. ENLACE

O artigo 14 das “Bases para un Proyecto de Ley del Teatro” (*ADE/Teatro* 113: 26) distingue dentro das tipoloxías da formación teatral: (1) a de carácter xeral, (2) a profesional, (3) a superior e (4) a que se desenvolve ao longo de toda a vida. A pesar de que este documento non chegou a aprobarse como lei, continúa establecendo un marco de referencia sistémico, case que unha folla de ruta, que enmarca as actuacións necesarias para a concreción dunha coherente política de normalización do feito teatral no plano estatal.

O programa do presente congreso asignou a Manuel F. Vieites, fondamente comprometido coa redacción do documento citado, o relatorio titulado “A formación teatral” cun desenvolvemento onde se recollen os tramos superiores, tanto da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia –centro que dirixe–, como das universidades, e préstalles tamén atención ás escolas municipais. De aí que a nosa exposición deba centrarse na primeira das tipoloxías formativas arriba debulladas: a de carácter xeral.

Traducindo as citadas bases, esta “ten como finalidade potenciar o desenvolvemento integral do individuo, contribuíndo ao perfeccionamento das súas competencias sociais, comunicativas e creativas e pode organizarse en procesos regrados de ensino e aprendizaxe, correspondendo a súa aplicación ás etapas de educación infantil, primaria, secundaria obrigatoria e bacharelato”. Desde esta apelación á formación do individuo pode pasar desapercibida a dimensión social que contén, pois os tramos obrigatorios do sistema educativo –o bacharelato non o é, aínda que na práctica está moi estendido cursalo– aféctanlles a xeracións enteiras de cidadás e cidadáns, de modo que o sostemento no tempo dun modelo de ensino e aprendizaxe remataría formando a todas as persoas que estudasen nese territorio, como así acontece, por exemplo, con materias que todos fixemos, como Lingua castelá.

No entanto, o que aquí nos interesa destacar faise máis visible se contemplamos a evolución doutras áreas de recente incorporación á escola, como é o caso da Lingua galega. Esta ten –ou debería ter–, no ámbito do ensino obrigatorio, a base principal para acadar a normalización social do seu uso, sen esquecer que o ramo só se poñería a través do cumprimento do Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega, asinado unanimemente no seu día no noso parlamento autonómico. Do mesmo xeito, a normalización do teatro no ámbito educativo tería unha importancia decisiva para poder edificar, sobre eses sólidos alicerces, un plan xeral de normalización do teatro na nosa terra, posto que, entre outras cousas, a súa implantación garantiría a medio prazo unha base de saberes –unha cultura xeral, como se dicía hai anos– que lle facilitase, ao conxunto da cidadanía, continuar construíndo coñecemento ao longo de toda a vida, achegarse aos produtos artísticos con maiores posibilidades de comprendelos e gozalos, ou participar activamente no campo da animación sociocultural, nos procesos de creación, exhibición e distribución de obras.

O enfoque que lle daremos ao asunto é o propio dun profesional do ensino en exercicio como profesor de Lingua galega e literatura na secundaria desde 1996. Entre 1999 e 2008 permanecín destinado no CPI Castro-Baxoi de Miño onde, desde a coordinación do Equipo de Normalización Lingüística, traballamos transversalmente con educación infantil, primaria e a ESO. Naquela altura constituímos o Instituto Teatral de Miño, ITEM, baixo a forma de grupos de traballo e de seminarios permanentes que permitisen abordar a didáctica por proxectos de modo

inclusivo, tanto en etapas, en ritmos e estilos de aprendizaxe, como en materias. En lembranza daquela experiencia quedou o volume *Misterio en Guernica*, publicado por Bahía Edicións, texto que recibiu o Premio Barriga Verde e onde se metabolizaron todas aquelas intervencións educativas que contaban co complexo dramático-teatral como catalizador. Estabamos, naquela altura, ansiosos por poñer en práctica o que estudáramos na primeira edición do posgrao “O ensino do teatro e a dramatización: teoría, historia e didáctica”, que daba acceso ao título propio de Experto en Estudos Teatrais, organizado polo Departamento de Didácticas Especiais da Universidade da Coruña no curso 1995/1996 e impulsado polo profesor doutor Alfredo Rodríguez López-Vázquez.

Ao longo destes anos traballamos procurando desenvolver unha práctica da pedagogía teatral baixo diversos marcos normativos que terían como lindeiros diferentes leis orgánicas: LOXSE (a dos tempos do posgrao), LOCE, LOE e LOMCE. Aínda que a LOCE, aprobada baixo o goberno de José María Aznar, non se chegou a executar, consideramos que as outras tres leis foron, de todos os modos, demasiadas e contaron con pouco tempo para a súa implantación axeitada. A LOXSE duraría arredor duns 15 anos, a LOE, a metade e a LOMCE, coñecida como Lei Wert, moi contestada desde os seus inicios hai pouco máis dun lustro, segue, non obstante, en vigor, dada a fragmentación do voto no Congreso dos Deputados. Certamente pode ter os días contados por mor da nova maioría que sustenta desde xaneiro de 2020 o goberno bipartito de Pedro Sánchez con Unidas Podemos e que lle permitiría, se non hai sorpresas, aprobar unha nova lei orgánica, xerarquía normativa reservada para cuestións do máximo nivel xurídico, diríase que extensión do corpus constitucional. Mais o certo é que, nesta escalada de leis, a pedagogía teatral tivo e ten un baixísimo apoio xurídico, o que, seguramente, traduce os enfoques ideolóxicos dominantes tanto na clase política, de diverso signo, como no conxunto da cidadanía.

Indagaremos, pois, na situación do estudo do teatro nas etapas de educación infantil, primaria, secundaria obrigatoria e bacharelato. Veremos que en educación infantil a comunicación dramática ten un certo recoñecemento, aínda que decaeu notablemente tras a derogación da LOXSE. A área de expresión artística de primaria contempla no seu currículo tanto a Música como a Plástica, desatendendo as cuestións especificamente dramáticas e teatrais. Esas áreas, Música e Plástica, convértense en materias na ESO, con diversa carga e distribución, mais non

aparece unha materia específica ata cuarto, curso en que a maioría do alumnado cumpre 15 ou 16 anos. Trátase da de Artes Escénicas e Danza, que non terá continuidade máis ca en segundo do Bacharelato (de Artes) na vía de Artes Escénicas, opción que, a pesar da súa denominación, só contempla unha materia específica, esta, e que contén algúns ámbitos de reflexión ao redor das cuestións dramáticas e teatrais. Con todo, cómpre subliñar que aborda un campo moi xenérico, suxeito, ademais, ás probas escritas para o acceso á universidade, de modo que o alumnado que a cursa, sufrirá a presión da súa dobre ponderación nas ABAU, se pretende proseguir estudos en Belas Artes; Xornalismo; Comunicación Audiovisual; Creación Dixital, Animación e Videoxogos ou Xestión Industrial de Moda, listaxe visiblemente incompleta de todas as titulacións onde os coñecementos dramáticos e teatrais deberían valorarse de forma decisiva.

Ao longo dos currículos de primaria, secundaria obrigatoria e bacharelato atoparemos indicios da importancia do estudo teórico e práctico do teatro, da exercitación da Expresión Dramática e a Dramatización, así como das posibilidades de utilización instrumental das técnicas dramáticas e teatrais fragmentadas aquí e alá nun amplo conxunto de materias como a Educación física, a Lingua castelá, a Lingua galega ou o Inglés, entre outras.

Como podemos deducir do xa dito, a análise resulta paradoxal, pois debemos debullar un ermo, dando puntual conta das escasas formas de vida que nel poden catalogarse: a formación teatral de carácter xeral non existe do xeito vizo-so que lle cabería corresponder. Diríase que estamos diante dunha paisaxe, de pasado volcánico, onde medran raros viñedos de malvasía aquí e acolá, dos que fermentaremos viños tan deliciosos como exiguos.

A educación teatral formal no ámbito curricular do ensino obrigatorio ten, non obstante, unha longa historia noutras latitudes. Pensamos nomeadamente na corrente anglosaxoa que tanto desenvolveu o que eles denominan Drama, cunha implantación importante en Inglaterra, Estados Unidos de América, Canadá ou Australia, xa desde o século XIX, e que foi expresando innumerables formulacións ao longo do XX, acoillendo variantes que hoxe poderíamos distinguir como Teatro Escolar, Obradoiro ou Taller de Teatro, Improvisación, Xogo dramático, Xogo simbólico, Xogo protagonizado, Dramatización, Expresión dramática, Expresión teatral, Expresión corporal, Dramatización creativa, Teoría e práctica do teatro e un longo etcétera de enfoques catalogados de diversas

maneiras segundo os autores que os refiren na actualidade. Podemos achegarnos a esta tradición –que tanto coñecemento derivado da praxe didáctica pode transmitirnos– grazas ao clásico traballo de Gavin Bolton, de 1984, vertido á nosa lingua por Manuel F. Vieites en 2009 no contexto do plan galego das artes escénicas, baixo o título revelador *A Expresión Dramática na educación. Argumentos para situar a Expresión Dramática no centro do currículo*. Trátase dun volume moi clarificador por primar nel unha visión erudita, imparcial, intelixente e crítica que procura deixar á vista as limitacións das diversas formulacións da materia de Drama desde os albores do século XX ata o momento da escrita. Estúdanse demoradamente os métodos empregados por Harriet Finlay-Johnson, Caldwell Cook, Peter Slade, Brian Way e Dorothy Heathcote entre outros, sen deixar de transmitir valiosísimas observacións propias do enfoque de Bolton sobre o xogo dramático e a súa dialéctica coa emoción. Para obter unha visión de conxunto deste fenómeno, a escala global, citando o que aconteceu nos Estados Unidos de América, Canadá, Nova Zelandia, Australia, Portugal, Francia, España ou Italia, é ben ilustrativo o capítulo “La experiencia escolar” do artigo “Teatro y educación social: perspectiva histórica” de Manuel F. Vieites (Caride 2006: 49-98).

No noso contexto cultural máis próximo, Xoán Couto Palmeiro, Antón Lamapereira e Manuel F. Vieites publicarían un volume, en Ir Indo, en 1992, que supoñía unha invitación, en termos divulgativos, ao profesorado para que introducise o complexo de saberes dramáticos e teatrais nas aulas e nos centros, titulada *Práctica teatral na escola*. Moitas das observacións deste libro continúan sendo útiles para o profesorado preocupado pola formación teatral de carácter xeral e nel aparece xa claramente prefigurada a diferenza entre a materia formal de Expresión Dramática, a práctica de animación sociocultural do teatro escolar e o uso instrumental de técnicas dramáticas e teatrais para a abordaxe de diversas materias (pp. 7-8):

A Expresión Dramática é unha área educativa que procura un pleno desenvolvemento das competencias do individuo. Para iso utiliza estratexias de aprendizaxe que, partindo da experimentación e a investigación, e tomando como marcos de referencia a actividade lúdica e o contexto dramático, nos permitan explorar tódalas potencialidades do corpo, da voz e da súa necesaria interrelación. Trátase dunha área posta ó servicio dunha verdadeira formación integral, que fai especial fincapé nos planos afectivo, emocional e

social, como impulsores dunha plena conformación persoal e como soportes indispensables do desenvolvemento cognitivo. Desde esta perspectiva, debería contemplarse como área curricular específica no campo das Ensinanzas Artísticas, tendo carácter urxente a súa aplicación no período de escolarización obrigatoria.

O Teatro Escolar é un feito cultural, lúdico e artístico de indubable importancia, que pouco a pouco vai ocupando o lugar que lle corresponde, dentro das chamadas “actividades extraescolares”, nos centros de Ensino Primario e Secundario. Facer Teatro nas escolas e nos institutos, non só implica realizar unha actividade gratificante, senón que esta práctica pode converterse en vehículo de dinamización cultural na propia escola, na vila, no barrio ou na comunidade na que se produce; propiciar que os propios escolares e a sociedade circundante gosten de facer ou de ver Teatro, supón potenciar a súa sensibilidade diante de calquera manifestación artística. Por todo isto, o Teatro Escolar, debe ser considerado e potenciado como un instrumento pedagóxico máis, na procura dunha plena e integral formación dos escolares.

Por último, tanto a Expresión Dramática como o Teatro Escolar poden ser utilizados como un medio didáctico con enormes potencialidades na renovación e posta ó día das didácticas específicas de cada área curricular; así, a aprendizaxe de conceptos matemáticos ou lingüísticos, a comprensión e vivenciación de feitos naturais ou históricos, a análise de obras literarias, a aprendizaxe de linguas estranxeiras, poden realizarse a través de xogos, dramatizacións, pequenas escenificacións e outras actividade de marcado carácter expresivo e dramático.

Naquela mesma altura de 1992, coas ilusións da renovación pedagóxica que impulsaron a aprobación da LOXSE, no campo cultural estatal aparecía outro libro complementario para estender unha implantación sensata do Drama no ensino, *Didáctica de la Expresión Dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*, obra de José Cañas Torregosa, prolífico autor de textos de reflexión e creación e membro do Colectivo de Teatro Gianni Rodari. Trátase tamén dun volume moi práctico, dirixido a profesionais da educación, apoiado nunha longa traxectoria no campo da Pedagogía Teatral, onde distingue o Xogo Dramático (dos 3 aos 10 anos de idade do alumnado, ao que iría destinada esta materia), o Obradoiro de Expresión Dramática (de 10 a 12 anos), o Obradoiro de Expresión Dramática e Teatro (de 12 a 14 anos) e o Obradoiro de Teatro (de 14 a 16 anos). Todas elas como áreas curriculares das que esclarece as súas particularidades segundo a idade do alumnado, aínda que a carón doutra actividade xa non formal, como é a

participación no grupo de teatro do colexio, en paralelo á distinción que, como xa vimos e á mesma altura, se predicaba en Galicia. O autor recoñece a súa xenealoxía de enfoque co teatro-festa italiano do Gruppo Teatro-Gioco-Vita, mais tamén o seu coñecemento dos traballos de Jorge Eines, Alfredo Mantovani, Tomás Motos ou Francisco Tejedo, entre outros. Ao longo dos anos estes autores citados continuarían co debate de escindir na educación infantil o Xogo Simbólico e o Xogo de Roles, deixarían, para o remate da primaria, a Dramática Creativa ou a Creación Dramática, e diferirían na idade axeitada para a Creación e Montaxe de Textos (desde os 14 anos) ou o Teatro / Arte Dramática (para a etapa de bacharelato). Mais non é este o lugar axeitado para analizar máis polo miúdo estas cuestións, abundará con que nos fagamos unha idea do rico debate que remontamos a 1980 coa *Teoría del juego dramático* (Inicie: Madrid) de Eines e Mantovani. En efecto, o corpus de reflexión non fixo máis ca consolidarse naquela mesma altura de 1992 coa tese de doutoramento defendida na Universidade de Valencia por Tomás Motos: *Las técnicas dramáticas: procedimiento didáctico para la enseñanza de la lengua y la literatura en la educación secundaria*. Desde entón esta clase de soporte académico non fixo máis ca medrar, como se ve, por exemplo, cos traballos de Cutillas (2005), de Hervitz (2010) e de Boquete (2011).

Tamén no contexto académico galego no mesmo tempo, concretamente en setembro de 1992, tivo lugar un fito a destacar, o “Simposio *O teatro e o seu ensino*”, dirixido polo profesor Alfredo Rodríguez López-Vázquez, da Universidade da Coruña. No apartado das comunicacións reflexionouse extensamente sobre o papel da Pedagogía Teatral con propostas como “El paradigma dramático en la enseñanza de la lengua”, “Las técnicas del teatro en la clase de L2”, “Teatro, dramatización y enseñanza de idiomas”, “Didáctica do texto dramático. O relato mítico e a transmodalización”, “El juego dramático: un camino pedagógico” ou “Guía práctica para un montaje teatral en un centro escolar”. Quérese dicir que daquela xa existía un aparato académico que avalaba a conveniencia de afondar nesa liña pedagóxica e de sentar as bases precisas para un desenvolvemento dos medios materiais e humanos que permitisen o antes posible proceder a implantar eses estudos, dinámicas e técnicas.

Así que pouco despois, en 1997, publicaríase o volume coordinado por Manuel F. Vieites en Laiovento, *Teoría e Técnica Teatral*, aínda en liña co desexo de implantación da educación formal do conxunto dramático teatral. Cómpre destacar dese

libro, a propósito do ámbito que aquí nos ocupa, o artigo “O ensino teatral en Galicia. Unha proposta de normativización e normalización”, do propio Vieites e “Expresión Teatral e Teoría e Práctica do Teatro propostas de desenvolvemento curricular”, asinado polo Seminario Permanente de Expresión Dramática Pita Cega durante o curso 1996/1997. Este derradeiro traballo, incluído no primeiro anexo do libro, resultou ser un magnífico instrumento en mans dos docentes comprometidos coa implantación da pedagogía teatral, pois proporcionaba as bases dunha programación de calidade e moi convincente para a solicitude dunha materia de creación do propio centro ante a Inspección Educativa completando as etapas. A Expresión dramática da primaria xa tiña un deseño curricular básico na LOXSE, pero, a partir desta proposta da Pita Cega, tamén teríamos ese traballo feito na Secundaria, coa Expresión teatral, e no bacharelato, coa Teoría e práctica do teatro. Por outra banda, o documentado e amplo artigo de Vieites (107-161), que sintetiza unha serie de traballos previos publicados desde 1991, cartografaba o horizonte cara ao que cumpría que se encamiñase o noso sistema educativo, motivando a necesidade de emprender esa viaxe e a súa urxencia.

O traballo centrouse nas prácticas educativas do ensino formal, aínda que non só nas de carácter xeral sen finalidade propedéutica, cuxo obxectivo fose a formación integral do individuo –campo que é aquí o que nos interesa en especial–, pois tamén se refire á formación profesional e ao ensino universitario e préstalle especial atención á necesidade de creación da Escola Superior de Dramática de Galicia, que debería chegar a converterse, segundo o seu enfoque, en Facultade de Estudos Teatrais como motor de construción nacional. O traballo tamén pode lerse en termos de solicitude ou instancia dirixida aos responsables políticos, nomeadamente ao subdirector xeral de Teatro e ao presidente do goberno de España, para reordenar as áreas dramático-teatrais pensadas pola LOXSE, mais non implantadas, admitindo a Expresión integrada como materia obrigatoria de educación infantil, reenfocando a Dramatización obrigatoria de primaria cara a unha Expresión dramática, mantendo a optativa Expresión corporal de secundaria –aínda que cuestionando a súa pertenza ao Departamento de Educación física, con sólidos argumentos–, ampliando o Taller (ou Obradoiro) de Teatro desde secundaria obrigatoria, que tamén debería cursarse no bacharelato, e engadindo a obrigatoria Expresión teatral nun curso da ESO, así como a Teoría e práctica do teatro, tamén obrigatoria no bacharelato.

No fondo de todo este conxunto de reivindicacións dos diversos autores aludidos sobre a necesidade de outorgar un papel principal á pedagogía teatral no ensino obrigatorio e no bacharelato latexa, na nosa visión, unha concepción da educación que se sustenta nunha metafísica da razón dramática que entende a procura do “eu” como o encontro co “ti”. Ante a pregunta sobre o que realmente existe, batemos con que a pregunta mesma é o que existe. En consecuencia, non podemos obviar, tras este achado, a realidade ontolóxica do diálogo: alguén cuestiona e outro contesta; claro que esoutro resulta ser o dobre do mesmo que formulou a pregunta. Isto lémbra-nos o eido formalizado poeticamente como heterónimos por Fernando Pessoa, cuxo apelido alude, non por acaso, á etimoloxía de *persona* como máscara. O complexo dramático-teatral, nomeadamente o xogo dramático, ponnos no lugar doutra xente dun xeito integral, vivindo unha nova vida en modo intelectual, afectivo, emocional, visceral, social, mesmo con outra psicomotricidade, no medio dunha comunicación non simplemente verbal e tan viva, plena e inminente como poida imaxinarse. Ao convertérmonos virtualmente no que non somos, chegamos a descubrir, sen pretendelo, a nosa propia máscara e iso vainos permitir substituí-la, cambiar de rol, reconstruír a vella personalidade, medrar, sentir que a galería de personaxes que reside no interior da nosa conciencia non permitirá que esteamos nunca sos. Aprendendo a relacionarnos con esa telúrica e mítica intimidade, conectaremos coas raíces da humanidade e aprenderemos a tratar cos nosos conxéneres.

Dáse aí o paradoxo de que atopamos o “eu” na achega ao “ti”. Quizais por iso o dramático e teatral estiveron sempre a carón dos rituais de paso e doutras formas de relixiosidade, pois constitúen, mesmo, o centro dunha idea da educación clásica, a da *virtus*, a de ser quen de consagrarse a comunidade, de respectar as tradicións ancestrais, a da imitación dos antepasados, antepondo, por riba das propias necesidades, o divino respecto polo ser colectivo. Naturalmente esta práctica é terapéutica nos tempos en que vivimos, onde o individualismo egotista, disfrazado de dignidade, chegou a converterse nunha patoloxía social que tanto nos dana decote, nomeadamente a aqueles que, en pleno proceso de formación, van da aula ao seu cuarto onde reinan as pantallas que saturan a satisfacción inmediata porque viven nun ambiente hostil, sen tíos, curmáns, avós ou veciños do rúe-ro e con pais e nais demasiado ocupados en tarefas de produción como para compartiren tempo demorado con eles. Algunhas desas

criaturas soñan cada domingo con ir, ao día seguinte, á escola para participaren na aventura de ser eles e outros no medio da clase, cos seus iguais, xogando a vivir sen descanso novos papeis e situacións. Entre tantas visións invocadas polo xogo, algunhas rematan aniñando na conciencia de cadaquén como plans de futuro, horizontes cara aos que encamiñarse, proxectos de vida, aínda que, por veces, non se vexa o maior de todos: a construción da propia identidade, apta para estreitar lazos sociais, porque a persoa xa está adestrada en poñerse na pel dos demais. Premier botóns e obter unha resposta inmediata dunha máquina pode proporcionar importantes satisfaccións, mais o camiño da felicidade pasa pola nosa plenitude como seres sociais cando agasallamos ledicia a un tempo a outros e a nós. Abonda ver o rostro iluminado dun cativo que aloumiña o seu can para entendermos de que pasta estamos feitos, en que eidos reside a clave ética do equilibrio persoal.

Lamentablemente aquela traxectoria de recoñecemento do papel clave que lle correspondía á pedagogía teatral no ensino obrigatorio entrou en crise, pois a Lei orgánica do sistema educativo (LOXSE) de 1990 foi liquidada.

2. LAZO

Educación infantil

O currículo vixente hoxe para a etapa da educación infantil remóntase ao disposto na LOE, Lei orgánica 2/2006 do 3 de maio, dado que a LOMCE, Lei orgánica 8/2013 do 9 de decembro, non o derogou expresamente. É por iso que nestes momentos continúa resultando de utilidade para a achega a esa etapa o volume editado en Santiago de Compostela pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria en 2009, baixo o título *Lexislación da Educación Infantil en Galicia* e que pode consultarse doadamente na Internet¹.

No preámbulo do Decreto 330/2009, do 4 de xuño, polo que se establece o currículo da educación infantil na Comunidade autónoma de Galicia, insítese

¹ http://www.edu.xunta.gal/portal/sites/web/files/protected/content_type/file/2010/05/26/lexislacion_da_educacion_infantil_en_galicia.pdf

en que a etapa se ocupa dun momento especial da evolución do ser humano, polo carácter dinámico do desenvolvemento e a aprendizaxe, que é consecuencia do intercambio co contorno e marcadamente diferente en cada persoa, dadas as grandes diferenzas duns a outros en estilos cognitivos e afectivos, intereses ou necesidades, o que aconsella ter moi presente o tratamento á diversidade. O xogo ofrece, na nosa opinión, a posibilidade de propoñer unha tarefa común, que permite que cada xogador teña a posibilidade de desenvolvelo conforme co seu proceso evolutivo e as súas particularidades individuais. Velaí a primeira virtualidade da pedagogía teatral neste tramo educativo.

A descrición da finalidade da etapa, tal como aparece redactada nos dous primeiros puntos do artigo 3 do devandito decreto, evidencia o estratéxico valor das técnicas dramáticas e teatrais na educación infantil, pois poucas actividades poden integrar dimensións tan variadas como a física, a afectiva, a social e a intelectual. Sen dúbida, o xogo simbólico e o dramático son quen de afinar todos eses harmónicos:

1. A finalidade da educación infantil é a de contribuír ao desenvolvemento físico, afectivo, social e intelectual das nenas e dos nenos.
2. Na educación infantil atenderase progresivamente ao desenvolvemento afectivo, ao movemento e aos hábitos de control corporal, ás manifestacións da comunicación e da linguaxe, ás pautas elementais de convivencia e relación social, así como ao descubrimento das características físicas e sociais do medio. Ademais, facilitarase que nenas e nenos elaboren unha imaxe de si mesmos positiva e equilibrada e adquiran autonomía persoal.

Os obxectivos da etapa traducen en termos moi concretos todo isto na maior parte dos puntos do artigo 4, coa excepción de “c”, “g” e “i” isto é:

- a) Coñecer o seu propio corpo e o das outras persoas, as súas posibilidades de acción e aprender a respectar as diferenzas.
- b) Observar e explorar o seu contorno familiar, natural e social.
- d) Desenvolver as súas capacidades afectivas.
- e) Relacionarse cos demais e adquirir progresivamente pautas elementais de convivencia e de relación social, así como exercitarse na resolución pacífica de conflitos.

- f) Desenvolver habilidades comunicativas en diferentes linguaxes e formas de expresión.
- h) Sentir o xesto, o movemento e o ritmo como recursos para a expresión e a comunicación.

As materias en que se organiza o currículo da educación infantil aínda son ben teatrais:

- (1) Coñecemento de si mesmo e autonomía persoal,
- (2) coñecemento do contorno e
- (3) linguaxes: comunicación e representación.

Obsérvase que o bloque terceiro da materia de Linguaxes, no primeiro dos dous ciclos da etapa, ten como denominación “Representación escrita e dramática” e que parece inspirarse na importancia outorgada ao asunto na extinta LOXSE. En efecto, na introdución do Anexo I, que nos achega o currículo, cítase expresamente a linguaxe dramática como unha das que axudan á adquisición da autonomía da nena ou neno. Así mesmo, no segundo ciclo, o bloque de Linguaxe, onde se trata o achegamento á literatura, recorre ao teatro como metodoloxía e, así mesmo, o bloque que reagrupa a linguaxe artística, de xeito tridimensional en plástica, musical e corporal, cita expresamente a participación en actividades de dramatización, aínda que iso rebaixe os anteriores estándares da materia de Expresión Dramática.

Se reparamos no conxunto de orientacións metodolóxicas, estas inspiran moi claramente programacións de aula que poderían sustentarse no teatro como liña de forza unificadora, tal e como se ve no artigo 6.4: “Os métodos de traballo en ambos os ciclos basearanse nas experiencias, nas actividades e no xogo, e aplicaríanse nun ambiente de afecto e confianza para potenciar a autoestima e integración social”. Claro que un desenvolvemento curricular nesa dirección só sería factible grazas ás posibles iniciativas individuais e, para que iso chegue a concretarse, a formación universitaria do profesorado desta especialidade xogaríase un importante papel, pois, segundo moitos, só é posible implantar firmemente na práctica docente, de modo sistémico, o modelo aprendido antes do inicio do exercicio profesional.

Educación primaria

A partir de aquí, a LOMCE xa non descarga os currículos académicos na falta de derogación das disposicións da LOE. É por iso que a concreción curricular do ámbito autonómico da Xunta de Galicia nos aconselle remitirnos sistematicamente ao portal de Educación desta².

A materia de Educación artística de primaria contempla no seu currículo tanto a Educación musical como a Educación plástica, mais a Educación teatral non é citada dentro desta área en ningún dos seis cursos da primaria. Iso, a pesar de que catro dos seis bloques en que se estrutura a materia están emparentados co teatro, a saber, os bloques primeiro e segundo de Plástica, que son Educación audiovisual e Expresión artística, ou os bloques segundo e terceiro de Música, en concreto o de Interpretación e o de Movemento e danza. Só que os estándares de aprendizaxe non terminan de entrar nos que tería unha área específica de Educación teatral.

Do que normalmente non se adoita falar é da relación coa materia de Educación física, como se seguísemos pensando que se trata de pura ximnasia, cando abonda consultar o currículo de sexto curso para comprender que tres dos seus bloques están asentados nos pagos do teatro: o bloque 2, “O corpo: imaxe e percepción”, o bloque 3, “Habilidades motrices” e, nomeadamente, o bloque 4 “Actividades físicas artístico expresivas” (véxase como mostra da importancia da expresión corporal o que se recolle nos estándares de aprendizaxe como EFB 4.1.1. “Representa personaxes, situacións, ideas, sentimentos, utilizando os recursos expresivos do corpo individualmente, en parellas ou en grupos”).

Abonda con que consultemos a programación do primeiro curso para comprobarmos a atención que esta materia lle outorga ás devanditas cuestións ao longo de toda a etapa; obsérvase o primeiro estándar de aprendizaxe do bloque que inicia unha das liñas de traballo da materia, moi semellante ao xa citado para o sexto curso: “EFB 4.1.1 Representa personaxes e situacións, mediante o corpo e o movemento con desinhibición e espontaneidade”. Hoxe é moi frecuente que na materia de Educación física se preparen coreografías para diversas ocasións, como, por exemplo, o festival de fin de curso, costume enraizado nas disposicións do bloque 4 da materia.

² <https://www.edu.xunta.gal/portal/guiadalomce/primaria/materias>

Mais as linguas de instalación, tanto a propia da comunidade autónoma como a oficial do conxunto do Estado, son tamén un importante eido de traballo desde o primeiro curso da etapa. Como xa vimos, isto ten a súa orixe na práctica da comunicación xa desde a educación infantil. Aínda que non aparece especificado ningún estándar de aprendizaxe dramático ou teatral de xeito expreso en primeiro curso da primaria en Lingua galega —citaremos só os desta materia, aínda que o currículo de Lingua castelá é paralelo, de xeito que o dito nunha, cúmprese, *grosso modo*, tamén na outra—, a comunicación entre bloques de lingua escrita e oral (Bloque 1. *Comunicación oral: falar e escoitar*. Bloque 2. *Comunicación escrita: ler*. Bloque 3. *Comunicación escrita: escribir*) aconsella o uso das técnicas dramáticas e teatrais para a mellora da lectura expresiva, o que sabemos que acontece dun xeito moi notable cando é o mesmo texto o que se le repetidamente, como sucede antes dunha representación, mais tamén no xogo dramático onde a oralidade transcende ao diálogo directo na clase ou á exposición explicativa, pois permite ou facilita establecer diferentes escenarios con situacións emocionais diversas e intencións comunicativas novas. Trátase dun enfoque de traballo especialmente interesante, habida conta da situación de subsidiariedade da lingua galega nos ámbitos urbanos, entre a xente máis nova, pois estas actividades axudan a valorar axeitadamente as competencias lingüísticas para alén das tarefas memorísticas, adoptando un necesario enfoque comunicativo. Ademais, as dificultades de dicción, fonéticas, rítmicas e nas curvas melódicas do alumnado, exposto a unha situación diglósica e de alternancia de códigos, poden ser superadas de modo eficaz a través da declamación ou da interpretación de papeis memorizados. Cabe sinalar que a valoración das características dun texto ben escrito faise visible para os estudantes na práctica da repetición de lecturas e, cando se preparan libretos para seren lidos ou interpretados por compañeiros, esa preocupación pola calidade dos escritos aparece con aparente naturalidade sustentada no sentimento de pertenza ao grupo ou equipo de traballo.

O xogo dramático e a interpretación de escenas serven tamén para asumir a escoita atenta ás intervencións do resto da xente, respectando as quendas no uso da palabra e integrando elementos non netamente lingüísticos que axudan, decididamente, á comprensión máis profunda e integrada do interlocutor. Ademais permiten levar esa práctica lingüística a espazos diferentes da aula, en caso de organizarse unha representación tomando como público o restante alumnado

do centro ou as familias e incorpóranse elementos do discurso, ensaiados como reguladores de conversa con persoas externas ao grupo, con fórmulas como saúdos, presentacións, agradecementos etc., o que alicerza unha base importante para ousar practicar unha lingua de instalación que non é a propia.

A necesaria lectura repetitiva dos textos crea un hábito que mellora a súa comprensión e ensina a enfrontar outros novos coas mesmas disposicións e habilidades. Cabe destacar que os contidos dos textos dramáticos poden constituír un importante referente para evitar a linguaxe discriminatoria sexista ou racista e para reverter moitos prexuízos en relación co papel das linguas e dos grupos sociais en situacións de diglosia, mais tamén aqueloutros xerados no contexto dun mundo globalizado inmerso en movementos migratorios masivos.

E que dicir ten da educación literaria? As dramatizacións poden realizarse a partir de múltiples tipoloxías de textos, adaptando contos e incluíndo poemas, cantigas, refráns, adiviñas, trabalinguas etc. O éxito da posta en escena a partir de pezas de autores consagrados crea unha transferencia cara ao alumno que o defendeu, de modo que este incorpora, na súa biografía emocional, o valor da tradición literaria. Desde esa experiencia é útil iniciar tamén a exploración da escrita propia para que cada un lle dea forma á súa percepción persoal das leis do mundo e da nosa vida nel: explicar as nosas situacións vitais e o modo en que as vivimos, escribindo, representando e reescribindo.

O comentado arredor do currículo de lingua vale para toda a etapa desde o primeiro curso. Claro que ao longo dos seis anos da primaria a evolución do alumnao vai permitir ir introducindo novos elementos curriculares que se detectan doadamente nos estándares de aprendizaxe de 6º: aprender a distinguir as ideas principais e as secundarias así como a opinión da información; comparación de diversas fontes de información; recoñecemento de recursos como a retransmisión, a ironía ou os dobres sentidos; participación activa en debates; recoñecemento dos distintos graos de formalidade dunha situación; a conciencia da postura e da xestualidade para reforzar a comprensión do discurso e mellorar a empatía co interlocutor... e un longo etcétera de estándares, como por exemplo o LGB1.9.1 que parece sacado do currículo de Expresión Dramática: “Utiliza a expresividade corporal: acenos, miradas, postura corporal [...] para reforzar o sentido das súas producións orais”. Ou tamén o LGB2.7.5 “Fai lecturas dramatizadas de textos” e o LGB5.5.1. “Participa activamente en dramatizacións de textos literarios diversos”.

Aínda que, como xa comentamos, a importancia do Drama no ensino ten como referente fundamental o que veu acontecendo do Reino Unido desde hai máis dun século e que a materia de Lingua inglesa é a opción inmensamente maioritaria como Primeira lingua estranxeira no noso contexto actual. O certo é que as técnicas dramáticas e teatrais son utilizadas naquel país para o traballo coa lingua de instalación. Iso significa que o noso profesorado de castelán ou de galego ben podería asistir a cursos en territorio británico para recibir a longa experiencia atesourada aló, mentres que o de inglés debería modificar aquel modelo para adaptalo ao estudo de linguas estranxeiras, que é o paradigma onde aquí traballan.

De feito, desde o punto de vista dos contidos de Lingua Estranxeira non hai moitos estándares de aprendizaxe que se vexan tocados á altura de 1º de primaria: o primeiro que atopamos no currículo está pensado para unha presentación de si mesmo por parte do alumnado e este ben podería adoptar forma dramática moi elemental como xogo desde o propio rol: “PLEB2.1 Fai presentacións moi breves e elementais previamente preparadas e ensaiadas sobre temas moi próximos a si mesmo/a (dicir o seu nome, idade, a súa cor favorita, presentar á súa familia, indicar os seus gustos) cunha pronuncia e entoación comprensibles”. Quedemos con este estándar, pois regresaremos sobre el a propósito de evolución ao longo da totalidade da etapa.

A continuación, recóllese a defensa de textos alleos tamén nun contexto de oralidade: “PLEB2.4 Reproduce comprensiblemente textos orais moi sinxelos e breves (p. e. cancións, rimas) aprendidos a través de xogos”. Tamén a lectura dramatizada ocupa un certo papel no currículo: “PLEB3.4 Le en voz alta textos moi breves, moi elementais e previamente traballados de forma oral, con entoación e pronuncia comprensibles e, se cumprise, rectificando espontaneamente”. Asemade, no plano escrito recóllese a redacción de textos para defender un narrador ou un conxunto de personaxes inscritos nunha conversa: “PLEB4.2 Escribe pequenos diálogos ou narracións moi sinxelas e breves seguindo un modelo dado e respectando a estrutura gramatical máis sinxela”. Tamén se contempla a necesidade de exercitar a memorización de secuencias idiomáticas: “PLEB5.10 Memoriza rutinas lingüísticas básicas e moi sinxelas para, por exemplo, desenvolverse nas interaccións de aula”.

Claro que ao longo da etapa as esixencias de evolución no manexo da lingua estranxeira van abrindo o campo do traballo dramático e teatral: sen ir máis lonxe abonda con lembrar o descritor PLEB 2.1 de Primeiro e comparalo co seu

correspondente estendido de Sexto: “PLEB2.1 Fai presentacións breves e sinxelas, previamente preparadas e ensaiadas, sobre temas cotiáns ou do seu interese (presentarse e presentar outras persoas; dar información básica sobre si mesmo, a súa familia e a súa clase; indicar as súas afeccións e intereses e as principais actividades do seu día a día; describir brevemente e de maneira sinxela a súa habitación, o seu menú preferido, o aspecto exterior dunha persoa, ou un obxecto; presentar un tema que lle interese (o seu grupo de música preferido); dicir o que lle gusta e non lle gusta e dar a súa opinión) usando estruturas sinxelas e cunha pronuncia e entoación comprensible”. Tamén se recollen un par de estándares que nos animan a tratalos a partir do xogo de rol: “PLEB5.1 Entende a información esencial en conversas breves e sinxelas nas que participa que traten sobre temas familiares como, por exemplo, un mesmo, a familia, a escola, o tempo libre, a descrición dun obxecto ou dun lugar” e PLEB5.3 “Participa en conversas cara a cara ou por medios técnicos (teléfono, Skype) nas que se establece contacto social (dar as grazas, saudar, despedirse, dirixirse a alguén, pedir desculpas, presentarse, interesarse polo estado de alguén, felicitar a alguén), se intercambia información persoal e sobre asuntos cotiáns, se expresan sentimentos, se ofrece algo a alguén, se pide prestado algo, queda con amigos e amigas ou se dan instrucións (p. e. como se chega a un sitio con axuda dun plano). ”

A LOMCE permite que as escolas desenvolvan unha materia de libre configuración do centro onde podería ter cabida o currículo de Expresión Dramática expresado como DCB na LOXSE.

Educación secundaria³

O característico da secundaria obrigatoria é, por unha banda, a continuidade respecto ás materias de primaria, como Música, Plástica, Educación física, Lingua estranxeira, Lingua galega e Lingua castelá e, pola outra, a aparición dunha *rara avis*, a materia de Artes Escénicas e Danza. Pero non nos fagamos moitas ilusións, trátase apenas dunha optativa, de tres sesións semanais –iso si é certo– que moi pouca xente escolle en 4º da ESO e que, en todo caso, chega moi tarde, cando a maior parte do alumnado oscila entre os 15 e os 16 anos de idade. Ademais, non terá continuidade ata 2º de bacharelato.

³ <https://www.edu.xunta.gal/portal/guiadalomce/secundaria>

Ao longo da ESO a optatividade dilúe as posibilidades de que o conxunto da cidadanía reciba unha mínima formación teatral. Nos dous primeiros cursos ofértase unha ampla lista de materias optativas de libre configuración autonómica como (1) Paisaxe e sustentabilidade, (2) Educación financeira, (3) Investigación e tratamento da información, (4) Oratoria, (5) Programación, (6) Promoción de estilos de vida saudables, (7) Xadrez, (8) Igualdade de xénero, (9) Obradoiro de música (só en 1º), (10) Identidade dixital, (11) Consumo responsable, (12) Valores democráticos europeos, (13) Mobilidade escolar sostible e segura e (14) Sociedade inclusiva. Por iniciativa dos institutos existe a posibilidade de que se cree, ademais, a programación dunha (15) nova materia de libre configuración do centro que sería autorizada polo Servizo Territorial en caso de obter un informe positivo por parte da Inspección Educativa, lugar onde podería introducirse a programación de Expresión teatral, desenvolvida polo Seminario Permanente A Pita Cega e que antes da LOMCE cabía articular como materia de dúas horas semanais en 3º da ESO, como, en efecto, foi autorizado a implantala, por exemplo, o IES Maruxa Mallo de Ordes.

Pero, obsérvase, en primeiro lugar, que a Consellería non desenvolveu de oficio ningunha materia dramática ou teatral neste capítulos de libre configuración autonómica. En segundo lugar, pero non menos importante, que o número das ofertadas é tan alto que calquera outra de creación do instituto pasa a ser unha fracción de 1/14 ou 1/15. En terceiro lugar, para que estas materias poidan impartirse deberían ter unha matrícula mínima de 10 persoas, cinco en casos excepcionais, onde dificilmente cabería, na práctica, o ámbito da formación teatral. En cuarto lugar, a súa carga lectiva é mínima, adoita supoñer só unha sesión de menos dunha hora á semana na LOMCE (véxase o Anexo I da resolución do 29 de maio de 2019, onde se ditan instrucións do currículo na ESO e no Bacharelato, publicado no DOG 109, do martes, 11 de xuño de 2019).

A listaxe de materias é pechada en terceiro e cuarto da ESO: en 3º temos as troncais, as específicas e a de libre configuración autonómica; en 4º hai (1) troncais, (2) troncais de opción (académicas ou aplicadas), (3) específicas obrigatorias e (4) específicas. Nestas últimas cómpre escoller dúas das seguintes: (a) Artes escénicas e danza, (b) Cultura científica, (c) Cultura clásica, (d) Educación plástica, Visual e audiovisual, (e) Filosofía, (f) Música, (g) Segunda lingua estranxeira, (h) Tecnoloxías da información e da comunicación ou (i) unha do bloque

de troncais non cursada. Como vemos, Artes escénicas queda diluída nun amplo abano de opcións, dada a listaxe que incorpora as troncais ás específicas. Debemos reparar en que Artes escénicas e danza está, ademais, asignada ao Departamento de Música, que xa ten ofertada con seguridade a súa materia principal e que nos centros poucas veces hai “músicos” que se sintan competentes para facerse cargo de contidos tan variados como os recollidos no currículo. Téñase en conta que a improbabilidade da súa oferta medra desde que os cadros de profesorado se encolleron coa falta de reposición das xubilacións, coincidente coa recesión económica decidida nos inicios do goberno de Mariano Rajoy, de xeito que é habitual ofertar Cultura científica con grupos sobresaaturados de matriculación.

Se estudamos o currículo da materia de Artes escénicas e danza, o primeiro que descubrimos é que o Teatro é só un dos catro bloques en que está articulada a programación, ao lado de “Común”, “Danza” e “Outras artes escénicas”. O bloque Común atravesa transversalmente unha variada serie de cuestións que lle afectan ao conxunto das diversas expresións escénicas: a súa función, o seu papel como medio de intervención e transformación da realidade e da conciencia social, a súa valoración como patrimonio artístico, os beneficios que achega á nosa saúde física e psicolóxica, a análise de espectáculos, o seu papel como espazo de escoita e de diálogo, a mellora da expresión verbal e non verbal e a construción da identidade propia. Entre tanto, os criterios de avaliación do bloque Teatro dannos unha idea do altísimo grao de actividade que deberá enfrontar quen opte por esta materia, pois terá que:

- B2.1 Explicar os estilos e as formas de teatro: textual, xestual, de obxectos, musical e lírico.
- B2.2 Interpretar nun espazo escénico unha peza teatral onde se valoren as destrezas e as habilidades adquiridas.
- B2.3 Demostrar a capacidade para improvisar unha secuencia de movementos, libres ou cun fin determinado e valorar a importancia da improvisación teatral.
- B2.4 Integrarse en dinámicas de grupo creativas que fomenten un comportamento social, solidario, tolerante, responsable e asertivo que lle axude a superar inhibicións, medos e obstáculos comunicativos.

Con relación á Danza tamén son clarificadores os criterios de avaliación que multiplican as tarefas habituais da aula, o que se acentúa co cuarto dos bloques da materia que nos obrigará a prestar atención tamén ao circo, a outros espectáculos musicais e á *performance*.

Particular atención merece a Oratoria de primeiro e segundo como materia de creación autonómica. É evidente que estamos ante un campo de estudo en que a formación de carácter dramático ou teatral afecta a bastantes puntos do seu currículo como son os seguintes estándares de aprendizaxe:

32.ORB1.2.5 Identifica os recursos da linguaxe non verbal, e describe o seu valor expresivo.

51.ORB2.2.3 Deseña o discurso tendo en conta o tempo e a canle de comunicación de que dispón.

88. ORB2.5.1 Selecciona as ideas combinando equilibradamente os contidos lóxicos cos emocionais, para construír unha proposta persoal e orixinal.

Desde aquí o bloque 3 da materia, que trata sobre a presentación do discurso persuasivo, parece directamente sacado dun currículo dramático-teatral, aínda que estea presentado como a preparación do alumnado para exercer un discurso “político”, respondendo a unha mentalidade que o considerase máis prestixioso ca o artístico:

137.ORB3.1.1 Desenvolve estratexias propias para memorizar un texto.

145.ORB3.2.1 Presenta un texto aprendido sen perder a improvisación e a espontaneidade.

153.ORB3.3.1 Realiza unha exposición na que procura manifestar confianza, seguridade e serenidade para gozar da oportunidade de presentar o seu discurso perante un auditorio.

162.ORB3.4.1 Recoñece as emocións negativas (medo escénico, inseguridade, nerviosismo, etc.) como unha manifestación natural da exposición perante o público.

164.ORB3.4.2 Desenvolve estratexias propias e saudables para controlar a conduta asociada ás emocións negativas.

170.ORB3.5.1 Pronuncia con corrección e claridade un texto de creación propia.

172.ORB3.5.2 Emprega con especial coidado o ritmo de elocución natural de xeito que permita seguir a exposición con facilidade.

175.ORB3.5.3 Emprega as pausas, os silencios e os cambios de ton e de ritmo de maneira significativa, para potenciar o poder expresivo do seu discurso.

183.ORB3.6.1 Emprega nunha exposición a mirada, a posición do corpo e a xestualidade de maneira natural, eliminando progresivamente pequenos vicios e tics inadecuados.

186.ORB3.6.2 Ocupa o espazo con naturalidade e personalidade, evitando o artificio.

Tampouco a materia de Igualdade de xénero é allea no seu currículo ao complexo dramático-teatral. De feito, nos festivais dos centros é común que se presenten escenificacións reivindicativas con motivo do Día da Muller, así como outros actos de repulsa contra os constantes casos de violencia machista. Adoitan estas presentacións tomar diferentes formatos teatrais entre o *happening* e a *performance*, desenvolvidos a partir das técnicas de improvisación e creación colectivas, moi acaídas á crítica contra os métodos autoritarios patriarcais, aproveitando o contexto de traballo onde rapazas e rapaces participan en igualdade de condicións no proceso creativo. A representación permite poñer distancia ante os durísimos acontecementos da vida e facilita a reflexión racional para emitir xuízos cabais sobre as motivacións deses modelos de relación patolóxicos. Os estándares da materia recorren reiteradamente á simulación, como podemos observar:

IGUB2.1.1 Nomea distintos estados emocionais e pon exemplos en situacións reais ou simuladas de relacións afectivas con trazos negativos ou de dependencia.

IGUB2.1.2 Distingue distintos tipos de relacións afectivas entre persoas (amizade, atracción, relación de parella) a partir de situacións dadas.

IGUB2.1.3 Identifica modelos de relación tradicionais de parella a partir de exemplos reais que propoñan ou situacións simuladas.

IGUB2.1.4 Compara distintos modelos de relacións, a partir de diferentes produtos audiovisuais (curtas, series de TV, música...), identifica os seus condicionamentos e valora a diversidade.

IGUB2.2.1 Identifica e diferencia distintos ámbitos da sexualidade a partir de exemplos reais ou simulados axeitados para a súa etapa evolutiva, recoñecendo estereotipos culturais e posibles desigualdades.

IGUB2.3.4 Participa de maneira activa nos diálogos propostos na clase, respectando as normas de interacción, intervención e cortesía e realiza produtos (textuais, gráficos e audiovisuais) cooperando de xeito igualitario.

Non podemos continuar estendéndonos indefinidamente na totalidade das materias, mais iso non significa que non sexa doado entendermos que áreas

específicas como Valores éticos ou Filosofía compartan un número importante de estándares que cabería citar aquí. O mesmo poderíamos dicir das troncais obrigatorias como Xeografía e historia ou Latín –coa interesante e longa tradición dos estudos desa materia de inspiración escénica entre os xesuítas– ao lado da específica de Cultura clásica, que comparte coas anteriores tantos contidos contextuais na análise das sociedades reflectidas nos dramas e os seus conflitos sociais de fondo. Tamén a Tecnoloxía é troncal obrigatoria e non cabe moita dúbida do importante papel que pode asumir na concreción de solucións ás necesidades de aparato teatro, *attrezzo*, luz e son.

Para alén diso, non podemos abandonar a etapa sen, polo menos, mencionar a sesión semanal reservada a titorías onde a prioridade da ESO debería centrarse en conseguir unha boa cohesión entre as persoas do grupo ou clase para a resolución de conflitos e a mellora da convivencia, algo que resulta ser un difícil reto dado o número de horas, máis de 30 á semana, e meses, de setembro a xuño, curso tras curso, a unhas idades tan delicadas como as da adolescencia. Naturalmente, o traballo en equipo en pos dun proxecto que reafirme esa identidade colectiva parece a solución máis acaída e aí o complexo dramático-teatral está chamado a propiciar boas oportunidades de éxito.

Bacharelato⁴

Unha importante cantidade das observacións feitas ata aquí para moitas das materias podería precisarse tamén na etapa postobligatoria do bacharelato. Tamén na secundaria podíamos ter insistido en todo o que ten en común coa primaria, mais non semella conveniente co obxecto de alixeirar o noso discurso descender a unha casuística chea de fatigosas puntualizacións de matriz, senón mostrar horizontes máis abertos que amosen as liñas xerais de traballo que quedan pendentes de enfrontar.

Por iso convén, agora, falar do moi minoritario bacharelato de artes, onde existe unha vía máis marxinal, a que leva como nome Artes escénicas e danza, aínda que só oferte unha materia chamada Artes escénicas no segundo curso. A súa denominación xa deixa ben á vista que se trata dun estudo moi xenérico do conxunto

⁴ <https://www.edu.xunta.gal/portal/guiadalomce/bacharelato>

de expresións da familia do teatro. Pero o maior problema estriba en que a materia pondera o dobre para as ABAU, nas de 2020, sen ir máis lonxe, en carreiras como (1) Xornalismo, (2) Comunicación audiovisual, (3) Belas artes, (4) Creación dixital, Animación e videoxogos e en (5) Xestión industrial de moda. De xeito que a cualificación dun exame exclusivamente escrito terá moito peso no futuro académico do alumnado que a cursa como chave para entrar nas devanditas carreiras. E o caso é que esa proba contén dúas preguntas: a primeira, que vale catro puntos, consiste na exposición dun tema, como podería ser o teatro greco-latino, de modo que os apuntamentos rematan converténdose en fichas de posibles preguntas e respostas, para responder a estas co obxectivo de obter unha boa nota. A segunda cuestión do exame, que vale os outros seis puntos, propón un texto dramático para analizar e, a partir del, propoñer unha abordaxe de posta en escena⁵. Seguramente a dinámica de necesidades das probas de acceso á universidade non facilita enfoques máis ambiciosos, mais isto fai visible que esta materia non é culminación dunha formación teatral xeral e correcta da cidadanía.

Dadas estas circunstancias, coidamos que o alumnado que desexa acceder á Escola Superior de Arte Dramática deberá completar a súa preparación fóra do ensino formal –pois este non cobre as súas necesidades nin no ensino obrigatorio nin no bacharelato, curse o que curse–, acudindo a escolas de teatro municipais, se as houber no seu lugar de residencia, ou procurando algunha outra privada que sexa quen de pagar.

Desafortunadamente, é común hoxe a sublimación dun segmento das áreas de estudo, mesmo por parte das nosas autoridades educativas, que, a propósito dos resultados das probas PISA, presumen do importante esforzo de investimento e horarios para mellorar os resultados das materias STEM, que polas siglas se refiren na súa denominación inglesa ás Ciencias naturais, Tecnoloxía, Enxeñaría e Matemáticas. Lamentablemente ese é un modelo ben incompleto, como o amosa o novo paradigma STEAM liderado pola Escola de Deseño de Rhode Island (EUA), que introduce o “A” de Artes, *Performing Arts*, na fórmula dun ensino de futuro onde os contidos e técnicas da pedagogía teatral teñen aínda moito que achegar.

⁵ Véxase a páxina de exames de ABAU <http://ciug.gal/exames.php>

Nas marxes

Outra cuestión ben diferente é a que atinxe á formación profesional, que xa fica fóra dos lindeiros do presente campo de estudo, aínda que debemos mencionar que existe unha familia profesional especialmente relacionada co noso ámbito, trátase da de “Imaxe e son”, que no curso 2018 / 2019 ofertaba varios ciclos de interese, nomeadamente no CIFP Imaxe e Son da Coruña, no IES Audiovisual de Vigo e no CIFP A Farixa de Ourense:

- CM Vídeo disc-jockey e son. Nel capacítase o alumnado, entre outras cousas, para a instalación, montaxe, desmontaxe e mantemento do equipamento en producións de son, situando e direccionando a microfonía ou colaborando en operacións de mestura directa. É dicir, as funcións propias dun microfonista de espectáculos escénicos.
- CS Iluminación, captación e tratamento de imaxe. Pensado para traballar en diversos ámbitos, nomeadamente en empresas que se ocupan da iluminación en calquera clase de espectáculo ou evento.
- CS Producción de audiovisuais e espectáculos. Capacita o alumnado como xefe ou xefa de produción de espectáculos en vivo e eventos.
- CS Realización de proxectos audiovisuais e espectáculos. De aquí saen rexedores e rexedoras de espectáculos en vivo e de eventos.
- CS Son para audiovisuais e espectáculos. Obsérvase que se trata dun ciclo superior, polo que contrasta co primeiro dos citados nesta listaxe. Del saen capacitadas as persoas para exercer a xefatura de son de cine, audiovisuais e espectáculos.

A LOMLOE

Como data última para a entrega dos traballos para este I Congreso Internacional do Teatro Galego marcouse o 15 de xaneiro de 2020. Deu en suceder que sería tres días despois da presentación do primeiro goberno estatal de coalición dos tempos actuais. Ese feito pechaba un inestable período político que se iniciaba coa moción de censura contra Mariano Rajoy (ano/mes/día: 20180525) que deu no investimento de Pedro Sánchez (20180601), quen continuará ostentando a presidencia ata o momento de escribirmos estas liñas, no inicio do outono de 2020,

acumulando dúas eleccións xerais en pouco máis de seis meses (20190428 / 20191110). O 8 de xaneiro, Sánchez deixará a interinidade para tomar posesión novamente e presentará o goberno de PSOE con Unidas-Podemos o día 12.

25 de maio de 2018: Moción de censura contra Mariano Rajoy.

1 de xuño de 2018: Sánchez é nomeado presidente do goberno.

13 de febreiro de 2019: Rexeitamento dos presupostos.

15 de febreiro de 2019: Consello de Ministros coa primeira aprobación da LOMLOE e rolda de prensa onde se comunica a intención de convocar eleccións.

28 de abril de 2019: Eleccións xerais. Maioría simple do PSOE no Congreso e absoluta no Senado.

25 de xullo de 2019: Investidura fracasada.

30 de setembro de 2019: Activación da disolución das Cortes.

10 de novembro de 2019: Eleccións xerais. Maioría do PSOE, aínda que máis exígua.

8 de xaneiro de 2020: Sánchez toma posesión do cargo de presidente.

12 de xaneiro de 2020: Presentación do goberno de coalición.

En efecto, coa caída de Mariano Rajoy en maio de 2018, a súa lei de educación (a LOMCE de 2013) entra en tempo de desconto, pois derroga a fora un compromiso electoral dos que estaban daquela na oposición. O equipo da ministra Isabel Celaá adopta como estratexia a recuperación da vella Lei orgánica 2/2006 de educación (LOE) mediante unha Lei orgánica de modificación. A pesar dese enfoque pragmático, tardará aínda nove meses en presentar a LOMLOE no Consello de Ministros para a súa aprobación, trámite previo á remisión ás Cortes do Proxecto de Lei. Repárese en que iso acontece precisamente o venres 15 de febreiro de 2019⁶ en plena crise polo rexeitamento, dous días antes, no Parlamento, dos Presupostos Xerais do Estado, así que a aprobación coincide coa comunicación á prensa da intención de convocar eleccións xerais. Deste modo, a LOMLOE, a pesar de ser publicada no Boletín Oficial das Cortes (20190222), entra nun novo período de hibernación⁷ a pesar de que Isabel Celaá se compromete a retomar a lei⁸ se Sánchez dá conformado un novo goberno, condición que se fará esperar.

⁶ <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2019/150219-consejo-ministros.aspx>

⁷ https://www.eldiario.es/sociedad/gobierno-aprobara-lomce-convocatoria-elecciones_1_1699587.html

⁸ <https://www.europapress.es/sociedad/educacion-00468/noticia-cela-reitera-llevara-congreso-nueva-ley-educativa-cuando-sea-investido-pedro-sanchez-20190612132747.html>

Un ano máis tarde, o 3 de marzo do 2020, a LOMLOE será novamente elevada ao Consello de Ministros para a súa aprobación⁹ e publicarase de novo no Boletín Oficial das Cortes (20200313)¹⁰. A estabilidade do novo goberno permite avanzar no trámite parlamentario logrando, en xuño¹¹, rexeitar as emendas do PP, Ciudadanos e Vox, de modo que cabe dentro do posible a súa entrada en vigor no curso 2021-2022.

Podemos consultar o documento de 81 folios do proxecto de lei¹² na páxina oficial do Goberno, o que non significa que se trate da redacción definitiva, pois ao longo do trámite parlamentario cabe incorporar modificacións como así podería acontecer no seu paso polo Senado. É de moito interese o texto de 195 páxinas que vai marcando o que quedou da LOE e o que introduce a LOMLOE¹³. Tamén axuda a contextualizar a lei a *Memoria da LOMLOE*, do 28 de febreiro¹⁴ que contén unha interesante referencia para o asunto aquí estudado a partir do ditame do Consello Superior de Ensinanzas Artísticas asinado o sete de febreiro de 2019 e tratado na súa Comisión Permanente do 14 de decembro de 2018, onde se solicitaba “*fortalecer el teatro y la danza y recuperar las enseñanzas artísticas en Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria*” (p. 180). A memoria afirma, a continuación, que a nova redacción atendeu esa demanda. Non obstante, o texto da lei só fai referencia explícita ao complexo dramático teatral no artigo referido á validez do título Superior de Arte Dramática, mais non á inclusión de materias dese ámbito no ensino xeral nin á necesidade de empregar técnicas dramáticas como fórmulas de renovación pedagóxica:

⁸ <https://www.europapress.es/sociedad/educacion-00468/noticia-celaa-reitera-llevara-congreso-nueva-ley-educativa-cuando-sea-investido-pedro-sanchez-20190612132747.html>

⁹ <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2019/150219-consejo-ministros.aspx>

¹⁰ <https://www.educacionyfp.gob.es/destacados/lomloe.html>

¹¹ https://www.eldiario.es/sociedad/educacion-lomce-religion-segregacion_1_1049409.html Esta referencia é útil para unha achega esquemática ás novidades desta LOMLOE.

¹² <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:8c7d3863-aaa7-4bbd-91b2-4d05bcb80286/apl-lomloe-web2020-03-03.pdf> consultable en <https://www.educacionyfp.gob.es/destacados/lomloe.html>

¹³ <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:1ef5d4e5-a41b-40a3-867b-e3b320dc48be/03-loe-con-lomloe-web-2020-03-03.pdf>

¹⁴ <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:6dafa641-2427-4cd2-abb3-022ffb929496/main2020-03-03-web.pdf> consultable en <https://www.educacionyfp.gob.es/destacados/lomloe.html>

Cuarenta y cuatro. Se modifica el apartado 3 del artículo 55 quedando redactado en los siguientes términos:

“3. Quienes hayan superado las enseñanzas de arte dramático obtendrán el título Superior de Arte Dramático, que será equivalente, a todos los efectos, al título universitario de Grado. Siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quien esté en posesión del título Superior de Arte Dramático.”

Naturalmente debemos entender que o ditame do Consello Superior de Ensinanzas Artísticas foi lido de modo incompleto, pois do que se trataba, entre outras cousas, era de fortalecer o teatro en Primaria e Secundaria. Ese constituirá un argumento importante que deberíamos esgrimir cando se inicie o desenvolvemento curricular tanto do 55 % correspondente ao Ministerio de Educación, como do 45 % correspondente á Consellería de Educación. Non debemos esquecer que na Exposición de Motivos atribúeselle á Unión Europea e á UNESCO o obxectivo educativo de aumentar a matriculación nos estudos artísticos.

Non obstante, o currículo da Educación artística de primaria continúa ignorando o Teatro no seu detalle en Plástica-Visual e Música-Danza. Polo mesmo, o teatro continúa fóra das titulacións profesionais de grao medio, mentres que existen ensinanzas profesionais de Música e Danza ao lado da titulación de Artes Plásticas e Deseño. Tamén resulta esperanzador o enfoque que se desprende do artigo 83.4 onde se demanda a incorporación das alumnas ás materias artísticas, que son chamadas á restrita antihumanística STEM grazas ao novo paradigma STEAM do que xa falamos a propósito de Rhode Island.

3. DESENLACE

Todo o dito non significa que debamos adiar a acción ata o momento lexislativo en que se lle dea a volta ao modelo cunha nova lei orgánica que non se sabe o que pode durar. De feito, o obxectivo de crear unha “materia transversal” ao currículo desde educación infantil ata o bacharelato segue sendo unha necesidade e unha posibilidade que pode axudarnos a emprender a longa travesía no deserto que temos por diante. É o que Petra-Jesús Blanco Rubio fixo durante

dúas décadas no C.P. Birjinetxe de Bilbao, invertendo o concepto manido da “aula de teatro”, con relación á coñecida actividade extraescolar, como “teatro de aula” para o alumnado do terceiro ciclo de primaria e da ESO, intervención educativa que explicou en febreiro de 2001 en *El teatro de aula como estrategia pedagógica* e que publicaría o Instituto Cervantes en cervantesvirtual.com.

Esta profesora converteu o teatro no miolo do seu método educativo que ten como pedra angular que nenas e nenos aprendan a escoitar a través do que ela cualifica como “área transversal” ou como “la urdimbre alrededor de la cual se tramará la vida escolar fuera y dentro del aula”. Ao longo do traballo explica de que modo as diversas áreas –Lingua, Plástica, Música, Xeografía e historia, Xeometría ou Novas tecnoloxías– van sendo tratadas a través dun proxecto de creación que pode ou non ser presentado finalmente diante do público, xa que non é ese o propósito da actividade, mais o que si será imprescindible é a coordinación do diferente profesorado que imparte cada unha das materias incorporadas ao modelo.

Trátase dunha experiencia semellante á que puidemos desenvolver naquel primeiro lustro do presente milenio no Instituto Teatral de Miño (ITEM) froito dun equipo docente interdisciplinar que deu introducido o complexo dramático-teatral dentro da aula. O plan consistía en realizar musicais con monicreques, de modo que a participación dos departamentos de Música e de Plástica eran fundamentais, nomeadamente dadas as capacidades e a disposición do profesorado daquelas materias: Antón Prego é un escultor experimentado e Gelu Mediavilla e Patricia Cubillo, ademais de profesores de música, foron quen de secuenciar as bases musicais de coñecidas pezas do pop internacional para poder cantar sobre elas, ao modo de cantigas de seguir, letras acaídas á historia que estabamos poñendo en escena, ademais de guiar a interpretación en directo do alumnado. Para avanzar na manipulación dos bonecos contamos coa inestimable colaboración de Fran Costoya, o profesor de Educación física, que foi quen de traspoñer os movementos da anatomía humana á mobilidade expresiva de bunraku de máis dun metro de altos. Tamén contamos coa axuda de Rosa Sierra, adestradora de ximnasia rítmica feminina, aínda que no centro traballase como profesora de Matemáticas, que dinamizou a danza dos visibles manipuladores de bonecos ao longo da interpretación das detencións líricas. No proxecto implicouse a dirección de centro, Xosé Manuel Espiñeira, Jesús Rodríguez Lamela e a orientadora, Toñi Fernández Pena, a profesora de Francés, Carmen

Presedo, así como Javier Pintor, do Centro de Formación do Profesorado da Coruña. Mais a experiencia foi posible, en boa medida, tamén por tratarse dun Centro Público Integrado, pois o alumnado máis novo actuaba, á vez, como público e como canteira grazas ao labor de José Luis Graña Muño, Antón Rey, Edita Nogueira, Carme Sánchez Castro, Ricardo Prado ou Isabel Rodríguez Cid. Mesmo o bedel do centro, Juan Fachal, e a súa muller, Ana Fernández, que eran pais de alumnos, tamén participaron moi activamente nos proxectos. A nós tocounos coordinar todas estas fontes de traballo para a construción dun texto dramático e doutro teatral ao longo dos cursos que durou a iniciativa.

Mentres non entren nos currículos as materias de Expresión integrada, Expresión dramática, Expresión teatral, Expresión corporal, Obradoiro de teatro e Teoría e práctica do teatro, teremos que asumir un modelo de seminario permanente para a introdución dunha materia transversal, sempre e cando contemos co apoio da dirección do centro, coa ilusión do Claustro e coa boa disposición do Consello Escolar. Claro que iso obrigaranos a cargar as tintas sobre as facetas de dinamización teatral do labor, que nin sequera no máis curricular dos escenarios poderían obviarse. É animación cultural a organización de saídas escolares para ir ver teatro na Casa da Cultura da localidade ou nalgunha cidade próxima, nomeadamente cando non se trata dunha acción puntual, senón que se realiza con regularidade; dinámica de animación que educa tamén de xeito non formal o alumnado para asumir o papel de público. E é animación sociocultural o traballo do Obradoiro informal de teatro en horario de actividades extraescolares que nos leva a un clímax de catarse tras un longo proceso nos derradeiros anos da escolaridade obrigatoria do alumnado, pois estará tamén a carón das iniciativas de animación sociocultural das entidades municipais: hai unha estreita relación entre os centros e as concellarías de Educación a través dos Consellos Escolares e o feito de que nas escolas funcione o teatro como cohesionador do conxunto das familias é un argumento sólido para que os edís tomen en serio a importancia de converter, asemade, os seus auditorios en motores socioculturais, na procura dunha compañía residente, ou varias, segundo o modelo (o de Chévere en Teo ou o da Sala Agustín Magán en Compostela) que dinamice a exhibición, a formación e a creación nelas.

Trátase dun modelo tamén ben útil para estreitar os lazos entre os colectivos amadores comarcais, onde o teatro escolar está chamado a ocupar un papel

clave, non só por persuadir da importancia política da participación da cidadanía a través das redes de nais e pais de alumnos, senón tamén porque eses escolares son a principal canteira da que se nutrirán os grupos amadores con forza para atraer tamén a outras persoas dos seus ámbitos familiares que completen os cadros teatrais municipais e comarcais. Ademais diríase que se trata do chanzo previo para a extensión das escolas municipais de teatro ao longo da nosa xeografía, acción estratéxica nos procesos de normalización do sistema teatral. Pensamos que desde aí sería natural que esta clase de actividades se estendese a outros ámbitos como os das asociacións de veciños e culturais, centros cívicos, casas do pobo, asociacións profesionais ou gremiais etc. Efectivamente, a animación teatral está chegando aos recantos máis complexos das dinámicas sociais, así, por exemplo, ao apoderamento das persoas sen fogar, como o testemuña a experiencia seguida nesa liña en Sevilla da que dá conta Muñoz-Bellerín (2017): *La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España*.

De maneira que o Teatro de aula ou a materia transversal seguirán fundamentalmente os currículos das diversas materias, unificados por medio dos de Expresión dramática e Expresión teatral, mais o Obradoiro de teatro deberá guiarse polas dinámicas propias da animación teatral, entendida á maneira en que o fai Xavier Úcar Martínez (2000: 104): “poderíamos definir a animación teatral como aquel conxunto de prácticas socioeducativas con persoas, grupos ou comunidades que, a través de metodoloxías dramáticas ou teatrais, xera procesos de creación cultural e persegue o empoderamento dos participantes”. Nese horizonte analítico propio do enfoque da democracia cultural temos bastante claro cales son os dous suxeitos deste proceso no ámbito escolar, o grupo específico que desenvolve o Obradoiro é o do alumnado do centro, aínda que puntualmente podería ser interesante considerar a posibilidade de participación doutras instancias da comunidade educativa, e no caso dos animadores, pensamos fundamentalmente no profesorado, ben que tamén sería desexable contar con algún profesional das artes escénicas con competencias en animación teatral e pedagogía teatral, co que traballar man a man desde o Claustro.

Tamén Úcar (2000:107-108) nos axuda a sistematizar os teatros dos procesos de animación teatral, pois o contido do traballo condiciona a metodoloxía ou metodoloxías usadas, destacando once formas características que se prestarían tamén

a mesturarse como ingredientes en diferente medida segundo o proxecto ou o estilo de traballo do colectivo: (a) o teatro-acción, tamén chamado teatro-foro ou teatro-interactivo; (b) o teatro popular; (c) o teatro do oprimido, o de Augusto Boal, moi emparentado co primeiro modelo citado; (d) o teatro da concienciación, tamén chamado comprometido, de intervención ou de resistencia; (e) o teatro ritual, tradicional e indíxena ou teatro étnico e multicultural; (f) o teatro-festa; (g) o teatro social ás veces tamén cualificado como humanitario, pola atención que lles outorga ás persoas estigmatizadas por mor dalgunha marxinação; (h) o teatro deportivo, onde se practica o *match* de improvisación; (i) o teatro invisible; (j) o teatro do desenvolvemento ou para o desenvolvemento e (k) o teatro histórico.

Aínda que como vimos máis arriba o modelo de teatro-festa defendido por José Cañas Torregosa (1992), naquel libro ao que nos referimos profusamente, é moi axeitado para o traballo co alumnado do ensino obrigatorio, tampouco podemos obviar, no noso contexto cultural, o feito diferencial de sermos unha nación, para uns, ou unha nacionalidade histórica, para outros. Por iso, o modelo (e), entre os citados por Xavier Úcar (2000: 107), cómpre que reciba especial atención no noso traballo desde a lingua propia: “O teatro ritual, tradicional e indíxena. Teatro étnico e multicultural. Estes tipos de teatro aparecen para tentar comprender a ‘saboría que impregna os rituais e tradicións das culturas e nacións co obxecto de redefinir as súas intencións e significados no contexto do mundo actual’”.

Mais tampouco debería deixar de considerarse moi seriamente empregar o ingrediente (k), pola mesma cuestión da construción nacional e porque a materia de Xeografía e historia está chamada a participar de forma decisiva na reflexión previa a todo apoderamento: “*O teatro histórico*. Consiste na reconstrución e posterior representación de todo tipo de sucesos culturais ou históricos (reconstrución de batallas no mesmo lugar onde se produciron, evocación de historias comunitarias, rememoración de problemáticas ou desastres que lle aconteceron a un grupo humano, etc.)”. Máis adiante, Úcar (2006: 119-151) retomará a cuestión explicando de xeito demorado cada un dos modelos devanditos e engadindo aínda outros catro: (1) o teatro lexislativo, (2) o teatro da imaxe, (3) o teatro de rúa e (4) a escenoterapia. Os dous primeiros son modalidades derivadas do traballo do teatro do oprimido de Augusto Boal, a terceira, ben coñecida na nosa terra na década de 1970 recollendo os postulados de Artaud e a cuarta, practicada, nomeadamente, nos Estados Unidos de América

e que leva as técnicas dramático-teatrais a espazos tan variados como centros asistenciais, educativos, residenciais e de rehabilitación. Agás esta derradeira fórmula, que debería esixir a participación de profesionais da saúde mental, as outras tres que se engaden á listaxe ben poderían ser consideradas na animación teatral no ámbito do traballo sociocultural na escola, ben (a) para promover iniciativas no plano da normativa municipal, (b) para concretar a visión intersubxectiva sobre a realidade contextual entre os participante do obradoiro con esculturas humanas do teatro da imaxe ou (c) para sacar a escola ou o instituto á rúa, revivindo o que o teatro ten de festival, ritual e xogo.

A introdución destas actividades na práctica da aula resultaría máis doada se o profesorado das diversas materias recibise un apoio específico —semellante ao que hoxe nos dan os PT (pedagogos terapeutas), acompañándonos en vivo e en directo co alumnado— por parte de profesionais da pedagogía teatral, pois romperíase o temor a realizar tarefas novas, estas demostrarían as súas virtualidades ante os compoñentes do claustro, tales prácticas permitirían emulalas cando faltase o apoio e, por último, os expertos no complexo dramático-teatral empezaría a ter un oco no sistema educativo que prepararía o seu virtual desembarco definitivo cando a materia deixase de ser transversal, converténdose nun conxunto de áreas dependentes dun soñado Departamento de Estudos Teatrais.

Sabemos cal é a folla de ruta para normalizar o feito teatral no noso país, está adiantada no artigo de Manuel F. Vieites (2006: 511-555) “Una política teatral en democracia. Aspectos básicos” onde se amplía o seu relatorio presentado na XI Congreso da Asociación de Directores de Escena de España, reformulado no número 95 da revista *ADE/Teatro*, e reaparece ben perfilada xa como acordo dun sector representativo do mundo profesional nas citadas *Bases para un Proyecto de Ley del Teatro* promovidas pola ADE naquel mesmo ano aínda que non foran aprobadas polo Congreso dos Deputados en Madrid. Trátase agora de que traballemos nese camiño como boamente poidamos mentres aquel documento, ou outro semellante, non forme parte do corpo lexislativo. Aí o “teatro de aula” ou a “materia transversal” teñen moito que facer para mantermos as constantes vitais do teatro escolar ata que poidamos recuperalo deste coma inducido en que sobrevivimos... malamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS CORREA, Azucena *et alii* (2009): *O traballo por proxectos en infantil, primaria e secundaria*, Santiago de Compostela, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.
- AYMERICH, Carmen / María AYMERICH (1979): *Expresión y arte en la escuela. I: La expresión en la escuela primaria. La expresión oral*, Barcelona, Teide, 4ª edición.
- BADIOU, Alain (1994): *Rapsodia polo teatro*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco. (Colección A Trabe de Ouro, 3).
- BERCEBAL, Fernando (2007): *Drama*, Ciudad Real, Ñaque, 4ª edición.
- BISQUERRA ALZINA, Rafael (2011): *Educación emocional y bienestar*, Madrid, Wolters Kluwer, 6ª edición.
- BLANCO RUBIO, Petra-Jesús (2001): *El teatro de aula como estrategia pedagógica. Proyecto de innovación e investigación pedagógica*, Bilbao. [Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-aula-como-estrategia-pedagogica-proyecto-de-innovacion-e-investigacion-pedagogica-0/html/0023cd44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html].
- BOLTON, Gavin (2009 [1984]): *A expresión dramática na educación. Argumentos para situar a Expresión Dramática no centro do currículo*, Vigo, Galaxia.
- BOQUETE MARTÍN, Gabino (2011): *El uso del juego dramático en la enseñanza de lenguas: las destrezas orales*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- CAÑAS TORREGOSA, José (1992): *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*, Barcelona, Ediciones Octaedro.
- CAÑAS TORRGOSA, José (2009): *Taller de juegos teatrales*, Barcelona, Octaedro.
- CARIDE, José Antonio / Manuel F. VIEITES (coords.) (2006): *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Ediciones Trea.
- CERVERA, Juan (1981): *Como practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*, Madrid, Editorial Cincel.
- COLEMAN, John C. (1987): *Psicología de la adolescencia*, Madrid, Ediciones Morata, 2ª edición.
- CORNUT, Guy (1985): *La voz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COUTO PALMEIRO, Xoán / Antón LAMAPEREIRA LÓPEZ / Manuel F. VIEITES GARCÍA (1992): *Práctica teatral na escola*, Vigo, Ir Indo.
- CUTILLAS, Vicente (2005): *La enseñanza de la dramatización y el teatro: propuestas para la enseñanza secundaria*. [Tese de doutoramento]. Valencia, Universidad.
- EINES, Jorge / Alfredo MANTOVANI (1980): *Teoría del juego dramático*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- ESTÉVEZ GANTES, Rosa / Eduardo RODRÍGUEZ CUNHA (Tatán) e Xosé Manuel SEOANE (1992): *Como facermos títeres, sombras, carautas e cabezudos*, Santiago de Compostela, Ir Indo.
- FERRANDEZ, Adalberto / Jaime SARRAMONA (1977): *La educación. Constantes y problemática actual*, Barcelona, Ediciones CEAC.
- FERRY, Gilles (1971): *El trabajo en grupo. Hacia la autogestión educativa*, Barcelona, Editorial Fontanella.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Como se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GARCÍA RIVERA, Gloria (1995): *Didáctica de la literatura para la enseñanza primaria y secundaria*, Torrejón de Ardoz, Akal ediciones.
- GARCÍA-HUIDOBRO VALDÉS, María e COMPAÑÍA LA BALANZA (2004): *Pedagogía teatral. Metodología activa en el aula*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GROTOWSKI, Jerzy (2009): *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2ª edición.
- HERVITZ, Shai S. (2010): *El teatro en la educación, medium para el desarrollo de la creatividad: el cubo como metapauta transdisciplinar*. [Tese de doutoramento]. Valencia, Universidad.
- HODGSON, John / Ernest RICHARDS (1986): *Improvisación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2ª edición.

- HOLOVATUCK, Jorge / Débora ASTROSKY (2009): *Manual de juegos y ejercicios teatrales. Hacia una pedagogía de lo teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- LAYTON, William (1999): *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid, Fundamentos, 3ª edición.
- LÓPEZ VALERO, Amando; Isabel JEREZ MARTÍNEZ e Eduardo ENCABO FERNÁNDEZ (2009): *Claves para una enseñanza artístico-creativa: la dramatización*, Barcelona, Octaedro.
- MANTOVANI, Juan (1950): *Adolescencia. Formación y cultura*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MEYERHOLD, Vsévolod (1975): *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- MOTOS, Tomàs / Antoni NAVARRO / Xema PALANCA / Francesc TEJEDO (2001): *El taller de teatro*, Barcelona, Octaedro.
- MOTOS, Tomàs / Francesc TEJEDO (2007): *Prácticas de dramatización*, Ciudad Real, Ñaque.
- MUÑOZ-BELLERIN, Manuel / Nuria CORDERO-RAMOS (2017): “La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España”, *Estudios Políticos*, 50, Medellín, Universidad de Antioquia. [Disponible en línea <https://www.redalyc.org/jatsRepo/164/16449788003/html/index.html>].
- ONTANAYA, Miguel Ángel (2007): *Taller de interpretación teatral*, Madrid, Editorial CCS.
- OTI RÍOS, Francisco (dir. e coord.) (1987): *Teatro. O xogo de sempre*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Histórico-Artístico.
- PADRINI, Francesco (1995): *El lenguaje secreto del cuerpo*, Barcelona, Editorial de Vecchi.
- PAZOS VARELA, Xosé Manuel / Manuela RIVERA CASTREJE / Manuel F. VIEITES GARCÍA (1997): “Expresión Teatral e Teoría e Práctica do Teatro: propostas de desenvolvemento curricular, en Manuel Vieites (coord.), *Teoría e Técnica Teatral. Unha introducción*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (dir.) (1993): *Simposio “O teatro e o seu ensino”*, A Coruña, Universidade.
- ROMANÍ, Arturo (1979): *Xogos infantís de Galicia*, Santiago de Compostela, Follas Novas Edicións, 2ª edición.
- SCHINCA, Marta (1980): *Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal*, Madrid, Editorial Escuela Española.
- TEJERINA, Isabel (1994): *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*, Madrid, Siglo XXI.
- TORRES PARISH, Adoración (2017): *El drama como herramienta en el aula de Lengua Inglesa*. [Traballo de Fin de Grao de Educación Primaria, especialidade en Lingua inglesa]. Universidad de Sevilla. [Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/63009>].
- ÚCAR, Xavier (2000): “A animación teatral: concepto, situación actual e perspectivas”, en Manuel Vieites (coord.), *Animación teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 85-132.
- ÚCAR, Xavier (2006): “Los teatros de la animación teatral desde una perspectiva socioeducativa”, en José Antonio Caride / Manuel Vieites (coords.), *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Editorial Trea.
- VALLEJO-NÁGERA, Alejandra (1998): *La edad del pavo. Consejos para lidiar con la rebeldía de los adolescentes*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- VIEITES, Manuel F. (1992): *Facer teatro*, Vigo, Xerais.
- VIEITES, Manuel F. (1997): “O ensino teatral en Galicia. Unha proposta de normativización e normalización”, en Manuel Vieites (coord.), *Teoría e técnica teatral*, Santiago de Compostela, Laiovento, 107-161.
- VIEITES, Manuel F. (2006a): “Teatro y educación social: perspectiva histórica”, en José Antonio Caride / Manuel F. Vieites (coords.), *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Trea, 49-98.
- VIEITES, Manuel F. (2006b): “Una política teatral en democracia. Aspectos básicos”, en José Antonio Caride / Manuel F. Vieites (coords.) (2006), *De la educación social a la animación teatral*, Gijón, Trea, 511-555.

- VIEITES, Manuel F. (coord.) (2000): *Animación Teatral. Teorías, experiencias, materiais*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- VV. AA. (2006): “Bases para un Proyecto de Ley del Teatro en España”, *ADE/Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 113, 14-33.
- WOOLFOLK, Anita E. / Lorraine MCCUNE NICOLICH (1986): *Psicología de la educación para profesores*, Madrid, Narcea, 3ª edición.

REFERENCIAS LEXISLATIVAS

- Consellería de Educación e Ordenación Universitaria (2009): *Lexislación da Educación Infantil en Galicia*. [Disponible en http://www.edu.xunta.gal/portal/sites/web/files/protected/content_type/file/2010/05/26/lexislacion_da_educacion_infantil_en_galicia.pdf].
- Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOXSE). BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990.
- Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (LOCE). BOE núm. 307, de 24 de diciembre de 2002.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). BOE núm. 106, de 04 de mayo de 2006.
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE). BOE núm. 295, de 10 de diciembre de 2013.
- Real decreto 1105/2014, do 26 de decembro, polo que se establece o currículo da educación secundaria obrigatoria e do bacharelato. BOE, suplemento en lingua galega ao núm. 3, do 3 de xaneiro de 2015.
- Decreto 86/2015, do 25 de xuño, polo que se establece o currículo da educación secundaria obrigatoria e do bacharelato na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*, núm. 120, do 29 de xuño de 2015.
- Orde do 19 de abril de 2018 regula aspectos relativos á organización das materias do bacharelato establecido no Decreto 86/2015, do 25 de xuño, para os centros docentes da Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*, núm. 80, do 25 e abril de 2018.
- RESOLUCIÓN do 29 de maio de 2019, da Dirección Xeral de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa, pola que se ditan instrucións para o desenvolvemento, no curso académico 2019/20, do currículo establecido no Decreto 86/2015, do 25 de xuño, da educación secundaria obrigatoria e do bacharelato nos centros docentes da Comunidade Autónoma de Galicia. Publicada no DOG núm. 109, do martes 11 de xuño de 2019. E consultable coa súa correspondente corrección de erros en liña: <https://www.edu.xunta.gal/portal/node/28067>

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPECTÁCULO ESCÉNICO: CREATIVIDAD EN EQUIPO, TEATRURGIA Y RECEPCIÓN

Pablo Iglesias Simón

Director de la RESAD

Director de escena

El presente trabajo tiene por objetivo reflexionar sobre ciertas particularidades del proceso de trabajo que llevan a la construcción de un montaje teatral. Para ello, estudiaremos las relaciones y profesionales implicados en esta labor en equipo, las condiciones en las cuales debe desarrollarse el proceso creativo en el ámbito escénico y las bases sobre las que se sustenta, para favorecer la interacción de todo el conjunto de elementos que componen la puesta en escena con el público a quien va dirigida.

CREADORES DE LA PUESTA EN ESCENA

A lo largo de la historia del arte escénico, se han ido sumando, o más bien habría que decir, se han ido haciendo visibles, las diferentes profesiones creativas que participan de su materialización: interpretación, escritura dramática, dirección de escena, diseño de escenografía o figurinismo, entre otras. También los desarrollos técnicos y tecnológicos han ido ampliando la nómina de tipologías de creadoras y creadores teatrales, a la par que se aumentaban las posibilidades expresivas en terrenos como los de la iluminación, el espacio sonoro o los audiovisuales.

Hoy en día, son múltiples las profesiones que participan del hecho escénico y que, por tanto, ejercen un trabajo creativo. Se suele mantener una división entre el equipo artístico y técnico, que se nos antoja arbitraria, ya que creemos que quienes colaboran en la confección del espectáculo realizan una labor innegablemente creativa, sea esta de mayor o de menor intensidad o presencia. También, dentro del propio equipo artístico, en el pasado se diferenció entre las personas dedicadas a la creación o la interpretación, cuyo estatus ha quedado afortunadamente equiparado hace mucho tiempo.

Nuestra propuesta pretende superar estas catalogaciones clasistas y apuesta por una perspectiva inclusiva. Así, diferenciaremos a las y los profesionales escénicos de acuerdo con la naturaleza de su trabajo escénico y con la interacción, indirecta o directa, que tienen con el público. En este sentido, podríamos decir que hay tres tipos de creadoras y creadores en el terreno escénico: diseñadores, artífices y ejecutantes (vid. tablas 1 y 2).

Tabla 1. Creadores/as escénicos/as

CREADORES/AS					ELEMENTOS MATERIALES	
DISEÑADORES/AS		ARTÍFICES	EJECUTANTES			
DIRECTORA/A DE ESCENA	DRAMATURGO/A	---	---	REGIDOR/A	TEXTO	ESPECTÁCULO ESCÉNICO
	---	---	INTÉRPRETES		PERSONAJES	
	ESCENÓGRAFO/A	CONSTRUCTORES/AS	MAQUINISTAS		ESCENOGRAFÍA	
	FIGURINISTA	SASTRES/AS	---		VESTUARIO	
	ILUMINADOR/A	---	TÉCNICOS/AS DE LUCES		ILUMINACIÓN	
	SONIDISTA	---	TÉCNICOS/AS DE SONIDO		ESPACIO SONORO	
	VIDEOESCENISTA	---	TÉCNICOS/AS DE AUDIOVISUALES		VIDEOESCENA	

Tabla 2. Proceso de trabajo, creadores/as y público

ANÁLISIS, INVESTIGACIÓN, CONCEPTUALIZACIÓN, PLANIFICACIÓN Y ENSAYOS-PRODUCCIÓN			REPRESENTACIÓN Y EVALUACIÓN	
DISEÑADORES EXPLÍCITOS/AS	DISEÑADORES/AS IMPLÍCITOS/AS			EJECUTANTES EXPLÍCITOS/AS
	ARTÍFICES EXPLÍCITOS/ AS	ARTÍFICES IMPLÍCITOS/ AS		
		ELEMENTOS ESCÉNICOS/ AS		
EJECUTANTES EXPLÍCITOS/AS				
PÚBLICO IMPLÍCITO			PÚBLICO EXPLÍCITO	

Las y los *diseñadores* en el proceso de planificación y ensayos configuran un conjunto de estrategias discursivas o establecen parámetros conceptuales o formales que condicionan la futura configuración de los elementos escénicos y los marcos de trabajo de artífices y ejecutantes. Tienen una presencia explícita real a lo largo de los procesos de análisis, investigación, conceptualización, planificación y ensayos-producción, durante los cuales dialogan con un público implícito (es decir, en potencia o idealizado). Por el contrario, dejan de tener una presencia patente cuando el público es explícito, es decir real, y asiste a la representación. Están presentes cuando el público está ausente, y abandonan el proceso creativo cuando los espectadores entran en la sala. De este modo, las y los diseñadores explícitos realizan su trabajo prefigurando y dirigiéndose a un público implícito, teniendo como máxima aspiración permanecer como implícitos en el montaje escénico cuando el público se convierta en explícito y lo contemple (vid. tabla 2). Lo que me parece fascinante de este tipo de creación, como también ocurre con la de los novelistas, por ejemplo, es que en ningún caso coinciden en el tiempo las y los diseñadores y quienes disfrutarán de su arte, y, por tanto, siendo su interacción mediada a través de los propios elementos materiales de la puesta en escena o de otras y otros creadores que, como veremos más adelante, denominaremos artífices y ejecutantes. A mis estudiantes de dirección de escena, para explicarles esta particularidad de nuestro tipo de creación, me gusta contarles que nuestra aspiración es inocular el virus de nuestra puesta en escena a todo el equipo creativo y a los elementos materiales, de forma que pueda contagiar al público que asistirá a nuestro espectáculo.

Podemos considerar creadoras y creadores diseñadores a las y los dramaturgos, directores de escena, escenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonidistas o videoescenistas. Quien asume la dirección de escena tiene la función de coordinar todo el trabajo del resto equipo, según los parámetros establecidos por su puesta en escena, para asegurar la correcta interrelación y acoplamiento de todas las disciplinas para la construcción del espectáculo.

La siguiente categoría, las y los *artífices*, parten para su creación de los parámetros establecidos por diseñadores para configurar y confeccionar los elementos materiales que compondrán el espectáculo. Este es el caso de las y los sastres, con relación al vestuario, o quienes se encargan de construir la escenografía, en lo que respecta al espacio escénico. Existen algunas parcelas creativas, como es

por ejemplo la dirección de actores, que es una de las funciones que asume la o el director de escena, que solo se materializan a través de otras u otros creadores, en este caso los actores y las actrices, sin que medie ningún artífice. En lo que concierne a las parcelas de la iluminación, el espacio sonoro y la videoescena la labor del artífice la comparten entre sus diseñadores y ejecutantes.

Las y los *ejecutantes* son aquellas y aquellos creadores que participan de la representación y generan en tiempo real el espectáculo ante las y los espectadores a través de su interacción con los elementos escénicos. Están presentes en todo el proceso creativo y, por tanto, interactúan tanto con el público implícito, durante la preparación y los ensayos, como explícito, durante la representación (vid. tabla 2).

Podemos considerar creadores ejecutantes a las y los intérpretes, maquinistas, técnicos y técnicas de luces, sonido y audiovisuales, o las y los regidores. La regiduría es una dirección de la representación y, por tanto, su labor es transversal e incide de manera directa en la realizada por el resto de ejecutantes para asegurar el correcto desarrollo del espectáculo en directo. En el caso de las y los ejecutantes se puede establecer una diferenciación entre quienes son visibles para el público, actores y actrices, y quienes permanecen fuera de escena, como son maquinistas, técnicas y técnicos y las personas encargadas de la regiduría. Quienes tienen una presencia patente para el público adquieren una doble condición, al actuar a la vez como elementos escénicos y como ejecutantes o, como explica el maestro Antonio Malonda, son instrumentos e instrumentistas.

Esta enumeración de profesionales de la creación escénica podría ampliarse hasta el infinito, ya que los perfiles de quienes se suman a la construcción de un montaje teatral pueden ser de una gran diversidad. No es extraño encontrarnos, por ejemplo, en la parcela de las y los diseñadores, a profesionales que se ocupan de la dramaturgia, adaptación, traducción, composición musical, coreografía, lucha escénica o voz y verso, en la de artífices una gran variedad, dependiendo de los elementos materiales que vayan a componer el espectáculo, o en la de ejecutantes, intérpretes musicales o bailarinas y bailarines.

DIRECCIÓN DE ESCENA Y CONDICIONES PARA FOMENTAR LA CREATIVIDAD EN EL TRABAJO ESCÉNICO

Todo este conjunto de creadoras y creadores que participan en un proyecto escénico tienen un objetivo común, materializar el espectáculo teatral que verá el público, pero presentan múltiples divergencias en su modo de alcanzarlo. Estas diferencias tienen que ver, por ejemplo, con los tiempos y espacios en los que desarrollan su trabajo, con los procedimientos, marcos conceptuales, estructuras formales o recursos expresivos de los que se valen, o de su manera y capacidades para interactuar con el público, tanto implícito como explícito, entre otros aspectos.

Es por este motivo esencial la tarea de las y los directores de escena para fundamentar, coordinar, aglutinar, facilitar y orientar la labor de quienes componen el equipo creativo. Puede decirse que sin la dirección de escena, el trabajo del resto de profesionales que intervienen en un espectáculo estaría deslavazado y no se conjugaría ordenada y orgánicamente. Por tanto, para intentar vislumbrar cuáles son las condiciones que debería cumplir el entorno ideal donde debería desarrollarse el trabajo creativo escénico, nos parece adecuado recordar cuáles son los atributos que se esperan de una buena y un buen director. Según Hormigón, quien se dedique a la dirección debe tener dotes intelectuales, capacidad de liderazgo, sentido global de la escenificación, preparación para organizar y sistematizar las tareas del proceso de escenificación, ser competente para tomar decisiones y hábil para generar relaciones fructíferas en y con el equipo actoral y artístico (Hormigón 2002: 354-363). Por su parte, Schraft sostiene que la buena dirección de escena se basa en la capacidad analítica, conceptualizadora y comunicadora, el liderazgo entusiasta, ser ejemplo a seguir, la colaboración, el don de gentes, la apertura a nuevas ideas, la organización, la planificación, la seguridad, la flexibilidad y ser alguien con quien apetezca trabajar (Schraft 2018: 8-9).

Recogiendo estos rasgos, enunciados por estos y por otros autores como Bogart, Ball, McCaffery, Hauser y Reich, Converse, Mitchell, Dean y Carra o Shapiro, y las aportaciones de Masferrer con relación a los procesos creativos, partiendo de que cualquier dinámica creativa debe ser inspiradora individual y colectivamente, y deseando que esta tarea en equipo se enmarque en un conjunto de buenas prácticas, creemos que el *entorno* en donde se realiza el trabajo escénico debe ser:

- *Agradable*. Todo el equipo creativo debe estar a gusto trabajando y las condiciones en las cuales se desarrollen las diferentes fases deben ser las adecuadas temporal, espacial o climáticamente, por poner algunos ejemplos.
- *Conciliador con la vida privada*. Cualquier entorno creativo debe contribuir y no impedir que las personas tengan una vida privada plena, que además les servirá para desconectar, recargar las pilas y volver con fuerzas renovadas. Los tiempos y espacios de trabajo creativo deben asumir esta necesaria conciliación.
- *Inclusivo y acogedor*. Ningún creador o creadora debe sentirse fuera del equipo de trabajo, y hay que lograr que quienes lo componen sean conscientes de la importancia de la labor y aportaciones propias y del resto. Esto es básico para aumentar su implicación y sentido de pertenencia y lograr una adecuada cohesión de todas las personas que participan en el proceso creativo.
- *Respetuoso*. Cualquier trato discriminatorio, ofensivo, vejatorio o desconsiderado, sea del orden que sea, debe ser totalmente excluido. También deben observarse las normas de convivencia básicas, respetar el tiempo y el trabajo de los demás y todas aquellas reglas que sean asumidas por el conjunto.
- *Motivador y estimulante*. Para evitar la frustración, todos los creadores y creadoras deben saber qué se espera y lo que pueden conseguir con su participación en el proyecto. Estas expectativas deben ser realistas y, tanto las diferentes fases del trabajo como el resultado final, deben servirles de incentivo para potenciar su talento. Además, hay que fomentar las dinámicas que favorezcan la diversión y el disfrute, que alimenten la creatividad y ayuden a superar bloqueos.
- *Seguro*. El entorno de trabajo debe ser un lugar donde las y los creadores no estén expuestos y se sientan protegidos para atreverse a probar diferentes soluciones. Debe ser un territorio donde el error, no solo sea admisible, sino que se entienda como una etapa necesaria más del camino en la búsqueda del acierto.
- *Receptivo*. Es muy importante que haya una permanente escucha activa, que genere un espíritu participativo que invite a cocrear y compartir. Las proposiciones, inquietudes, miedos, inseguridades o preguntas de todo el mundo deben ser atendidas.

- *Libre*. Cualquier propuesta debe ser bienvenida para fomentar la proactividad, espontaneidad y autonomía y empoderar a quienes conforman el equipo.
- *Positivo y gratificante*. Nunca deben escatimarse los agradecimientos a todas las aportaciones que se realicen. Siempre se deben plantear las correcciones o discrepancias en positivo y evitar las críticas negativas, que lo único que provocan es un bloqueo de la creatividad.
- *Transversal*. Debe entenderse que el trabajo creativo en equipo aglutina profesionales cuyas aproximaciones, recursos y herramientas son muy diversas. De este modo, sin dejar de velar por las singularidades de cada parcela creativa, para potenciar su interrelación, hay que fomentar metodologías y áreas de trabajo multidisciplinarias. Debe evitarse la compartimentación y que las y los creadores se encierren en sí mismos o en sus disciplinas y pierdan la visión del conjunto o la oportunidad de enriquecerse y crecer con el trabajo de los demás.
- *Claro*. Es fundamental que haya una claridad total en la comunicación entre todas las personas que intervienen en un proceso de trabajo creativo. Para este fin es cardinal verificar que todas las personas entienden el lenguaje y código comunes que se vayan estableciendo y que, cuando se aborde una terminología más técnica, esta sea explicada. En cualquier caso, es también responsabilidad de todas las personas que intervienen en una propuesta teatral conocer la jerga escénica. Es importante que nadie ande perdido y que, cuando esto suceda, sienta la tranquilidad de poder preguntar todas aquellas dudas que tenga. A mis estudiantes siempre les indico que quien se quiera dedicar a la dirección debe aplicarse esta frase atribuida a Aristóteles: “Piensa como piensan los sabios, mas habla como habla la gente sencilla”.
- *Transparente*. Junto con la claridad, es importante que todas las personas que componen el equipo creativo tengan la misma información, para que puedan avanzar en armonía y no se sientan en desventaja.
- *Estructurado y planificado*. Es necesario que se establezcan de un modo claro cuáles son las metodologías que se van a utilizar y los espacios, tiempos y recursos con los que se va a contar. Una metodología y un calendario estructurados sirven para que el equipo sea consciente de cuáles son los momentos para imaginar, probar o investigar y en cuáles es necesario concretar. También que tengan en cuenta cómo se entrelazan los diferentes procesos creativos, los pasos a

seguir y los hitos a alcanzar en cada momento. Esto permite que haya una fluidez orgánica, que de forma aparentemente natural se entrelacen los diferentes procesos y, a la vez, se dificulten los estancamientos, o, en el caso de haberlos, sea más fácil reaccionar para solucionarlos.

– *Enmarcado*. Todo proceso creativo debe ser impulsado por unos marcos, conceptuales y formales que sean claros. Es primordial que estos marcos no se conviertan en límites, sino que actúen como trampolines para impulsar la creatividad. Son necesarios tanto marcos concretos (que dan seguridad, establecen unas pautas específicas y ayudan a la concentración) como abstractos (que invitan a la exploración y alimentan más la imaginación y la expansión). También que los haya de partida, para establecer los principios básicos de inicio del proceso creativo, como de llegada, para establecer los objetivos que se quieren alcanzar.

– *Fundamentado y riguroso*. Fuera de aquellos momentos de experimentación libres, improvisación o bombardeos de ideas, las decisiones que se tomen y compartan con el resto, deben ser rigurosas y estar respaldadas por un análisis, investigación y reflexión previas. En el teatro vale todo, pero no vale cualquier cosa.

– *Orientado*. Como ya insistiremos más adelante, más importante que la fundamentación o motivación de nuestras decisiones, es que estas estén orientadas al logro de un objetivo. El trabajo por objetivos ayuda a externalizar y compartir los procesos y a poder evaluar más adecuadamente la marcha de estos.

– *Eficaz y resolutivo*. No deben promoverse dinámicas que solo sirvan para perder el tiempo, hacer perderlo a los demás o que sean improductivas. Se puede, y se debe, invertir el tiempo en procesos que sean exploratorios, pero también hay que saber determinar aquellos momentos en los cuales es necesario resolver y definir. También es importante evitar que nadie invierta el tiempo en tareas que no van a ser provechosas para el trabajo individual o colectivo, ya que, como insiste esta frase atribuida a Ortega y Gasset: “El esfuerzo inútil conduce a la melancolía”.

– *flexible*. A pesar de que se tengan los objetivos y la planificación claros, el entorno de trabajo siempre tiene que ser receptivo a descubrir cualquier propuesta mejor, a probar soluciones alternativas y, llegado el caso, a aventurarse en rumbos nuevos.

– *Desafiante*. Todo trabajo creativo debe constituir un reto para aquellas personas que participan en él, para espolearlas a desarrollar sus recursos y herramientas más allá de sus límites.

Sin duda, es una responsabilidad colectiva que se mantengan y refuercen todas las condiciones anteriormente descritas para el buen desarrollo del trabajo creativo, pero debe preocuparse especialmente por velar por ellas quien asume la dirección de escena, que coordina, aglutina y facilita las tareas desarrolladas por el resto de profesionales. Es a quien además corresponde establecer los fundamentos y objetivos de la puesta escena, que serán la columna vertebral del futuro espectáculo y a los que se remitirán las aportaciones de las personas que participan en su concreción.

PROCESO DE TRABAJO Y TEATRURGÍA

Haciendo una síntesis de lo que proponen los autores a los que hacía referencia anteriormente en sus manuales de dirección escénica, y basándome en mi propia experiencia, las diferentes fases que componen un proceso creativo podrían resumirse en: análisis, investigación, conceptualización, planificación, ensayos-producción, representación y evaluación (vid. gráfico 1). En todas esas fases, hay algunos momentos de trabajo individual y muchos de trabajo colectivo. En el transcurso de todas ellas, la dirección de escena se encarga de velar porque las aportaciones de las y los diseñadores, artífices y ejecutantes estén en sintonía y haya una comunicación fluida y una colaboración fructífera. Durante la representación, es la persona encargada de la regiduría, a partir de los parámetros de la puesta en escena establecidos desde la dirección y del resto de diseñadores y diseñadoras con relación a sus parcelas creativas, quien es responsable de lograr la armonía entre los elementos materiales y las intervenciones de los ejecutantes, para que se materialice felizmente el espectáculo que disfrutará el público.

Gráfico 1. Fases del proceso creativo escénico.

Un elemento capital para sustentar e impulsar todo el trabajo creativo es lo que tradicionalmente, importando el concepto del terreno dramático, se ha venido denominando trabajo dramático¹. Nos parece más adecuado, como ya señalamos en nuestro artículo “Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia” o en nuestra ponencia “Videoturgia: Dramaturgia de la Videoescena”², adaptar este término a las y los diferentes diseñadores intervinientes en un espectáculo y limitar el concepto de dramaturgia únicamente para las tareas de orden textual, dejando de lado también definiciones mestizas, como son las de dramaturgia visual o dramaturgia sonora, que también se vienen utilizando. Por este motivo, proponemos relegar el término trabajo dramático para las áreas de competencia de la o el dramaturgo, adaptador o traductor, e introducir los términos trabajo directúrgico (correspondiente a la dirección de escena), escenotúrgico (del diseño de escenografía), indumentúrgico (del figurinismo), luminotúrgico (de la iluminación),

¹ Hormigón es uno de los profesionales y estudiosos que más se ha preocupado por definir e insistir en la importancia del trabajo dramático como fundamento y vertebrador de la escenificación, tal y como explica prolijamente en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena*.

² La ponencia “Videoturgia: Dramaturgia de la videoescena” no está publicada y la presentamos el 30 de septiembre de 2018 en el Seminario del Pazo de Mariñán de la Asociación de Directores de Escena, titulado *Dramaturgia de los oficios teatrales* y celebrado del 27 al 30 de septiembre 2018 en el Pazo de Mariñán (A Coruña).

sonotúrgico (del diseño de espacio sonoro) y videotúrgico (del diseño de videoescena), para plantear la necesidad de que se reflexione de una manera profunda sobre sus herramientas conceptuales y expresivas comunes, pero también sobre las que son singulares y les diferencian.

Aunque se da una cierta secuenciación en una primera aproximación entre los ámbitos analítico, investigador, conceptualizador, planificador y el del ensayo y la producción, a lo largo del proceso de trabajo, como ocurre con el resto de tareas, es habitual que se revisiten de un modo reiterativo, se entremezclen e influyeran mutuamente. En este sentido puede decirse que tiene todo el proceso de construcción del espectáculo una evolución cíclica a través del análisis, la formulación y el desarrollo (vid. gráfico 2). Esto permite tanto establecer, de modo siempre provisional, como cuestionar constantemente la *motivación* (¿por qué?), el *concepto* (¿qué se quiere transmitir al público?), la *forma* (¿cómo se va a transmitir?) y, sobre todo, la *intención* (¿para qué?, ¿qué efecto se quiere provocar en el público?). De modo iterativo, a lo largo de un proceso creativo partimos de una serie de materiales que examinamos e investigamos (*análisis*), establecemos unas hipótesis a partir de las cuales intervenir en esos materiales o crear otros nuevos derivados de ellos con un propósito (*formulación*), y concretamos nuestras propuestas dándoles forma (*desarrollo*). Estos desarrollos, a su vez son evaluados, para valorar en qué medida cumplen sus objetivos marcados (en un nuevo análisis), para aventurar posibles soluciones o explorar otros caminos expresivos a raíz de los descubrimientos (en otra reformulación), para probar nuevos medios para alcanzar los fines que se hayan establecido (en un desarrollo diferente), y así hasta el infinito en una inacabable cadena de ensayo-error.

Como decíamos, estos ciclos análisis-formulación-desarrollo se alimentan y giran en torno a la afirmación y cuestionamiento de las motivaciones, intenciones, conceptos y formas que van configurando la puesta en escena. De ellas cuatro, quizás la más importante sea la intención, es decir, para qué se hace lo que se hace, cuál es el efecto que se quiere provocar en el espectador. El trabajo en torno a la intención, permite evaluar la efectividad de nuestras propuestas en un trabajo creativo como el escénico, que solo existe en la medida en que interacciona con un público real y es actualizado y recreado por unos espectadores individuales y concretos. Como ya señalábamos antes, y volveremos a insistir más adelante, esta evaluación será especulativa durante todo el proceso creativo, en donde solo se puede

dialogar imaginariamente con un público implícito, y solo podrá ser efectuada realmente a posteriori con la representación escénica ante un público real y tenida en cuenta para las representaciones posteriores o proyectos futuros.

Gráfico 2. Bases de los trabajos teatrúrgicos.

Esta rueda en constante movimiento de análisis-formulación-desarrollo en torno a la motivación-intención-concepto-forma es la que constituye, permite que se entrelacen y actúa como común denominador de todos los trabajos que denominaremos teatrúrgicos: directúrgico, dramatúrgico, escenotúrgico, indumentúrgico, luminotúrgico, sonotúrgico y videotúrgico.

La directurgia se definiría como el conjunto de hipótesis conceptuales y formales que, por un lado, vertebran e interrelacionan el trabajo desarrollado por el conjunto de diseñadores y artífices que colaboran en la configuración de la puesta en escena, y, por otro, fundamentan, establecen la intención y evalúan el desarrollo y el efecto de los elementos materiales y ejecutantes que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación ante un público. La dramaturgia, escenoturgia, indumenturgia, luminoturgia, sonoturgia y videoturgia serían, por tanto, a su vez, las diferentes conjeturas conceptuales y formales, singulares de cada ámbito, que motivan, establecen el propósito y analizan el progreso y el efecto de los materiales textuales, espaciales, de indumentaria, lumí-

nicos, sonoros o videoescénicos, que se manifiestan en el espacio y el tiempo de la representación, con relación a los planteamientos de la puesta en escena donde se integran. Todos estos trabajos teatrales constituyen ciclos entrelazados, constantes y reiterativos que se desenvuelven a lo largo de todas las fases del proceso creativo conjunto. Son, además, el garante de la correcta integración y definición de los elementos heterogéneos que componen el espectáculo escénico y, al mismo tiempo, de la constante reevaluación de su efecto.

DISCURSIVIDAD ESCÉNICA Y RECEPCIÓN

Los ciclos análisis-formulación-desarrollo favorecen las tomas de decisiones que establecen la configuración de los elementos escénicos y su entrelazamiento y ordenamiento en un territorio espacial (composición) y una secuencia temporal (montaje), de acuerdo a las necesidades de la puesta en escena. Este conjunto debe planificarse, y ser valoradas sus potencialidades, en la medida en que genere un público implícito (ideal) en el interior del discurso. Así, las y los creadores buscamos, al confrontar nuestras estrategias discursivas con el público (colectivo) y espectador (individuo) explícito (real), provocar que adopte la actitud y se coloque en el lugar lo más cercanos que sea posible de nuestro ideal de recepción. Para ello, el espectáculo en su conjunto debe desplegar las potencialidades escénicas de los elementos escénicos y de las y los ejecutantes en los ámbitos de la *dirección de la atención*, la transmisión de significados (*significación*), la creación de *efectos emocionales*, el condicionamiento de la memoria (*efecto mnemónico*) y la *puesta en valor*, para, respectivamente, predisponer la *percepción*, la construcción del sentido (*significación*), el *recuerdo* durante (corto), tras (medio) y pasado (largo) el espectáculo, las *reacciones emocionales* y la *evaluación* (deseablemente favorable), realizadas por el público como grupo y la o el espectador como persona individual. Se trata, por tanto, de entender y predisponer la recepción, de crear el espectáculo con el ojo y el oído puestos en el público y, a la vez, moldear nuestra vista y escucha como creadoras y creadores de acuerdo a nuestras intenciones y en virtud de nuestras estrategias. De configurar el espectáculo, en definitiva, en base a una teaturgia de la recepción (vid. gráfico 3).

Gráfico 3. Discursividad escénica y recepción.

Como ya hemos mencionado, quizás este sea uno de los elementos más apasionantes de la creación escénica. Las y los diseñadores y ejecutantes explícitos reales comenzamos a esbozar nuestra aportación al conjunto del espectáculo en diálogo con un público implícito ideal, ante el que desplegamos y evaluamos de modo especulativo nuestras estrategias discursivas. Se puede decir que cada diseñador o diseñadora, al configurar su parcela creativa, y cada artífice, al darle forma a los elementos materiales de acuerdo a sus parámetros, debe dialogar de modo especulativo con su público ideal. Para permitir este diálogo, a mis estudiantes de dirección escénica les insisto en la importancia que tiene que durante las diferentes fases del proceso creativo sean capaces de extrañarse de su propia creación, de intentar percibirla desde una visión ajena, para poder evaluar la potencialidad de las estrategias que despliegan para afectar al público en el sentido que desean. Las y los directores de escena, además, debemos ser no solo espectadores de nuestra propia creación, sino también serlo de las creaciones del

resto de diseñadoras o diseñadores, artífices y ejecutantes para orientarles y facilitar sus procesos. Tal y como señala Schraft: “El director es los ojos del público, porque sin público el teatro no puede existir” (Schraft 2018: 5).

A medida que el proceso creativo avanza y el espectáculo va adquiriendo forma, las y los diseñadores y artífices devenimos de explícitos a implícitos, al ser nuestra presencia solo patente en el modo en que nuestras intenciones se concretan en determinadas manifestaciones y estrategias escénicas, y el público pasa de ser un ideal a una realidad. Por este motivo, es esencial para diseñadoras, diseñadores y artífices asistir y analizar, en pases previos o en representaciones convencionales, el efecto que tienen nuestros planteamientos en el público real, para valorar el alcance de nuestras intenciones y la repercusión de nuestras tácticas. Las y los ejecutantes tienen la suerte de poder experimentar en sus propias carnes y en directo durante las representaciones el modo en el cual las hipótesis planeadas se constatan o refutan y las estrategias ensayadas provocan los efectos deseados o fallidos. Esta cinta de Möbius infinita en donde diseñadoras, diseñadores, artífices, ejecutantes y público jugamos al gato y al ratón, es la escuela de la vida escénica de la que más aprendemos quienes nos dedicamos a la creación escénica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALL, William (1984): *Sense of Direction. Some Observations on the Art of Directing*, Hollywood, Quite Specific Media Group Ltd.
- BOGART, Anne (2008): *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba Editorial.
- CONVERSE, Terry John (1995): *Directing for the Stage*, Colorado Springs, Meriwether Publishing Ltd.
- DEAN, Alexander / Lawrence CARRA (1989): *Fundamentals of Play Directing*, Forth Worth, Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- HAUSER, Frank / Russell REICH (2003): *Notes on Directing*, Nueva York, Walker and Company.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramático y puesta en escena*, volumen I, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2016): "Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia", *Revista ADE-Teatro*, 161, 88-101.
- MASFERRER, Alejandro (2019): *Diseño de procesos creativos. Metodología para idear y co-crear en equipo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MCCAFFERY, Michael (1988): *Directing a Play*, Londres, Phaidon Press Limited.
- MITCHELL, Katie (2009): *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre*, Londres / Nueva York, Routledge.
- SCHRAFT, Robin J. (2018): *The Director's Toolkit. The Directing Process from Play Selection to Production*, Londres / Nueva York, Routledge.
- SHAPIRO, Mel (1998): *The Director's Companion*, Belmont, Wadsworth Group/Thomson Learning.

O PRODUCTOR TEATRAL EN POUCAS PALABRAS...

“Totalmente preparada para absolutamente todo”
(Violeta Segura).

“A la producción se la hace mucho, pero se la piensa poco”
(Gustavo Schraier).

“Un productor es mucho más que aquel que busca por toda una ciudad una copa verde”
(Rosa M^a Peña Tirado).

“Su función (la de un productor) se asocia con ser un conseguidor de cosas. Y dentro de esas cosas, se cree que lo más importante para llevar a cabo un proyecto escénico es contar con dinero. Un productor, como yo lo concibo, es un diseñador de un plan de acción, más que un conseguidor de auspicios”
(Antonino Pirozzi).

“Un productor debe dominar tanto los aspectos aptitudinales como los actitudinales. Entre estos segundos merece destacar la capacidad de comunicación, empatía y resolución de conflictos con profesionales de *bagage* y características muy distintas (locales frente a foráneos, artistas frente a técnicos o excéntricos frente a facilitadores)”
(Bonet e Schargorodsky 2016: 94).

“No creo que haya que tener un don o habilidad particular para serlo (productor). Tal vez sí me atrevo a decir que no cualquiera es un buen productor, previsor, ingenioso, creativo. Creo que hay que tener cierta formación, interés, conocer el medio. En cuanto a las características, creo que es importante tener capacidad de gestión, background en lo artístico, ser organizado y meticuloso (un poco obsesivo), capacidad de análisis y autocrítica, ser buen administrador”
(Luciana Zylberberg).

“El productor ejecutivo no es un especialista, sino que debe saber de todo y más si se puede”
(Gustavo Schraier).

“En cuanto a la producción ejecutiva podría decir que somos profesionales, especialistas, cuya función, entre muchas otras, es la de traducir las ideas del director y del equipo creativo en un conjunto de acciones y estrategias que permitan su culminación en un producto escénico”

(Gustavo Schraier).

“Sí, la producción, esa mezcla de creación y administración de los bienes, es una muy delicada profesión y un ejercicio muy sofisticado para lograr la concreción del ‘cómo’ de la puesta en escena”

(Mauricio Jiménez, revista *Paso de Gato*).

“Se puede decir que el productor ejecutivo es un materializador de sueños, pues ayuda a concretarlos y a hacer posible su realización”

(Marisa de León, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*).

INTRO

Ceguei á produción case de casualidade, ou de causalidade máis ben. Mentres pelexaba coa Licenciatura en Matemáticas, que tantas veces me arrepentín de ter escollido (moita ciencia exacta pero ben de difícil e de dura), pensei que tería tempo libre dabondo (ilusa de min) e procurei formar parte dalgún grupo de teatro universitario xa que no instituto estivera anos formando parte del.

E topei coa Aula de Teatro, universitario pero de dedicación similar á profesional, nada menos que un mínimo de 4 horas de ensaio ao día de luns a xoves e unha serie de xiras e actuacións durante un período de dous/tres meses que, lonxe de significar un problema, a día de hoxe e desde hai ben tempo, creo que foi un dos grandes acertos da miña época universitaria.

Unha cousa levou a outra e esa causalidade ao longo dos anos fíxome atopar polo camiño a enormes profesionais, traballar nas primeiras producións da man de compañías como Factoría Teatro ou Nordesía Producións, empresa da que despois formei parte durante moitos anos. Despois foron Eme2, chegou o CDG, Filmanova nas súas incursións teatrais en coprodución con Nordesía e, como non, tamén os grandes Voadora.

Pero a produción escénica alonga os seus tentáculos e aprendeulle a unha a enfrontarse a moi diferentes disciplinas; danza, música, festivais, feiras, congresos, foron sumándose á miña curiosidade polas diferentes áreas da produción en vivo... ata hoxe.

Unha das miñas intencións máis claras desta intervención é deixar eses cabos soltos que dean lugar a unha posible mesa de opinión, xa que logo é o máis interesante destes encontros, aprender do debate e conversa común.

Quizais a miña intervención resulte un tanto académica, non ha lugar a moita imaxinación e novidade no que vou propor, pero tamén é certo que o meu perfil eminentemente técnico de produtora de espectáculos, licenciada en Matemáticas e con vocación e experiencia docente, faime ter certas eivas. E unha delas é a miña nula capacidade para a escrita orixinal, a diferenza dos meus colegas de mesa.

Pero tamén teño que recoñecer que ser sabedora do enfoque dos seus relatos, fíxome se acaso espertar esa escasa inspiración que me levase a construír unha intervención interesante e complementaria tematicamente ao que aquí se propuña.

Foron moitas as referencias bibliográficas que abrín de novo nestas últimas semanas, tentando atopar nelas non só a sabedoría contrastada de moitos referentes dentro do ámbito da produción e xestión cultural, senón tamén co obxectivo de recuperar o gusto pola lectura e pola formación continua que o día a día, o intermitente deste sector e as conciliacións varias veñen de facerme deixar en segundo plano desde hai anos.

Mergulleime nesa extensa bibliografía que unha vai acumulando ao longo dos anos e que completa pouco a pouco nunha carpeta do disco duro co nome de “Artículos y cosas interesantes para leer”. Carpeta con título a modo de declaración de intencións pois sabes que vai quedar só en declaración e intención pero non vai pasar á realidade.

Atopei liñas de discurso que quixera traer aquí pero parecíame unha ousadía pola miña parte utilizar documentación e investigación de moitos dos intervenientes invitados a este Congreso xa que todos vós tedes a posibilidade de escoitalos a eles directamente e non a min.

PRODUCCIÓN... XESTIÓN, ONDE POÑEMOS OS MARCOS?

Entre todas as referencias e de xeito concreto ao papel da produción teatral quedei franca (e gratamente) sorprendida da extensa atención, importancia e especialización coa que se trata o rol do produtor en Arxentina, de aí destaco o xeito que establece Schraier sobre establecer límites nas diferentes funcións ou tipos de produtor de Artes Escénicas:

Figura 1. Áreas da produción teatral. Fonte: M. Alvarado 2008.

Facendo certa relación a outro dos temas tratados nesta mesa en canto á formación de quen programa teatro, paréceme interesante introducir certas definicións que nos permitan pautar os límites entre os diferentes perfís profesionais ao redor do corpo técnico de *xestión* e *producción* do sector teatral. Por unha parte, desde a propia institución pública ou privada que produza espectáculos teatrais e, por outra parte, desde a institución pública ou privada que programe e exhiba os ditos espectáculos.

Así, tamén temos a perfecta escusa para empezar a ver e crer na necesidade mutua público-privada dentro da produción escénica como falaremos máis adiante.

XESTIÓN CULTURAL: “Podemos referirnos a gestión, como la unión de recursos, acciones y conocimientos para conseguir un fin concreto en un entorno determinado; y a producción como un proceso de realización” (Gustavo Schraier).

La gestión cultural abarca el conjunto de saberes y de prácticas de gestión en los ámbitos de las artes y la cultura. En tanto que ciencia, la gestión refleja un corpus de teorías, de

conocimientos y de métodos prestados de la economía, de las humanidades, de las ciencias sociales, del marketing, de las ciencias de la administración, de las finanzas, etc. La especificidad de la gestión cultural, en el sentido más amplio, remite a la especificidad de un campo (o de un sistema de actividades) y de productos (materiales e inmateriales) así como servicios “que no son mercancías o servicios como los demás (UNESCO).

PRODUCCIÓN CULTURAL: Conxunto de análises, accións e procesos que se levan a cabo para garantir a eficiencia na posta en marcha dun proxecto cultural. O produtor estuda os recursos humanos, técnicos e materiais precisos para a realización do proxecto, adecúa estas necesidades a un orzamento predeterminado e xestiona os medios económicos de maneira eficiente co obxectivo de conseguir os mellores resultados en termos de profesionalidade, imaxe e calidade artística. Así mesmo, leva control do desenvolvemento das accións descritas e toma decisións acerca da adecuación no directo, en caso de ser precisas.

Fagamos entón certos apuntamentos en referencia (como farei tamén nalgún outro punto dos temas a tratar) ás incoherencias cando comparamos termos e realidades e estes non se corresponden.

Son, a modo clásico, as básicas diferenzas entre a labor do xestor cultural e a do produtor cultural. Non quero afondar na crítica cara a quen ten nas súas mans unha multidisciplinarietà extrema no seu día a día, senón cara a servir de reflexión e defensa dunha profesión ás veces ausente –pero precisa desde un punto de vista profesional– debemos traballar e facer sector cara a profesionalización e á especialización con vistas a mellorar resultados, propor alternativas de funcionamento e sobre todo, permitir que os tempos de cada profesional sexan dedicados ao desenvolvemento dos seus labores propios e non á multifaceta derivada da falta de postos específicos que garantan un equipo eficiente.

Pensempos pois en axustar a necesidade da función dun responsable de produción que centre o seu labor na análise, selección e posta en marcha dun entramado de recursos humanos e técnicos.

Estamos afeitos a non distinguir na práctica aos profesionais encargados destas dúas funcións fundamentais sobre todo desde a vista dos corpos de persoal das xestións públicas.

En termos lacrimóxeos... Proba do dito anteriormente é a falta de postos específicos de produción en moitos dos departamentos de cultura das institucións

públicas, o cal nos dá unha idea das eivas neste sentido que supón a carga de traballo que recae habitualmente nos programadores, que á vez son técnicos de cultura/xestores culturais/produtores/xefes de sala e un tan longo etcétera.

Atopamos malia esta situación algunha excepción das que habitualmente confirman a regra, como é o caso do IMCE, en cuxa RPT (vid. figura 1) figuran postos de axudante e auxiliar de produción ou ben na AGADIC que, a pesar de ser organismo do que dependen as unidades de produción públicas, non conta máis que con un posto de auxiliar de Producción/dirección... situación curiosa (vid. figura 2).

PLANTILLA IMCE

PUESTO	PERSONAL	Nº PLAZAS	VACANTES	GRUPO
Director	Laboral	1	1	A1
Técnico de administración	Laboral	1	0	A1
Administrador	Laboral	1	0	A1/A2
Director del teatro Rosalía de Castro	Laboral	1	0	A1/A2
Director del Fórum Metropolitano	Laboral	1	0	A1/A2
Director del Coliseum	Laboral	1	0	A1/A2
Jefe técnico de mantenimiento	Laboral	1	0	C1
Coordinador de fiestas	Laboral	1	0	C2
Animador sociocultural	Laboral	1	0	C1
Asistente de gestión administrativa	Laboral	1	0	C1
Administrativo	Laboral	1	0	C1
Técnico de produción	Laboral	1	0	C1
Auxiliar administrativo	Laboral	1	0	C2
Técnico de mantenimiento	Laboral	1	0	C2
Auxiliar de produción	Laboral	1	1	C2

Figura 2. RPT IMCE. Fonte: páxina web do Concello da Coruña.

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAIS (AGADIC)

CENTRO DE DESTINO:	DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN TEATRAL		
CU.A11.00.004.15770.031	REXEDOR/A ESCENA	C	III
CU.A11.00.004.15770.035	ENCARGADO/A DE TALLER DE ESCENOGRAFÍA	C	III
CU.A11.00.004.15770.047	ENCARGADO/A DE ESTRUCTURA ESCÉNICA	C	III
CU.A11.00.004.15770.053	TÉCNICO/A DE LUCES	C	III
CU.A11.00.004.15770.054	AUXILIAR DE LUCES	C	III
CU.A11.00.004.15770.055	TÉCNICO/A DE SON	C	III
CU.A11.00.004.15770.056	TÉCNICO/A DE SON	C	III
CU.A11.00.004.15770.059	TÉCNICO/A AUXILIAR DE IMAXE E SON	C	III
CU.A11.00.004.15770.082	XASTRE/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.083	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.084	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.085	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.086	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.087	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.088	TREMOLERO/A	C	IV
CU.A11.00.004.15770.093	AUXILIAR PRODUCCIÓN DIRECCIÓN	C	IV

Figura 2. RPT AGADIC. Fonte: DOG 138, 22 de xullo de 2019.

O porqué da necesidade dos postos específicos de produción:

RECOÑECIMENTO
PROFESIONALIZACIÓN
IMPLICACIÓN

- Falamos de formación e de especialización, pero na práctica precisamos profesionais formados e con coñecementos específicos.
- Para favorecer a existencia de profesionais con competencias e coñecementos nas actuais leis aplicables ao sector dos espectáculos.
- Para permitir que os postos artísticos teñan a liberdade suficiente de non se ocupar en procesos organizativos e centrarse nos creativos.
- Co fin de poder montar os espectáculos e que cada integrante dos equipos faga a labor que lle corresponde e só esa.

– Co fin de dignificar e dar valor a outras profesións veciñas que se ven “contaxiadas” por labores que non lles corresponden.

PRODUCCIÓN TEATRAL PRIVADA E PRODUCCIÓN TEATRAL PÚBLICA NIN CONTIGO NIN SEN TI...

É interesante e, sobre todo preciso, pensar e crer nunha *necesidade mutua* entre a existencia do público e o privado no ámbito teatral. Pensar nun ecosistema cultural e económico que se pode retroalimentar dun xeito necesario para ambos.

Ao fin e ao cabo necesítámonos uns aos outros e non temos que pensar que ninguén está ao servizo de ninguén, senón que debemos procurar ser quen de crear en conxunto e *sumar na convivencia en lugar de restar na confrontación*.

O sistema público de subvencións é preciso, é un pilar fundamental da estratexia cultural económica como financiamento das producións teatrais. O sector público proporciona espazos, algúns deles legado dun Plan de Rehabilitación de Teatros, de finais dos 80, grazas ao que se recuperaron unha serie de emblemáticos locais en moitas cidades, outros a mercé dun boom arquitectónico que tivo lugar nos 90 e que dotou dunha rede de espazos municipais principalmente ao servizo sociocomunitario principalmente.

Discutible ou non, sostible ou non, a día de hoxe os ditos momentos de bonanza deixaron unha rede estrutural que resulta un recurso valioso a ter en conta para os produtores privados.

Traballar xestionando cartos públicos significa mudar o punto de vista procurando un enfoque equitativo, xusto e sobre todo sustentable. Como di Guillermo Heras, “o feito de manexar un orzamento público implica a necesidade dunha selección aberta, ás veces máis numerosa do que sería desexable, pois tamén se trata de darlles oportunidades a creadores moi novos e de diversa actitude e liña estética para que, dese modo, vaian asentando un discurso propio e sexan, a longo prazo, os propios espectadores os que vaian configurando o auténtico valor de cada proposta”.

Neste caso, a referencia remitía visiblemente ás labores de programación, pero enténdese que na selección de profesionais, actores, técnicos, deseñadores

e outros membros do elenco artístico e técnico dunha produción débese ver a cuestión dun xeito similar.

Por unha parte, tendo en conta o beneficio da produción teatral pública para o sector actoral, como fonte de emprego estable e duradeiro (máis que o habitual das producións privadas) e como desexable opción paritaria e equitativa.

Por outra parte, sobre todo e principalmente porque os termos de colaboración achegan novas solucións e ferramentas cara á normalización e mellora das condicións laborais, fiscais, sociais e sectoriais.

Non esquezamos que non só se trata dunha convivencia, senón dunha colaboración, pois o ecosistema público-privado e as sinerxías (ou enfrontamentos) de ambos conseguiron a presión social suficiente para ter acadado algúns dos fitos que se citan a continuación.

a. Consecución de melloras legislativas en favor do sector dos artistas:

– Creación e institución do réxime de artistas na Seguridade Social (R.D.L. 28/2018, do 28 de decembro, BOE 29/12).

– Convenio de Actores e Actrices de Galicia (abril de 2009).

– Aprobación do conxunto de medidas para o apoio á creación artística (Real decreto-lei 26/2018, do 28 de decembro e Real decreto 302/2019, do 26 de abril). Unha nova normativa, camiño de ser instaurada como Estatuto do Artista que dá resposta ás tres principais demandas que o sector cultural leva reclamando e trasladando aos poderes públicos durante anos: a fiscalidade do sector, a protección laboral e de seguridade social e a compatibilidade entre prestacións por xubilación e ingresos por dereitos de autor.

b. Beneficios económicos aplicables ao sector cultural en xeral:

Con efectos desde 1 de xaneiro de 2019, o Real decreto-lei 26/2018, do 28 de decembro, engade un novo número 13.º no artigo 91.Un.2 da Lei 37/1992, do 28 de decembro, do Imposto sobre o Valor Engadido (IVE), polo que se aplica o tipo impositivo do 10 % aos servizos seguintes: “13.º Os prestados por intérpretes, artistas, directores e técnicos, que sexan persoas físicas, aos produtores de películas cinematográficas susceptibles de ser exhibidas en salas de espectáculos e aos organizadores de obras teatrais e musicais”.

c. Regulacións con vistas a facilitar o financiamento do sector:

La importancia alcanzada en los últimos años por el denominado tercer sector ha hecho necesaria una nueva regulación de los incentivos fiscales que permitiera encauzar de un

modo más eficaz los esfuerzos privados en actividades de interés general. En este sentido, la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo (BOE 24/12/2002) www.mcu.es/Fundaciones/fund_legisla.html ha venido a establecer un nuevo régimen fiscal para las entidades sin fines lucrativos que, adaptado a la presente realidad, flexibiliza los requisitos para acogerse a los incentivos que prevé la Ley.

Guía de la Administración Cultural Iberoamericana. España.

Cómpre considerar os teatros como parte do sistema e ao mesmo tempo como actores do desenvolvemento do sector. Grazas á súa intervención que vai máis alá da mera oferta laboral, da produción, coprodución ou exhibición de espectáculos, tamén inflúe en función de que decisións tome pode axudar a desenvolver o conxunto do sector escénico, aumentar as posibilidades de traballo, aproveitar mellor os recursos potenciais dispoñibles e identificar e acompañar a talentos emerxentes.

Figura 3: Modelos de cooperación público-privada.
Fonte: “La participación de empresas privadas en la gestión de espacios escénicos de titularidad pública”.

3. ECONOMÍA E TEATRO

Se desexamos ver unha estrutura posible de sistema escénico desde un punto de vista económico é interesante atender a unha clasificación feita por Bonet e Schargorodsky (vid. figura 4. El sistema escénico) que fai orbitar os mercados de consumo, produción, traballo e dereitos ao redor das distintas unidades de produción, compañías independentes, empresas produtoras, centros de produción públicos ou outros que ofrecen aos espazos escénicos e festivais o conxunto de mercado dos espectáculos potencialmente exhibibles, xa sexa a través da produción propia ou da coprodución.

Figura 4. O sistema escénico (Bonet e Schargorodsky).

Se falamos de *financiamento escénico* atopámonos nunha situación na que os recursos financeiros da industria cultural expresan unha dependencia do financiamento a través de fondos propios das entidades do sector certamente

complicada. Non cabe esperar unha saída sostible ante unha situación así, salvo que o sector escénico siga a se apoiar en sectores transversais para garantir a súa subsistencia:

Figura 5: Recursos financeiros das empresas culturais. Fonte: Greffe e Simonnet 2010.

Que podemos achegar ou propor nun sector marcado economicamente pois por un amplo custo de man de obra, unha imposibilidade de reducir os prezos de produción polo artesanal da súa natureza e ademais marcadamente autofinanciado dun xeito histórico? Semella que unha posible opción a mellora desta situación pasaría, entre outros, por un reforzo do termo de coprodución, seguindo modelos posibles como é o belga, onde practicamente a metade do investimento en produción escénica se dedica á produción internacional.

Xa son parte dos nosos discursos termos de internacionalización, mobilidade e sostibilidade, pero seguimos a cometer o erro de pensar de dentro para fóra e non trasladar o pensamento máis alá da viaxe de ida.

Internacionalización non é só conseguir xiras fóra das nosas fronteiras. Mobilidade non significa producir en itinerancia, sostibilidade non só radica en conseguir producións non deficitarias. Debemos procurar as solucións ou os modelos alternativos pensando nos valores e posibles achegas cara ao exterior do noso

sector teatral, pero tamén poñendo a vista nas vantaxes do traballo en rede, no enriquecedor das achegas externas e na apertura de horizontes que pode supoñer a colaboración internacional.

Sexamos aínda así, nesta análise, certamente positivos atendendo aos datos que o Anuario da SGAE reflicte en canto á recadación e consumo de teatro no ano 2018, xa que, tras unha longa temporada de recuperación, de novo a recadación reflicte unha subida. Cinco anos consecutivos á alza que se resumen neste 2018 nunha recadación de 204,79 millóns, o cal se traduce nun incremento de 2,5 millóns en comparación ao ano 2017 (un crecemento arredor do 1,2 %).

Atendendo entón ás análises do sector económico teatral e aos números que se reflicten durante a última década, conclúese unha conveniencia de instaurar unha situación máis sólida, principalmente procurando profesionalizar e especializar os roles de xestión dentro dos equipos técnicos das empresas e compañías do sector teatral. A procura desta situación pasa por unha toma de conciencia común, que dalgún xeito nos faga pensar en colectividade en todos os sentidos e que nos leve cara a un sector con máis posibilidades de autosostibilidade.

Isto pasa por escapar do proteccionismo, esforzándonos no deseño de estratexias que axuden a captar públicos, a conseguir una independencia maior á hora de producir grazas a novos modelos ou facendo eficientes aqueles cos que xa traballamos habitualmente. Obviamente, pasando por novos xeitos de financiamento máis alá da alta porcentaxe de achega pública. Todo isto levaríanos á parte positiva da competitividade como medio de existencia e de supervivencia que achegue esa estabilidade e solidez ao sector escénico. Se todos achegamos, incluso arriscando o noso, todos gañamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2019): *Cultura y condiciones laborales de los artistas*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [Disponible en <https://es.unesco.org/creativity/publications/cultura-condiciones-laborales-de-artistas>].
- AA.VV. (2008): *Análisis económico del sector de las artes escénicas en España*, La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de titularidad pública.
- ALVARADO, Morella (2008): *Temas básicos de producción teatral*, Venezuela.
- BONET, Lluís / Héctor SCHARGORODSKY (2016): *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*, Barcelona, Quaderns Gescènics.
- COLOMER, Jaume (2010, noviembre 10-12): “La participación de empresas privadas en la gestión de espacios escénicos de titularidad pública [Presentación]”, Sevilla Mercartes. Mercado de las Artes Escénicas.
- COLOMER, Jaume (2016): *Análisis de la situación de las AAEE en España*, Madrid, Colección Libros de la Academia de las Artes Escénicas de España.
- FREY, Bruno (2000): *La economía del arte*, Barcelona, La Caixa. (Colección Estudios Económicos, 18).
- GREFFE, Xavier / Véronique SIMONNET (2010): “Les entreprises culturelles sont-elles soutenables?”, *Revue d'économie politique*, 120:1, 57-86.
- GONZÁLEZ, Toni (2019): “Futuro de las artes escénicas en España”, *Red Escénica*, 10 (xullo de 2019), Valencia.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2004): “Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate”, *Arbor*, 177:699/700, 525-544. [Disponible en <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.593>].
- ROJAS, Claudia (2015): *Producción escénica: verdades y mitos sobre uno de los oficios más importantes del teatro*, Chile, Fundación Teatroamil. [Disponible en www.fundacionteatroamil.cl].
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (2019): *Anuario SGAE 2019*. [Disponible en <http://www.anuariosgae.com/anuario2019/home.html>].

**DO BURATO Á PENEIRA.
IDEAS PARA UNHA
TRANSICIÓN XUSTA
A UN NOVO MODELO
DE PRODUCCIÓN ESCÉNICA**

Xesús Ron

Director de escena
Compañía Chévere

Vou tratar de abordar o tema da produción escénica accedendo por algún camiño afastado e inesperado, que me permita despistar aos enganos que me perseguen desde hai máis de 30 anos. Non son un experto, teño apenas un rudo coñecemento, pouco sistemático e derivado dunha vivencia da realidade que podería ser demasiado particular. Así que vou botar un ollo desde máis alá do que vivín e coñecín traballando nunha mesma compañía. Vouno facer desde lonxe e desde arriba para ter unha mellor visión de conxunto.

1. O BURATO DO FUNIL E A MALLA DA PENEIRA

Para empezar cunha especie de diagnóstico visual, pregunteime cal sería a forma que tería o sistema actual de produción escénica en Galicia se quixera debuxalo sobre un papel en branco. Collín o lapis e comecei a bocexar círculos, estrelas, esferas, barcos, peixes, redes, torres invertidas como o esquema do inferno de Dante, mans abertas ou pechadas como fetiches protectores... Ao final quedeime cun debuxo feito con desgana na marxe da folla, que representaba simplemente un funil (vid. figura 1). Un funil, si. Fíxeno cunha boca moi grande para que lle dese cabida a toda a diversidade de producións existente. Pero claro, o funil úsase para trasfegar líquidos e outros materiais a recipientes con bocas estreitas, polo que ten un único burato curto e moi pechado, no que se atascarán gran parte das enerxías creativas. Precisamente por iso o funil representa bastante ben a situación actual e serve para describir un sistema que obriga a adoptar as mesmas estratexias e formatos estandarizados de produción en base a criterios supostamente obxectivables, obviando e desaproveitando a biodiversidade do noso ecosistema escénico.

Figura 1

Xa metido de cheo no universo do lapis e o papel, propúxenme deseguida imaxinar cal podería ser a forma dun modelo alternativo de produción para o futuro, onde a apertura, o matiz e a decantación favorecesen os fluxos de enerxías creativas, aumentando o seu aproveitamento e a súa potencia. O certo é que neste punto o papel quedou case en branco, apenas con algunhas liñas de rumbo incerto e uns ollos que querían ver onde non había máis que unha inmensa tundra cuadriculada de pasta de celulosa. Pensando en algo que representase o contrario ao atasco que provocaba aquel burato único do funil, cheguei primeiro ao verbo peneirar. E entón debuxei a forma dunha peneira (vid. figura 2) Era iso!

Figura 2

O sistema con forma de funil trata as artes escénicas coma se fosen un sistema de produción único. O sistema con forma de peneira describe un sistema integrado. O modelo actual de subvención é a canle estreita do funil, o burato onde se atascan as enerxías creativas, pois obriga a todos os organismos do sistema a pasar polo mesmo aro, en lugar de adaptar o modelo de axudas a unha realidade diversa, complexa e rica. En cambio, a malla da peneira permite imaxinar un modelo de financiamento baseado no rego por pingueira, no que os recursos non caen a chorro, de golpe e a destempo coma as subvencións actuais, senón que se precipitan a modo e insistentemente coma un orballo que cubre toda a superficie dispoñible, para construírmos un hábitat máis xusto e sostible.

Hai moito que peneirar para desbordar a lóxica do funil, pero é urxente facelo porque fai que se perdan demasiadas enerxías creativas e pode acabar provocando un colapso do sistema. Se a evidencia do esgotamento dos recursos dispoñibles no planeta para manter o noso estilo de vida actual desencadeou novas estratexias de

supervivencia, comezando pola urxencia de activar a transición ecolóxica e a descarbonización da economía, quizais tamén debamos aprender algo disto para superar unha situación crónica de precariedade e escaseza de recursos no eido das artes escénicas, e acadar así un maior aproveitamento da potencia creativa existente.

2. TRANSITAR DUNHA ECONOMÍA DO TEATRO A UNHA ECOLOXÍA DAS ARTES VIVAS

Como en calquera outra situación de emerxencia, xa non podemos seguir esperando a que haxa unha transformación política en Galicia para abordar este desafío. Non se trata de renunciar á esixencia de maiores recursos, pero como o período de escaseza vén durando demasiado, agravada por unhas políticas culturais que están acelerando o proceso de concentración cultural, cómpre desenvolver estratexias de cara a un uso máis eficiente e diversificado dos recursos dispoñibles. De aí que se faga necesario deseñar unha transición desde o sistema con forma de funil ao modelo con forma de peneira.

Neste novo escenario, cómpre traballar por unha ecoloxía do teatro máis que por unha economía do teatro. Entender o modelo produtivo desde unha perspectiva máis ecolóxica e menos económica. Planear a transición dunha economía do teatro a unha ecoloxía das artes vivas, sobre a que sustentar un novo modelo de produción que afondará na custodia e coidado do territorio escénico e das persoas que o habitan.

Unha transición xusta a unha ecoloxía das artes vivas implica falar cada vez máis en plural e dun xeito integrador. No modelo con forma de peneira fálase de artes vivas antes que de teatro, fálase de comunidade antes que de artistas, de usos antes que de consumo. A peneira desborda os límites do ego creador, ese tic que permite recoñecer en moitos artistas a soberbia e misoxinia propias de mensaxes como a trumpiana “America first!” Eu primeiro! A peneira, ademais, desarticula a lóxica produtiva do *copyright*, substituída por enerxías creativas renovables que contribúen a redistribuír a riqueza cultural.

Unha transición escénica xusta sería un eventual proceso de cambios nos sistemas de creación, produción, circulación e consumo cultural, así como nas institucións culturais e nas administracións públicas e nas formas de participar

e relacionarse coa poboación, que levase da situación actual, culturalmente precarizada e, polo tanto, chea de riscos excesivos, a unha situación futura culturalmente sostible, compatible coa capacidade que teña Galicia para manter as súas producións escénicas. Temos a gran sorte de que as artes vivas son biodegradables na memoria e no tempo, de que os nosos combustibles creativos non son fósiles, porque son a lingua, a palabra, o movemento, a luz ou o son. Pero tamén existe unha pegada ecolóxica que se deberá reducir de cara ao futuro: menos quilómetros, menos carga, menos xiras tal e como se entenden hoxe. A mobilidade sostible é un dos desafíos de futuro das artes vivas, e isto pasa por reducir e optimizar os desprazamentos. Quizais nun futuro próximo a imprescindible mellora e universalización do transporte público faga que sexa máis eficiente que se traslade o público a menos teatros, pero mellor comunicados. As producións resistirán máis no tempo, permanecerán máis días en cada espazo, chegarán a máis públicos e permitirán mellores ingresos, mellor distribuídos. Algo que será clave é lograr unha maior estabilidade dos proxectos e a consolidación de estruturas de escala local.

Polo tanto, a visión da peneira implica construír un hábitat sostible para o futuro das nosas artes vivas. Trátase de dar o salto dun modelo de produción, circulación e consumo escénico insostible, ineficiente e baseado na lóxica do burato, a outro sostible baseado na produción circular (o valor das producións e os recursos asociados a elas manteranse en activo durante o maior tempo posible, reducindo ao mínimo a xeración de refugалlos e reinvestindo os excedentes), así como na eficiencia, as enerxías creativas renovables e a permacultura.

3. CONSTRUIR UN HÁBITAT CULTURAL MÁIS SOSTIBLE E PERMANENTE

“A permacultura é unha filosofía de traballar con, e non contra, a natureza; de observación prolongada e ben meditada en vez dun labor longo e desconsiderado; e de observar todas e cada unha das funcións propias das plantas e dos animais, en lugar de tratar calquera área como un sistema de produción única” (Bill Mollison).

A aplicación sistemática da lóxica do funil e do burato deixounos un territorio escénico maltratado pola deforestación, a sobre explotación e o minifundio,

que require atención e coidados inmediatos. A permacultura axúdanos a albis-car o futuro dese novo territorio rehabilitado coma unha pradaría con hortas, prados e árbores de moitas especies distintas, onde cada planta contribúe ao éxito do sistema, porque é un sistema multifuncional rexido pola biodiversidade, a interdependencia e a cooperación. A permacultura afirma que o bosque representa o máximo expoñente de estabilidade ecolóxica e permanencia en terra firme e convidanos a construír bosques comestibles. Isto vén sendo unha especie de reforestación mellorada, empregando criterios baseados na observación das especificidades de cada territorio para determinar a variedade, distribución e densidade de especies que hai que sementar, tendo en conta os seus aproveitamentos posteriores, a interconexión entre especies e a autorrexeneración. Volve ler isto último substituíndo reforestación por subvención e poderás entender como aplicar a lóxica da peneira a un novo modelo de financiamento das artes vivas: “Isto vén sendo unha especie de sistema de subvencións/financiamento mellorado, empregando criterios baseados na observación das especificidades de cada territorio para determinar a variedade, distribución e densidade de producións a sementar, tendo en conta os seus aproveitamentos posteriores, a interconexión entre axentes e a auto-rexeneración”.

A permacultura vai moito máis alá dos bosques comestibles e dese cheiro *hippy* inevitable ao falar de calquera metodoloxía baseada en escoitar a natureza. Neste caso, a permacultura pódenos resultar útil porque é unha ferramenta práctica para a construción de hábitats sostibles. E iso é do que estou tratando de falar: de pensar e actuar dentro do sistema de produción escénica como se fose un hábitat. O noso hábitat. Os primeiros en acuñar e desenvolver o termo “permacultura” foron dous ecoloxistas australianos: Bill Mollison e David Holmgren. A mediados dos anos 70 comezaron a desenvolver unha serie de ideas para a creación de sistemas agrícolas estables e permanentes aplicando características e patróns observados en ecosistemas naturais, para acadar a súa mesma diversidade, estabilidade e resistencia. Os sistemas resultantes melloran o rendemento e reducen o consumo de elementos alleos, melloran a calidade e fertilidade do chan mantendo cubertas permanentes e reciclando nutrientes, protexen a biodiversidade e xestionan con máxima eficiencia a infiltración da auga da chuva.

Do mesmo xeito, mediante a observación dos ecosistemas naturais pódense deseñar sistemas de produción que responden a outras necesidades humanas

(a cultura, por exemplo), restaurando e protexendo un medio degradado, infértil e ineficaz. Un hábitat deseñado segundo os principios da permacultura significa integrar as plantas, os animais, paisaxes, construcións, tecnoloxías e asentamentos humanos en sistemas harmoniosos e simbióticos; mellorar a diversidade de maneira que se poida obter a estabilidade e resistencia dos ecosistema; tamén acadar un maior potencial para a sostibilidade económica a longo prazo. Aplicar a permacultura a un novo modelo de produción escénica implica aceptar unha ética que non persegue o éxito individual, porque a atención non se dirixe apenas cara aos compoñentes individuais (elementos), senón cara ás relacións entre estes elementos e o seu uso óptimo para a creación de sistemas produtivos, que sexan ecoloxicamente sans e cultural e economicamente viables, que produzan o necesario para satisfacer as necesidades de todos dun xeito adecuado e que sexan sostibles a longo prazo.

Os principios éticos nos que se encadran os deseños da permacultura son tres: coidar da terra que pisamos (a custodia do territorio para o desenvolvemento de todos os seres vivos que acolle), coidar as persoas (asegurando o sustento das persoas que o habitan) e compartir os recursos (reinvertindo os excedentes no propio sistema e compartindo de maneira xusta). En 2002, David Holmgren expuxo os 12 principios básicos de deseño que serven para guiar o desenvolvemento de contornos sostibles. Para adaptalos ao territorio da produción escénica vounos sintetizar nunha especie de decálogo, que debe funcionar coma unha proposta para estimular a imaxinación á hora de pensar as nosas producións:

1. *Observa e interactúa.* A natureza é un gran sistema complexo de interrelacións do que podemos aprender para atopar solucións que se adapten ao noso medio. Así, antes de poñérmonos a traballar nunha produción cómpre botarlle un ollo ao noso arredor e facerse algunhas preguntas: Como é o contexto que nos rodea? Como se relaciona a nosa produción co contexto no que xorde? Que é o que realmente lle interesa ao público potencial do proxecto que estou preparando? Como responder a estes interrogantes do xeito máis eficiente e apropiado posible? Como conectar coas persoas usuarias das nosas producións?
2. *Captura e almacena recursos.* A riqueza actual no mundo é estacional e está baseada no uso e dilapidación de fontes non renovables e na degradación do contorno. Polo tanto, cómpre idear modos intelixentes e sustentables para a xeración e almacenamento de recursos, que permitan manter o desenvolvemento

mento no futuro. Trátase de aprender a almacenar recursos en época de abundancia para usar en época de escaseza, de facer a mellor obra posible cos recursos dispoñibles, de que o sistema deixe de esixir apenas unha capacidade de gasto, sen valorar outras cuestións como o nivel de aforro acadado, o grao de reinvestimentos realizados, a capacidade de reciclaxe desenvolvida ou o retorno social conseguido.

3. *Obtén un rendemento.* Os proxectos que deseñes deben producir froitos que garantan a supervivencia da comunidade, sen hipotecar o futuro. As artes escénicas teñen a capacidade de afectarlle á sociedade, por iso é máis importante que desenvolvamos proxectos que cheguen a xerar externalidades positivas. É imprescindible obter e normalizar un pagamento xusto polo noso traballo, pero non é sustentable un proxecto que se limita a encher o noso peto se non ten efectos positivos noutros sentidos.
4. *Usa e valora os servizos e recursos naturais e culturais e deixa de producir residuos.* Falamos dun sistema de produción escénica que faga o mellor uso posible da riqueza cultural, para contribuír a reducir comportamentos consumistas e a dependencia de recursos alleos caros e non renovables. Encontrando un valor a cada recurso dispoñible e utilizándoos todos para integralos adecuadamente dentro dos ciclos naturais da produción, o concepto de residuo deixa de ter sentido.
5. *Deseña desde os patróns cara aos detalles.* Observando a natureza e a sociedade desde unha perspectiva máis ampla, pódense detectar patróns ou motivos xerais que logo poden utilizarse como columna vertebral dos nosos proxectos, para implementalos nos detalles. Pero debemos estar atentos para non focalizar demasiado nun detalle, pois canto máis nos achegamos a algo menos capaces somos de comprender a imaxe xeral. Non podemos deseñar un proxecto perdendo de vista o contexto que o rodea e o sistema escénico no que está implicado. Tamén é importante planear os nosos proxectos evitando ideas e modas preconcebidas que nos restrinxan a traballar en certas marxes, porque facilmente podemos obviar o punto clave do proxecto.
6. *Integra máis que segrega.* As conexións entre os elementos son máis importantes que os elementos mesmos. Colocando cada elemento no lugar axeitado, desenvolveranse relacións de cooperación entre eles que melloran o conxunto e facilitan o seu funcionamento autónomo. É probable que o traballo en común nos permita chegar a un resultado máis efectivo, rápido e

acertado, xa que podemos compartir estratexias, comparar puntos de vista e cuestionar as nosas ideas mutuamente. Compensa facer un maior esforzo en integrar que en espallar. Por exemplo, convén máis unha pequena rede de espazos ben integrada e con boas dotacións que unha rede moi grande, espallada e con equipamentos escasos. A RGTA podería adoptar en parte a fórmula da rede galega de bibliotecas, onde se comparten usuarios e recursos.

7. *Usa solucións lentas e pequenas.* Os sistemas lentos e pequenos son mellores de manter que os grandes e rápidos, xa que fan un mellor uso dos recursos locais e producen resultados máis duradeiros. A existencia de compañías de pequena escala asentadas en todo o territorio sería un bo exemplo.
8. *Usa e valora a diversidade.* Nun sistema natural, a diversidade vexetal consiste na combinación entre o número de especies e a abundancia de cada unha, fornecendo nichos ecolóxicos para todas, reducindo a competencia, xerando estabilidade e resiliencia (habilidade dun sistema para volver ao seu estado orixinal despois de soportar determinadas condicións de estrés por seca, xeadas, lume ou recortes, falta de contratación ou saturación no caso das nosas producións). A diversidade reduce a vulnerabilidade diante das posibles ameazas e sácalle o máximo partido ao contorno. A existencia dunha diversidade de producións, dirixidas a distintos segmentos de público, de tamaños, estilos e linguaxes diversas, garante un maior equilibrio e estabilidade do sistema de produción escénico.
9. *Usa os bordes e valora o marxinal.* Nos bordes é onde se atopa o maior dinamismo e riqueza dentro da natureza. Por exemplo, onde se atopan a terra e o mar hai unha zona especialmente rica. Galicia é un ecosistema de efecto borde representado nas rías e na costa máis abrupta. Pensemos nesa imaxe de Galicia como espazo de choque (borde) entre o mar e a terra e na gran cantidade de borde que producen as rías ao recortar o litoral para entender a riqueza do ecosistema que existe na costa. De igual xeito, deseñemos producións que aumenten a cantidade de bordes interactuando con múltiples sectores sociais.
10. *Usa e responde creativamente ao cambio.* O clima, as estacións, os momentos económicos e sociais son exemplos de circunstancias que probablemente non podamos influenciar ou cambiar. Pero si podemos adaptarnos ao cambio. Non podemos cambiar a forma na que vai romper unha onda, pero si podemos elixir como surfeala.

4. CONSTRUÍR UN BOSQUE ESCÉNICO COMESTIBLE

Para visualizar como se debería organizar un sistema de produción escénica sostible no que conviven compoñentes con distintos modelos de funcionamento, volvamos á imaxe do bosque comestible e establezamos un paralelismo entre ese bosque e o modelo de produción que se crearía a partir da peneira.

Un ecosistema maduro como é un bosque (e como son as artes vivas galegas) caracterízase por ter un gran número de relacións entre as súas partes compoñentes: árbores (teatros), sotobosque (compañías, produtoras, escolas...), a cobertura do chan (artistas, xestoras, técnicas...), o chan (o contexto sociocultural, político e económico, os medios) os fungos, insectos e animais (o público). Como no bosque, os distintos compoñentes medran a diferentes alturas, unha comunidade de formas de vida é quen de medrar nun espazo relativamente pequeno, xa que cada capa amoréase unha enriba da outra.

Pero isto non é abondo. Debemos acompañar o noso proceso de reforestación con outra serie de medidas para evitar a erosión, manter a humidade, favorecer o establecemento da microfauna, integrar árbores fertilizantes, manter a cobertura vexetal do chan, reciclar nutrientes e xestionar con máxima eficiencia a infiltración da auga de chuvia. O bosque escénico reforestado estará preto do lugar de consumo, integrado con vilas e cidades, mesmo apoiado e participado polas propias comunidades de consumidores. Porque están deseñados a escala humana e fomentan o sentido de pertenza. No bosque non seremos só artistas, seremos tamén traballadores e veciños, igual que hai visitantes e colaboradores necesarios da zona que deben integrarse na súa xestión e conservación.

A sustentabilidade dos bosques comestibles dáse grazas á súa diversidade e á complexa rede de interaccións que logra. Como na natureza, para ser estables e duradeiros, tanto o bosque comestible como o sistema de produción escénica reforestado teñen que presentar escalas de diversidade que fortalezan as interaccións positivas entre os seus compoñentes (plantas, animais, microbios.../artistas, teatros, festivais, escolas, administracións, públicos...). Ademais da diversidade vexetal, un sistema pode ser afectado por outros tipos de diversidade, como a composición (especies, chan, organismos/tipos de compañías e teatros, contexto cultural e sociopolítico), a estrutura (patrón, microclima, idade e distribución das árbores/redes propias de circulación, distribución xeográfica e idade media de

compañías e espazos) e a función (produtora, fixadora de nitróxeno, polinizadora/creadora, produtora, distribuidora, educadora, técnica, programadora, mediadora, xestora). Canto maior sexa a diversidade, normalmente o bosque será máis resiliente e produtivo. Isto débese a que raramente distintas especies comparten as mesmas pragas e doenzas, mentres usan distintos nichos ecolóxicos, todo o cal mellora a eficiencia no uso dos recursos dispoñibles.

Un bosque comestible dispón de todo tipo de plantas: das que aproveitamos a raíz, as que dan froitos e flores, rubideiras, perennes, estacionais, árbores grandes e pequenas. Un bosque escénico comestible disporá asemade de todo tipo de axentes: teatros, escolas, grupos afeccionados, medios especializados, artistas, produtoras, xestoras, compañías grandes e pequenas, públicos... A clave do proceso de reforestación e deseño é a organización por capas ou estratos e unha correcta densidade das árbores (e das compañías, teatros, redes ou festivos), para permitir que chegue a luz aos estratos baixos e que as plantas ou producións que sementemos aí poidan medrar.

Construír un bosque comestible onde todos poidamos abastecernos, implica construír un sistema integrado e diversificado e non un sistema compartimentado e único como o actual. Porque será difícil desenvolver un sistema sostible sen esa integración, mantendo ao mesmo tempo un alto grao de diversidade, e combinando en cada estrato as funcións coa composición e a estrutura do sistema de produción escénico (vid. táboa 1).

Táboa 1. Esquema de capas para o bosque escénico

CAPA	COMPOSICIÓN	ESTRUTURA	FUNCIÓN
Dosel árbores altas	Teatros de referencia	Tempada completa	Circulación
		Equipos propios	Mediación
		Artistas/Compañías asociadas	Coprodución/creación
	Compañías de referencia públicas/privadas	Maior tamaño e idade	Produción regular
		Equipo estable + rede colaboradora	Circulación/ investigación

		Aforro/investimento	Formación/ coprodución
	Festivais de referencia	Prosección internacional	Circulación
		Equipos propios	Mediación
		Programa integrado	Creación/coprodución
Árbores baixas, arbustos	Teatros estables	Programación regular	Circulación
		Actividades asociadas	Mediación
	Compañías estables	Menor tamaño e idade	Creación/produción puntual
		Crecemento/emergente	Circulación
	Festivais estables	Ámbito local	Mediación
		Programación	Circulación
Herba e plantas perennes	Teatro amador	Ámbito local	Creación
		Actividade regular	Circulación/formación
	Escolas	Ensino formal/informal	Formación/mediación
	Asociacionismo	Cultural/profesional	Mediación/formación
	Medios	Xeneralistas/especializados	Mediación
Cobertura do chan/raíces	Teatro escolar	Primaria/secundaria/ universidade	Formación/creación
	Arquivos/bibliotecas	Especializados	Formación/mediación
	Bolsas/premios	Convocatoria regular	Creación/formación/ produción
Plantas rubideiras	Artistas	Residencias	Creación/investigación

Neste bosque crean as persoas e os grupos de persoas, cada unha polo seu lado ou xuntándose temporalmente. Hai que crear moito máis, pero quizais non hai que producir tanto. Non toda creación debe producir un espectáculo. Isto non implica que sexan procesos inversos. Pero no bosque, o marco da creación non será sempre a produción. E non todo creador terá unha estrutura fixa, non ten que ser unha árbore. Entón, como seguir creando sen producir? Quizais considerando a creación coma unha planta rubideira que sobe polos troncos non só das compañías, senón tamén dalgúns teatros e festivais, que buscarán

asociarse a determinados procesos creativos. Porque o que está claro é que todo o que se crea no bosque está concibido para a súa exhibición ou para abrir un diálogo público, de aí que teña que ascender ata atopar a luz.

Se queremos darlle forma a unha creación para que poida ser mostrada en condicións similares e repetidamente, entón teremos que producir esa creación. O obxectivo da produción, ademais de ser exhibida, é que circule. Polo tanto, producir consome moitos máis recursos. Para reducir o seu impacto, no bosque vaise reducir a distancia entre a produción e a circulación, integrándoas en ciclos combinados que promoverán os teatros, festivais e redes escénicas de referencia. Non todo se producirá dentro da estrutura dunha compañía. E non toda produción será destinada a circular insistentemente. Tanto as compañías, como os teatros e festivais de referencia, o teatro amator ou as escolas, serán fábricas de enerxía creativa renovable e os excedentes poderán ser almacenados para a súa redistribución. No bosque, a enerxía creativa será moito máis barata. A creación escénica profesional terá máis que ver co deseño e elaboración de metodoloxías dramatúrxicas replicables e accesibles a un amplo espectro de persoas usuarias. No bosque, quizais produciremos artefactos escénicos sen condutor aos que se accederá desde calquera lugar...

Se non lembro mal, comecei debuxando un funil e unha peneira e xa estamos falando de deseñar bosques comestibles. Quizais o que nos fai falta é iso, estimular a imaxinación á hora de pensar novos xeitos de producir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MOLLISON, Bill (1994): *Introducción a la Permacultura*, Tasmania, Tagari.
- MOLLISON, Bill / David HOLMGREN (1978): *Permaculture One: A Perennial Agriculture for Human Settlements*, Melbourne, Transworld Pub.
- HOLMGREN, David (2002): *Permaculture: Principles e Pathways Beyond Sustainability*, Australia, Melliodora Publishing.
- ROMERO, Ricardo (2011): *El bosque comestible*, Veracruz-México, Coop. Las Cañadas.

PERFIL E FORMACIÓN DE QUEN PROGRAMA TEATRO

Carlos Lorenzo Pérez

Técnico de cultura do Concello de Carral
Secretario da Asociación Galega de Profesionais
da Xestión Cultural

O público goza do teatro dirixindo a súa atención ás actrices e actores que sobre os escenarios interpretan as obras. Mais ese gozo tamén é responsabilidade de múltiples profesionais que non se expoñen ao público, que coas súas habilidades enriquecen e posibilitan o éxito de cada función. A parte artística do teatro precisa da técnica e da de xestión para que cada representación se ofrezca ao público do xeito óptimo e se converta nunha experiencia inigualable.

O teatro galego, na súa evolución nestas últimas décadas, viu como as diferentes facetas profesionais que atinxen a unha montaxe escénica se foron especializando grazas á formación e a unhas cada vez maiores esixencias técnicas que requiren un constante proceso de aprendizaxe e actualización. A mudanza da tecnoloxía analóxica á dixital e a continua incorporación de software nos procedementos técnicos, obrigan a unha alta especialización de quen se encarga dos traballos de iluminación, son, escenografía e proxección.

As labores de produción nas compañías teatrais foron derivándose cada vez máis en persoas especializadas que resultaran capaces de optimizar un traballo que navega entre o artístico, o técnico e o empresarial.

Pola súa banda, a evolución da xestión cultural en Galicia foise reflectindo nun numeroso grupo de técnicos de cultura e programadores e programadoras que se atopan coa necesidade de dotarse de coñecementos cada vez máis específicos de artes escénicas para soste-los programas teatrais que enriquezan socioculturalmente a unha poboación que demanda un lecer de calidade.

Desta gran familia profesional do teatro ímonos referir neste artigo desde o punto de vista da formación, con especial atención nas necesidades aínda non ben atendidas do colectivo de programadoras e programadores do sector público.

QUEN PROGRAMA TEATRO?

A figura profesional relacionada coa xestión cultural, tal e como a coñecemos hoxe en día, é moi recente, do último cuarto do século XX. E tan ampla como é a propia cultura tamén o é a indefinición da cualificación que debe ter quen exerce esta profesión. As asociacións de profesionais, en Galicia a Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural, están a traballar coa ansia de que

fique definido o mellor posible o perfil profesional deste colectivo, determinando titulacións, formacións complementarias, aptitudes e niveis de responsabilidade do desempeño das súas funcións. Hai que incidir en que esta definición resulta imprescindible no ámbito da administración pública e non tanto no ámbito profesional privado, no que a xestión cultural se está a desenvolver por unha diversidade á que non cabe poñerlle límites.

Nesta evolución da xestión cultural, cada vez se ten máis clara cal é a figura do programador ou programadora no tecido profesional que atinxe ao teatro. X. Paulo Rodríguez, director do Teatro Rosalía de Castro da Coruña, indica que:

Dalgún modo está instaurada a idea de que o programador/xestor cultural é un mero mediador, un facilitador entre o creador e os públicos. Porén, sabemos que o seu traballo ten un aquel curatorial na acepción orixinal latina de *curare*, que significa “facerse cargo”: o xestor debe exercer labores de interpretación, documentación e divulgación das manifestacións artísticas para facelas accesibles aos públicos. O fundamento básico da programación é xerar unha experiencia artística significativa para todos os que a comparten, para o cal é imprescindible un proceso de contextualización da programación. (Rodríguez 2019: 87)

Dun xeito sinxelo, poderíamos definir a figura de quen programa artes escénicas como quen ten a responsabilidade de seleccionar e exhibir espectáculos tendo en conta ao público para o que traballa, o espazo no que se levará a cabo e os recursos cos que dispón. Existen infinidade de matices que están relacionados coa definición antes feita e que condicionan os resultados desta figura profesional. Cuestións que precisan dun coñecemento que ata agora se adquire fundamentalmente a través da experiencia.

Resulta necesario facer un repaso polos diferentes perfís de quen está a escooller espectáculos teatrais para ofrecerllos ao público. Moi lonxe do que se pode prever, non son só os e as profesionais especialistas da programación quen dominan a contratación de espectáculos. Tendo en conta que podemos chamar espectáculos teatrais tanto a obras de gran formato como a monólogos ou interpretacións de pequeno formato para escolares, o abano de posibilidades de selección son innumerables. Así, podemos atopar escollendo propostas a:

- xestores de redes públicas de programación de ámbito autonómico ou provincial
- programadores ou técnicos de cultura
- profesionais das bibliotecas
- profesorado
- profesionais municipais de áreas alleas á de cultura
- cargos políticos dos concellos
- cargos directivos de asociacións

Explicuemos as circunstancias nas que cada un dos anteriormente citados realizan a tarefa de contratar funcións para o seu público. Por unha banda, están aqueles profesionais con responsabilidades a nivel autonómico ou provincial, que se ben non atenden os procesos polo miúdo da exhibición de espectáculos, si que son responsables do desenvolvemento de políticas culturais que inciden directamente nas programacións locais. En segundo lugar, están as programadoras e programadores. Existe esta figura en centros culturais, que habitualmente exerce funcións de dirección da instalación. Moitos destes espazos centran a súa actividade en desenvolver unha programación, polo xeral continua e estable, alternando fundamentalmente concertos musicais con espectáculos teatrais, engadindo nalgúns casos exposicións de arte, cursos, obradoiros e outras actividades. Por outra banda podemos referirnos a técnicos de cultura municipais, que teñen no seu desempeño profesional máis liñas de traballo, desde a intervención sociocultural, pasando pola organización de eventos, ata o deseño de programacións de diferentes manifestacións culturais. Moitos destes profesionais en Galicia dispoñen de instalacións, mais as súas funcións non se restrinxen a un único centro e non exercen funcións entendidas como de dirección ou xerencia.

O persoal que traballa nas bibliotecas públicas leva anos facendo tamén unha labor de selección de espectáculos para os seus usuarios. Son espectáculos de formato pequeno, a maior parte deles deseñados para o ámbito bibliotecario e creados, en moitos casos, por profesionais das artes escénicas. Bibliotecarias e bibliotecarios aproveitan programas da Rede Galega de Bibliotecas, como *Ler conta moito*, no que se inclúen propostas que pretenden a dinamización da lectura. No catálogo deste programa existen diversas propostas ofrecidas por compañías e profesionais do teatro, adaptadas, a priori, para seren executadas en bibliotecas ou pequenos recintos. Aínda que a finalidade última destes espectáculos sexa a de

incentivar a lectura, non hai que esquecer que son propostas escénicas que requiren dunhas condicións de exhibición específicas e que resultan descoñecidas para as profesionais das bibliotecas.

Existe unha oferta teatral que pretende facerse oco nos espazos escolares. Así, en múltiples ocasións, o profesorado de todos os niveis recibe propostas escénicas con suposto valor didáctico e co pretendido obxectivo de consolidar coñecementos incluídos nos currículos escolares. Probablemente a maior oferta neste eido estea relacionada coa lingua e literatura galega. Moitas compañías teatrais aproveitan a celebración das Letras Galegas para producir espectáculos que poidan ter acollida no ámbito escolar. Ante esta oferta, o profesorado exerce de programador de teatro, sen que saiba atender aos criterios esenciais para que a obra teatral poida ser desfrutada e exhibida nas condicións idóneas.

Nos concellos estase a ver, cada vez con máis frecuencia, a intervención de profesionais alleos á cultura na selección e exhibición de espectáculos escénicos. Son profesionais de áreas como as de Servizos Sociais, Normalización Lingüística ou Medio Ambiente, por exemplo, que levan a cabo unha programación de actividades relacionadas coas súas áreas temáticas. Algúns exemplos son a celebración do Día da Muller Traballadora, o Día do Medio Ambiente, o Día da Árbore, a Loita contra a violencia de xénero... Tamén hai espectáculos nos que as compañías resaltan os valores que as obras poden ter para reforzar as mensaxes que se lles pretenden transmitir á cidadanía. E así podemos atopar a estes perfís profesionais atendendo a exhibicións de espectáculos escénicos, descoñecendo os aspectos fundamentais para facelo con éxito.

Mantense tamén nalgúns concellos o hábito de que sexan as persoas que atenden as responsabilidades políticas as que seleccionen espectáculos de artes escénicas. É unha circunstancia que se acostuma dar en concellos pequenos que carecen de persoal especializado en cultura, ou nalgúns localidades nas que a parte política se considera capacitada para confeccionar unha oferta axeitada para súa cidadanía, obviando as liñas de traballo profesional. Na meirande parte destes casos, quen contrata déixase abraiar por unha proposta que seguramente estea lonxe de atender as necesidades do público. E probablemente o faga por un prezo inoportuno para a medida do seu municipio e en espazos inadecuados ou mal atendidos.

Xa en menor medida existe un perfil de contratante de teatro que non sempre está formado para facelo dun xeito óptimo. Existen asociacións en Galicia que, con grande entusiasmo e ilusión, tentan en ocasións ofrecer espectáculos

teatrais. Ás veces fano dentro dunha programación máis ampla (festas, celebracións de días especiais...). Case sempre carecen de espazos habilitados para as artes escénicas, polo que programan na rúa ou en salas polivalentes con escasa ou nula dotación técnica.

Todos estes perfís son os que se atopan mergullados nos procesos de produción e exhibición de artes escénicas sen que na maior parte dos casos saiban como proceder para que o resultado sexa o axeitado.

E cales poden ser as consecuencias da programación pouco axeitada dun espectáculo teatral? As máis importantes poden ser:

- Se o espectáculo non se adapta ás condicións do espazo, dificultase a súa execución artística e técnica, e non son capaces de ofrecerlle aos espectadores a función tal e como se concibiu, o que produce unhas expectativas non cumpridas no público e a decepción nos executantes.
- Se o espectáculo non se adapta ás idades do público, as expectativas dos espectadores tampouco se verán atendidas ou podémonos atopar con obras que non son comprendidas nin gozadas.
- Nas ocasións que unha obra teatral non se adapta ás condicións socioculturais do público do territorio no que exhibe, pódese provocar malestar e frustración nos espectadores.

Estas consecuencias poden derivar nunha maior, o fracaso na intención da transmisión dunha mensaxe e na perda posterior dun público. Sería un mal resultado no papel que ten a cultura en xeral e as artes escénicas en particular como formadoras da cidadanía, e que debe estar presente dentro da planificación dunha política cultural.

Ante isto, hai que preguntarse que é o que debe dominar calquera persoa que nun momento determinado contrata un espectáculo para exhibilo ante o seu público.

PROGRAMACIÓN PARA A TRANSFORMACIÓN

Fagamos primeiro unha necesaria reflexión sobre cal é a situación da cultura en Galicia, antes de abordar o necesario perfil das programadoras e programadores.

No ámbito público é pouco frecuente atopar políticas culturais sostidas nunha planificación estratéxica. O que debera ser unha obriga para os responsables políticos que ocupan alcaldías e concellerías de cultura, acaba sendo unha excepción.

E en municipios onde resulta máis necesaria a intervención sociocultural (municipios pequenos e rurais que en Galicia son a maioría), o tema da planificación estratéxica da cultura é inédito. Esta carencia produce, entre moitos outros, os efectos seguintes:

- Infraestruturas culturais non axeitadas, ben por resultar excesivas e insostibles, ou ben por escasas ou inexistentes.
- Carencia de persoal especializado en cultura, ou no caso de que exista, cunhas funcións e condicións laborais mal definidas e valoradas.
- Programacións culturais mal planificadas, carentes de obxectivos de intervención sociocultural e con nulos procesos de avaliación.

Vistos estes efectos, a finalidade da cultura como elemento de transformación social fica nun último plano. Poderíamos dicir que nunha situación de normalidade, un concello debe contar con persoal cualificado para o bo desempeño do traballo cultural, cunhas instalacións axeitadas aos recursos dispoñibles e aptas para traballar en obxectivos ben definidos para a mellora sociocultural da cidadanía, desenvolvendo programacións e actividades axustadas a unhas liñas de acción. Agás honrosas excepcións, non atopamos esta situación nos concellos galegos. Nos municipios grandes, as estratexias de programación atenden xa en maior medida a manter unha oferta de lecer de calidade, a fornecer unha imaxe de marca de cidade, incluso a fins turísticos.

A carencia de planificación estratéxica provoca que as programacións teatrais se convertan, en moitas ocasións, nun feixe de espectáculos que enchen un calendario de actividades culturais sen fíos que tezan unha unidade e que pretendan uns obxectivos definidos. Cando esa oferta vén dada por departamentos alleos ao de cultura, tentan axustarse a datas específicas co fin de conmemorar, reivindicar ou poñer en valor o tema do día, por exemplo Día do Medio Ambiente.

Co anteriormente dito preténdese aclarar que unha programación de artes escénicas debe ser parte dun proceso planificado de intervención na cidadanía desde o ámbito sociocultural, coa intención de melloralala. Teñamos en conta a afirmación “a cultura non é consecuencia do desenvolvemento, é causa” (Gómez de la Iglesia 2005).

É frecuente que cando nos referimos á cultura, se entenda que o obxectivo na transformación necesaria na cidadanía é simplemente a adquisición de hábitos

culturais, que en moitas ocasións rematan relacionándose co consumo de produtos culturais. Esta visión é, cando menos, incompleta, xa que atendendo ao concepto de educación non formal feito por Philip H. Coombs, podemos asegurar que os hábitos culturais forman parte desta categoría, que inciden na formación persoal dos individuos. Lembremos que este autor establece as categorías de educación formal, non formal e informal. Define a *non formal* como toda actividade organizada, sistemática, educativa, realizada fóra do marco do sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaxe a subgrupos particulares da poboación, tanto adultos coma nenos. A *informal* defínea como un proceso que dura toda a vida e no que as persoas adquiren e acumulan coñecementos, habilidades, actitudes e modos de discernimento mediante as experiencias diarias e a súa relación co contorno. A *formal* é aquela asociada ao sistema educativo oficial. Coombs (1973) sinala que a educación non formal ou informal nas nacións industrializadas está encamiñada a compensar e complementar as deficiencias do sistema formal da educación para satisfacer, entre outras, a mellora na calidade de vida e enriquecer o lecer.

Quen programa teatro con diñeiro público debe facelo desde estas perspectivas educativas con intencionalidades transformadoras. Fomentar simplemente a compra de entradas para o teatro non supón un avance social. O público ten que percibir que a experiencia sensorial e intelectual que acaba de vivir nunha obra teatral lle supón un enriquecemento. A cultura debe ter esa condición. A lectura dun libro, a escoita de música ou a contemplación dunha creación artística, entre outras moitas manifestacións culturais, débense converter en colleitas formadoras para o individuo.

Así, traballar desde esa perspectiva non é doado. Supón unha posta en común de moitos factores que case sempre non están coordinados e atendendo a intereses diferentes. Creadores, intérpretes, técnicos, xestores políticos e xestores culturais viaxan na mesma embarcación, mais non todos fixan o mesmo rumbo, polo que se producen naufraxios, ou cando menos, eternízase a navegación para non dar chegada nunca ao destino.

Cando nunha situación como a descrita se engaden persoas non especializadas, os erros son maiores e máis frecuentes.

FUNCIÓN DE QUEN PROGRAMA TEATRO

Vistas as anteriores consideracións, habería que indicar que non é igual a profesionalidade que se lle debe presupoñer a quen programa de xeito habitual, nun espazo especialmente habilitado para as artes escénicas, de quen o fai de xeito ocasional. O que si debe ser esixible en institucións nas que si se dispón de persoas con coñecementos na materia, é a de artellar mecanismos de traballo que permitan a exhibición de teatro nas mellores condicións posibles e acadando os obxectivos formulados na súa programación. Os e as especialistas en cultura deben colaborar con quen non é profesional na materia, nas tarefas de selección, exhibición e produción.

Como aspectos mínimos que debería considerar quen ocasionalmente ofrece representacións ao vivo, están:

- Coñecer as características do espectáculo:
 - tema e sinopse;
 - idades ás que se dirixe;
 - espazo escénico que precisa;
 - necesidades técnicas (son, iluminación, proxección, maquinaria e potencia eléctrica) que require;
 - necesidades do espazo da función (posibilidade de escuridade, ventilación, control da iluminación e da acústica da sala, accesos, posibilidades de colocación do público...);
 - número de intérpretes;
 - como se debe colocar o público;
 - condicións de carga e descarga;
 - tempo de montaxe e desmontaxe;
 - necesidades para quen traballa no espectáculo (camerinos, zonas de descanso...).
- Coñecer as características do público ao que se dirixe:
 - Idades;
 - condicións educativas e socioeconómicas predominantes;
 - anteriores contactos coas artes escénicas;
 - interese pola cultura.

- Coñecer as condicións do espazo no que se levará a cabo a representación:
 - capacidade;
 - dotación técnica;
 - control da iluminación e a acústica;
 - accesos para carga e descarga;
 - accesos do público;
 - zonas complementarias á escénica (servizos, camerinos, cabinas...);
 - medidas de emerxencia e o plan de autoprotección.

Hai outros aspectos que tamén deben coñecer, pero quizais se lle presupoñan exclusivamente aos profesionais (medidas para a prevención de riscos específicos para as actividades das artes escénicas, contratación, dereitos de autor...).

Pode parecer que calquera persoa que organiza a representación dun espectáculo ten en conta todos estes factores, pero acotío demostrase que non é así. Son moitos os fracasos que se producen por situacións tales como:

- as idades do público non se adaptan ao espectáculo;
- o espectáculo non se adapta ao espazo (por tamaño, por condicións técnicas, por condicións acústicas, por dificultades na dotación técnica...);
- o tipo de espectáculo non esperta interese no *target*;
- a capacidade non é a axeitada;
- a comunicación non é a axeitada.

Cando un dos obxectivos na programación teatral é a de crear novos públicos, este tipo de erro produce un dano difícil de recuperar, o que suporá un maior esforzo posterior para captar potencial público.

Se este tipo de fallos se producen con público cativo, nomeadamente escolar, as consecuencias demostranse máis preocupantes, xa que a intencionalidade do espectáculo vese pervertida pola execución en condicións deficientes e non resoltas por quen o programou.

Cando estes fracasos se producen con espectadores afeitos á oferta de teatro, as consecuencias son diferentes. O público nestes casos acostuma detectar cales son os fallos e non os relaciona directamente co feito teatral, senón coas condicións nas que quen organiza ofreceu a obra. Ficaré cuestionada a selección da obra, mais non a súa calidade. No caso de que se programara coa intencionalidade de transmitir unha mensaxe de concienciación, pode quedar esvaecida pola desconexión provocada entre espectáculo e público.

Se ben estamos a sospeitar das características de persoas non especializadas en cultura á hora de escoller e exhibir obras teatrais, tamén debemos atender ás condicións que reúnen as programadoras e programadores en Galicia.

Xa adiantamos en páxinas anteriores que a profesión da xestión cultural é recente e que se vai definindo pouco a pouco. A función de programar artes escénicas, como parte da xestión cultural que é, leva un camiño paralelo de definición e de cada vez unha maior capacitación. Ata o de agora, a formación profesional en xestión cultural foi diversa e moi pouco adaptada á realidade coa que se atopaba. A capacitación adquiríase en base á experiencia, aos procesos de ensaio-erro e a unha relación con outros colegas, non sempre ben facilitada, na que se compartían experiencias e modelos de intervención. Seguémonos a referir ao ámbito da administración pública, nomeadamente aos concellos, nos que desde os anos 80 comezaron a incorporarse técnicos e técnicas de cultura, devagar e comezando, sobre todo, nos concellos grandes e medianos.

Estes profesionais municipais comezaron a traballar levando a cabo, fundamentalmente, un labor de dinamización sociocultural moi a pé de rúa co tecido asociativo, cos centros de ensino e cos grupos informais. Os concellos foron dotándose de equipamentos (bibliotecas, casas da cultura, auditorios, escolas de música, danza e folclore, salas de exposicións...), poñendo en marcha novos plans e creando programacións, máis ou menos estables, que lle daban cabida á música, ao teatro, á danza, ao audiovisual... Co paso dos anos, co desenvolvemento dun sector empresarial cultural e cos cambios sociais, que foron profundos nun período moi curto de tempo, estes profesionais pasan a un status máis técnico e de xestión, deixando dun lado as tarefas a pé de rúa. Asumen un rol de deseño, dirección e execución de programas. Na meirande parte dos concellos galegos, este rol supón que unha única persoa está responsabilizada de todos as fases de calquera proxecto cultural, desde a súa concepción ata o detalle máis pequeno da súa realización. Traballan en todos os ámbitos da cultura:

- música
- artes escénicas
- artes plásticas e visuais
- literatura
- audiovisual
- patrimonio

- historia e tradicións locais
- folclore

En boa parte dos casos, teñen que asumir responsabilidades ou participar nos proxectos doutras áreas, tales como:

- turismo
- normalización lingüística
- participación cidadá
- festas
- educación
- mocidade
- deportes

É un abano demasiado amplo de asuntos a atender e para todos debe adquirir coñecementos e desenvolver destrezas, o cal produce unha elevada confusión para poder definir con claridade cal é o perfil profesional co que se debería acceder a este tipo de postos na administración pública.

Patente fica tamén a dificultade que esta situación chega a producir para acadar unha especialización nalgunha das áreas de traballo, por exemplo, na de programación de teatro. Ben é certo que a visión panorámica que chegan a desenvolver, dálles unha perspectiva ampla das dinámicas culturais que lles serve para cubrir eivas puntuais en cada liña de traballo.

Antes de detallar os coñecementos que consideramos necesarios para que unha programadora ou programador realice con solvencia o seu traballo, é necesario indicar que nos imos a referir a profesionais a cargo de centros ou de programacións públicas, que atenden a todos os aspectos da exhibición. Non nos referiremos aos directores artísticos que poidan traballar en festivais, cuxo papel principal é a valoración artística das obras.

Os procesos nos que traballan as programadoras e programadores, podemos agrupar do seguinte xeito:

- a selección de espectáculos
- a supervisión das instalacións
- os procesos administrativos
- comunicación e venda de entradas
- a montaxe e desmontaxe do espectáculo
- a exhibición do espectáculo
- avaliación

Para enfrontarse á fase de selección de espectáculos, hai que facelo tendo en conta:

- a calidade artística e os valores de produción da obra, tendo en consideración aspectos como a traxectoria da compañía, da autoría, da dirección e dos intérpretes; o nivel de innovación e de risco artístico, o éxito acumulado polo espectáculo, as críticas etc.;
- a temática da obra, que pode incidir tanto na consecución dos obxectivos da política cultural para desenvolver, como no interese que esperte no potencial público;
- o xénero;
- o formato, entendido como as condicións escénicas e técnicas que require para a súa exhibición;
- o caché, para valorar o encaixe no orzamento dispoñible e nas posibilidades de equilibrio orzamentario considerando a potencial venda de entradas.

Sobre esta fase é de interese salientar o papel que pode xogar quen programa como persoa mediadora entre público e creador. Jaume Colomer, analizando a tendencia á redución da demanda de consumo de teatro, fai unha reflexión:

O sector desenvolveu unha magnífica cadea de valor con gran capacidade de produción e distribución de contidos escénicos, pero comportou un notable afastamento entre os creadores e os seus públicos. Os creadores só interactúan cos produtores, estes cos programadores e estes, pola súa vez, cos públicos. Entre creadores e públicos non hai contacto, convertémolos en *creadores de salón*. Percíbese nos creadores un radical cambio de estéticas mentres os creadores de salón seguen coa súa poética e os seus formatos analóxicos. O afastamento leva inevitablemente ao desencontro. (Colomer 2013: 33)

O programador debe trasladar o *feedback* dos espectadores aos creadores, así como as tendencias que detecta no seu público. Cada vez é máis frecuente que se dea esa comunicación que resulta útil para autores e compañías.

Ao respecto desta fase de selección de propostas, é interesante ter en conta o que indica Guillermo Heras:

Un xestor cultural do sector público debe ter unha profunda convicción democrática. Debe saber que “o seu gusto” é só un elemento máis dos varios que debe manexar á hora

de confeccionar unha programación, xa que na actualidade, as tendencias nas prácticas culturais son tan amplas e variadas coma os diferentes segmentos de espectadores. (Heras 2012: 40)

Dirixir as instalacións nas que se desenvolven as programacións é outra función que decotío asume quen programa teatro nelas. Sobre as instalacións deberá atender:

- a idoneidade do espazo para exhibir os espectáculos seleccionados;
- o estado das instalacións que usará o público (zonas de circulación e agarda, patio de butacas, aseos, aparcamento...);
- o estado das instalacións que usará o persoal artístico e técnico do espectáculo (escenario, cabina de controis técnicos, camerinos, aparcamento para o transporte de equipos e escenografías...);
- a disposición do persoal necesario para atender as necesidades dos espectadores (venta de entradas, accesos, persoal de sala, de limpeza, de seguridade...) e da compañía (carga e descarga, técnico de sala...);
- a seguridade, tanto para os espectadores como para as compañías.

Cando os espectáculos se fan na rúa ou noutros espazos menos convencionais, quen programa a función debe supervisar con especial atención estes emprazamentos, tendo en conta que debe garantir a correcta exhibición da obra e a comodidade e seguridade do público.

Unha vez pechada a contratación dun espectáculo, chega o momento de levar a cabo a fase de promoción e venda de entradas. É fundamental saber dar a coñecer a nosa oferta ao público potencial. Haberá que empregar ferramentas de márketing para obter os mellores resultados posibles de impacto e de asistencia de espectadores. Desde a selección da obra teatral, o xestor cultural xa ten que cavar no deseño da comunicación e dos procesos de venda de entradas. Haberá espectáculos que esixan pouco esforzo de comunicación, e outros que requirirán acudir a todas as técnicas dispoñibles para despertar o interese do público. Os recursos de promoción que se deberán coñecer son:

- O deseño de carteis, folletos e programas: quen programa unha función non pode desentenderse deste apartado, xa que os deseños e estilos de comunicación estarán condicionados polas características do *target*. Non é igual o deseño dun programa para os abonados dun recinto que para

persoas pouco afeitas a entrar no teatro. As cores, tipografías, imaxes e niveis de información serán distintas en cada caso e as decisións non poden quedar nas únicas mans de deseñadores ou impresores.

- Notas de prensa: cada vez está máis estendido o dispoñer de gabinetes de prensa para realizar estes traballos, mais quen se responsabiliza da programación debe supervisar as notas que se emiten para verificar que se inciden naqueles valores de produción que poden espertar o interese do público, ademais de comprobar que a información que se vai transmitir é correcta. Tamén terá que colaborar na disposición de imaxes, vídeos ou posibilidades de contactar con protagonistas que poidan resultar de interese para os medios.
- Publicidade en medios: no caso de elaborar anuncios gráficos para prensa escrita ou cuñas de radio, haberá que supervisar os deseños e contidos.
- Actos de presentación: co obxecto de atraer a atención dos medios de comunicación, en ocasións organízanse actos de presentación dun espectáculo ou dunha programación coa presenza dos máximos responsables e de artistas que poidan ter interese xornalístico. Se existe gabinete de prensa, estas tarefas son compartidas e quen programa debe supervisalas. Para estes actos, ás veces será necesaria a aplicación de medidas protocolarias, polo que haberá que coñecelas.
- Presentacións en centros escolares, centros de 3ª idade, escolas de teatro...: coa intención de captar novos públicos, en ocasións realízanse visitas ou presentacións con protagonistas dos espectáculos en estes tipos de lugares. No caso de escolas de teatro ou danza, por exemplo, preténdese animar a participación creando un nexo entre alumnado e artistas de referencia partillando experiencias, procesos de creación, incluso facendo unha breve actuación.
- O sitio web: proporcionará a información útil que busquen os públicos fieis e os novatos, permitirá ou enlazará coa venda de entradas (billeteira) e pode servir ademais para recibir comentarios do público e como ferramenta de márketing e para a xestión de audiencias. O seu deseño, navegabilidade e actualización de contidos debe estar supervisado pola persoa responsable da programación.

- Redes sociais: hoxe en día a comunicación xa non se entende sen priorizar as redes sociais. Quen programa debe coñecer as súas dinámicas coa intencionalidade de obter a máxima eficacia comunicativa co seu público.
- Outros medios de difusión: ademais das anteriormente indicadas, existen moitas outras canles para a comunicación. É doado atoparse coa dispoñibilidade de aplicacións para dispositivos móbiles, con boletíns (por correo electrónico) para subscritores ou con paneis luminosos na rúa, entre outros. De todos terá que ter coñecemento das súas características básicas para o deseño das estratexias de comunicación.

O proceso de venda de entradas xa acostuma estar máis sistematizado, tanto para facelo en billeteira como a través de plataformas en liña. Aínda así, o programador ou programadora ten que atendelos, sobre todo cando existe venda anticipada, xa que detectar niveis baixos de venda debe supoñer unha reacción na comunicación e na estratexia de prezos ou incentivos.

En boa parte dos concellos galegos, os equipos humanos dos departamentos de cultura son moi limitados, cando non unipersoais. Isto implica que en moitas ocasións os traballos de descarga, montaxe, desmontaxe e carga debe estar supervisada directamente por quen programa o espectáculo. Noutros casos dispoñen de persoal técnico e de conserxería que atende estes labores. Nestes procesos é importante atender á prevención de riscos laborais e non permitir o desleixo no cumprimento da normativa preventiva. Igual de importante é o facilitar este traballo dispoñendo de maquinaria, mecánica ou manual, para o transporte seguro dos equipamentos, así como ofrecer os medios para evitar que se molle o material se chove nos momentos de descarga e carga.

No caso de montaxes no exterior, hai que engadir ás súas responsabilidades as de verificar o cumprimento das normativas para electricidade, escenarios, estruturas, emerxencias...

Chegado xa o momento da exhibición do espectáculo, debe ser o programador ou programadora quen determine que se está nas condicións idóneas para comezar a función e quen interveña ante incidencias. Valorará a reacción do público ante o espectáculo e se se cumpriron as expectativas. Volvendo sobre as posibles incidencias durante o espectáculo, quen programa debe ser quen teña “previstos os imprevistos” e quen saiba actuar con celeridade e discreción para solucionarlos. Serán reaccións coordinadas co persoal técnico e de sala. A experiencia proporciona un gran nivel de seguridade e eficiencia na resolución dos

incidentes máis habituais durante unha función (subministro eléctrico, avarías no equipamento escénico ou técnico, mal comportamento dalgún espectador...).

Quen se encarga da programación ten consigo unha elevada carga de traballo administrativo. E se é persoal dun concello, aínda máis carga terá. Moitas das programacións están incluídas nas redes de artes escénicas que promove a Xunta de Galicia ou algunhas das deputacións. Estas redes supoñen diversas fases administrativas que coordina o responsable da programación, mais que precisa da participación doutros departamentos. Canto máis necesaria é a intervención doutros especialistas municipais, máis se complica e estende o proceso administrativo. De igual xeito ocorre coa tramitación de subvencións coas que se financian festivais e espectáculos. Son trámites que requiren documentación técnica e administrativa da que se responsabilizan os programadores. A este tipo de procedementos hai que engadirllles os de contratación ou os dos permisos pertinentes, entre outros posibles.

Hai que salientar que a entrada en funcionamento da administración electrónica, que podemos considerar que aínda está nunha fase inicial, está supoñendo unha aprendizaxe de novos xeitos de tramitación, que non sempre resulta doada. Ademais da adaptación que precisan os profesionais da administración pública, tamén resulta obrigatoria para a cidadanía, e no caso que nos atinxe, ás compañías e provedores que participan nas programacións teatrais municipais. A administración electrónica naceu coa intención de facilitar, simplificar e manter a transparencia nos procedementos administrativos, ademais de supoñer un importante aforro de papel e unha sistematización eficaz nos arquivos de documentación. Mais neste primeiro cuarto do século XXI aínda non a podemos considerar como un sistema áxil e atractivo para a cidadanía, que debe ser a principal beneficiaria do novo modelo. Quen programa sofre en moitas ocasións esta situación, que lle chega rebotada por parte de quen aínda non está adaptado ou non domina os novos procedementos, ou desde a propia administración, que tenta implantar a ritmo acelerado novos procesos que hai que saber utilizar en tempo récord.

A todo isto engadiremos o manexo de toda a normativa que recae sobre as funcións dos responsables das programacións teatrais. Ademais da lexislación en materia de espectáculos, de dereitos de autor, seguridade e hixiene, ambientais, protección de datos, laborais... engádense as propias da administración pública, como poden ser as de procedemento administrativo ou a lexislación de contratos.

Esta última supuxo un importante cambio para o concellos, o que se traduciu en dificultades para as persoas que teñen que confeccionar as programacións. En definitiva, a parte administrativa destes profesionais engordou e gañou en complexidade.

Neste ano 2020 tamén se engadiu a dificultade legal de adaptarse ás restricións provocadas pola pandemia da COVID-19, con normativa estatal e autonómica que condicionaba directamente a realización dos espectáculos públicos e o manexo de públicos, artistas, técnicos e demais persoal implicado.

Os procesos de avaliación son outra responsabilidade destes profesionais. Se ben é certo que a avaliación está moi descoidada en Galicia, tanto como a planificación estratéxica da que xa fixemos mención, hai dinámicas que ás veces se poñen en práctica para obter uns mínimos de información sobre os resultados obtidos. O máis habitual é a valoración de datos numéricos tales como venda de entradas, número de espectadores, número de funcións programadas, cifras económicas... En ocasións recóllense datos sobre a aceptación dos espectáculos por parte do público, dando por resultado unha clasificación das obras que máis gustaron. Mais non é suficiente para poder reorientar ou fixar novas liñas estratéxicas en materia de cultura e de artes escénicas. Cabe salientar ao respecto de datos que se poidan utilizar para a avaliación, aqueles que se obteñen das billeteiras en liña, con información persoal de quen interactúa para mercar entradas. En Galicia, apenas sabemos de teatros que estean a usar esta información para a toma de decisións nas programacións, mais está a ser unha das facetas da xestión cultural nas que se desenvolven novas ferramentas tecnolóxicas que contribuirán a optimizar os procesos de avaliación, márketing e xestión de audiencias. Quen programa acostuma coñecer as ferramentas de avaliación, mais non dispón do tempo que require deseñalas e implementalas e desde a esfera política non se esixen nin se facilitan os recursos para dispoñer delas, polo que acaba sendo unha tarefa esquecida.

A FORMACIÓN PARA QUEN PROGRAMA TEATRO

Como se pode comprobar, responsabilizarse do traballo de programar teatro require, ademais de dispoñer de sensibilidade pola cultura e o feito creativo, coñecer diversas disciplinas e contar con múltiples aptitudes. Chegar a dominar

esta profesión supón formarse en todas elas e mergullarse no mundo das artes escénicas para recoñecer como funciona o sector, cales son os seus mecanismos e ter a visión global que lle proporcionará solidez profesional ao desempeño deste oficio. Dito isto, coincidimos cunha dedución do informe da enquisa feita no 2015 a xestores de teatros de toda España pola Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública (RETACF):

A diferenza doutros sectores produtivos nos que prima a xuventude e o nivel de formación, no noso sector accédese ás tarefas de xestión a partir dunha certa acumulación de experiencia (idade). Os traballadores na franxa de 36 a 50 anos son a inmensa maioría (89,6 %), ficando un exiguo 10,3 % para os traballadores desa idade. (RETACF 2015: 24)

Da mesma enquisa tamén nos parece importante salientar que nos corpos de xestión as traballadoras e traballadores tiñan a percepción sobre o nivel de formación ao incorporarse ao posto, que era pouco axeitada (44,1 %) ou nada axeitada (5 %). Son datos que nos levan a deducir que moitos acceden a este oficio sen contar coa preparación necesaria. Desta conclusión dérívase outro dato relevante: un 40 % consideraban “imprescindible” a formación continua e un 50 % considerábana “moi importante”. Ao respecto, no informe indícase:

Unha vez establecida a importancia da formación continua, observamos que a motivación para a súa realización está directamente vencellada coa actualización de competencias motivadas por mudanzas no contorno, xa sexan estas relacionadas cos procesos de traballo, a evolución social ou a emerxencia de novas ferramentas. Acumulan en total o 85,2 % das enquisas. (RETACF 2015: 35)

Ata hai ben pouco, formarse para traballar no ámbito da xestión cultural en xeral e das artes escénicas en particular, era difícil xa que apenas existían estudos especializados na materia. Á xestión cultural nos municipios chegábase desde diferentes niveis formativos, e, no caso de estudos universitarios, con especialidades moi diversas (Maxisterio, Pedagogía, Filoloxías, Xeografía e historia, Historia da arte, Economía, Políticas, Socioloxía, Educación social...). Desde a formación profesional o máis frecuente era acceder con estudos de animación sociocultural. Como é doado supoñer, nestas carreiras apenas existen materias

que doten os titulados dos coñecementos suficientes para defenderse profesionalmente no ámbito da xestión cultural. Observando datos de Galicia publicados no 2007 no Informe das necesidades e demandas formativas dos profesionais da acción cultural pública en Galicia, dunha mostra de 203 profesionais da xestión cultural nos concellos, 178 tiñan formación universitaria, mentres que 25 tiñan formación de niveis inferiores (Pose 2007: 29).

Desde hai uns anos, a especialización pódese adquirir con novos estudos de posgrao (máster e experto universitario) de xestión cultural, que comezaron a implantarse en Barcelona e Madrid. Anos despois foron espallándose por outras cidades españolas, ata que no 2014 se implantou na Facultade de C.C. Económicas e Empresariais da USC. Mais nestes posgraos a xestión específica das artes escénicas ocupa unha pequena parte dos programas.

Para ofrecer unha formación máis específica para programar teatro existe a opción do posgrao en Produción e xestión de espectáculos e festivais da Universitat de Barcelona. No seu programa dispón dun módulo que podemos considerar como o mellor enfocado á formación de programadoras e programadores, ao que titulan “Estratexias de programación e análise de audiencias”. Neste módulo abordan, entre outros, os seguintes temas:

- Fundamentos de programación artística: tendencias estéticas e lóxicas de programación.
- O proceso de programación e a “caixa negra” dos programadores.
- Análise comparada de estratexias de programación de festivais.
- Análise comparada de estratexias de programación de equipamentos territoriais.
- Cooperación e redes de programación: políticas, axentes, paquetes...
- Estratexias de desenvolvemento de públicos.
- Estratexias de apoderamento e desenvolvemento territorial e comunitario.
- Residencias artísticas: impulso á creación e desenvolvemento territorial.

Nos estudos de Educación social (grao) e de Animación sociocultural (ciclo superior), o teatro trátase desde unha perspectiva de ferramenta de transformación social. É unha visión necesaria, mais fáltalle o punto de vista desde a xestión, que é outra das que se precisa como xa detallamos con anterioridade.

O ciclo superior de Produción de audiovisuais e espectáculos que se imparten nas Escolas de Imaxe e Son da Coruña, Ourense e Vigo, inclúen os módulos de

“Planificación e de xestión de proxectos de espectáculos e eventos”, que suman un total de 318 horas. É unha formación que resulta útil no ámbito da programación de espectáculos, mais que tamén resulta incompleta. A deste ciclo é unha formación que está pensada para o traballo nas compañías.

A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESADG) conta con tres titulacións. A de Dirección escénica e dramaturxia dispón no seu plan de estudos con materias sobre xestión e produción que ofrecen algúns dos coñecementos que anteriormente debullamos. Tamén contan con temas sobre aspectos técnicos que resultan útiles para o traballo de programación, mais a devandita titulación non está enfocada ao desempeño deste tipo de traballos, senón aos de creación.

O colectivo profesional que está a traballar nos concellos da provincia da Coruña, estase a formar de maneira continua grazas á Deputación da Coruña, que é a única institución que está manter unha mínima oferta formativa que poden aproveitar os xestores e xestoras culturais. Para o ámbito específico das programacións teatrais ofertou nos últimos exercicios cursos titulados “Xestión e produción de espectáculos ao vivo nas programacións municipais”, “Aproximación ás infraestruturas e tecnoloxías escénicas e espectaculares de uso en propostas socioculturais” e “Seguridade e emerxencias en instalacións e actividades socioculturais”. Outras accións formativas foron menos específicas para o ámbito teatral, mais resultan de interese para a ampla formación á que nos referimos. Un exemplo deste tipo de cursos é o titulado “Fundamentos xurídicos da política cultural municipal”, no que se trataron as diversas normativas que lle afectan á cultura, incluíndo as específicas para o ámbito dos espectáculos.

Hai que salientar que esta formación que ofrece a Deputación da Coruña está a ser a única en Galicia que parte de organismos públicos, xa que a Xunta de Galicia leva anos sen ter cursos neste eido. E de semellante xeito ocorre coas restantes tres deputacións, que si manteñen unha oferta en materia administrativa, informática ou de prevención de riscos (a de Ourense ofreceu un específico para instalacións culturais e deportivas). A Federación Galega de Municipios e Provincias (FEGAMP) de xeito esporádico ofrece algunha acción formativa específica para o sector cultural, se ben si que se encarga de cubrir as necesidades formativas en materia administrativa (contratos, subvencións...). No eido da cultura, a Fegamp ofreceu no ano 2019 un curso dedicado á avaliación.

No ano 2019, a Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural (AGPXC) iniciou unha liña de formación coa que pretende dar cobertura aos ocos que hai en materia de formación para os profesionais. Así, xa levou a cabo accións formativas en materia de seguridade e plans de autoprotección, sobre financiamento público e privado ou sobre a nova lei de contratos no sector público. No 2020, grazas a un convenio coa Xunta de Galicia provocado pola pandemia e como reactivación do sector cultural, a AGPXC puxo en marcha un plan de formación dixital para o colectivo de xestores culturais, con módulos de interese para a capacitación de profesionais da programación teatral.

A feira anual de teatro Galicia Escena Pro é un espazo e tempo de encontro de programadoras e programadores de toda Galicia no que flúe moita información entre profesionais, atendendo dúbidas, comentando estratexias e novidades. Remata sendo un encontro moi valorado polos asistentes para sentir que melloran nos seus coñecementos profesionais.

En xeral, en Galicia, a oferta de formación específica para atender o perfil de quen programa teatro é escasa, incompleta e mal distribuída xeograficamente. Téñeno máis doado quen traballa nos concellos, xa que teñen acceso ás liñas formativas da Xunta de Galicia, deputacións e Fegamp. Quen pretende formarse para acceder a un posto de traballo neste campo, teno máis difícil e custoso economicamente, e probablemente non chegue a ser unha formación plena para comezar tendo un emprego programando teatro.

Quedan pasos que dar para solucionar esta situación. Nesa liña están a traballar o propio colectivo de programadores e programadoras e as asociacións estatais de profesionais da xestión cultural, incluída a AGPXC. Definir claramente o perfil, cando menos para traballar na administración pública, é fundamental para dignificar a profesión, para mellorar as funcións que en materia de cultura teñen os concellos, para mellorar os obxectivos formulados no deseño das programacións das artes escénicas e para contribuír eficazmente na mellora das condicións do sistema teatral galego.

Por último, concluír que a necesidade de que a exhibición de teatro se faga sempre con criterio e supervisión profesional, contando con especialistas en todas as fases, aínda que a iniciativa parta desde outro tipo de profesionais. A necesidade de colaborar entre compañías, promotores e programadores debe ser a premisa se desexamos acadar os obxectivos formulados e deixar no público unha ansia de volver gozar das artes escénicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARR, Eugene / Michelle PAUL (2011): *Rompiedo la quinta pared: marketing para las artes en la era digital*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor / Fundación Autor.
- COLOMER, Jaume (2013): *La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica*, Madrid, Fundación Autor.
- COOMBS, Philip Hall (1973): *La crisis mundial de la educación*, Madrid, Ediciones Península.
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (2005): “A formación na acción cultural local”, en *Actas Interea 2004*, A Coruña, Deputación Provincial, 68-73.
- HERAS, Guillermo (2012): *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*, Caseros (Argentina), RGC Libros.
- LÓPEZ DE AGUILETA, Iñaki (2000): *Cultura y ciudad*, Gijón, Ediciones Trea.
- POSE, Héctor M. (coord.) (2007): *As necesidades e demandas formativas dos profesionais da acción cultural pública en Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- RETACF (Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública) (2015): *Resultados de la encuesta sobre la detección de necesidades formativas en los colectivos de gestión y personal técnico v2 (corrección erratas v1)* (<https://www.redescena.net/redaccion/informeresultadosencuesta2015.pdf>).
- RODRÍGUEZ, X. Paulo (2019): “Artes escénicas: aproximación ao estado da situación”, en Sergio Lago / Marcos Lorenzo (coords.), *A xestión cultural en Galicia. Unha visión panorámica e actual*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, 85-91.

OUTRAS FONTES CONSULTADAS

- Posgrao en Produción e xestión de espectáculos e festivais da Universitat de Barcelona (<http://www.ub.edu/cultural/postgrau-en-produccio-i-gestio-de-festivals-i-espectacles/?lang=es>)

INFORMES

INFORME SOBRE O TEATRO GALEGO: CREADORES, XESTORES E PÚBLICOS

Håkan Casares Berg
Consello da Cultura Galega

Tal e como se recolle no avance de resultados¹, o Consello da Cultura Galega preparou un informe para presentarse no I Congreso Internacional do Teatro Galego². A investigación que se deseñou para a súa elaboración foi consensuada cos representantes do sector das artes escénicas para paliar a falta de información relativa á relación existente entre creadores, xestores e públicos de teatro. En coincidencia cos obxectivos do congreso, trata de fornecer elementos e bases fiables para a planificación estratéxica do teatro dos vindeiros anos.

Os estudos preliminares mostraron a existencia de escasa evidencia empírica sobre as relacións dos principais colectivos implicados. De acordo coa *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*³, despois de anos de grandes dificultades e recortes económicos, o teatro semellaba empezar unha senda de recuperación. Un dos elementos positivos dos últimos anos foi a mellora do diálogo da Administración cos profesionais do sector, que estaba a dar como resultado a necesaria adaptación dos sistemas de financiamento ás novas realidades profesionais e artísticas. Historicamente, a relación do sector coa Administración foi mala. Tamén é importante destacar que o aumento da produción de obras tivo unha resposta positiva entre o público. Durante os anos de crise que viñeron despois de 2009 había que programar obras protagonizadas por un ou, como moito, dous actores ou actrices. Non obstante, nos últimos anos empezáronse a facer espectáculos con elencos maiores. Díciase no informe que parte dos axentes do sector entendían que o financiamento público constituía o sustento das artes escénicas en Galicia, unha dependencia provocada pola gratuidade da cultura e por un sector do público que está acostumado a pagar prezos moi baixos polas entradas. Dende o sector enténdese que a cultura debe ser accesible, pero tamén é importante inculcar no espectador a necesidade de contribuír economicamente dunha maneira proporcional. A visión do teatro galego dentro e fóra de Galicia experimentou unha evolución moi positiva, cun significativo incremento de público.

¹ http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2020_Avance-de-resultados-do-informe-sobre-o-teatro-galego.pdf

² http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2020_Informe_sobre_o-teatro_galego.pdf

³ http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2018_Diagnose-para-a-cultura-galega.pdf

Por outra banda, o Consello da Cultura Galega, por proposta da sección de Música e Artes Escénicas publicou en 2013 un informe denominado *As Artes Escénicas en Galicia. Situación e Perspectivas*⁴. Este documento afirma que “as artes escénicas en Galicia constitúen un sector produtivo de especial relevancia no eido da creación e da difusión cultural, pero tamén na xeración dunha imaxe de marca do país, alén de ser un importante viveiro de novos empregos, ou de constituír un campo fundamental para a diversificación e mellora da oferta de ocio e tempo libre para todas as idades”.

As conclusións deste informe indican que o sistema teatral galego presentaba tantas potencialidades como eivas, que derivan a maioría delas da carencia dunha política orientada ao desenvolvemento do campo en canto sector estratéxico, unha política que debería propiciar a elaboración dun Plan Estratéxico deseñado e consensuado con todos os axentes sociais, pero tamén con todas as administracións, entidades e institucións do campo.

Ademais conclúe que as artes escénicas en Galicia vivían unha situación sumamente interesante se se atende a variables tan significativas como incremento de públicos, mellora da calidade, diversidade nas orientacións estéticas, desenvolvemento dunha dramaturxia propia, perspectivas no campo da investigación, vixencia do sector escolar, afeccionado e comunitario e posibilidades de desenvolvemento de múltiples liñas de traballo no eido da animación sociocultural propia das artes escénicas.

Partindo desta realidade, propóñense diversas liñas de acción que deben ir acompañadas dun plan de financiamento, entre as que se poden enumerar, entre outras, a posta en marcha de compañías residentes de teatro nas principais cidades galegas e cabeceiras de comarca e a elaboración dun plan de activación para o espazos escénicos municipais. Tamén se suxire a creación dun novo modelo de axudas á realización de espectáculos escénicos, que posibilite a posta en marcha de proxectos a longo, medio ou curto prazo, así como a potenciación de espazos alternativos de exhibición para fomentar a diversidade na produción e atender os diferentes públicos.

Para a realización dun informe das características que se precisaban, realizáronse tres enquisas distintas, cunha estrutura común para facilitar a posibilidade

⁴ http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2013_As-artes-escenicas-en-Galicia-situacion-e-perspectivas.pdf

de seren comparadas, pero cuns obxectivos diferentes. Así, realizouse unha mostra dos públicos, outra de xestores e outra de creadores de teatro galegos.

O estudo dos espazos escénicos de Galicia e dos seus programadores contou coa participación de 169 recintos, dun total de 209 locais identificados, é dicir, co 80,9 % do total, o que supón un erro estatístico de $\pm 3,37$.

No marco do estudo aos públicos realizáronse en total 1.137 entrevistas en 21 espazos escénicos repartidos por toda Galicia, tendo en conta a provincia e o tamaño dos concellos, polo que o erro mostral é do $\pm 2,97$.

Para os creadores tomouse como universo de análise o conxunto dos socios da Asociación Galega de Actores, os membros da Academia Galega de Teatro e os responsables das compañías que figuran no catálogo da Asociación Galega de Empresas de Artes Escénicas. En conxunto, este universo estaba conformado por 379 profesionais das artes escénicas en Galicia. Durante o traballo de campo realizáronse entrevistas a 252 destes profesionais, polo que a enquisa presenta unha marxe de erro do $\pm 3,65$.

Engadiuse ao informe unha addenda na que se presentan datos relativos ás artes escénicas, incluídos nun documento de traballo publicado polo Consello da Cultura Galega no mes de xullo de 2020⁵, no que se ofrece unha radiografía pormenorizada do que sucede nas empresas culturais galegas desde que empezou a crise do coronavirus. Aquí ofrécese datos sobre as empresas que realizan actividades de artes escénicas en clave comparativa co conxunto do sector cultural galego. Esta información pretende ofrecer un enfoque máis amplo da problemática específica deste ámbito e a súa contextualización desde a declaración do estado de alarma e posterior confinamento da poboación e inactividade económica durante tres meses. A situación supuxo grandes perdas económicas e un parón brusco da actividade de todas estas empresas, polo que se analiza como incidiu isto na economía das empresas ou como lle afectou ao seu persoal. Tamén e, como consecuencia disto, analízanse os posibles efectos negativos que pode ter no futuro inmediato e a medio prazo nas propias empresas e a súa actividade profesional. Finalmente, propóñense certas medidas que os propios profesionais consideran que se deberían levar a cabo para paliar esta situación.

A continuación recóllense os principais achados do traballo.

⁵ Barómetro da Cultura Galega I. <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4381>

PERFÍS DOS PROTAGONISTAS E CARACTERÍSTICAS DOS ESPAZOS ESCÉNICOS

Un dos principais obxectivos do informe foi describir o perfil dos tres protagonistas principais do sistema do teatro galego: públicos, creadores e xestores. De xeito complementario tamén se analizaron os espazos escénicos. O perfil do público que asiste a funcións de artes escénicas en Galicia é maioritariamente feminino (62,5 %), cunha idade media de 42 anos. O 57,3 % posúe estudos universitarios, un índice moi superior á porcentaxe da poboación galega en xeral. Os seus ingresos medios mensuais por fogar superan os 1.200 euros e o seu lugar de residencia é preferentemente urbano: un 48,3 % reside nunha das sete cidades galegas e un 30,8 % faino en concellos de 10.000 a 50.000 habitantes. Os espectadores acudiron a unha media de 6,7 funcións escénicas nos últimos 12 meses. A asistencia é maior canto máis urbana é a contorna de residencia da persoa enquisada e canto máis idade ten. Tamén inflúen positivamente o nivel de estudos e os ingresos salariais. O 40,1 % desprazouse a un concello distinto ao da súa residencia para asistir á función, en maior medida de rural a urbano. O máis habitual é acudir ao teatro coa familia (36,4 %) ou coa parella (31,7 %). O gasto medio declarado por espectador nos últimos 12 meses en funcións de artes escénicas é de 84 euros. Gastan menos os espectadores máis novos, os do rural e os que teñen menos estudos. Non se aprecia, non obstante, un maior gasto segundo o nivel salarial, polo que se pode pensar que depende máis da afección a este tipo de espectáculos, fortemente vinculada ao nivel de estudos, que dos ingresos.

O perfil das persoas responsables da programación en Galicia describe de xeito predominante a unha muller, duns 49 anos, funcionaria ou persoal laboral da Administración pública, principalmente do ámbito municipal. No 82 % dos espazos estudados as tarefas de programación son levadas a cabo por persoal funcionario ou laboral que debe asumir ademais outras funcións, que en moitas ocasións son as principais. O 40,7 % carece de formación específica e só un 21 % posúe formación regrada no ámbito da xestión cultural. Ademais, 7 de cada 10 non tiñan experiencia previa en xestión cultural cando asumiron as funcións de programación. De feito, o 88,6 % non se dedica exclusivamente á programación e un 89,8 % non conta con retribución específica por ese labor. En xeral, trátase dun perfil pouco profesionalizado, cun baixo nivel de formación regrada no ámbito da xestión cultural e sen experiencia previa nin dedicación exclusiva.

No eido dos profesionais das artes escénicas en Galicia, ao contrario que no caso do público e dos profesionais programadores, o peso porcentual dos homes é lixeiramente superior ao das mulleres (un 52,4 % fronte a un 47,6 %), mentres que a idade media se sitúa nos 45,8 anos. Un 73 % conta con titulación universitaria (cifra que case triplica a media da poboación galega). Son profesionais altamente formados na súa especialidade, xa que se constata que é habitual que realizaran cursos específicos (61,1 %), ao tempo que un 45,2 % ten formación universitaria específica relacionada coas artes escénicas. O número medio de funcións en que participaron dunha ou doutra maneira os profesionais do teatro foi de 25 nos últimos doce meses, dato que agocha unha gran disparidade, pois o 27 % non participou en ningunha función, mentres que un 15,9 % participou en máis de 50.

En conxunto, predominan os profesionais cunha reducida actividade. Puideron traballar máis e con mellor retribución aqueles que exerceron parte da súa actividade fóra de Galicia. A media de tempo traballado en 2019 nas artes escénicas situouse en 6,4 meses, pero un de cada catro non traballou nin un mes. A maioría dos profesionais compatibiliza as artes escénicas con outros traballos: só o 31,3 % percibiu ingresos salariais unicamente da súa actividade escénica. Mesmo entre os que máis traballan detectouse unha porcentaxe relativamente elevada de profesionais que obteñen ingresos doutras fontes para complementar os seus salarios. Tamén son frecuentes os que teñen varias ocupacións diferentes relacionadas coas artes escénicas.

O colectivo máis numeroso é o dos actores e actrices (88,1 %). A moita distancia porcentual figuran as persoas dedicadas á dirección (27,4 %) e as responsables de compañías (22,6 %). Completan o conxunto persoas dedicadas á docencia ou á investigación de teatro, á produción e distribución, dramaturgos/as e guionistas ou membros da Academia Galega de Teatro. O 61,9 % non acadaría o salario mínimo interprofesional se só se teñen en conta os ingresos das artes escénicas e, só o 11,1 % traballou en compañías de máis de 50.000 euros de orzamento anual. En xeral, todos os indicadores amosan unha importante precariedade laboral no sector.

En canto aos espazos escénicos, o 93,5 % dos analizados son de titularidade pública, principalmente municipal. A metade deses espazos están situados en concellos de menos de 10.000 habitantes, mentres que nas cidades se localiza o

13,6 % dos espazos que participaron na enquisa. Aínda que no rural se concentra boa parte dos espazos, trátase de instalacións pequenas, en moitas ocasións de carácter multiusos, e nas que se ofrece unha programación escénica esporádica. Os teatros teñen unha media de 288,8 butacas, se ben se aprecia unha notable disparidade entre os distintos espazos, sobre todo en función do tamaño do concello en que se atopan os espazos escénicos. A media de butacas por espazo é de 216 nos concellos de ata 10.000 habitantes, mentres que nas cidades a media é de 623 butacas por espazo, de modo que nas cidades atopamos o 29,3 % das butacas dispoñibles. Predominan os espazos de pequena cabida, pois non supera as 300 butacas o 72,2 % do total.

A gran maioría dos espazos analizados conta cun orzamento pequeno: só o 16 % declara que acadou ou superou os 50.000 € en 2018 e unicamente un 6,5 % ingresou esa cantidade por venda de entradas. O 57,4 % dos espazos programou exclusivamente funcións de balde. Esa característica é especialmente habitual no rural, onde ten unha programación integramente gratuíta o 76,2 % dos espazos, fronte ao 13 % das cidades. Só o 9,5 % realiza enquisas para medir a satisfacción do público.

Nos espazos analizados representáronse unha media de 28,9 funcións no último ano de referencia, pero no 55,1 % deles representáronse menos de 20 funcións. A media de funcións é máis elevada canto maior é o tamaño poboacional do concello. De feito, o 43 % das funcións programadas tiveron lugar nas cidades. A media de espectadores é de 202 por función e de 6.076 por espazo, aínda que esta cifra resume datos moi dispares entre si. Tres de cada dez espazos escénicos analizados recibiron menos de 500 asistentes en total ao longo de todo o ano. No extremo contrario, rexistráronse 23 espazos (o 13,6 %) que recibiron máis de 10.000 espectadores cada un.

As e os espectadores concentráronse principalmente nas cidades. En definitiva, se ben a meirande parte dos espazos se concentran no rural, trátase de espazos pequenos, con capacidades reducidas e que programan poucas funcións ao longo do ano, polo que, consecuentemente, reciben poucos espectadores. Dese xeito, son os grandes espazos das cidades, moitos deles cun elevado número de butacas e unha programación ampla, diversa e frecuente, os que atraen maior número de espectadores. Así, as cidades só supoñen un 13,6 % dos espazos pero achegan o 43 % das funcións programadas e o 58,7 % dos espectadores.

No extremo contrario, os espazos dos concellos rurais supoñen o 49,7 % dos espazos e o 37,2 % das butacas pero só 14,5 % dos espectadores.

ESTRATEGIAS DE PROGRAMACIÓN E PROMOCIÓN

Outro obxectivo importante deste informe é describir como se perfila a programación de teatro en Galicia. A iniciativa divídese case a partes iguais entre a dos propios programadores (42,8 %) e as impulsadas por outras entidades ou administracións (42,4 %) e só un 15 % das funcións son iniciativa das compañías artísticas. Con todo, a toma de decisións sobre a programación varía notablemente en función das características dos propios espazos escénicos que, pola súa vez, están estreitamente ligadas ao tamaño do municipio no que estean situados. Nos concellos de máis de 10.000 habitantes a elaboración do programa de teatro correspóndelle a un profesional, mentres que nos municipios máis pequenos se encarga algunha entidade ou administración. Nesta mesma liña, a porcentaxe das funcións programadas por iniciativa das propias compañías acada o 22,7 % nos espazos das cidades, mentres que no resto dos concellos se sitúa entre o 12,7 % e o 15,1 %. Cabe sinalar tamén que nos espazos de maior cabida, a iniciativa das propias compañías acada o 26,8 %.

Un 43,2 % dos espazos galegos programa as súas obras cunha antelación de entre 3 e 6 meses, un 30,2 % con 3 meses e só o 22,5 % dos espazos o fai con máis de 6 meses de antelación. É dicir, nun 73,4 % dos espazos escénicos a programación faise cunha anticipación inferior ao medio ano, o que é máis habitual canto máis pequeno é o espazo e menor o número de funcións que se programen.

Antes de decidir a contratación dunha obra, un 35,5 % dos profesionais encargados da programación dun espazo escénico acode á representación desta. Con todo, un 45,6 % só o fai algunhas veces e un 17,8 % non acode nunca á súa representación. Este comportamento tamén cambia en función doutras variables: a porcentaxe de quen adoita acudir a unha obra antes de contratala é maior canto máis grande é o municipio, maior o número de butacas, maior o número de funcións representadas no ano e maior o volume de espectadores recibidos.

En relación con esta forma de planificación, o 42,9 % dos profesionais do teatro prepara as obras cunha antelación de menos de tres meses con respecto á data de estrea. Só o 22,6 % adoita dedicar máis de seis meses a preparar unha obra antes da estrea. O 39,3 % mantén as obras no repertorio por máis de dúas tempadas, o 31 % durante dúas tempadas e o 19,8 % durante só unha. O tempo dispoñible para preparar as obras e o tempo que se manteñen no repertorio aumenta segundo o grao de profesionalización, é dicir, entre as persoas que traballan máis tempo e en máis funcións, as que dependen economicamente só dos ingresos derivados das artes escénicas e as vinculadas a compañías con maiores orzamentos.

Todos os espazos escénicos da mostra de estudo realizan campañas de difusión da súa programación. Os medios máis habituais son as redes sociais (92,3 %), prensa (72,8 %), cartelaría (40,2 %), páxinas web (24,9 %) e folletos (15,4 %). O 66,9 % dos teatros comeza estas campañas entre unha semana e un mes antes da función, pero tamén hai un 17,5 % de espazos que adoitan comunicar cunha semana ou menos de antelación.

O 87,7 % dos profesionais fai tamén algún tipo de campaña nos medios de comunicación ou redes sociais das obras que realiza. As redes sociais, a prensa e a radio son os medios máis empregados. Só un 18,5 % adoita iniciar esas campañas con máis dun mes de adianto sobre a data da actuación. Canto maior é o grao de profesionalización maior é tamén o emprego das diversas canles de difusión e a antelación coa que se inician as campañas.

Para o público, as redes sociais son a canle máis habitual de coñecemento da oferta de espectáculos escénicos (41,8 %), sobre todo Facebook, pero séguenas moi preto as recomendacións doutras persoas (32,1 %). En menor medida, a información chega a través de folletos ou carteis (17 %) e páxinas web (15 %). Un de cada tres asistentes tivo coñecemento do desenvolvemento da función á que acudiu cunha antelación de entre unha semana e un mes, e un 26,5 % na mesma semana.

Entre o público galego hai pouca anticipación na compra das entradas, o 55,1 % das persoas entrevistadas mercou a entrada na mesma semana en que ía ter lugar a función. O 14,8 % dos teatros ofrece un sistema de abonos para fomentar un maior número de visitas entre os seus asistentes, pero só o 6,5 % das persoas enquisadas en espazos con opción de abono de tempada fixera uso desta opción.

OFERTA E DEMANDA DE XÉNEROS TEATRAIS

Os xéneros máis programados en Galicia son o teatro para adultos (45,4 %) e o teatro infantil ou familiar (33,6 %). Os demais xéneros rexistraron porcentaxes moi inferiores (por debaixo do 10 %) e foi o teatro musical o menos programado (3,9 %). O teatro adulto predominou con claridade nos concellos de máis de 10.000 habitantes, mentres que nos máis pequenos o máis frecuente é a programación de teatro infantil ou familiar.

A esta oferta o público responde con distinta intensidade. O 59,3 % do total das funcións ás que asistiron foi de teatro para público adulto e o 20,5 % de teatro infantil, o 12,6 % de teatro musical, o 3,7 % de circo, maxia ou variedades e o 3,4 % de danza. A pesar de que, en xeral, se observa coherencia entre as preferencias e o consumo real de teatro, tamén se poden detectar diferenzas de intensidade: o xénero preferido polo público entrevistado é o teatro para adultos (70,6 %), seguido dos musicais (23,7 %) e do teatro infantil (19,8 %). Tamén hai unha pequena parte do público que demanda máis comedia (5,7 %) e no rural máis teatro para público adulto (7,4 %).

Tanto os programadores como os profesionais do teatro coinciden na percepción de que o xénero máis demandado polo público é o teatro familiar, polo que tenden a subestimar algo a demanda do teatro de adultos. Así mesmo, a demanda de teatro musical está un pouco infravalorada polos programadores. As razóns destas aparentes disonancias poden ter que ver con que no caso do teatro familiar, malia que a maioría de público non está interesado neste tipo de xénero, as persoas que conviven con nenos si amosan unha demanda significativa. En canto ao teatro musical, a pesar de que se detecta a demanda, o certo é que a oferta que ofrecen os teatros é escasa e que son poucos os profesionais que traballan neste tipo de espectáculos. En troques, a metade dos profesionais interveu nalgunha función de teatro para adultos e o 26,2 % participou nalgunha función de teatro infantil. A calquera dos demais xéneros (teatro musical, danza, circo, maxia, variedades) dedicáronse menos do 5 % dos profesionais.

Os datos indican que participar en obras de teatro infantil permítelles aos profesionais do sector alargar a súa temporada de traballo, incrementar o número de funcións realizadas e, polo tanto, acadar unha maior vinculación salarial á súa actividade como profesional das artes escénicas.

LINGUA DAS REPRESENTACIÓNS ESCÉNICAS

Entre o público entrevistado, as funcións en galego supuxeron o 59 % do total ás que asistiron nos últimos doce meses. Esa porcentaxe media redúcese canto máis urbano é o hábitat de residencia (do 70,2 % de media das persoas que residen no rural ao 50,4 % das funcións vistas por residentes nas cidades). Os datos por treitos revelan que o 31,2 % do público enquisado acudiu exclusivamente a funcións en galego, porcentaxe que resulta máis elevada canto menor é o tamaño poboacional do concello de residencia. En contraposición, o 15 % dos espectadores entrevistados non acudiron a ningunha función en galego (porcentaxe que nas cidades se sitúa no 21,3 %, fronte ao 7,8 % do rural).

Con independencia das funcións ás que acudiron, as preferencias do público en canto á lingua das funcións indican que o 51,5 % de espectadores aposta polas funcións en galego, mentres que un 13,8 % as prefire en castelán e un 32,2 % amósase indiferente. A preferencia polas obras escénicas en galego é máis elevada canto menor é a idade dos espectadores e canto menos urbano é o seu concello de residencia. A preferencia polas obras en castelán só supera o 20 % entre maiores de 65 anos.

No que respecta á programación dos espazos escénicos, o 76,2 % das funcións foron en galego. Esta porcentaxe varía notablemente segundo o tamaño do concello, pois supoñen o 95,7 % das funcións dos concellos máis pequenos, mentres que nas cidades esa porcentaxe é do 49,1 %. Á hora de valorar estes datos, cómpre ter en conta que os espectáculos non galegos (estatais ou internacionais) se programan fundamentalmente nos grandes espazos escénicos das cidades. O 54,4 % dos espazos escénicos analizados ofreceu en 2018 unha programación integramente en galego e só o 3,6 % (6 espazos) programou menos do 50 % das súas funcións nesta lingua. A porcentaxe dos que ofreceron en galego o 100 % das súas funcións é máis elevada canto menor é o volume demográfico do municipio (do 8,7 % das cidades ao 72,6 % dos municipios de non máis de 10.000 habitantes). Como cabía esperar, atopáronse variacións semellantes en función da cabida, o número de funcións e o número de espectadores que recibe cada espazo.

As persoas responsables da programación do 56,8 % dos espazos escénicos consideran que reciben máis asistencia ás funcións en galego, mentres que un 8,9 % estima que acode máis público cando a función é en castelán. Nas cidades equipáranse as preferencias entre galego e castelán.

ASPECTOS PARA MELLORAR E SATISFACCIÓN DO PÚBLICO

Unha achega importante deste informe refírese á posibilidade de sinalar as carencias detectadas polos tres grupos obxecto desta enquisa e, polo tanto, aspectos que consideran susceptibles de mellora. A metade do persoal responsable dos espazos escénicos sinala carencias técnicas (como os equipos de luz e son) e estruturais (tamaño, disposición das butacas, espazo do escenario etc.). Pola súa banda, os profesionais da escena detectan carencias similares, como o mantemento e o estado dos camerinos, do escenario ou do patio de butacas (44 %), a iluminación e acústica (38,1 %) e, en menor medida, o incremento do persoal (responsables de sala, persoal técnico etc.). En contraste, o público cita problemas relacionados co acceso e co transporte, como poden ser os espazos de aparcamento (35,2 %). Os problemas relacionados co propio espazo escénico preocupan menos.

Tanto os espectadores (38,3 %) como os profesionais (52 %) consideran que unha maior difusión ou publicidade das obras programadas contribuíría positivamente na atracción de máis xente ao teatro. Porén, existe unha discrepancia no que respecta a un hipotético efecto positivo na afluencia ao teatro dunha redución dos prezos das entradas, xa que tan só un 19,8 % dos profesionais pensa así fronte ao 60,6 % do público.

A investigación tamén tratou de dar conta de como mellorar as canles de relación entre creadores e xestores. A xuízo dos primeiros, o principal sería crear espazos estables de contacto entre responsables da programación e compañías, como potenciar as feiras de teatro ou a realización de congresos, xornadas, mesas redondas etc. (41,3 %). A segunda vía máis apuntada require dun cambio de actitude por parte dos programadores, amosándose máis receptivos, facilitando o contacto, acudindo ás obras de teatro etc. (29,4 %). A terceira estratexia suxerida é a da profesionalización da figura dos programadores, dotándoos de formación específica para o seu labor e logrando que poidan prestar unha dedicación a tempo completo á programación (21 %).

Por último, a investigación mediu a satisfacción do público de teatro en Galicia. Tanto as instalacións como a programación habitual do espazo onde se fixo a enquisa logran puntuacións medias arredor do notable: as instalacións son puntuadas cun 7,55 na escala do 1 ao 10 e a programación habitual cun 6,88. As instalacións reducen as súas puntuacións medias canto máis rural é o concello en

que se atopa o espazo escénico (os valores pasan do 6,82 dos espazos do rural ao 7,71 dos situados nas cidades). A puntuación das programacións tamén baixa nos espazos dos concellos rurais (6,35). Se os aspectos para valorar os espazos escénicos recibían puntuacións de notable, os que teñen que ver coa función acadan o sobresaínte. Así, as persoas entrevistadas xusto despois da función puntuaron os actores e actrices desta cunha media de 9,24 puntos, o aspecto mellor valorado. En segundo lugar, sitúase a dirección da obra (9,09) e en terceiro a posta en escena (9,03). O argumento obtén un 8,91. A satisfacción xeral expresada polos asistentes sitúase no 9,11.

ADDENDA: AS ARTES ESCÉNICAS NA CRISE DA COVID-19

A investigación que deu lugar ao informe sobre o teatro galego comezou antes da aparición da pandemia da COVID-19. Como a natureza do fenómeno e as diferentes regulacións que se foron ditando afectan de maneira moi importante á actividade das artes escénicas, decidiuse facer unha explotación específica do primeiro Barómetro da Cultura Galega, publicado en xullo de 2020.

As artes escénicas son o sector máis danado pola crise sanitaria dentro do ámbito cultural galego. O 82,4 % das súas empresas non puido manter a actividade durante o confinamento, unha porcentaxe que case dobra a do conxunto total de empresas culturais galegas. Un 29,4 % das empresas de artes escénicas continuaba sen ningún tipo de actividade en xullo, catro veces máis que o conxunto do tecido cultural.

As e os traballadores das artes escénicas tamén se viron máis afectados ca o resto. Un 29,4 % deles non volveu traballar tras o confinamento, en cambio no conxunto xeral de empresas culturais esta situación afectou a menos do 8 % dos empregados. Obsérvase tamén como un 67,3 % do total das empresas culturais manteñen ocupado a case a totalidade do seu cadro de persoal (entre un 76 % e un 100 %, incluído o teletraballo) fronte ao 41,2 % no caso das artes escénicas.

Un 51 % do sector das artes escénicas tivo que acollerse a un ERTE fronte ao 38,6 do total de empresas culturais. Os ERTE afectaron á práctica totalidade dos empregados do 39,2 % das compañías de artes escénicas fronte ao 25,1 % do total do sector cultural. Con todo, hai que salientar que un 90,8 % das empresas

culturais en Galicia non despediu ningún traballador/a durante o confinamento, índice similar ás empresas dedicadas exclusivamente ás artes escénicas (90,2 %), que tamén mantiveron case a totalidade dos seus cadros de persoal.

En relación co futuro do sector, un 25,5 % das empresas de artes escénicas en Galicia consideran que é posible que nos vindeiros meses se vexan abocadas a reducir persoal. Malia isto, o 68,6 % confía en manter os seus traballadores e traballadoras. O impacto na facturación nas artes escénicas foi considerablemente superior ao experimentado polo conxunto das empresas culturais. Un 78,4 % viu afectada a súa facturación entre un 76 % e un 100 %, unha situación que viviu o 37,6 % do total de empresas (unha diferenza de 40,8 puntos porcentuais).

Tanto as empresas de artes escénicas como o total coinciden na necesidade de aplicar tres medidas fundamentais para reactivar o seu sector empresarial: as axudas directas e subvencións a fondo perdido, a supresión ou rebaixa dos impostos e seguros sociais e as axudas fiscais (bonificacións e deducións). Para un 37,3 % das empresas de artes escénicas tamén sería importante o incremento do gasto público en produtos e servizos culturais. As expectativas empresariais do sector cultural galego de cara ao futuro non son esperanzadoras. Un 33,3 % das empresas de artes escénicas pensa que o sector estará moito peor que agora, opinión compartida en menor medida polo 16,2 % do total cultural. Máis do 35 % do sector das artes escénicas cre que a crise non ofrecerá ningunha oportunidade ás compañías. Aínda así, un 21,6 % das compañías considera que esta crise pode chegar a mellorar e aumentar a implicación e apoio das administracións públicas ao sector e un 15,7 % pensa que se incrementará a súa profesionalización.

AS LIÑAS QUE SEGUIR POLO CENTRO DRAMÁTICO GALEGO CO 2030 NO HORIZONTE

Fran Núñez

Director do Centro Dramático Galego

Pensar no 2030 hoxe revélase complexo. Nun contexto de pandemia no que a incerteza é a única certeza e nunha sociedade que, infelizmente, camiña dende hai tempo cara á ditadura do inmediato, pensar no futuro é un acto de rebeldía.

Estar hoxe para falar do futuro dos teatros públicos neste I Congreso do Teatro Galego é importante, pois o CDG é presente, un presente ben asentado no pasado e que terá, sen dúbida, un vizoso futuro pola fronte.

Dentro da dificultade que supón hoxe pensar no futuro, ocórreseme que unha boa estratexia, dada a miña vinculación co mundo académico e coa investigación, pode ser comezar por facernos preguntas, observar o contexto e, se cadra, facer unha achega tentativa ás liñas polas que pode decorrer o futuro deste tipo de institucións.

O teatro, as artes escénicas en xeral e a cultura no seu conxunto, gozan tradicionalmente na Europa continental dun apoio e protección pública que, en maior ou menor medida, os coloca á par da sanidade e educación. Así, é un dereito da cidadanía e, baixo esta perspectiva, é un deber da administración prover a sociedade de bens culturais e garantirlle o seu acceso á poboación.

Isto pode facelo de xeito directo, producindo, distribuindo e fomentando o consumo destes bens ou de xeito indirecto, concertando ou impulsando esta produción e difusión da man da iniciativa privada.

Neste contexto naceron os teatros públicos, museos e bibliotecas, dende grandes infraestruturas nacionais a pequenos espazos locais.

O modelo de teatros, bibliotecas ou museos “nacionais”, entre os que se encontra o Centro Dramático Galego, mantivo unha lóxica decimonónica, en moitas destas institucións, até os albores do Século XXI. A partir dos anos 50, e especialmente nas últimas décadas do século XX, estas organizacións comezaron a mudar estruturas, fins e obxectivos.

Existe abundante bibliografía sobre teatros nacionais tanto dende a perspectiva histórica como da construción de relato identitario dun territorio a través do seu teatro, Byrne (1929), McKendrick (1989), Howarth *et alii* (1991), Kruger (1992), Eyre (2011), Rosenthal (2013), pero neste caso percorrерemos as referencias existentes sobre bibliotecas e museos públicos para obter unha visión externa ao noso sector que nos permita tirar conclusións ou, cando menos,

repensar posibles camiños para o futuro¹. Semella, con todas as cautelas, que dentro da literatura os museos e bibliotecas están máis estudados e levan a dianteira na análise desa transformación. A pregunta é: que está a pasar?

A finais do século XVIII, aparecen os primeiros museos, teatros e bibliotecas públicas que foron evolucionando no seu concepto, funcións e relacións coa sociedade até o día de hoxe. Nas últimas décadas asistimos a unha forte crise de identidade dentro das institucións culturais públicas, cuxo futuro, terán que ir definindo as novas políticas culturais dos territorios.

Os museos públicos, dende a súa creacións foron evolucionando de xeito natural dende un lugar de preservación e colección a un lugar de estudo, investigación e difusión (Hernández 1992: 85). Do mesmo xeito, as bibliotecas públicas pasaron de ser un instrumento ligado ao poder nos seus comezos, até ser unha institución documental que apoia a educación, a cultura e o desenvolvemento persoal a día de hoxe (Fernández Abad 2006: 93).

A modo de exemplo, de como nun período moi breve de tempo mudou o concepto do que é un museo, que podería repensarse cal é o concepto dun teatro nacional. O Comité Internacional de Museos, creado en 1946, define nos seus estatutos en 1947 o museo como toda institución permanente que conserva e presenta coleccións de obxectos de carácter cultural ou científico con fins de estudo, de educación e deleite. Nunha modificación de 1974 a definición pasa a ser: institución permanente, sen fins lucrativos, ao servizo da sociedade que adquire, conserva, comunica e presenta con fins de estudo, educación e deleite testemuñas materiais do home e o seu medio.

Do mesmo xeito define os seguinte espazos:

- a) Os institutos de conservación e galerías de exposición dependentes de arquivos e bibliotecas.
- b) Os lugares e monumentos arqueolóxicos, etnográficos e naturais e os sitios e monumentos históricos, tendo a natureza dun novo museo polas súas actividades de adquisición, conservación e comunicación.
- c) As Institucións que presentan espécimes viventes tales como os xardíns botánicos e zoolóxicos, acuario, *vivarium* etcétera.

¹ Durante o relatorio no congreso de Rui Madeira hoxe pola mañá, falábase dos modelos e acordaron que é moi difícil falar dunha modelización porque é unha xeneralización, e cada institución é moi particular, moi específica e cada unha dela debería responder a un relato cultural propio.

En 1983, a décimo cuarta Asamblea Xeral do ICOM, que tivo lugar en Londres o 1 e 2 de agosto, engade ao artigo anterior o seguinte:

- d) Os parques naturais, os arqueolóxicos e históricos.
- e) Os centros científicos e planetarios.

Existe, polo tanto, a posibilidade de abrir as miras do que inicialmente se consideraba un museo público cara a outros camiños. Será que no caso dun teatro pode estar a pasar o mesmo? A cuestión por volta do teatro sería se pode existir un teatro nacional dentro da fronteira do propio teatro, dentro ou fóra do seu espazo arquitectónico, se a tendencia é a recuperación do espazo urbano por parte dos teatros públicos para establecer novas vías de relación coa sociedade.

Henry Pierre Jeudy (1989: 10) prognosticaba “a finais do século XX o mundo corre o risco de converterse nun xigantesco museo”, é dicir. Se todo é museo, nada é museo, amosa unha preocupación pola musealización. Ante o que Guy Debord (1967) chamou a sociedade do espectáculo, existe a posibilidade de que a espectacularización da cotidiandade deveña nunha perda de interese polo teatro. Será a tendencia actual ao teatro documental e as autoficcións unha mostra disto?

Hernández (1992: 89) reflexiona que “está a pasarse do carácter sacro do museo á concepción do museo-mercado (moi aplicable ao teatro público) que oferta produtos culturais que son consumidos polo gran público e, como todo produto de mercado, debe renovarse constantemente. Un dos produtos máis consumidos son as exposicións temporais”. Este feito pode darse no eido escénico co que Taylor (2016) denomina a festivalización da cultura e dos espectáculos².

Shouten (1987: 240-243) sinala as diferenzas entre un museo tradicional e un museo moderno que podería ser aplicada, dalgún xeito a un teatro público.

MUSEO TRADICIONAL

- Puramente racional
- Especializado
- Orientado cara ao produto final
- Centrado nos obxectos
- Orientado ao pasado

² Guillermo Heras, na súa conferencia, tamén falaba da importancia dos festivais como eixos vertebradores, moitos en América Latina, co risco do que tamén supón tamén a nivel global e sistémico converter programacións específicas no regular, ou así o consideran tamén outros autores.

- Acepta unicamente orixinais
- Enfoque formal
- Enfoque autoritario
- Obxectivo/científico
- Confórmase á orde establecida

MUSEO MODERNO

- Tamén toma en conta as emocións
- Pon de manifesto a complexidade
- Orientado cara ao proceso
- Tenta visualizar os obxectos
- Inserirse tamén no presente
- Tamén acepta copias
- Enfoque informal
- Enfoque comunicativo
- Creativo/popular
- Inconformista e orientado á innovación

Abad (2006: 109) sinala entre os aspectos máis destacados das bibliotecas, e isto tamén é aplicable ao teatro, que é a sociedade a que fai a biblioteca pública. Isto pode ser exportable a un museo ou un teatro. É a propia sociedade na que se insire a que acaba definindo á institución, salvo que esta viva de costas ao seu relato cultural. A permeabilidade, polo tanto, pode ser unha das características futuras deste tipo de estruturas.

Na actualidade, existe unha disonancia entre o modelo tradicional decimonónico e aposta por novos modelos que cristalicen ao longo do século XXI:

- a) A ideas e conceptos teóricos sobre a xestión de espazos públicos contemporáneos non se corresponden con realizacións prácticas, especialmente en institucións anquilosadas.
- b) É difícil aplicar unha teoría xeral a institucións moi diferentes en tamaño, contido, funcionamento e contexto.
- c) Deficiencias das políticas públicas ligadas ao curtopracismo (por parte da Administración e dos sectores), escaseza de orzamentos e falta de persoal.
- d) Medo a perder a “esencia” orixinal das institucións como santuarios da cultura.

O contexto actual comeza a marcar a tendencia deste tipo de institucións nas seguintes direccións:

- a) Cambio de interese que pasa do obxecto cultural como elemento central cara á comunidade, o público, os usuarios etc.
- b) Institucións como entes sociais que deben adaptarse ao cambiante contexto no que se insiren, fomentando, entre outras cousas a colaboración entre institucións e asumindo o impacto das novas tecnoloxías.
- c) Espazos vivos, dinámicos, participativos en constante diálogo cos seus públicos e cos obxectos da creación. Xeración de experiencias participativas, mellora da accesibilidade, fomento da conciliación dos profesionais e dos públicos e personalización da oferta.
- d) Cambio de concepto: do valor artístico da obra (espectáculo, publicación, cadro, sitio arqueolóxico etc.), da súa valoración como elemento documental reflexo dun contexto e dunha sociedade.
- e) Ampliacións dos límites de patrimonio (valor do inmaterial), artes escénicas (formatos hibridados, mediados etc.).
- f) Descentralización: as institucións “nacionais” tradicionais quedan desfasadas e deben atender á multiplicación de novos pequenos espazos.

Cara ao futuro:

Unha institución pública, museo, teatro, biblioteca, ten unha tripla responsabilidade: preservar a integridade do noso patrimonio, contribuír á evolución da nosa sociedade a través da educación e fomentar a creación do patrimonio futuro. Estes son os tres eixos, pero o reto é conxugar estas tres vertentes, pois as institucións adoitan estar centradas soamente nun deses tres aspectos.

No caso dun teatro, outro dos retos é definir cal será a transformación e como crear estruturas máis dinámicas, participativas e socialmente responsables sen deixar de ser un elemento central da creación escénica e garante da tradición cultural dun país.

Agora, se vos parece, o que proporía é pensar que estamos no 2030 e estamos falando do Centro Dramático, nun exercicio de ilusión. Falamos de que nese momento, no 2030, o Centro Dramático é un proxecto global, que está centrado principalmente na creación e na produción. Produce, por un lado clásicos galegos, clásicos universais e, por outro, dramaturxia contemporánea, dramaturxia contemporánea galega, dramaturxia contemporánea universal. E céntrase, como elemento central do sistema teatral, en facer de ponte entre a formación, a profesión

e a creación coa audiencia, coa sociedade. Nese encontro, por exemplo, habería pontes coa ESAD, habería un laboratorio de encontro (que esta mañá se falaba e se demandaba) no que os alumnos e alumnas poidan facer sesións de titoría co persoal do CDG, que poidan facer encontros a través do CDG con compañías, con estruturas para xerar ese coñecemento da estrutura teatral do país que permitan a súa transición á vida activa dentro dunha normalidade sistémica.

Un proxecto que xa existe, o Proxecto Nós, estará totalmente asentado e abrirá fronteiras que lle permitan ao alumnado dos últimos cursos facer espectáculos compartindo escena co alumnado de escolas doutros países, fomentando a internacionalización futura do noso sector.

Haberá, supoño, no 2030, unha compañía nova, ao igual que hai unha Compañía nova de Teatro Clásico, haberá unha Nova Compañía ligada ao Centro Dramático Galego.

Con relación aos profesionais haberá unha formación de reciclaxe, de redescuberta, de traballo en paralelo en colaboración do Centro Dramático, con Festivais, coa ESAD, con outras institucións, co Consello da Cultura Galega e xeraranse coproducións e traballos que permitan por un lado a vertebración do noso territorio a nivel creativo, e por outro, a internacionalización dos nosos traballos.

Ao falar dos públicos de audiencia, que en definitiva é para o que existe o Centro Dramático Galego, pois as institucións públicas, débense á cidadanía e á sociedade que as crea e acolle, haberá un traballo constante coa cidadanía, haberá unha maior participación, órganos consultivos e de encontro e unha personalización da oferta con relación aos públicos.

Ao respecto do territorio, debe dar servizo no 2030 á cidadanía e iso pode facelo de dúas formas: ten o mesmo dereito a gozar do Centro Dramático Galego unha persoa da Fonsagrada que unha de Santiago de Compostela.

Fálase da falacia dos teatros nacionais localizados simplemente nunha cidade, que non responden a un territorio, non responden a unha nación. O Centro Dramático no 2030 responde a esa lóxica territorial de ser un teatro asentado en todo o país, e iso pode selo movendo as pezas para que xiren por toda a xeografía, movendo as propostas de formación ou movendo as coproducións con diferentes formatos que cheguen alá onde non alcanza un espectáculo grande. Pode facelo tamén xerando sistemas de mobilidade dentro do territorio que permitan que a xente poida desprazarse a Santiago ou a outros lugares se teñen infraestrutura para poder asistir de maneira habitual a espectáculos teatrais. Iso permitiría asentar

xiras, apoiar dende o Centro Dramático a colaboración con festivais que son os que se asentán nas comunidades, nos territorios. Son elementos fundamentais, vertebradores do noso sistema teatral, igual ca ter tamén residencias en colaboración con concellos, con entidades locais, ter coproducións con entidades locais e de fóra, con compañías asentadas en residencia en entidades locais, en comarcas que permitan un traballo como pode haber noutros países. Un exemplo son as Comedias do Minho, que dan servizo a unha comarca a nivel profesional, a nivel comunitario e a nivel pedagóxico, e marcan os fluxos de espectadores e espectadoras dentro do seu territorio.

Falabamos antes da internacionalización, que no 2030 estará vertebrada por unha lóxica xeográfica-histórica-cultural e lingüística que temos. Estamos na punta de Europa e no centro do Atlántico e, depende de como o miremos, somos a fin do mundo ou o centro do océano, e se o miramos desde aí, somos o elemento vertebrador entre América e Europa. Desde esa perspectiva o Centro Dramático tecerá pontes con compañías con estruturas europeas e con compañías e estruturas de América, sen esquecer as pontes coa parte lusofonía. Temos a necesidade imperiosa de construír relacións ademais de con Portugal, con quen tradicionalmente as temos, co resto da lusofonía, cun xigante como pode ser Brasil, pero sen esquecer nin descoidar países que nestes momentos culturalmente son emerxentes e que teñen un talento enorme como pode ser Mozambique, San Tomé ou Angola, que falan a nosa lingua e cos que podemos xerar vínculos de traballo e creativos que nos van alimentar como país e como sistema teatral.

Iso é o que pasará, supoño, no 2030. Eses tres eixos: Europa-América-Lusofonía. E nisto estará tamén, sempre abríndose máis e máis, o proxecto Nós. É unha complicación para o Centro Dramático e para a Escola, pero nese momento teremos ao mellor varias vertentes, e uns irán a Brasil e outros irán a Austria e construiremos eses proxectos que vertebren, que unan e que fagan.

E por último, un eixo central dun teatro público do século XXI é asentarse na dramaturxia, apoiala e tamén apoiar a escrita, e non só a textual senón a escrita de pretextos, de textos, de notas coreográficas que permitan a execución posterior de espectáculos.

Falaba Núñez Sabarís de como a canonización de Valle sobre as táboas foi despois da súa canonización como escritor dentro da literatura, digamos. Espero que no 2030 os autores e autoras sexan canonizados nas táboas, en vida e facendo máis obras. Iso é o que pasará no 2030. E por aquí estas serían as liñas nas que no 2030 estaría o Centro Dramático.

Estamos ante un enorme desafío para, dende o presente, construír o futuro. O urxente, ás veces desvía a nosa atención do importante. O 2020 está a ser un ano de urxencias, e hai que atendelas, pero hoxe, o I Congreso de Teatro Galego, dános a oportunidade de pensar no importante, en construír co 2030 no horizonte.

Quérolle dar novamente as gazas á organización do Congreso e a todas as entidades que o apoian por abrir esta oportunidade de sementar futuro. Agarremos, en 10 anos, ver o que de aquí naceu.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNETT, Andy / Jodie TAYLOR / Ian WOODWARD (2016 [2014]): *The festivalization of culture*, Australia, Routledge.
- BYRNE, Dawson (1971 [1929]): *The Story of Ireland's National Theatre. The Abbey Theatre Dublin*, Nova York, Haskell House Publishers Lto.
- DEBORD, Guy (2012 [1967]): *Society of the Spectacle*, Bread and Circuses Publishing.
- EYRE, Richard (2011 [2004]): *National Service: Diary of a Decade at the National Theatre*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- FERNÁNDEZ ABAD, Francisco Javier (2006): “Evolución histórica de la función social de las bibliotecas públicas”, *Revista General de Información y Documentación*, 16:2, Madrid, Ed. Complutense, 93-110.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1992): “Evolución del concepto de museo”, *Revista General de Información y Documentación*, 2:1, Madrid, Ed. Complutense, 85-97.
- HOWARTH WILLIAN, Drive / John NORTHAM / Glynne Willian WICKAM (1991): *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.
- JEUDY, Henri Pierre (1989): “Un gigantesco museo”, *El País*, Madrid, Ediciones El País.
- KRUGER, Loren (1992): *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Londres, The University of Chicago Press and London.
- MCKENDRICK, Melveena (1989): *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge.
- ROSENTHAL, Daniel (2013): *The National Theatre Story*, Londres, Oberon Books.
- SHOUTEN, Frans (1987): “La función educativa del museo: un desafío permanente”, *Museum. La formación del personal*, nº 156, vol. XXXIX, nº 4, 240-243.

COMUNICACIÓN LIBRES

ECONOMÍA E CULTURA. A CREACIÓN DE EMPRESAS EN GALICIA: O CASO DO TEATRO GALEGO

Berta Álvarez-Buylla Falces

Investigadora

Universidade de Santiago de Compostela /

Universidade de Vigo

Colle unha idea. Fai desa idea a túa vida, pensa nela, soña con ela, vive nesa idea. Deixa o cerebro, os músculos, os nervios, todas as partes do teu corpo, enchérense con esa idea, e simplemente deixa soa calquera outra idea. Ese é o camiño ao éxito.

Swami Vivenkanda

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación, creada para o I Congreso Internacional do Teatro, é o resultado de diferentes investigacións vinculadas coa Universidade de Santiago de Compostela e a Universidade de Vigo, e realizadas en Galicia, co fin de aclarar a situación na que se encontra a creación cultural emerxente nestes momentos e, en concreto, o caso do teatro galego.

Dada a necesidade de concretar unhas liñas de estudo, dividimos os campos de traballo nas seguintes liñas temáticas:

- Artes plásticas e visuais
- Audiovisual
- Libro
- Música
- Outros campos creativos
- E por suposto: “Artes escénicas e do movemento”, teatro, danza ou circo.

Para concretar un pouco máis polo miúdo o que implica cada un dos campos, dado que cada liña temática abarca máis ca produción dos espectáculos, paso a detallar por riba que se tivo en conta en cada sector:

Non caso das artes plásticas e visuais, tivemos en conta a pintura, escultura, gravado e calquera outra actividade relacionada coas belas artes. Tamén entrarían neste campo a fotografía, ou as artes visuais, as videoinstalacións, así como expresións artísticas como as *performances*. Ademais de todos os aspectos da creación vinculados con este mercado, como é o caso do sector educativo ou o sector servizos, ligados sempre a este tipo de arte.

Dentro do audiovisual tivéronse en conta as artes tradicionais do cinema, televisión, radio, así como os contidos multimedia e a posprodución destes últimos,

os documentais e os servizos auxiliares dedicados á creación, produción e difusión destes contidos.

Non caso do libro comprende a edición, distribución e comercio, así como as librarías e os libros electrónicos ou audiolibros, incluíndo toda a cadea de valor como no resto de sectores.

No sector da música calquera tipo de estilo e calquera tipo de soporte, así como os servizos asociados á actividade musical: artistas, promoción, concertos, xestión de salas, espectáculos etc.

No ámbito dos “outros campos creativos” incluímos todos aqueles campos que deixamos fóra destas liñas de traballo, como por exemplo as empresas que traballan no fomento e promoción do patrimonio, a artesanía, a arquitectura, ou o turismo cultural.

Por último, no campo que nos ocupa, nas artes escénicas e do movemento, inclúense, ademais do teatro e da danza, outras disciplinas realizadas sobre un escenario como a ópera, o circo ou vertentes destas, como o microteatro, os monicreques, os monólogos ou humoristas.

Así, entre os profesionais aos que nos referimos podemos mencionar: os e as aéreos, os malabaristas, pasarrúas, magos e ilusionistas, clowns, pallasos etc., así como toda a cadea de valor do sector e, por suposto, as compañías, os distribuidores, programadores, técnicos, os circuítos e festivais.

Unha vez definidos os campos de traballo do estudo, e detallado a que nos referimos cando falamos de artes visuais e plásticas, paso a explicar cales son os criterios que debemos ter en conta cando falemos de empresas emerxentes.

Consideramos empresas emerxentes os emprendedores autónomos do sector cultural galego de quince a sesenta anos que no momento actual (ou nos últimos cinco anos), se deron de alta (de forma continuada ou interrompida) na Seguridade Social cun proxecto cultural propio, ou son colaboradores dalgún proxecto dentro das industrias culturais e creativas cos mesmos criterios mencionados.

Esta delimitación é moi importante porque deixa fóra moita masa crítica do sector, que, aínda que é fundamental para a existencia deste, non foi tida en conta para este estudo, dado os obxectivos e valores pretendidos, e que non son outros que a medición da creación de empresas culturais. Un estudo, principalmente de base económica e que pasa por riba doutros valores, tamén lexítimos, como o impacto social, emocional ou histórico e que estas disciplinas tamén deixan como pegada dentro da sociedade.

Así, non se contemplan como novos creadores aquelas persoas que cumpran estes requisitos, pero levan máis de cinco anos de forma continuada cotizando para a Seguridade Social co seu produto ou servizo, dado que as considerariamos empresas xa consolidadas.

Tampouco se tiveron en conta as persoas dadas de alta nunha epígrafe diferente das consideradas culturais, ou dadas de alta menos de cinco anos pero dentro do réxime xeral por pertenceren a empresas xa creadas e consolidadas no mercado, ou que estivesen contratadas por algunha compañía ou empresa allea.

METODOLOXÍA

Unha vez definido o sector, tanto en contido como en tempo, pasamos a definir a metodoloxía da investigación realizada.

Modelo de estudo:

Dado que se trata dunha investigación social, consideramos que o máis adecuado é utilizar un método de investigación de carácter mixto, é dicir, tomar referencias e obter resultados, a través de técnicas cuantitativas e cualitativas para que os resultados sexan os máis completos posibles.

- Por unha banda, a investigación cualitativa enfoca o seu traballo a través de estatísticas, con recollida de datos estruturados e cunha recollida de información sistemática.
- Por outra, a investigación cuantitativa basea a súa esencia nunha recollida de información máis flexible e interactiva, onde os resultados obtidos poden ser interpretados a través de discursos ou accións.

Calquera dos dous son métodos fiables e o mellor, sobre todo para sectores como o cultural, é combinar ambos, sen ser incompatibles uns resultados cos outros.

Esa triangulación permítenos redondear a información e obter uns datos máis completos pois a triangulación é un intento de promoción de novas formas de investigación que enriquezan o uso da metodoloxía cuantitativa como recurso combinado da cualitativa e viceversa (Ruiz Olabuénaga 2003). Abordar unha investigación social só cun dos dous puntos implicaría unha perda de información importante, pois os axentes sociais teñen construcións complexas imposibles de abarcar simplemente cun dos dous métodos de investigación.

Tendo en conta esta cuestión, expuxemos para o estudo unha metodoloxía mixta, cun proceso de traballo a través de enquisas, como investigación cualitativa, pero tamén con *focus group* e entrevistas de referentes no sector, como investigación cuantitativa, que pasamos a ver a continuación en detalle.

Métodos de investigación:

A. Enquisa a poboación adulta.

Realizamos unha recollida de información nas catro provincias galegas, de forma aleatoria entre o seu ecosistema cultural, sempre tendo en conta que cumprisen os requisitos comentados previamente coas características necesarias para cubrila.

Enquisas feitas en toda Galicia:

- Feiras, lugares de exhibición, mostras etc.
- Escolas e entidades de formación culturais públicas e privadas
- Congresos, eventos e actividades propias de cada un dos sectores

B. Mesas de traballo ou *focus group* coas persoas incluídas no campo de estudo. Seis mesas de traballo: unha de cada rama e unha xeral (mixta).

Campos de traballo:

- Artes plásticas e visuais
- Audiovisuais
- Música
- Libro
- Outros campos creativos
- Mesa conxunta e mixta de diálogo de todos os sectores
- E por suposto: Artes escénicas e do movemento

C. Entrevistas a persoas expertas.

Proporcionaron información sobre a contorna para a creación de empresas culturais sobre a base de nove condicións marco: financiamento, políticas gobernamentais, programas gobernamentais, educación e formación, transferencia de I+D, infraestruturas comerciais, apertura do mercado interno, infraestrutura física, e normas sociais e culturais.

Na selección das persoas tivéronse en conta factores como a distribución xeográfica, o xénero, a pertenza ao sector público ou o nivel de experiencia.

Lugares de traballo:

- Rede de universidades públicas e privadas

- Organismos e institucións públicos e privados
- Congresos, eventos e actividades do sector

As entrevistas foron feitas por cada un dos campos de estudo a:

- Unha persoa especialista vinculada a algunha das universidades galegas
- Unha persoa especialista vinculada a un organismo público relacionado co sector de referencia
- Unha persoa profesional do sector
- Unha nova creadora do sector
- Unha persoa especialista vinculada ao tecido asociativo do sector

Ademais das fontes específicas do proxecto, utilizáronse datos procedentes de fontes secundarias; en particular, de institucións de referencia galegas como o Consello da Cultura, así como organismos nacionais como o Ministerio de Cultura ou o Instituto Nacional de Estadística.

Estes datos usáronse para engadir información de contexto, así como para explicar as relacións entre as actividades de nova creación, a cultura e o crecemento económico.

Os obxectivos desta investigación foron os seguintes:

Estimular unha reflexión construtiva sobre a sustentabilidade no ámbito da creación emerxente das empresas culturais en Galicia, convidando a reflexionar sobre as diferentes cuestións relacionadas co tema:

- Vale a pena investir no sector cultural? Cales son os sectores máis rendibles, cales non e por que? A cultura é un negocio rendible?
- A creación, innovación, dixitalización e internacionalización da cultura desde un punto de vista de empresa emerxente
- Observatorio de creación de empresas galegas:
 - A influencia da contorna
 - Perfil socioeconómico
 - Sectores principais
 - O proceso en función do sexo. O papel da muller
 - Formación

Obxectivos e liñas temáticas que entroncan á perfección coas liñas temáticas principais do “I Congreso Internacional do Teatro Galego: Experiencia, actualidade e modelos externos; o teatro e os públicos e a creación e os seus procesos”.

DISCUSIÓN

Vista xa a proposta xeral e o contexto global da comunicación, os resultados obtidos a marzo do 2020 foron os seguintes:

Enquisa:

Neste caso a enquisa realizada para o teatro e as artes escénicas e do movemento está enfocada como o método de investigación cualitativa: o deseño de cuestionario responde aos obxectivos propostos e recolle os datos nos que a investigación está máis interesada. No cuestionario tivéronse en conta os seguintes bloques de información principais de forma correlativa:

1. Datos xerais: cantos anos leva no sector nas artes escénicas, a motivación para levar a cabo do seu proxecto, a zona de traballo, o perfil do creador, o seu xénero: actriz, actor etc.

2. A influencia da contorna, como está constituído o seu proxecto, se é a primeira vez que se lanzan ao mercado ou xa se crearon máis empresas ou proxectos con anterioridade, o número de persoas que forman parte da mesma etc.

3. Formación: se asiste a xornadas de profesionalización, se conta con plan de empresa ou algún tipo de apoio e a fase na que se atopa no mercado.

5. Sectores principais: cal é o seu público obxectivo, o destinatario final, se chegou a exportar ou a traballar fóra de Galicia, o grao de innovación, e o nivel tecnolóxico do proxecto.

6. Futuro: cales son as expectativas de futuro e a previsión de evolución do seu proxecto, e se prevén contratar traballadores, entre outras cuestións.

7. Contacto: datos persoais e económicos, sempre de maneira voluntaria para quen os queira deixar reflectidos.

Datos técnicos:

– Universo:

Sector cultural galego de 15 a 60 anos, descrito anteriormente.

– Mostra:

Participantes en feiras e congresos do sector cultural realizados tanto no ano 2019, como no 2020, como pode ser por exemplo o Mercado de la Cosecha, ou o Mercado de Nadal de San Agustín da Coruña, a feira galega de industrias culturais Culturgal na cidade de Pontevedra, a ICC Week de Ourense, ou actividades realizadas no antigo cárcere de Lugo.

Todas as enquisas foron feitas coa estrutura establecida, preguntando sempre previamente se as persoas se atopaban nas condicións adecuadas e cumprían todos os requisitos necesarios para facela. Ademais, todas as enquisas foron feitas antes da irrupción da COVID-19 e das medidas sanitarias adoptadas que provocaron a crise do sector.

– Poboación obxectivo:

Tomamos como referencia o último informe do Observatorio da Cultura Galega (2019) sobre *O emprego cultural en Galicia*, segundo o cal o número de afiliacións á Seguridade Social no ámbito cultural en Galicia é de 3.422 altas nas epígrafes consideradas propiamente culturais, e de 2.632 altas (1.149 dentro do réxime xeral, e 1.484 dentro do réxime especial de autónomos) dentro da epígrafe 90: Actividades de creación, artísticas e espectáculos.

Sendo, polo tanto, 3.422 persoas o noso público obxectivo se tomamos como referencia todas as liñas temáticas e 1.484 se o circunscribimos á epígrafe 90: actividades de creación, artísticas e espectáculos, tendo en conta os datos da Seguridade Social.

A continuación, podemos ver no cadro (Táboa 1) o número de afiliados á Seguridade Social en Galicia, por réxime e provincias, no ano 2018.

Táboa 1: Número de afiliados á Seguridade Social en Galicia, distribuídos segundo tipo de réxime e provincia.

	GALICIA	A CORUÑA	LUGO	OURENSE	PONTEVEDRA
TOTAL	12.268	7.191	939	737	3.401
XERAL	8.846	5.586	604	451	2.210
AUTÓNOMOS	3.422	1.605	335	286	1.191

Elaboración propia.

Unha vez definida a poboación obxectivo, e calculado o tamaño da mostra, pasamos a detallar os resultados das case 200 enquisas obtidas de forma xeral.

Se analizamos as enquisas de maneira global, as artes escénicas sitúanse en terceiro lugar canto ao número de respostas obtidas se as comparamos co resto de temáticas. Un dato que xa nos adianta a dificultade de atopar xente que posúa o perfil de creador autónomo coas características necesarias seleccionadas dentro do mundo do teatro a danza ou o *clown*. De todos os sectores marcados anteriormente, de maior a menor, concluímos que:

- o 32 % das empresas dedícanse a sectores creativos varios.
- o 24 % das persoas dedícanse ás artes visuais e plásticas.
- o 14 % ten as artes escénicas e do movemento como a súa principal actividade.
- o 11 % ten como actividades as relacionadas co audiovisual.
- o 9,4 % centra o seu traballo no campo da música
- o 8 % do total ten relación co mundo do libro,

Así, feito o retrato robot cos datos obtidos da enquisa, o perfil do traballador das artes escénicas sería o seguinte:

Persoas (60 % muller / 40 % home) de entre 30 e 50 anos, con estudos superiores e menos de cinco anos de experiencia, autónoma, sen socios nin traballadores propios, residente na cidade, principalmente na provincia de Coruña ou Pontevedra, e que se animou a sacar adiante os seus proxectos de forma vocacional.

Economicamente cústalle manterse, dado que gaña menos de 15.000 euros, pero segue loitando, tentando consolidarse e sobrevivindo no mercado. O 50 % non conseguiu aínda vivir da súa iniciativa e o outro 50 % conseguíuno nos primeiros tres anos de vida.

Na súa maioría emprenden por primeira vez, sen seguiren un plan de empresa nin contaren con ningunha subvención. Non participan en practicamente ningún evento de *networking*, e soamente nalgún curso de forma puntual, aínda que o consideran importante para seguir formándose e, entre outras razóns, para seguir en contacto coa xente do sector. Contan con menos de dez clientes ao ano e na súa gran maioría consideran que o mercado está moi saturado.

Facturan a asociacións, fundacións ou á Administración pública e as súas obras están dirixidas ao público xeral. Considéranse soamente un pouco inno-

vadores, aínda que un 60 % deles xulgan a innovación moi importante para o seu traballo.

O 70 % non contratou traballadores no último ano (2019), pero o resto, un 30 %, si que contratou máis de dúas persoas para os seus proxectos; iso si, case todos eles ven un futuro prometedor no momento de facer a enquisa, e en cinco anos vense contratando máis traballadores, sendo o seu crecemento no último ano dun 10 % con respecto ao ano anterior¹.

En xeral, consideran negativo o contexto ao que se enfronta o emprendedor en cuestións tales como axudas, infraestrutura, política governamental, transferencia de I+D, e se teñen que escoller pertenceren á algunha asociación do tecido asociativo, decántanse preferentemente por Escena Galega ou pola Asociación de Actores e Actrices de Galicia.

Una vez avaliado o perfil do creador, pasamos a realizar unha mesa de traballo entre varios creadores emerxentes para profundar nas temáticas que non nos foi posible abordar a través das enquisas e obtermos así máis información.

RESULTADOS

Focus group ou mesa de traballo:

Para a creación do grupo de traballo, primeiro abordamos o contexto no que traballar; isto é, a definición do problema ou obxectivos xerais. Neste caso, o obxectivo foi complementar o traballo realizado coas enquisas e sempre na mesma liña que elas, potenciando aqueles campos nos que a enquisa non obtívese suficiente información ou os datos non quedasen reflectidos de maneira clara. Trátase, polo tanto, de abordar a situación da creación de empresas emerxentes no ámbito das artes escénicas dentro da Comunidade Autónoma de Galicia e determinar cales son os factores que deben de terse en conta para potenciar as empresas culturais, e cales son as iniciativas máis importantes.

Por outro lado, os obxectivos específicos, serían os seguintes:

- Coñecer cal é a situación xeral que se percibe polos novos creadores á hora de iniciar un proxecto.
- Identificar a situación xeral do sector.
- Coñecer as vantaxes e desvantaxes de iniciarse nun proxecto cultural.

¹ Datos obtidos con anterioridade á crise da COVID-19.

– Coñecer o comportamento da comunidade, e cales son os factores que fan que os creadores se manteñan.

Os destinatarios participantes nestes grupos de traballo foron creadoras e creadores culturais cunha idea ou un novo proxecto empresarial, válido e viable nas artes escénicas.

Perfil dos participantes:

PARTICIPANTE 1: Muller, de 46 anos, actriz, traballadora das artes escénicas, dada de alta como autónoma de forma non constante coa súa propia compañía desde o 2015. Realiza proxectos teatrais desde dous anos antes, coa axuda de compañeiros e amizades do sector. Comezou a traballar nas artes escénicas de maneira vocacional enlazando un traballo con outro, e “sobrevivindo”, como ela mesma comenta ata agora no teatro.

PARTICIPANTE 2: Home, de 37 anos, traballador das artes escénicas, recentemente dado de alta como autónomo, máis concretamente desde febreiro do 2020, anteriormente traballador dunha cooperativa, e hai un tempo como asalariado no sector público durante dez anos. Realiza o seu traballo nun colectivo de traballadores das artes escénicas como xestor cultural, consultor e deseñador de proxectos. Comezou no mundo das artes escénicas como actor e, despois de pasar por diferentes proxectos relacionados co sector, a liberdade da profesión e o poder autoxestionarse, son as cousas que máis agradece de traballar como autónomo, aínda que afirma que se traballan máis horas que como asalariado.

PARTICIPANTE 3: Muller, 33 anos, autónoma, traballadora das artes escénicas desde hai dous anos de forma ininterrompida. Leva dez anos traballando dentro do sector realizando traballos de *clown* e circo. Comezou con iniciativas externas no mundo da danza, *clown* e circo sempre en compañías de rúa, ata que lle chegou o momento de crear a súa propia compañía cando atopou un oco no mercado para dedicarse ao que lle gusta e con máis rendibilidade económica que traballando para compañías alleas, xa que afirma que con esta forma de constitución obtén unha maior marxe.

PARTICIPANTE 4: Muller, de 32 anos, cunha formación totalmente independente das artes escénicas, traballa como actriz autónoma de forma non constante en dous proxectos, un baixo a figura de actriz que se atopa en fase de lanzamento, sendo este máis persoal e alternativo; e outro proxecto,

a súa segunda liña de traballo, máis consolidado no mercado e economicamente máis rendible, onde mestura as artes escénicas e a música.

O grupo de traballo realizouse nunha contorna dinámica cunha duración aproximada de corenta e cinco minutos. Os resultados e as opinións persoais máis destacadas obtidas dos nosos participantes sobre os temas tratados foron os seguintes:

Cando preguntamos pola formación empresarial coa que contan á hora de sacar adiante o seu proxecto, a resposta obtida é que todos contan cunha mínima formación no mundo da empresa, nocións básicas de economía e están escasamente familiarizados co mundo dos plans de empresa.

Ningún deles segue, con firmeza, unha folla de ruta á hora de levar a cabo os seus proxectos. O patrón principal que seguen os membros do grupo é externalizar os temas económicos complexos a consultorías externas, arranxando as cousas sobre a marcha a medida que van saíndo.

Á hora de presentarse a convocatorias, consideran que, para sacar adiante proxectos, a realización do plan de empresa é un dos aspectos máis limitantes pola súa dificultade, e, segundo indican, partidas tan necesarias como os cachés, fan inviables as propostas orzamentarias na súa primeira versión.

Se facemos preguntas relacionadas coas axudas e subvencións existentes:

Os creadores consideran insuficientes as subvencións e axudas ao sector, manifestando a dificultade dos procesos, das tramitacións, e de como xustificalas.

Sinalan que o funil está cada vez máis pechado á hora de presentarse, e que deben facer fronte a uns requisitos de acceso moi complexos. Poñen en especial énfase na dificultade dos trámites.

De todo o abanico de opcións, botan de menos maioritariamente máis axudas á distribución, sinalando que as únicas axudas existentes seguen principalmente un criterio cronolóxico por orde de chegada, e non atenden a outra serie de requisitos, tamén importantes, como a calidade ou o tipo de espectáculo.

Os creadores participantes na mesa de traballo manifestan que “resulta moi frustrante crear proxectos, con todo o esforzo que iso supón, e logo non poder movealos, sacalos á rúa ou incluílos nos circuitos de distribución” (Participante 3).

Indican que a AGADIC, a Axencia Galega das Industriais Culturais, e o INAEM, o Instituto Nacional de Artes Escénicas e da Música, son os organismos que contan con máis subvencións, pero que estas non son suficientes para cubrir

todas as necesidades do mercado. Ademais, remarcan que as axudas destes organismos teñen uns requisitos moi altos e están enfocados para empresas máis consolidadas e non emerxentes no sector.

As deputacións tamén botan unha man á hora de ofertar axudas, e é a Deputación da Coruña a que destaca sobre o resto das entidades provinciais con axudas para proxectos singulares, pero estas axudas non se caracterizan pola súa estabilidade nin continuidade. En segundo lugar, a Deputación de Pontevedra tamén destaca neste capítulo, con axudas enfocadas máis ás funcións amadoras. Pola súa parte, nas provincias de Lugo ou Ourense, este labor é completamente inexistente segundo a opinión dos nosos participantes.

A opinión dos participantes do grupo de traballo é que as deputacións cobren outro tipo de categoría de axudas diferentes ás da Administración xeral, como son, por exemplo, os premios ou recoñecementos a fondo perdido, pero non se centran en potenciar o labor da produción nin da comunidade dos creadores emerxentes.

Nesta mesma liña, se preguntamos a nivel nacional as zonas que contan con mellor escenario, coméntannos os nosos participantes que destacan Cataluña, Madrid, País Vasco como as máis favorecidas, beneficiadas pola existencia dun gran número de iniciativas privadas, máis alá do sector público.

Se facemos unha comparativa entre os diferentes sectores culturais incluídos nas artes escénicas e o resto de sectores de estudo, podemos comprobar que:

Nas artes escénicas e do movemento destacan a existencia de grandes diferenzas internas, pois, por exemplo, a danza conta cunha comunidade máis reducida e endogámica que a do circo ou do teatro. O circo, pola súa parte, aínda que tamén é endogámico, conta cunha comunidade un pouco máis grande, pero non tanto como noutras rexións de España, e o grao de desenvolvemento e organización do colectivo de actores e de actrices é maior.

Remarcan, tamén, a importancia das tendencias e das modas en todos os sectores artísticos, como por exemplo, a música folk ou a danza, que antes estaban máis recoñecidos e promocionados que agora. No caso da danza mesmo desapareceron moitas compañías como o clásico ballet Rei de Viana, é isto adoita responder a un criterio de modas ou temporalidade.

Ademais, sinalan tamén a dificultade de comparar uns sectores cos outros, pois a música, o libro, o audiovisual ou o teatro atópanse en mundos completamente

diferentes, aínda que todos eles teñan puntos en común positivos ou negativos, como a precariedade.

Por outra banda, en relación coa innovación tecnolóxica:

A innovación tecnolóxica considérase fundamental para estar ao día, sobre todo en termos de comunicación e promoción.

A nosa mesa de traballo sinala que as xestións relacionadas coa promoción e a loxística dos eventos son cada vez máis doadas debido a que existen máis facilidades, como poder ser o caso da venta de entradas, o rexistro dos asistentes ou as tramitacións telemáticas.

Pola súa parte, comentan que o impacto de redes sociais como Facebook ou Instagram non afecta tanto ao traballo dos profesionais do teatro como aos do audiovisual, pois o número de *likes* e seguidores das plataformas non inflúen demasiado na contratación dos espectáculos ou dos actores/actrices, malia a súa crecente influencia.

A innovación tampouco afecta á produción dos espectáculos pois cada proxecto conta co seu discurso e defenden que non teñen necesariamente que dispor das últimas innovacións tecnolóxicas en pantallas ou focos, pois as producións poden contar cunha escenografía máis tradicional sen problemas, botando man dun pouco de mobiliario e creatividade.

Un dos últimos puntos que tratamos na mesa de traballo foi o papel da muller no mundo da creación de empresas nas artes escénicas:

Os participantes sinalan que a situación está cambiando con respecto a anos atrás. Anteriormente, existían menos mulleres que agora a nivel de produción, con só tres ou catro mulleres directoras ou produtoras en Galicia destacadas. Afortunadamente, a situación está a mudar.

Indican tamén que hai moitas menos mulleres produtoras, executivas ou técnicas, dado que é un sector moi masculinizado, como por exemplo no circo onde nin sequera actualmente existen mulleres directoras de escena.

Mantéñense tamén estruturas de traballo anticuadas, sen mulleres xerentes, pero si con equipos onde o director é un home e o resto de membros do equipo, mulleres.

Por outro lado, séguense a rexistrar toda unha serie de actitudes compatibles co que a terminoloxía actual deu en chamar *micromachismos*, como cuestionar,

con especial celo, e de forma diferenciada, o labor das mulleres á hora de realizar o seu traballo, non seguir as súas indicacións, cuestionar as decisións, ou manter comportamentos paternalistas. Así, segundo indican, o perfil do programador tradicional é un home, con máis de cincuenta anos, que comezou a súa traxectoria noutra época, con máis facilidades para os homes con respecto ás mulleres.

Ese respecto pola figura masculina afirman que tamén pode verse mesmo entre o público.

Para concluímos, á pregunta de se volverían comezar cos seus proxectos, igual que nas enquisas, a resposta é positiva en tres dos catro participantes, posto que contan cun alto nivel vocacional.

A única das participantes que dubidou, comentou que a vida como funcionario, e a estabilidade que isto ofrece, é unha alternativa profesional máis atractiva que a que lle poden dar as artes escénicas pois a precariedade está presente e é algo que só podes superar cunha dose extra de vocación.

Así, entre as recomendacións que os participantes lles fan aos futuros creadores, destacan a importancia da formación e a capacitación para aquelas persoas que queiran dedicarse a este mundo ademais de, sobre todo, moita e moita práctica e ensaio.

Desta forma, unha vez vistos os resultados do grupo de traballo, pasamos a ver as entrevistas realizadas para determinar as principais características da creación de emprego cultural en Galicia.

Entrevistas:

ENTREVISTADO 1. Un representante da universidade, profesor titular da Universidade de Santiago de Compostela desde 1991. Integrante de compañías de teatro afeccionado e profesional. Autor de vaías publicacións e de traballos sobre economía do teatro e revistas científicas.

ENTREVISTADO 2. Técnico municipal desde 1999. Cofundador dunha peme cultural, e membro e representante de diversos organismos culturais.

ENTREVISTADO 3. Actor e director galego da provincia de Ourense, pero afincado en Santiago, de 42 anos, dado de alta como autónomo desde hai máis de vinte anos, traballando con proxectos propios e alleos. A súa principal fonte de ingreso é o sector privado no que leva dado de alta máis de cinco anos.

ENTREVISTADA 4. Actriz da provincia da Coruña, de 47 anos, con case dez anos no mundo das artes escénicas traballando con proxectos propios e alleos. Dáse de alta e baixa na Seguridade Social segundo lle van saíndo oportunidades, desta forma, compaxina a súa actividade como autónoma coa docencia en danza, pois non chega a estar de alta durante todo o ano. No momento de facer a entrevista atópase inmersa nunha coprodución co Centro Dramático Galego.

ENTREVISTADO 5. Un representante dunha Sociedade Cooperativa Galega, afincada en Santiago de Compostela e especializada en artes escénicas e do movemento, recoñecida desde hai anos no sector.

As liñas de traballo tomadas en conta á hora de enfocar as entrevistas foron as seguintes:

Por unha banda, abordouse a situación socioeconómica de Galicia desde o punto de vista dos entrevistados e as medidas para apoiar a creación de oportunidades de negocio, así como para solicitar propostas de avance.

Segundo as persoas entrevistadas, nestes últimos anos, a situación social e económica que, en Galicia, atravesamos o sector das artes escénicas e do movemento é a que segue:

Os nosos entrevistados opinan que emprender hoxe é un exercicio de supervivencia, como comenta o noso entrevistado número 2:

“Ninguén se fai rico no sector cultural por moitas cousas que faga, poucas empresas xeran unha estrutura con varios empregados, oficina física, nóminas puntuais etc.”.

Se nos retrotraemos uns anos, o profesor Richard Florida, economista e científico social estadounidense, lanzou o termo das clases creativas e comezou dalgunha maneira a “burbulla” da creación de empresas culturais, pero el mesmo escribiu outro libro hai uns anos desdicíndose da súa idea, e aceptando que tras unha década, o único que xerou aquela burbulla foi unha “clase precaria” de persoas autónomas, moitas veces autoexplotadas en horarios e condicións de traballo.

Así, a gran maioría das empresas do sector son autónomos ou empresas de menos de catro persoas. Un sector tremendamente polarizado que sobrevive, en gran medida, grazas á Administración con pequenos traballos. Non son novos creadores, senón persoas que se autoempregan para sobrevivir, moitas veces en condicións precarias, e exemplo diso é que o soldo medio de moitas destas microempresas non chega aos mil euros.

Aínda así, podemos dicir que as artes escénicas e do movemento reúne unha comunidade moi preparada con ideas e propostas interesantes pero á que lle resulta complicado atopar os recursos necesarios para poñer esas ideas en marcha e aínda máis para darlles continuidade dentro da sociedade.

Os actores e artistas en xeral son persoas inquietas que, se non son contratadas por conta allea, inician proxectos propios con regularidade. A actriz que entrevistamos afirma que “estar consolidado e dado de alta todo o ano como autónomo ou cunha compañía é un reto para a maior parte do sector” pois iso significa contar cun traballo case de forma continuada e ser recoñecido fóra do medio, algo moi difícil de conseguir.

A tenacidade é fundamental á hora de superar as dificultades polo que pasa todo creador, de aí que a sustentabilidade económica sexa fundamental: “Se un é artista, vaino ser, sexa como sexa; independentemente dos custos e das horas de traballo que lle dedique, non responde a criterios económicos” sinala a nosa entrevistada número 4. Tamén comenta que “o traballo debería ser recoñecido como o dun avogado” e afirma: “Traballar por amor á arte está ben, pero non dá de comer. O mellor que ten o sector é a liberdade para poder desenvolver a túa creatividade, o peor, a precariedade laboral e económica a que te enfrontas” (Entrevistada 4).

Así, o teatro amador goza moi boa saúde, pero desgraciadamente non hai suficiente capacidade para apoialo profesionalmente. A vocación é fundamental para manterse no sector e combater a precariedade: “O máis importante é saber o que vas facer, se hai mercado ou non, e como vas aguantar os dous primeiros anos no sector”.

O noso profesor universitario, entrevistado número 1, cóntanos que a USC, a través da Área de Valorización e Transferencia, apoia os membros da comunidade universitaria con vistas á creación de empresas innovadoras dentro da Área de Humanidades. Ademais, dentro da súa facultade, el mesmo impartiu durante uns anos unha materia de libre configuración que incluía ferramentas empresariais para os alumnos interesados no sector cultural, e tamén asesorou a título particular algúns emprendedores que llo solicitaron, aínda que todas estas iniciativas tiveron escasos resultados. Considera fundamental a formación continua pois, segundo o seu parecer, os actores e actrices son atletas que deben estar adestrando en todo momento o seu propio corpo dado que é a súa ferramenta de traballo.

Ademais diso, suliña que a capacidade de traballo e a intelixencia emocional son fundamentais, tendo en conta sempre que é unha carreira de fondo, e que ninguén se pode deixar cegar polo éxito fulgurante. Os actores e actrices teñen que estar constantemente en activo e para iso é moi útil a visibilización na galería teatral, a través das actividades e feiras nas que poidan estar en contacto cos colegas da profesión.

Por poñer unha nota de esperanza, parece que o formato cooperativo é moi axeitado para o sector, e, segundo nos confesan os nosos entrevistados, temos casos de relativo éxito en distribuidoras como Culturactiva, Urdime ou outras como Miraxe ou O Cable Inglés. A nivel colaborativo, asociacións como a Academia Galega de Teatro, Escena Galega, Sgae ou a Asociación de Actores e Actrices de Galicia, tamén son boas iniciativas para figurar no catálogo de nomes e na memoria colectiva da xente do sector.

As asociacións son moi importantes para estruturar o sector. Os profesionais que entrevistamos opinan que é necesario impulsar unha “federación” de asociacións profesionais para falar cunha única voz con outros axentes do sistema ou as administracións. Un exemplo diso é a Asociación de Xestores Culturais de Galicia, onde un dos nosos profesional entrevistado participou dende o inicio, Afirma: “Os profesionais hai unha década nin sequera eran conscientes de que formaban un sector. Iso fan as asociacións: converter un conxunto nunha comunidade de interese, facernos conscientes do que somos para logo loitar polos nosos dereitos” (Entrevistado 2).

Así, á hora de buscar oportunidades de negocio, a Rede Cultural da provincia da Coruña é unha ferramenta moi importante para apoiar os creadores e dentro da Administración tamén se poden atopar outros posibles clientes directos como as Áreas de Cultura dos Concellos, as Bibliotecas, as Áreas de Fomento da Lingua e as Secretarías de Igualdade.

Por outra banda, o financiamento privado tamén existe, e moitas son as compañías que actúan só cos ingresos propios que xeran coa súa actividade, sendo exemplo diso o último espectáculo do monologuista Carlos Blanco que rotou por Galicia no 2019 con grande apoio do público, e con moi bos resultados económicos, ou as actuacións do humorista Touriñán, tamén no 2019.

O noso representante da universidade, entrevistado número 1, considera que nos atopamos nun bo momento en canto a creatividade e boas propostas

se refire, e que o podemos ver reflectido fóra de Galicia tendo en conta os grandes profesionais locais que son premiados e eloxiados a nivel nacional, o que dá conta do gran potencial con que contamos. Certo é que o noso mercado interno ten unhas dimensións moi limitadas, pero non son poucas as compañías e profesionais que conseguen traballar fóra de maneira moi meritoria e reciben recoñecemento a nivel nacional, como é o caso Marta Pazos de Voadora.

Entre os principais retos cos que se atopa o creador normalmente, destaca a defensa do caché ou do orzamento do proxecto, pois, a diferenza do que pasa noutras profesións, o orzamento sempre é materia de regateo, polo que é fundamental apostar pola dignidade do creador e non caer en descontos ou rebaixas da actividade, pois como di un dos nosos entrevistados (Entrevistado número 2): “Non queremos caer no manifesto *hoostee* e na autoexplotación derivada da difusa fronteira entre o activismo e o profesional na cultura. Desta forma, Margaret Thatcher acuñou un frase moi famosa a respecto da xente da cultura ‘*non lles pagueades, están dispostos a facelo gratis*’, e de aí veñen moitos males” (Van Caneghem *et alii* 2010).

Por último, diremos que, pola súa estrutura de custos, as artes escénicas atópanse penalizadas con respecto a outros sectores culturais que poden acceder a públicos máis amplos, mesmo ilimitados grazas os recursos dixitais, aproveitándose da produción en masa, e das economías de escala que levan asociadas. É o caso do sector audiovisual, máis relacionado cos patróns da industria e que segue unha liña de traballo escalable, mentres que as artes escénicas, como vemos, son un sector principalmente artesanal.

O apoio financeiro para calquera creador resulta complicado, e máis se pensamos nos recursos que lle fan falta antes de colleitar os resultados, de aí que sexa máis común realizar actividades que requiran poucos recursos alén do capital humano, ou dos recursos propios da persoa ou persoas coas que conta a compañía, tendo que incluír tamén os custos dos aspectos técnicos que, como manifestan os nosos profesionais, normalmente hai que subcontratalos e absorben moita parte do orzamento.

Como se pode ver, o clima económico non é o mellor, os espazos e servizos básicos son limitados, e as infraestruturas custosas, de difícil acceso e bastante deficientes, con marcadas diferenzas entre cidades. Santiago conta con moi bo ecosistema e infraestruturas; Coruña, Vigo, e Pontevedra están ben dotadas,

pero, por outro lado, atópanse un monte de vilas intermedias ás que lles faltan moitos espazos e presentan unhas deficiencias moi marcadas. Así, o impulso das artes escénicas e a transferencia de I+D no sector artístico están pouco valorados e considerados.

Malia todo isto, a opinión xeral dos nosos entrevistados é positiva, sendo conscientes de que quedan moitas cousas que facer e polas que loitar. Certo é que este sector está moito mellor que outros, como por exemplo, o sector musical, ben máis precarizado.

Desta forma, cando preguntamos se de teren botado a vista atrás volverían facer o mesmo percorrido profesional, os nosos entrevistados, tanto uns como os outros, non dubidan en dicir que si, sendo xeneralizada a vocacionalidade do sector, fronte a outros criterios máis económicos.

CONCLUSIÓNS

Así, despois de termos recadado todas estas opinións e de nos termos feito unha idea de como se atopa o sector, citaremos algunhas das propostas económicas máis repetidas no noso panel de entrevistados e expertos na materia:

Principais propostas de avance e necesidades detectadas. Medidas para apoiar a creación de oportunidades de negocio:

- Mellorar a financiación, tanto para pemes que están comezando como para empresas que xa levan tempo no mercado pero que non se dan consolidado. Algo moi habitual no sector, que leva á economía informal e impide a súa profesionalización.

Convén subliñar que ás empresas e proxectos cústalles moito consolidarse, o que leva a que se manteñan durante máis de dez anos en situación de precariedade, dándose de alta e baixa da Seguridade Social, pero sen ningunha estabilidade desde o punto de vista económico, polo que nunca se consideran empresas maduras.

- Simplificar os procedementos das axudas e subvención para a constitución e a supervivencia/consolidación das empresas.

- Liñas específicas de crédito e axudas, na mesma liña que contan outros sectores.

- Máis que axudas das existentes á produción e á creación, os nosos entrevistados solicitan axudas á distribución e á venda, para poder achegar a súas obras ao público.
- Apoiar a mellora de competencias na realización de plans de empresa, así como a xestión cultural de maneira profesional. Sería moi positivo seguir potenciando a creación de programas de formación transversal dentro do sector cultural, con formación en novos públicos, *big data*, patrocinio e mecenado, estatuto do artistas, lexislación cultural etc.
- Deseño dunha guía de financiamento cultural, tanto con indicadores cuantitativos como cualitativos, co obxectivo de que os creadores coñezan todos os instrumentos á súa disposición.
- Centralización e unificación dos organismos e entes públicos e privados que ofrecen asesoramento, así como puntos de acceso libre e gratuíto para que as persoas interesadas se poidan informar de convocatorias, programas de formación, subvencións etc.
- Dinamización dos *clusters* creativos como espazos para o desenvolvemento de actividades culturais, creativas, sociais e económicas facilitando a súa integración no territorio e o seu crecemento e desenvolvemento comercial.
- Lei de patrocinio e mecenado e beneficios fiscais reais para as empresas. Establecemento de mecanismos que melloren o tratamento fiscal do mecenado, desde a actividade governamental cun marco normativo que o facilite.
- Profesionalización do sector cultural loitando contra a súa precariedade, a través dun estatuto de artistas ou da traballadora ou traballador cultural, con aplicación real na comunidade, cunha cotización á Seguridade Social global, máis similar ao modelo francés.
- Garantía nos pagos e nos prazos, sobre todo no relativo ás pequenas administracións e organizacións locais.
- Implantar o modelo portugués das compañías residentes con teatros abertos todo o día, servindo deste xeito de lugar de traballo para as propias compañías.
- Maior presenza e promoción dos espectáculos nos medios oficiais e na Televisión de Galicia, fomentando a retransmisión de eventos propios do sector, como os premios María Casares.

- Potenciación de novos públicos, na procura do público que podería ser espectador, pero que aínda non sabe que o é, porque non coñece esta categoría de ocio.
- E, por último, fomentar a masa crítica do sector, formando e educando a sociedade para que faga autocrítica da profesión e loite por manter a calidade das obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANEGHEM, J. van/ C. BLOCK / H. VAN HOOSTE / C. VAN DE CASTEELE (2010): “Eco-efficiency trend of the Flemish industry: de coupling of environmental impact from economic growth”, *Journal of Cleaner Production*, 18:14, 1349-1357.
- RUIZ OLABUÉNAGA, J. I. (2003): *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao, Editorial Universidad de Deusto.

PROXECTOS, ESTUDOS, INFORMES E OUTRAS FONTES CONSULTADAS

- O emprego cultural en Galicia*, 2019, Observatorio da Cultura Galega, Consello da Cultura Galega. Afiliações á Seguridade Social por ramas de CNAE 2009 (http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2019_O-emprego-cultural-en-Galicia.pdf).
- Estudio de oportunidades de negocio en Galicia*, 2017, Fundación Incyde e Fondo Social Europeo, dentro do Programa Anima Galicia. Fomento do autoemprego e as iniciativas empresarias en Galicia (http://negocio.laceseconomiasocial.com/sites/default/files/documentos/resumen_ejecutivo_estudio_opportunidades_negocio_galicia_0.pdf).
- Proxecto A Mariña emprende. Actividades de fomento da cultura emprendedora*, Eduemprende, Plan de Emprendemento de Galicia, Xunta de Galicia, Alcoa Fundación (<https://www.edu.xunta.gal/fp/eduemprende-proxecto-marina-emprende-2013-2014>).
- Informe ejecutivo GEM Galicia*, 2019, (Coord. editorial) FEGAXE, Instituto Galego de Promoción Económica (IGAPE) / Universidade de Santiago de Compostela (USC) / Federación Galega de Xoves Empresarios (FEGAXE). (Versión electrónica: <http://www.gemgalicia.org>).

VALLE-INCLÁN EN GALEGO. RECEPCIÓN E REPRESENTACIÓNS ESCÉNICAS NA GALICIA 2.0

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho

Xaneiro de 2017. Os dereitos da obra de Ramón del Valle-Inclán pasaban a ser universais, o cal supuña unha notable mudanza nas políticas de tradución e divulgación dos textos do autor, ao quedaren libres de restricións legais, unha vez que as estratexias de xestión da obra levadas a cabo polos herdeiros non favoreceran a posibilidade de representalo en galego. Esta circunstancia estaría, ademais, moi vencellada ás orixes do teatro público en Galicia e á pretensión de incluír a Valle-Inclán dentro do seu repertorio de autores clásicos:

Nós montamos o CDG partindo da nada. Non existía nada, nin administrativamente nin tecnicamente falando, non había infraestrutura. Había que buscar onde ensaiar, onde almacenar as escenografías, onde construílas, etc. A intención inicial era que o CDG iniciara a súa andaina con ‘Divinas palabras’ en galego, íao dirixir Xulio Lago e atopámonos Luís Álvarez Pousa –director xeral de Cultura– e eu coa prohibición tallante de Carlos Valle-Inclán, o fillo, que xa morreu. Recordo perfectamente unha viaxe a Pontevedra, recibíunos na súa casa, un señor moi amable e respectuoso, pero imperturbable, que non aceptou a pesar dos nosos argumentos. E, seguindo a idea de que debería ser un centro nacional, que debería –por unha banda– ter o repertorio das grandes compañías de teatro de toda Europa, e por outra banda, apoiar a dramaturxia propia. Desde esa perspectiva o primeiro espectáculo foi ‘Woycek’, para substituír a ‘Divinas palabras’. (Alonso 2017)

É, polo tanto, a partir da liberalización dos dereitos da obra, cando os dramas valleinclanianos soben por primeira vez aos palcos de Galicia representados na súa lingua propia. Este fito significaba un novo chanzo na complexa –e ás veces complicada– posición e recepción que Valle tivo no sistema teatral galego. Un teatro que, a teor do número de montaxes –catro estreos en dous anos–, acollía con deveso os seus textos dramáticos. Valle-Inclán chegaba á escena galega do século XXI, á Galicia 2.0, moi diferente daquela que retratara en boa parte da súa obra literaria.

O obxecto de estudo deste traballo estará centrado, xa que logo, nas montaxes teatrais de Valle-Inclán en Galicia e en galego desde o 2017, ofrecendo un sumario das estratexias de tradución e adaptación escénica. Esta análise pretenderá aproximarse á recepción que o sistema teatral está a facer da literatura dramática do autor no último lustro.

1. VALLE-INCLÁN E O TEATRO GALEGO

Téndese, a miúdo, a analizar a biografía dun escritor como un feito estático, desde posturas esencialistas construídas por imaxinarios culturais específicos e discursos historiográficos consolidados. Esta foto fixa, comprometida nun escritor como Valle –inqueda, libre e contraditorio– determinou, en grande medida, o ruído que a súa figura ocasionou na literatura galega.

Bourdieu (2004) lémbra-nos, non obstante, que a traxectoria dun axente cultural é dinámica e cambiante. Obedece a factores diversos que condicionan os espazos sociais ocupados polo escritor, e, xa que logo, as súas opcións e como é percibido dentro do propio campo. Valle e o seu teatro son unha proba ben evidente destes vaivéns diacrónicos. É un feito coñecido a difícil relación que a súa literatura dramática tivo co teatro da época, que, agás excepcións, acolleu con frialdade, cando non con desinterese, os seus textos, o cal creaba unha disonancia co crecente e sólido recoñecemento literario que estaba a acadar. É pola literatura, e non polo teatro, pola que chega a ser un autor de prestixio (Iglesias Santos 1998).

De igual modo, a medida que se acrecenta a súa posición como unha figura central nas letras españolas, tórnase problemática na cultura galega, na que, non obstante, terá unha acollida cambiante. A actividade na vida cultural madrileña, a pertenza –*malgré lui*– ao grupo do 98 e a lectura política que fará a historiografía española deste núcleo xeracional¹, xeran certa adversidade cara ao autor nun momento no que a literatura galega manifesta unha forte reivindicación identitaria, expresada nas coñecidas proclamas do Manifesto *Máis alá!* contra Valle-Inclán como mestre dos *Pollitos bien*. A estigmatización de Valle, realizada por Álvaro Cebreiro e Manuel Antonio, quedará ben fixada no imaxinario de certas posicións do sistema cultural galego, propiciando, a miúdo, a ignorancia, cando non hostilidade, cara ao escritor ao longo de todo o século XX².

¹ Véxase a este respecto Núñez Sabarís (2011) e como a fortuna historiográfica dos conceptos de *noventayochismo* e *modernismo* está condicionados por factores políticos, culturais e académicos.

² Ben é certo que Manuel Antonio matizaría posteriormente as súas palabras (Varías 2019) e Álvaro Cebreiro foi un dos artistas que retrataron a Valle-Inclán, con caricaturas entre o 1923 e 1924 (Santos Zas *et alii* 2016: 240), concedéndolle, deste modo, o recoñecemento que anteriormente lle negara. Por outra banda, a percepción de ambos non sería dominante entre os escritores galegos da súa xeración: “Esta liña receptiva iniciada por Manuel Antonio que considera a Valle-Inclán como capitán dun barco que navega baixo bandeira allea, a do idioma castelán, semella non ter demasiados continuadores se valoramos os posteriores discursos de acollida entre as personalidades do galeguismo e do nacionalismo. Tal é o caso de Antón Vilar Ponte que, valorando moi decisivamente o papel galeguizador das representacións teatrais, segundo os fins das Irmandades da Fala, acaba pedindo que se escenifiquen as obras de Valle, en castelán ou galego, en vez de zarzuelas alienantes e das obras de Pemán” (Axeitos 2004: 8).

Prevalecerá durante tempo esta visión, que pasaba por alto os anos de formación literaria en Pontevedra, as proximidades cos teóricos do rexionalismo e a amizade, por vía paterna, con Murguía, autor do prólogo do seu primeiro libro, *Femeninas*.

Pero, sobre todo, ignoraba a ascendencia que a vida e obra de Valle-Inclán tivo a partir dos anos 20, motivada pola súa oposición ao autoritarismo de Primo de Rivera, así como as súas simpatías pola República. Era o momento tamén do escritor (máis) político, no que o esperpento se impuña como unha combativa e orixinal estética. Este Valle obterá o recoñecemento e o respecto da intelectualidade antifascista, tamén da galega, que o acompañará ata a súa morte. E mesmo en proxectos artísticos, como o de Castela –caricaturista do autor– que elaborará os decorados de *Divinas palabras*, na súa estrea en 1933³.

Se poliédrica foi a traxectoria do escritor, non menos o será o seu proceso de canonización. A institucionalización de Valle non se alcanza ata tempos relativamente recentes. Os anos 80, coincidindo co asentamento da democracia e as redes teatrais por todo o estado, contemplan, por fin, a canonización da súa obra. Oliva (2000) facía balance, no final do século pasado, da imaxe do teatro do autor, sinalando o absoluto esquecemento dos anos 30 e 40, a revitalización a partir dos anos 60 –servindo de maneira ambivalente tanto para o teatro comercial como para o independente– ata se converter en referente universal (véxase a crítica e teoría académica sobre a súa obra) nas dúas últimas décadas do XX.

O artigo de Oliva saía publicado nas actas do congreso internacional *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, que a Universidade de Santiago de Compostela organizara con motivo das efemérides do 98. En paralelo, o Centro Dramático Galego convocaba o *Programa Valle-Inclán 98*, no que se incluía a montaxe de *Ligazón*, *Las galas del difunto*, *La cabeza del Bautista* e *El embrujado*. Manuel Guede, José Martins, Helena Pimenta e Eduardo Alonso foron, respectivamente, os responsables de poñer as catro pezas en palco (Centro Dramático Galego 1998). A aposta do CDG, como é amplamente coñecido, deu lugar a unha importante polémica. A imposibilidade aínda de representar a Valle en galego motivou as protestas no eido político e teatral. Máis alá das cuestións lin-

³ Sobre a relación de Valle-Inclán con Galicia e a recepción do galeguismo, véxanse os artigos de Axeitos (2004a e 2004b) e Santos Zas (2007).

güísticas en liza, latían aínda os prexuízos que acompañaban a imaxe de Valle. Non deixa de ser a este respecto ilustrativo que Guede (2007) desenvolvía a súa opinión sobre a polémica nun artigo que titulaba “Políticos bien: 1998”, adaptando a expresión utilizada por Cebreiro e Manuel Antonio, a cuxo manifesto aludía nas súas páxinas⁴.

Con todo, a entrada no XXI mudou considerablemente o espazo de Valle-Inclán na cultura galega. A universalización do autor, unha axenda menos preocupada por cuestións identitarias e, xa no eido teatral, o proceso de desfiloloxización (López Silva 2018), motivaron unha maior apertura cara á súa obra.

Este proceso de apropiación cultural constatouse coa exposición *Outros verbos, novas lecturas: Valle-Inclán traducido (1906-1936)* que en 2014 lanzaba o Consello da Cultura Galega, comisariada por Rosario Mascato (Consello da Cultura Galega 2014). O circuío internacional da mostra evidenciaba, ademais, que a cultura galega asumía como propio o legado do escritor arousán. Este contexto resultaba, en suma, propicio para o acollemento da súa obra dramática polo teatro galego.

A liberación dos dereitos de autor posibilitou a publicación de numerosas edicións críticas, traducións e estreos teatrais en diversas linguas⁵. No caso galego, Valle pasaba, por fin, a formar parte dun repertorio no que xa entraran había tempo Shakespeare, Pirandello ou Becket.

2. VALLE-INCLÁN NO TEATRO GALEGO

Dúas compañías privadas, Excéntricas Producións e Teatro do Noroeste, e tamén o Centro Dramático Galego, en colaboración nun dos casos, coa compañía Chévere, propuxeron as catro montaxes das que nos ocuparemos. Catro espectáculos en menos de dous anos poñen de manifesto o empuxe dos textos dramáticos de Valle nos repertorios actuais do teatro galego.

⁴ Vid., a propósito da polémica, Vilavedra (2002), Villalaín (2005) e Guede (2007).

⁵ Por exemplo, en producións do Centro Dramático Nacional: *Luces de bohemia* estreábase no 4 de outubro de 2018 no Teatro María Guerrero, con dirección de Alfredo Sanzol. No mesmo teatro tivo tamén a estrea de *Divinas palabras*, o 13 de decembro de 2019, dirixida por José Carlos Plaza.

A publicación, ademais, en Edicións Positivas de tres das catros traducións/adaptacións, reforzan o proceso de institucionalización de Valle tamén na literatura dramática traducida.

2.1. *A cabeza do dragón*. Excéntricas Producións

A primeira montaxe dun texto de Valle-Inclán en galego foi obra da compañía Excéntricas Producións, con dirección e tradución de Quico Cadaval. O 3 de marzo de 2017, no Teatro Principal de Santiago de Compostela, *A cabeza do dragón* iniciaba esta serie⁶. A adaptación escénica de Cadaval conseguía recoller as principais achegas da estética dunha obra estrafalaria, como é esta farsa infantil para educación de príncipes. Así a titulou o autor, sempre atento á renovación dramática e á vangarda artística.

A incorporación da plasticidade visual, de elementos da danza e da interpretación mecanizada do teatro de monicreques incorporábase a esta sátira política e social que se mesturaba coa mitoloxía temática dos tradicionais contos de reinados, fadas, princesas e dragóns, a través dunha importante aposta pola xestualidade. En palabras de Cadaval, a peza é “unha farsa, é carnavalesca e hai un choque entre o conto tradicional e as actitudes críticas do teatro máis épico” (Cadaval 2017).

A escenografía de *A cabeza do dragón* expresábase sobre un xogo de música, iluminación e disposición escénica, evocando o mundo fantástico e alegórico da peza. A distorsión estética, tan cara a Valle-Inclán, facía dialogar cabaleiros, bufóns e dragóns co grotesco coro de moinantes, espadóns e taberneiras, que no palco do Teatro Principal se expresaron co xesto ridículo e absurdo, que caracterizaría tamén a estética deformada do esperpento. A posta en escena conseguía, xa que logo, transcender as tópicas representacións “entre a zarzuela e o drama rural” para ir ao encontro dunha peza que “está a medio camiño entre o modernismo esteticista –que o propio autor xa superara– e a parodia na que o discurso político se reconverte en carnaval. E, nese territorio fronteirizo, crea un universo no que o fantástico e o fatalmente realista se superpoñen para anularse reciprocamente” (Xestoso 2017).

⁶ A montaxe está dispoñible no canal de *Youtube* de Excéntricas Producións: <https://www.youtube.com/watch?v=GT9V7hfalf8&t=1506s> [última consulta: 25 de xaneiro de 2021]. As Imaxes 1 e 2, correspondentes ao espectáculo, están extraídas deste vídeo

A cabeza do dragón servíase dunha montaxe de factura coral, mais con pegada de autor. Así o evidencian as intervencións de Quico Cadaval, ao inicio da peza e antes de dar paso á última escena. A presenza no palco do director, ora como trasgo, ora como narrador das didascalias, proxectaba esa percepción demiúrxica, potenciada, neste caso, polo parecido físico con Valle-Inclán:

Imaxe 1

A integración das didascalias no texto escénico seguía unha estratexia empregada anteriormente en montaxes de Valle. Tanto José Luis Alonso, como César Oliva ou Manuel Guede optaron igualmente por este recurso escénico, xa fose a partir dunha voz coral, xa incorporando a Valle como personaxe⁷.

A opción de introducir as paratextuais didascalias no escenario reflectía a concepción metateatral e estetizada de Valle para favorecer a comprensión dos seus textos dramáticos, creados a partir de complexos palimpsestos discursivos e culturais.

⁷ “Recordemos que no sólo estamos hablando de acotaciones de principio de jornada, sino de las que trufan la acción dramática a lo largo del texto e, incluso (y esto es mucho más original), las que explican la decoración de la obra. José Luis Alonso, en 1966, no dudó en incorporar muchas de ellas a la representación, cosa que yo repetí sin dudar en *La reina castiza* que estrené a final de 1967. Alonso las incorporó inventando un personaje, una especie de Arlequín, que ayudaba a mover y señalar elementos de decoración. En mi caso pensé, influido por las teorías brechtianas tan novedosas en esos momentos, que los textos de las acotaciones se podían repartir entre cuatro personajes que hicieran una especie de coro popular” (Oliva 2015: 221).

Ademais do director da obra, completaban o elenco María Costas, Víctor Mosquera, Iván Marcos, Patricia Vázquez, Josito Porto, Yelena Molina e Marcos Orsi. O estreno de Valle en galego viña igualmente acompañado do recoñecemento da escena galega, obtendo os Premios María Casares (2018) á adaptación e tradución (Quico Cadaval)⁸, vestiario (Susó Montero), actor secundario (Víctor Mosquera) e actor principal (Iván Marcos). Este último compartía protagonismo coa actriz Yelena Molina, no papel da Infantina Brancaflor, revisando os imaxinarios representativos do texto dramático. Ao optar por Molina, propuña, na senda da arte contemporánea, unha lectura máis multicultural e mestiza dos contos tradicionais:

Imaxe 2

⁸ A diferenza das restantes obras que se analizarán, a tradución de Quico Cadaval non foi aínda publicada. Deixou, non obstante, algunha reflexión a propósito das dificultades de traducir a Valle ao galego: “Ese é un comentario técnico, que ten que ver coa tradución. Sempre se di que Valle-Inclán é moi bo de traducir porque está case en galego. Ese é un tópico e mesmo Josep Pla dixo: ‘Valle-Inclán é o mellor; pero non se lle entende nada porque escribe en galego’ [Risos]. Entón, dá a sensación que as obras de ambiente galego, onde hai un cruzamento de galeguismos lingüísticos, parecería que serían máis fácil traducilo. Por que? Porque parece que el o provoca empregando determinados termos léxicos, estruturas verbais, aínda que nesta obra hai moi poucos destes elementos. Ese tipo de usos é un recurso valleinclanesco do que, algún día, habería que discutir se realmente homenaxeaba como país ou non. Valle dicía que si...” (Cadaval 2017).

2.2. *Martes de Carnaval*. Centro Dramático Galego

A plasticidade do teatro de Valle bebeu de varias fontes, entre as que se poden destacar os ballets rusos de Diaghilev, que actuaron no Teatro Real na primavera de 1916, deixando unha importante pegada na concepción estética e dramática da súa obra (Valle-Inclán 2018a).

Tamén o dinamismo narrativo e en imaxes do cinema, do que chegou a dicir que era o teatro que estaba por vir (Dougherty 1983: 168). Non se pode perder de vista este concepto para a interpretación dos efectos escenográficos e lumínicos que expresan os seus textos dramáticos e que terán tamén unha importante función nesta montaxe do Centro Dramático Galego⁹.

A idea escénica de *Martes de Carnaval* concederalle, asemade, unha importancia notable ás accións corais, ás representacións corporais, á concepción carnavalesca do texto dramático e á intertextualidade fílmica, dentro do habitual experimentalismo da compañía Voadora, á que pertence a directora escénica da montaxe.

Estreado o 20 de abril de 2017 e dirixido por Marta Pazos, o espectáculo incluía as pezas *As galas do difunto* e *A filla do capitán*. Inicialmente, a dirección ía ser compartida entre Tito Asorey e Marta Pazos, pero finalmente, dada a desconformidade do primeiro co proceso creativo e de selección dos intérpretes, Pazos asumiría o espectáculo ao completo. O texto, que respectará case integramente o texto orixinal, foi traducido por Manuel Cortés e publicado na colección *O Papel do Teatro* (Xunta de Galicia/Positivas).

As dúas pezas compuñan a triloxía do esperpento *Martes de Carnaval*. Falta-ban *Los cuernos de Don Friolera*, peza na que xunto a *Lucas de bohemia*, o autor formulou a súa idea do esperpento. O espello cóncavo, a realidade matematicamente deformada ou a superación da dor e da risa, que antecede a función de monicreques, sérvenos para darnos unha idea do que Valle pretendía ao internarse nas costuras políticas, sociais e culturais da España que desembocará na ditadura de Primo de Rivera.

Destruír para crear. Esa é a idea do esperpento. A caducidade da retórica teatral e a convencional linguaxe da traxedia non alcanzan para representar eses

⁹ O *teaser* do espectáculo está dispoñible no canal de *Youtube* do Centro Dramático Galego: <https://www.youtube.com/watch?v=PCIO8WFzLYc> [última consulta: 25 de xaneiro de 2020]. A imaxe 3 está extraída deste vídeo.

personaxes de destino trágico e xesto ridículo. Por iso, *Martes de Carnaval* articulaba estes códigos teatrais, coa danza, os referentes *kitsch*, o grotesco, o caricaturesco e a intertextualidade fílmica:

Imaxe 3

De modo que, se *Lucas de bohemia* parte das convencións dunha traxedia clásica (incluso coa pauta aristotélica de non superar o día, na súa acción central) para transcendelas e superalas, o conxunto de moinantes, prostitutas e pícaros, confundidos con políticos, militares e escritores de fuste, dá a nota do equilibrio entre o farsesco e o trágico tamén en *Martes de Carnaval*.

O elenco de dez actores e actrices representan os temas favoritos da triloxía esperpéntica: a guerra de Cuba, o militarismo, as intrigas políticas ou as dominacións masculinas supoñen unha contundente crítica dos anos 20 do século pasado. A posición política e ética de Valle-Inclán, lonxe de perder actualidade, como sinala Noia (2017) na introdución do texto dramático, confúndese cun discurso que podería ser acuñado hoxe en día. *A filla do capitán* representa os abusos de poder dun militarismo que chegara a situacións extremas na decadencia do reinado de Alfonso XIII. A estampa final de Miguel Insua, interpretando a Primo de Rivera, a lombo dun cabalo/monarca, encarnado por Sergio Zearreta, compoñen a imaxe do teatro deshumanizado e caricaturesco que Marta Pazos levou a cabo na segunda das obras do espectáculo¹⁰:

¹⁰ Imaxe extraída da información da montaxe teatral do Centro Dramático Galego: http://centrodramatico.xunta.gal/cdg/centro/obra_h.php?id=cdg_obra9054&lg=gal [última consulta: 25 de xaneiro de 2020].

Imaxe 4

A parodia dos retratos institucionais do poder, incorporando os recursos á animalización degradada do esperpento valleinclaniano, encaixa coa aposta interartística e plástica deste *Martes de Carnaval*:

A primeira peza, *As galas do defunto*, comeza cunha composición que lembra ó pictórico. En concreto, *A balsa da Medusa* do francés Géricault. Os soldados, derrotados e sometidos ao peor das súas vidas, volven a un lugar que non os comprende nin os acolle, un lugar polo que loitaron e que lles quitou todo. Non hai nada que gañar nin que perder, o xogo rematou. Un curioso punto de comezo. En *A filla do capitán* chámanos a

¹⁰ Imaxe extraída da información da montaxe teatral do Centro Dramático Galego: http://centrodramatico.xunta.gal/cdg/centro/obra_h.php?id=cdg_obra9054&lg=gal [última consulta: 25 de xaneiro de 2020].

atención, por outra banda, o que semella ser unha *Olympia* de Manet na que a escrava negra deixa paso aos agresores sexuais que cortexan a súa señora, incapaz de ser máis que un obxecto de admiración para eles. Este xogo de alusións pictóricas flúe ao longo das dúas pezas, pondo a guinda a un espectáculo marcado polo simbolismo e a metáfora visual e actuando, en certo xeito, como guía do ton emocional das pezas. (Porto 2017)

2.3. *Da avaricia, a luxuria e a morte. Teatro do Noroeste*

Edicións Positivas, no terceiro volume da súa colección *DITEATRO*, publicou a tradución de Manuel Guede das pezas *Ligazón*, *A cabeza do Bautista* e *A rosa de papel*, que compuñan esta terceira achega en galego ao teatro de Valle (Valle-Inclán 2018b).

Da avaricia, a luxuria e a morte, alterando lixeiramente o título orixinal do *Retablo*, era a montaxe da Compañía de Teatro do Noroeste, estreada no Pazo da Cultura de Narón, o 8 de setembro de 2018, baixo a dirección de Eduardo Alonso¹¹.

A tradución de Guede, que servirá de base para a montaxe, presentaba unha singular novidade, xa que as didascalias (de novo as didascalias e a escenografía) eran convertidas en coplas populares, a través dunha ficcional “Charanga de Viana”:

Luarada. Calca a baiuca o recadro luminoso da súa porta na tenebría dun emparrado. Á beira do valado escintila a lúa nas augas da pía onde abeberan as xugadas. Perfilase a sombra dunha moza baixo a porta iluminada. Mira cara á leira de panascos, radiados cunha estrela de carreiros. Pegada ao valo, polo fío que proxectan as tellas, unha sombra –caxata e manto– discirne con trencos compases, o seu tenue relevo. A sombra raposa conquire á MOZA.

A CHARANGA DE VIANA:

Baixo a porta iluminada
vai perfilándose a sombra
dunha moza que anda á espera
de vivir a vida toda.

¹¹ O espectáculo está dispoñible no canal de *Youtube* da compañía Teatro do Noreste:
<https://www.youtube.com/watch?v=knrxoMGA0b0&t=1116s> [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
A imaxe 5 está extraída do vídeo.

Hai luarada esta noite
e na estrela dos carreiros
hai promesas e adiviñas
de vidas sen carcereiros. (Valle-Inclán 2018b: 9)

Con esta solución conseguíase proxectar en palco a potencia lírica dos textos narrativos, reforzábase a inmersión cultural da peza e a súa intermedialidade, ao incorporar canto e música como un elemento máis da dramaturxia. Servía, ademais, para recuperar a función do coro clásico, como anticipación dos macabros desenlaces e para pautar as opcións escénicas da montaxe:

Imaxe 5

O melodramático e degradado deceso do Afiador, o Bautista e a Pepona constitúe a nota dramática das obras do *Retablo*. A tetraloxía (falta *Sacrilegio* e, posteriormente, incorporárase *El Embrujado*) apareceu no período en que se publicaron os esperpentos, malia a non ser categorizados como tales, e aínda tendo expresións estéticas parecidas.

Autos para siluetas e novelas macabras foron as etiquetas que acompañaron os títulos, reforzando a renovación pretendida polo autor e a aposta polo teatro de monicreques, como expresión da deshumanización da arte e da personaxe, en consonancia coa teorización orteguiana e as indicacións que o propio autor tece no prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*. O recurso ás marionetas era, de feito, incorporado na montaxe (por exemplo os fillos da Pepona en *A rosa de papel*), non tanto por obedecer a unha aposta dramatúrxica que articulase teatro de actor e de monicreques, senón como unha solución ao reparto.

Alonso e Guede retomaban uns textos que non lle eran descoñecidos, xa que compuñan, agás *A rosa de papel*, o elenco de obras do *Programa Valle-Inclán 98*. Por outra parte, o primeiro, como xa vimos, intentara inaugurar o CDG con *Divinas palabras* e, o segundo, dirixira no ano 2010, na Companhia de Teatro de Braga, *A cabeça do Baptista*, na que formulaba unha solución escénica para os textos didascálicos, a través da incorporación da figura de Valle á escena¹². A subordinación dos actores ao escritor, que os ía poñendo en movemento, servía para proxectar a sensación do autor que move os fíos das personaxes, como deixara debuxado Maside, nunha caricatura a propósito da estrea de *La cabeza del Bautista*, en 1925 en Vigo: do brazo manco de Valle pendían os fíos do monicreque da Pepona, aquela Salomé grotesca da comedia macabra¹³.

A cabeza do Bautista foi, de feito, unha das obras de Valle-Inclán con maior fortuna escénica, dado o limitado elenco de personaxes. Entre 1924 e 1925, aínda en vida do autor, a compañía da actriz italiana Mimi Aguglia estreará a obra en Madrid, viaxando logo por Galicia e Lisboa (Rubio Jiménez 1993). A chegada a terras lusas propiciaría, ademais, unha das poucas traducións de Valle ao portugués, xa que a peza saíría publicada en 1928 nun número da revista *Civilização* (Valle-Inclán 1928), nun período en que o teatro simbolista e a Salomé de Wilde estaban a ter un notable eco en Portugal (Núñez Sabarís 2010).

Luma Gómez, Manuela Varela, Fernando Tato, Imma António e Miguel Pernas compuñan o elenco interpretativo que se completaba coa voz de Felisa Segade, a cantante de Leilía.

2.4. *Divinas palabras. Revolution. Centro Dramático Galego*

O último chanzo deste repaso ao Valle-Inclán en galego será unha nova montaxe do Centro Dramático Galego. *Divinas palabras* é unha das obras do ciclo galego do autor e sitúase nun período creativo de transición. Recolle aínda moito do espírito das *Comedias bárbaras*, pero proxecta xa a estética dos textos esperpénticos.

A acción está situada nunha aldea de Galicia e recolle as prácticas primitivas, bárbaras e atávicas xa apuntadas en textos anteriores. Xesús Ron adapta este

¹² *A cabeça do Baptista* estreouse o 5 de outubro no Theatro Circo de Braga. O elenco estaba formado por Rui Madeira, no papel de Valle-Inclán, Rogério Boane, Solange Sá e Waldemar Sousa. Vid. Núñez Sabarís 2017.

¹³ A caricatura apareceu en *El Pueblo Gallego*, 1 de xullo de 1925 (Gago Rodó 1996).

texto realizando unha versión moi libre da peza¹⁴. A adaptación e tradución, tamén na colección *O Papel do Teatro*, será de novo responsabilidade de Manuel Cortés e tamén de Xesús Ron (Valle-Inclán 2018c), quen partían dunha lectura nada fiel, quedando, de feito, máis texto orixinal do que inicialmente planificaran (López 2018)¹⁵.

Cortés participará tamén do elenco de nove actores, no papel de Pedro Gaillo. Patricia de Lorenzo interpretará a Marigaila e Antón Coucheiro, a Sétimo Miau. A revolución que sinala o subtítulo do espectáculo consiste en que se dá un salto de 100 anos para situar a acción na Galicia da segunda década do XXI. As tensións familiares, eróticas e sociais da trama son trasladadas a un estudo de televisión. O escenario de *Divinas palabras. Revolution* transfórmase na representación dese estudio que simula os canais 24 horas dos *reality shows*, en que se converte a trama desta traxicomedia:

Imaxe 6

¹⁴ O canal de *Youtube* do Centro Dramático Galego recolle o *making off* da montaxe: https://www.youtube.com/watch?v=2p_1V1xxarA [última consulta: 25 de xaneiro de 2021]. A imaxe 6 está extraída do vídeo.

¹⁵ Esta foi a única montaxe que tivo funcións fóra de Galicia. O 17 de maio de 2018 representouse no Teatro Español —onde se estreara por primeira vez a peza, no 1933— mantendo a lingua orixinal en galego e con subtítulos en castelán.

O escenario divídese en catro estancias da casa, pola que transitan os personaxes, e as pantallas laterais lévannos ata os camerinos, as conversas dos personaxes co director do *reality* ou os cortes co *Telexornal* onde se dá noticia da recadación popular para Laureaniño, como antano acontecía nas feiras do texto orixinal:

PRÓLOGO

SÉPTIMO *está no confesionario. Vémolo nas pantallas que hai aos lados do escenario.*

SÉPTIMO: (*Á cámara.*) Ola. Chámome Miau. Pero tamén Sétimo e Luceiro. Para vós podo ser o mago Miau, mago exomungado, farandul, compadre do demo, titulado de cabra, ma pai, prófugo, maltratador de mulleres, personaxe de sona, líder de audiencia e, sobre todo, o ollo que todo o ve. Isto é *Divinas Palabras Revolution*.

Entra sintonía. Pouco despois SÉTIMO MIAU aparece diante do pano e diríxese ao público.

[...]

Entra vídeo reportaxe da morte de XOANA.

In cabeceira Galicia Noticias.

MARGA PAZOS: *Abrimos hoxe cunha trágica noticia: Xoana Gailo, máis coñecida como Xoana “A Raíña”, morreu. Como saben, a mediática nai acadou sona grazas ás súas frecuentes aparicións en programas de televisión para pedir achegas económicas que lle permitisen sufragar o tratamento do seu fillo Laureano, vítima dunha rara enfermidade dexeñerativa que o mantén inmovilizado nunha cadeira e cunha limitada esperanza de vida.* (Valle-Inclán 2018c: 23-24)

A proposta encaixaba coa liña multimedial da compañía Chévere. En *Eroski Paraíso* fundía teatro e rodaxe fílmica, neste caso tamén con percorrido transmedial ao converterse, posteriormente, a peza teatral en filme. E en *Curva España*, aínda en cartel, xoga non só coa incorporación do vídeo en escena, senón cos códigos intertextuais do cinema ou series de investigación policial.

Divinas palabras recollía, polo tanto, o marco da dramaturxia do autor. Mantíñase a historia e as personaxes, mais a adaptación libre deixaba polo camiño algunha das cuestións estéticas apuntadas nos espectáculos anteriores. A corralidade, a música e a danza cobraban menos presenza. Por outro lado, ao xogar cuns códigos diacrónicos e semióticos diferentes, ao incorporar o “ritmo de telelixo que fai

da nada un espectáculo” (Xestoso 2018) algunhas accións perdían certa forza e coherencia dramática, nomeadamente a conxunción de relixiosidade e carnalidade do orixinal: o abuso de Pedro Gailo a Simoniña ou as palabras bíblicas en latín que poñían punto final á obra.

A idea de Ron pretendía adaptar a obra ao mundo contemporáneo, trasladándoa a unha Galicia, na que a aldea de *Divinas palabras* “probablemente estará abandonada, deshabitada ou directamente borrada do mapa, cos seus montes queimados, as súas praias urbanizadas e os seus mares exterminados, atravesada por mil camiños asfaltados, que de tanto querer chegar a todas partes non levan a ningures” (Ron 2018c: 12). A arriscada idea de Ron xerou críticas diverxentes (por exemplo, Xestoso 2018 e Sadowska 2018), na súa pretensión de revisar escénica e culturalmente a categoría estética –tantas veces invocada– que Valle lle concedera a Galicia:

En realidade, Valle di que dotou a Galicia dunha dimensión estética e iso, probablemente, é certo. Probablemente na literatura española Galicia non aparecería para nada, sería un lugar impropio da épica, un lugar onde non merece pasar nada se non fose por Valle-Inclán. Tamén creo que el tiña unha opción estética, pero non creo que estea honrando nada. Onde realmente honra é nos personaxes, nos rituais. Aí, como diría Castelao, é onde el se declara autor galego: na importancia que lle dá á cultura simbólica. (Cadaval 2019)

A dificultade de incorporar un escritor clásico a un repertorio específico mostra que traducir, interpretar e representar un autor vai moi alén do elemento lingüístico, para adentrarse en tradicións, prácticas e mesmo tabús culturais. A solución escénica de *Divinas palabras. Revolution* tamén se pode explicar pola necesidade de harmonizar e sortear algunhas dificultades de encaixe entre a tradición teatral galega e a dramaturxia do escritor. A Galicia de Valle foi a miúdo deformada pola percepción estereotipada e exótica, que incidía nuns atavismos que espertaban, sen dúbida, a curiosidade costumista do espectador urbano e capitalino de principios do século XX. Esta imaxe, concorrente cos tópicos contra os que se construíu a identidade galega contemporánea, quizais resultaba difícil de acomodar como carta de presentación de Valle-Inclán nesta Galicia do século XXI, que tamén coas súas miserias, pretendeu mostrar de maneira sincrética, simbólica, pero moderna, esta *Divinas palabras 2.0*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Eduardo (2017): “O Centro Dramático Galego é case case irrecuperable” (Entrevista de R. Castro), *Nós Diario*, 11 de marzo (<https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/cdg-case-case-irrecuperable/20170310211100055631.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- AXEITOS, Xosé Luís (2004): “O valleinclanismo na cultura galega (1)”, *Cuadrante*, 8, 5-19.
- BOURDIEU, Pierre (2004): *O campo literario*, Ames, Laiovento.
- CADAVAL, Quico (2017): “A cabeza do dragón é o final dunha anomalía: imos facer a obra dun gran autor” (Entrevista de Alberto Ramos), *Praza Pública*, 3 de marzo (<https://praza.gal/cultura/la-cabeza-do-dragon-e-o-final-dunha-anomalia-imos-facer-a-obra-dun-gran-autor/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1998): *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM.
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA (2014): *Outros verbos, novas lecturas. Valle-Inclán traducido [1906-1936]*, Santiago de Compostela.
- DOUGHERTY, Dru (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- GAGO RODÓ, Antonio (1996): “La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, rueda por Galicia”, en Jesús García Maestro (ed.), *Problemata Theatralia I. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Universidade, 104-124.
- GUEDE, Manuel (2007): “Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego”, *Cuadrante*, 16, 105-110.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1998): *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade.
- LÓPEZ, Marta (2018): “‘Divinas palabras Revolution’, la adaptación de un clásico visceral y duro”, *La Voz de Galicia*, 4 de maio (https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/carballo/2018/05/04/divinas-palabras-revolution-adaptacion-clasico-visceral-duro/0003_201805C4C12992.htm) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2018): “As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade”, *Galicia 21*, Issue H, 5-25.
- NOIA, Fefa (2017): “Valle na boca de todos”, en Ramón María del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas, 7-9.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2010): “Valle-Inclán en la escena portuguesa”, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 13, 119-138.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2011): “El discurso de la modernidad en España: Del modernismo al 98 (y viceversa)”, en Xaquín Núñez Sabarís (coord.), *Diálogos ibéricos sobre a modernidade*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos / Edições Humus, 235-281.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2017): “A cabeça do Baptista (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo”, *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 15, 620-642.
- OLIVA, César (2000): “La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo”, en Margarita Santos Zas et alii (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade, 499-514.
- OLIVA, César (2015): “Estrategias escénicas en los esperpentos de Valle-Inclán”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea & Anuario Valle-Inclán*, 40:3, 217-233.
- PORTO, Laura (2017): “Martes de Carnaval. A balsa do noso tempo”, *Erregueté*, 26 de abril (<https://erreguete.gal/2017/04/26/2617-2/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].

- RON, Xesús (2018c): “As *Divinas Palabras* de Valle-Inclán segundo o Doutor Frankenstein”, en Ramón María del Valle-Inclán, *Divinas Palabras. Revolution*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas, 11-13.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993): “Una actriz apasionada para un texto apasionante”, en Leda Schiavo, *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad, 71-85.
- SADOWSKA, Irène (2018): “*Divinas Palabras, Revolution*”, *Artezblai. El Periódico de las Artes Escénicas*, 25 de maio (<http://www.artezblai.com/artezblai/divinas-palabras-revolution-valle-inclan-centro-dramatico-galego.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- SANTOS ZAS, Margarita (2004): “Valle-Inclán. ‘Un gallego extraordinario’”, *Cuadrante*, 16, 7-24.
- SANTOS ZAS, Margarita et alii (eds.) (2000): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade.
- SANTOS ZAS, Margarita et alii (2016): *Valle-Inclán. Xenio e figura*, Santiago de Compostela, Universidade.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1928): “A cabeça do Batista”, *Civilização. Grande Magazine Mensal*, 6, 145-151 e 196-197.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2017): *Martes de Carnaval*. [Manuel Cortés, trad.]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018a): *Obras completas. V (Teatro y poesía)*. [Margarita Santos Zas, coord.]. Madrid, Biblioteca Castro.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018b): *Da avaricia, a luxuria e a morte*. [Manuel Guede, trad.]. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018c): *Divinas Palabras. Revolution*. [Manuel Cortés e Xesús Ron, versión e trad.]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Edicións Positivas.
- VARIAS, Juan (2019): “Pollitos bien. Valle-Inclán visto por Manoel Antonio”, *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 30 (<http://www.elpasajero.com/pollitos.html>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- VILAVEDRA, Dolores (2002): “Valle-Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral”, en Ramón Lorenzo, *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela, Universidade, 715-725.
- VILLALAFÍN, Damián (2005): “Valle-Inclán en el teatro gallego: Un campo de batalla”, *Bradomín. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán e o seu Tempo*, 1, 31-46.
- XESTOSO, Manuel (2017): “A cabeza do dragón. Outro Valle é posible”, *Erregueté*, 6 de abril (<https://erreguete.gal/2017/04/06/a-cabeza-do-dragon/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].
- XESTOSO, Manuel (2018): “*Divinas Palabras. Revolution*. Espello en alta definición”, *Erregueté*, 18 de abril (<https://erreguete.gal/2018/04/18/divinas-palabras-revolution/>) [última consulta: 25 de xaneiro de 2021].

**EXPERIENCIAS
Y PERCEPCIONES
DE PERSONAS CON
PARÁLISIS CEREBRAL
PARTICIPANTES
EN UN CUENTACUENTOS
ITINERANTE**

Amparo Rodríguez de Dios

PRESENTACIÓN

Históricamente, los terapeutas ocupacionales han utilizado el teatro como modalidad terapéutica. El objetivo principal de esta investigación es explorar las percepciones y vivencias de personas con parálisis cerebral que participan en un proyecto escénico dirigido a público infantil. El objetivo específico será comprender las percepciones sobre los beneficios y las dificultades de participar en este proyecto. Esta práctica consistió en la puesta en escena de un cuento, escrito e ilustrado previamente por personas con parálisis cerebral. Participaron cinco personas, tres de ellas sin comunicación verbal, lo que facilitó el acceso a la tecnología que permitiera la realización del proyecto. Esta escenificación fue llevada a más de 10 escuelas infantiles de la provincia de Pontevedra. Para recoger la información se realizará una entrevista semiestructurada con los participantes con parálisis cerebral con poca dificultad comunicativa y, en el caso de los participantes que necesiten apoyo para la comunicación, se realizará una entrevista discontinua con preguntas extraídas de las respuestas de los participantes con poca dificultad comunicativa y adaptada a su sistema alternativo y aumentativo de comunicación (SAAC). Las entrevistas serán transcritas íntegramente para realizar un análisis independiente. Se realizará un análisis de contenido de las entrevistas semiestructuradas. Como resultado, se espera reconocer los beneficios y dificultades que trae la participación de personas con parálisis cerebral en las prácticas culturales de teatro.

INTRODUCCIÓN

Parálisis cerebral

La parálisis cerebral (PC) abarca un conjunto de trastornos crónicos debidos a una lesión o defecto en el desarrollo del cerebro inmaduro (trastorno neuromotor) (Madrigal Muñoz 2004). La definición actual de PC, adoptada por el consenso internacional en 2005, es (Rosenbaum *et alii* 2007): “grupo de trastornos permanentes del desarrollo del movimiento y la postura, que causan limitación de la actividad, que se atribuyen a trastornos no progresivos que ocurrieron en el

desarrollo del cerebro fetal o infantil”. Así pues, es un término genérico que abarca a un grupo de síndromes de deterioro motor secundario a diferentes lesiones cerebrales (Levy-Zaks, Pollak y Ben-Pazi 2014). Al referirnos al término parálisis, describimos una alteración en el uso de los músculos que se manifiesta con alteraciones en el control del movimiento, tono muscular y postura (Madrigal Muñoz 2004), mientras que el término cerebral hace referencia a una lesión durante el desarrollo del cerebro (Gulati y Sondhi 2018). Debido a esto, no podemos abordarla como una única enfermedad, sino más bien como un síndrome clínico heterogéneo (Aisen *et alii* 2011). Es un trastorno que aparece en la primera infancia y afecta aproximadamente a uno de cada 500 recién nacidos, con una prevalencia estimada de 17 millones de personas en todo el mundo (Graham *et alii* 2016).

Además de las limitaciones obvias para desarrollar una postura y unos movimientos adecuados, las personas diagnosticadas de PC tienen un mayor riesgo de desarrollar síntomas emocionales y de comportamiento y disfrutan de una menor calidad de vida (Levy-Zaks, Pollak y Ben-Pazi 2014). A todo esto se añaden otros síntomas asociados —de cognición (déficit intelectual), sensoriales y crisis convulsivas (epilepsia)— e importantes problemas de la comunicación, por la dificultad en la articulación de las palabras, ya que el habla depende de la habilidad para controlar los pequeños músculos de la boca, la lengua, el paladar y la cavidad bucal.

Por tanto, para las personas con parálisis cerebral es de suma importancia fomentar y potenciar habilidades para adquirir el lenguaje y así poder comunicarse. Las competencias comunicativas son inherentes a todos los seres humanos, por lo tanto incluye a las personas con parálisis cerebral, aunque para ello tengan que recurrir a los sistemas aumentativos y alternativos de comunicación (Rosado Ayala 2012). Estos sistemas se denominan SAAC (Sistema Adaptado y Aumentativo de la Comunicación), que, según define Tamarit, son:

Instrumentos de intervención logopédica/educativa destinados a personas con alteraciones diversas de la comunicación y/o el lenguaje, y cuyo objetivo es la enseñanza mediante procedimientos específicos de instrucción, de un conjunto estructurado de códigos no vocales que permiten funciones de representación y sirven para llevar a cabo actos de comunicación (funcional, espontánea y generalizable) por sí solos o en conjunción con otros códigos, vocales o no vocales. (Tamarit 1989: 82)

La falta de coordinación y control motores produce una dificultad para expresarse, no solo a través de las palabras, sino también a través de los gestos, por lo que la interacción con las demás personas es siempre complicada. Por todo esto existen multitud de SAAC adaptados a las características de las personas; para este proyecto se ha escogido The Grid 3, que es un paquete de software completo de comunicación aumentativa, diseñado para ayudar a comunicarse y conectarse con el mundo. Ha sido creado por la empresa Smart-box. Este SAAC está basado en la creación de pantallas con diferentes celdas totalmente personalizables. En dichas celdas se puede introducir la información que se desee, ya sea visual, auditiva o lectora. Además, estas celdas también pueden conducir a otras pantallas o, incluso, a otros programas o aplicaciones que la persona tenga en su ordenador o tablet o comunicador, de manera que se crea una red que permite navegar por información relacionada como si se tratara de un comunicador manual. En cada pantalla puede haber las celdas que se deseen, ya que se pueden ampliar las filas y columnas que se quieran, pero no es muy recomendable introducir muchas celdas, ya que eso va a dificultar el acceso. Se puede elegir un dispositivo táctil o no, según se quiera que el acceso sea mediante manipulación manual o acceso mediante ratón o conmutadores, tipo *joystick* o pulsadores para diferentes partes del cuerpo. En los casos que nos ocupan, se van a fijar a la silla de ruedas mediante velcros y el usuario los utilizará para ir barriendo las pantallas y seleccionar la información mediante pulsaciones con la cabeza. En este caso, y también con el *joystick*, el programa permite establecer el tipo de barrido que se quiera, además de ampliar la celda que se está barriendo, cambiar su color, o ambas, así como dibujar el borde de esta. Las vueltas de barrido pueden ser ilimitadas. También habrá otra persona que accederá a través de la pantalla táctil (Castillo 2016; Montero González y Moreno Manso, s.f.).

La PC es el principal motivo de discapacidad física grave (Katz 2003). Esto conlleva una pérdida de autonomía y unas enormes dificultades para tomar decisiones personales en contextos poco familiarizados. Las dificultades de expresión oral y gestual hacen que la socialización y la interacción con personas no del entorno familiar o terapéutico sean escasas (Levy-Zaks, Pollak y Ben-Pazi 2014). A través de experiencias de interacción con los otros es como las personas nos socializamos y desarrollamos nuestra personalidad, madurando a través

de la cooperación y compromiso con los demás. Se puede definir el fenómeno de socialización como (Vander Zanden 1986) “El proceso por el cual los individuos, en su interacción con otros, desarrollan las maneras de pensar, sentir y actuar que son esenciales para su participación eficaz en la sociedad”.

Proyecto escénico

El teatro es una rama de las artes escénicas que, en el sentido más convencional, consiste en la representación de historias frente a un público. En esencia, es una forma de comunicación creativa que el ser humano ha utilizado a lo largo de toda su historia y en todas sus culturas, para establecer un diálogo a partir de elementos cotidianos que posibiliten el entendimiento del mensaje (Muñoz Bellerín 2019).

Históricamente, el teatro ha sido utilizado por las terapeutas ocupacionales como modalidad terapéutica (Davies 1976; Phillips 1996). Además, el teatro ha sido usado como herramienta para generar cambios sociales y culturales (Muñoz Bellerín 2019). En este sentido, se puede encontrar una conexión entre el teatro y los diferentes métodos de intervención de la terapia ocupacional en contextos de exclusión social y de diversidad funcional.

Para intervenir desde la terapia ocupacional a través del teatro, tomamos como punto de partida la función social del arte, inventada y llevada a la práctica por el movimiento anarquista desde finales del XIX y las primeras décadas del XX, sobre todo en España. Autores como Muñoz Bellerín (2019) hacen referencia al anarquismo como una continuidad del pensamiento romántico, elevando el arte a la categoría de función social. Para Brecht, el arte tiene una función social –un compromiso político–, pues es el encargado de transformar y mejorar la realidad del mundo a partir de la reflexión racional que genera el conocimiento didáctico de aquello que se muestra artísticamente. Debe cumplir tres criterios: ser capaz de enriquecer las posibilidades de vivencia, ser capaz de enriquecer las posibilidades de expresión y ser un reflejo del propio tiempo (Burón 2013). Defendemos, por tanto, una visión del teatro como práctica social, cultural, política y pedagógica más que como obra artística; es decir, que ponemos el foco en el proceso creativo más que en el resultado artístico.

La dimensión del arte teatral como proceso que tiene en cuenta estas capacidades, que pueden ser desarrolladas por todos y todas, tiene su base ideológica

y estética en la participación. Una participación en la que entran todas las fuerzas productivas y creativas, de todas aquellas personas que no tienen la denominación de *artistas*. Es una construcción centrada en los procesos, respetando los tiempos y los espacios y que tiene en cuenta la heterogeneidad de los contextos y las personas (Muñoz Bellerin 2019).

Es en este sentido que defendemos los proyectos escénicos, creativos y participativos como herramienta de intervención de la terapia ocupacional. “Proyecto”, como afirma Marcuse (2016: 247), en cuanto al “resultado de una determinada elección, una medida, entre otras posibles, para comprender, organizar y transformar la sociedad”. Escénico porque toma como punto de partida un arte escénico, como es el teatro. Participativo o colectivo porque es el resultado de un proceso artístico realizado con las propuestas e iniciativas de todos/as y cada uno/a de los miembros de un grupo. Contempla los conocimientos y experiencias significativas de cada participante en conexión e interdependencia con el saber grupal, en un ejemplo revelador de aprendizaje colaborativo (Muñoz Bellerin 2019). Y creativo porque surge a partir de una práctica creativa, entendida esta como cualquier acción que se ejerce sobre un objeto, desde el propio cuerpo hasta cualquier material, con el objetivo de transformarlo y dotarlo de nuevos significados. Es siempre de carácter voluntario y tiene un carácter lúdico y de diversión en cuanto abre un espacio simbólico diferenciable del resto de actividades. Este carácter de juego lo diferencia de cualquier actividad profesional, ocupacional o dirigida a algún fin instrumental. Incide, además, en tres aspectos esenciales: puede romper barreras sociales y conectar comunidades, debe ayudar a todas las personas a reconstruir su identidad y permite expresar y entender experiencias y emociones (Saavedra Macías 2016).

Beneficios de los proyectos escénicos sobre los síntomas de la PC:

- Comunicarse, utilizando códigos más flexibles y cercanos a la experiencia sensorial.
- Ser autónomo/a en el manejo de materiales y la toma de decisiones.
- Socializarse con experiencias grupales.
- Madurar, contribuyendo al desarrollo armónico de la personalidad.

Es por todo esto que creemos necesaria la realización de este estudio, para explorar las experiencias propias de los participantes con PC en proyectos escénicos, cuyo objetivo principal es conocer los beneficios y dificultades que aporta dicha participación.

METODOLOGÍA

Diseño de estudio

Este estudio será cualitativo, con entrevistas semiestructuradas analizadas mediante un estudio de contenido. Teniendo en cuenta las necesidades comunicativas de los participantes, se llevarán a cabo entrevistas semiestructuradas con aquellos que tienen comunicación verbal, mientras que se diseñarán cuestionarios a partir del análisis de contenido de estas con las personas que tienen dificultades comunicativas.

Participantes

Los participantes de esta investigación son residentes de la residencia que APAMP (Asociación de Familiares de Personas con Parálisis Cerebral) tiene en Navia (Vigo). Concretamente participan en la investigación dos mujeres y cuatro hombres. Todas las personas participantes tienen diagnosticada una parálisis cerebral y se mueven en silla de ruedas. Las dos mujeres tienen comunicación verbal, así como uno de los hombres, mientras que los otros tres participantes necesitan SAAC para poder comunicarse eficazmente.

Reclutamiento y ética

El estudio deberá ser aprobado por la gerencia del centro. La investigadora principal explicará la dinámica y objetivos del estudio y los participantes deben firmar voluntariamente un consentimiento informado. Los datos se analizarán y custodiarán de forma anónima, respetando la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal.

Procedimiento

El proyecto escénico de cuentacuentos *Elisa no mundo das maravillas* comenzó en febrero de 2017 como forma de dar continuidad a un proyecto anterior que consistió en el diseño, ilustración y escrita de un cuento infantil llamado *Elisa no mundo das maravillas*. Este cuento fue escrito por las personas residentes en la residencia de APAMP en Navia (Vigo) y fue publicado por la editorial Galaxia en el año 2015. La idea para el proyecto escénico surgió en una asamblea de

ocio en la que participan todos y todas las residentes de APAMP. En estos espacios las personas residentes hacen propuestas de actividades y surgió la idea de hacer algo con niños y niñas. A partir de aquí, la terapeuta ocupacional de la residencia les propuso diseñar una puesta en escena del cuento que tenían ya escrito. Fue una propuesta muy bien recibida y así comenzó este proyecto. La idea era poder llevarlo a diferentes escuelas de Vigo, con una doble finalidad: promocionar el cuento y facilitar encuentros intergeneracionales entre personas con parálisis cerebral y niños y niñas de educación infantil y primaria, que, en la mayoría de los casos, desconocen la realidad de personas con estas dificultades.

La primera parte del proyecto fue la selección del elenco, en función del interés de las personas, su disponibilidad y la participación en otras actividades grupales e inclusivas. Una vez estaba el elenco seleccionado, se definieron los papeles de cada persona en función, principalmente, de sus potencialidades artísticas y sus dificultades comunicativas. A partir de aquí se estableció el plan de trabajo, que consistía en un ensayo semanal de dos horas con todas las personas participantes en el cuentacuentos. También se definieron ensayos individuales o en pequeños grupos. Para la preparación de la escenografía se contó con el taller artístico de la residencia, en el que participan unas diez personas con PC y para el diseño de las marionetas se contó con el taller de costura del centro de día que APAMP tiene también en Vigo, que cuenta también con otras diez personas con PC.

Otra parte importante del trabajo fue el acceso a la tecnología que cada persona participante necesitaba. Para ello se contó con la ayuda de la logopeda y de la terapeuta ocupacional de la residencia. En total se llevaron a cabo un total de 10 ensayos antes del estreno.

Recogida de datos

Las entrevistas tendrán lugar en la residencia de APAMP, en una sala aparte del área asistencial para proporcionar un ambiente de entrevista adecuado y relajado para poder recoger los datos. Todas las entrevistas serán dirigidas por la investigadora principal (ARD) y una asistente (FA). Se utilizará una guía de preguntas abiertas. Esta guía fue creada en base a una revisión de la literatura. Las entrevistas se grabarán en audio para permitir su posterior transcripción.

Al principio de cada sesión, los participantes recibirán una explicación del objetivo del estudio, se les informará de cómo se utilizaría la información extraída y se les solicitará permiso para realizar sesiones de audio y video, para garantizar la confidencialidad de sus intervenciones. Todos los participantes firmarán el consentimiento informado.

Para la recogida de datos de los cuestionarios que se les pasará a las personas con dificultades comunicativas, se dejarán registradas las respuestas en las tecnologías de acceso que cada persona utilice. Serán la investigadora principal y la asistente las encargadas de transcribir dicha información.

Análisis de datos

Las entrevistas serán transcritas íntegramente para realizar el análisis independiente. Se realizará un análisis de contenido de las entrevistas semiestructuradas (Creswell 2008). Para mantener el anonimato de los participantes, se le asignará un código a cada uno de ellos. Dos investigadores (ARD, FA) revisarán las entrevistas de manera independiente extrayendo y codificando frases de contenido significativo. Estas serán agrupadas en categorías. Estas dos investigadoras revisarán y compararán sus hallazgos para llegar a un acuerdo sobre códigos y categorías. Para verificar la consistencia de las categorías finales, un investigador (ORN) verificará su acuerdo sobre la base de una revisión ciega utilizando códigos para los mismos pasajes (Escolar Reina *et alii* 2010). En cada paso, un investigador independiente (ORN) desempeñará el papel de revisor para verificar si el análisis se apoya sistemáticamente por los datos, mejorando así la confiabilidad (Corbin 2008).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AISEN, Mindy Lipson *et alii* (2011): "Cerebral palsy: clinical care and neurological rehabilitation", *The Lancet Neurology*, 10:9, 844-852 ([https://doi.org/10.1016/S1474-4422\(11\)70176-4](https://doi.org/10.1016/S1474-4422(11)70176-4)).
- CASTILLO TOSCANO, Sofía Victoria (2016): *Lenguaje y PC: el uso de los SAAC como medio de comunicación*, Universidad de la República de Uruguay-Facultad de Psicología (https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_final_sofiatoscano.pdf).
- CORBIN, Juliet / Anselm STRAUSS (2008): *Basics of qualitative research : techniques and procedures for developing grounded theory* (3ª ed.), Los Ángeles, Sage Publications (<https://us.sagepub.com/en-us/nam/basics-of-qualitative-research/book235578>).
- CRESWELL, John (2008): *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (3ª ed.), Los Ángeles, Sage Publications.
- DAVIES, Martin Hugh (1976): "The origins and practice of psychodrama", *British Journal of Psychiatry*, 129:9, 201-206 (<https://doi.org/10.1192/bjp.129.3.201>).
- ESCOLAR REINA, Pilar *et alii* (2010): "How do care provider and home exercise program characteristics affect patient adherence in chronic neck and back pain: a qualitative study", *BMC Health Services Research*, 10:1, 60 (<https://doi.org/10.1186/1472-6963-10-60>).
- GONZÁLEZ-MOHÍNO BARBERO, Juan Carlos (2007): "Arteterapia, Parálisis Cerebral y Resiliencia", *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 2, 169-180.
- GRAHAM, H. Kerr *et alii* (2016): "Cerebral palsy", *Nature Reviews Disease Primers*, 2:1, 15082 (<https://doi.org/10.1038/nrdp.2015.82>).
- GULATI, Sheffali / Vishal SONDHJI (2018): "Cerebral Palsy: An Overview", *The Indian Journal of Pediatrics*, 85:11, 1006-1016 (<https://doi.org/10.1007/s12098-017-2475-1>).
- KATZ, Richard T. (2003): "Life expectancy for children with cerebral palsy and mental retardation: implications for life care planning", *NeuroRehabilitation*, 18:3, 261-270 (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14530591>).
- LEVY-ZAKS, Anat / Yehuda POLLAK / Hilla BEN-PAZI (2014): "Cerebral palsy risk factors and their impact on psychopathology", *Neurological Research* (<https://doi.org/10.1179/1743132813Y.0000000290>).
- MADRIGAL MUÑOZ, Ana (2004): *La parálisis cerebral*, Madrid, Observatorio de la Discapacidad del Im-serso.
- MARCUSE, Herbert (2016): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Editorial Austral.
- MONTERO GONZÁLEZ, Pedro J. / Juan Manuel MORENO MANSO (s. f.): *Tecnologías de Ayuda y SAAC en parálisis cerebral (2ª parte)*, Servicio de Información sobre Discapacidad (https://sid.usal.es/docs/F8/FDO20885/tecnologias_de_ayuda_2.pdf).
- MUÑOZ BELLERÍN, Manuel Francisco (2019): *Trabajo social y creación colectiva teatral*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.
- PHILLIPS, M. E. (1996): "The Use of Drama and Puppetry in Occupational Therapy during the 1920s and 1930s", *American Journal of Occupational Therapy*, 50:3, 229-233. American Occupational Therapy Association (<https://doi.org/10.5014/ajot.50.3.229>).
- RODRIGO BURÓN, Dulcinea (2013). "The origin of the Epic Theatre. Fundaments for a revolutionary practice", *Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía*, 1, 137-163 (<https://revistascientia-helmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-Épico.pdf>).

- ROSADO AYALA, Javier (2012): “La competencia comunicativa en personas que presentan parálisis cerebral”, *Revista electrónica de investigación Docencia Creativa* (<https://digibug.ugr.es/handle/10481/21996>).
- ROSENBAUM, Peter *et alii* (2007): “A report: the definition and classification of cerebral palsy April 2006”, *Developmental Medicine and Child Neurology. Supplement*, 109, 8-14 (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17370477>).
- SAAVEDRA MACÍAS, F. Javier *et alii* (2016): “La recuperación mutua en personas con trastornos psicológicos o diversidad funcional a través de la práctica creativa”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28:2, 339-354 (https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48848).
- TAMARIT, Javier (1989): “Uso y abuso de los sistemas alternativos de comunicación”, *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 1:1, 81-94 (<https://doi.org/10.1080/02147033.1989.10820868>).
- VANDER ZANDEM, James Wilfrid (1986): *Manual de Psicología Social*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

AS AULAS DE TEATRO UNIVERSITARIAS DE GALICIA

Fernando Dacosta

Actor

Sarabela Teatro

INTRODUCCIÓN

Na nosa proposta imos falar dun sistema teatral universitario galego, formador e normalizador teatral, que ao longo de máis de 25 anos chegou a miles de alumnos, a centenas de miles de espectadores, que tivo unha presenza destacada na prensa xeneralista, que realizou centos de representacións teatrais por toda a Península ibérica e outros países, que programou centos de grupos teatrais nos seus festivais e mostras, tanto galegos, coma estatais ou internacionais. De por parte, procuramos informar brevemente sobre a variedade de autores, tendencias e estilos que coas representacións teatrais se mostraron ao longo de máis de 25 anos nun espazo xeográfico e cultural determinado.

TEATRO UNIVERSITARIO EN GALICIA. UN SISTEMA TEATRAL DE 30 ANOS

O teatro universitario galego ten por cantidade (espectáculos producidos, representacións realizadas e lugares desas representacións, programacións realizadas en mostras e festivais, cursos de formación actoral, actividades paralelas relacionadas con outras artes escénicas etc.) e por calidade (avalada pola súa permanencia, a súa aceptación en número de alumnos/as, os/as espectadores/as que o seguen, a cantidade de lugares onde representan as obras etc.) un oco fundamental dentro do teatro e da cultura galega e dentro do teatro universitario estatal.

A súa grande implantación comeza en 1990, momento no que a liña de axudas ao teatro da administración autonómica galega exclúe en gran medida o teatro afeccionado. Iso trae aparelado un aumento de compañías profesionais, por unha banda (xa que algúns grupos acceden á profesionalización para poder contar con axudas económicas) e un baleiro en canto á necesidade de facer teatro por parte dos amadores desa arte. Co transcorrer dos anos, o teatro afeccionado irase recompoñendo e recolocándose.

No ano 1990, Galicia non ten unha Escola Superior de Arte Dramática e hai unha demanda importante por parte das persoas que queren facer teatro, que queren aprender e formarse na arte e no oficio teatral.

Cos antecedentes dos grupos de Filoloxía que viñan traballando desde finais dos anos 80 (os de idiomas inglés e francés desde antes) e co impulso da Universidade de Santiago, xorde no curso 1990-1991 a primeira Aula de Teatro Universitaria, a de Compostela, baixo a dirección de Roberto Salgueiro. Ese ano é o da segregación da Universidade de Santiago (única ata ese momento en Galicia) en tres universidades: Santiago (USC) cos Campus de Santiago e Lugo, A Coruña (UDC) cos Campus da Coruña e Ferrol, e Vigo (UV) cos Campus de Vigo, Ourense e Pontevedra.

Xa no curso 1990-1991 hai unha actividade teatral considerable na Universidade da Coruña con grupos como Hipógrifo Violento ou A Balteira que darán en conformarse no Clube de Teatro da UDC, xunto con outros grupos, antecedente do que será a Aula de Teatro da UDC.

A Universidade de Vigo segue o exemplo e crea aulas de teatro nos tres campus cun modelo propio, aparellándoas a compañías profesionais con vocación docente: Kalandraka en Pontevedra, Sarabela en Ourense e Vagalume en Vigo. Será no curso 1993-1994 cando se una o campus de Lugo, da USC, á práctica teatral na universidade e no curso 1996-1997 aparece o teatro universitario en Ferrol.

Estas aulas de teatro, cos anos, van ir creando unha estrutura en cada campus, cada unha co seu facer e características propias, que vai consolidar a actividade en canto a cursos de formación e espectáculos anuais. Da forza que vai collendo a actividade, da calidade das producións creadas, do impulso daqueles que dirixen o teatro universitario, xorde a necesidade de non quedar confinados á posibilidade de facer só unha ou dúas representacións dos espectáculos no propio campus e, de aí, vén unha xuntanza en Santiago de directores e directoras de aulas (ano 1993). Desta resulta un proxecto de mostras de teatro en Galicia para que as aulas galegas poidan visitar os outros campus e ser receptoras dos traballos das demais aulas.

Coa consolidación da actividade e o crecemento, aparecen outras propostas de colaboración e, no ano 1996, nunha reunión en Pontevedra deses directores e directoras, acórdase que pode haber unha cooperación para organizar mostras máis ambiciosas, internacionais, que se abran a toda a cidadanía dun xeito decidido e que se vaian convertendo en referentes culturais nas distintas cidades galegas desde os respectivos campus.

Aínda que esa cooperación non callou por cuestións administrativas, por dificultades en canto aos calendarios e mesmo por ter distintas maneiras de entender

as programacións e o teatro universitario, si que quedou unha inclinación á coordinación, cando fose posible, entre universidades distintas e moi clara entre os campus da mesma universidade.

Hai, polo tanto, un período de xestación do teatro universitario que vai do ano 1990 (nacemento da primeira Aula de Teatro, a de Compostela) ao 1997 (cando aparece o Grupo de Teatro universitario de Ferrol e todos os campus presentan unha produción teatral institucional) no caso das aulas e grupos institucionais, e do ano 1994 (cando aparecen as primeiras mostras de Pontevedra, Ourense e Vigo) ao 2004 (nace a MOTI de Ourense) polo que respecta ao nacemento de Mostras de Teatro da Universidade.

O ano 1997 foi un ano especial para o teatro universitario galego xa que se dá unha coordinación entre todas as universidades para a programación de mostras no momento en que todos os campus teñen un grupo institucional con produción teatral. É este o único ano no que hai actividade –e grupo teatral– en todos os campus de Galicia, xa que no período máis prolongado de actividade no campus de Ferrol –do curso 2010-2011 ao 2013-2014– xa non hai grupo institucional no Campus de Pontevedra.

Son, os primeiros anos da década dos 90, os albores das aulas de teatro e das mostras que organizan, nunha época, como lembra Xoán Couto (1997) en documentos da Aula de Pontevedra con motivo da 2ª Mostra de Teatro universitario, sen teléfonos móbiles e sen internet xeneralizada. O contacto cos grupos cos que se quería facer intercambio ou aos que se quería programar establecíase telefonicamente desde locutorios –para que quedase constancia dos gastos de chamadas a grupos estatais e internacionais– e enviábanse as convocatorias por correo postal en sobres, o que demoraba as confirmacións.

Cos anos xeneralizouse o uso do teléfono móbil e os contactos pasaron a ser por correo electrónico e con posibilidades de gardar contactos e conversas, o que foi facilitando certas xestións. Ao mesmo tempo foron medrando outros traballos e burocracias –por veces interminables para poder organizar unha mostra– que van desde a tardía confirmación de orzamentos por parte das administracións ata esixencias de documentacións en apartados como os riscos laborais ou permisos diversos.

Ter que erguerse ás 3 da mañá para falar con grupos en Brasil –ou ás 4 e media para contactar coa India– é parte dos procesos de programación dunhas

mostras universitarias que ao longo de 30 anos foron consolidándose ben na recepción dos espectadores das diversas cidades ou ben no seguimento nos medios de comunicación e que chegan a ser eventos culturais de gran relevancia. Consolidadas en canto á recepción, outra cousa é en canto ao soporte económico, pois iso é algo que teñen que gañar despois de pelexalo ano tras ano. Non se coñece un plan plurianual por parte de ningunha administración que poida facilitar ou mesmo asegurar o traballo que supón para infraestruturas febles como as das aulas, soportar tanto traballo sen a constatación dun apoio económico minimamente claro e sólido.

A cantidade de alumnos/as que forman parte das aulas de teatro vai medrando ano tras ano, aínda que montaxes como as primeiras de Lugo ou Ourense teñen xa un elenco de 20 actores. Son grupos numerosos, polo xeral, o que permite poñer en escena obras de teatro que sería imposible ver noutros ámbitos como o profesional. Hai varios cursos, nestes 30 anos, nos que o teatro institucional universitario galego ten 100 actores ou máis enriba das táboas coas súas producións –entre outros no curso 2003/04, antes da creación da ESAD de Galicia, pero tamén un lustro despois e coa ESAD xa en marcha, no curso 2008-2009– ou ben están en cifras próximas.

O nacemento da ESAD en Galicia, no ano 2005, vén cubrir un oco na formación teatral, labor que estaba a recaer ata ese momento nas aulas de teatro universitarias ademais de en determinadas escolas municipais de teatro. Coa chegada desta nova titulación hai alumnas e alumnos que en anos anteriores se matriculaban nas aulas de teatro que a partir dese momento pasan a matricularse na ESAD. Porén, a actividade nas aulas de teatro non se viu diminuída dun xeito significativo por varios motivos.

Por unha banda, a ESAD acolle un número limitado de alumnos/as de toda Galicia cada ano, e pode dicirse que a demanda é tal que as aulas seguen a ter gran cantidade de alumnos/as. Ademais, na ESAD matricúlanse aquelas persoas que queren facer do teatro a súa profesión e ese non é o caso da maioría dos alumnos das aulas de teatro, aínda que si dalgúns. Dos que queren facer do teatro ou da interpretación o seu modo de vida, hai alumnas e alumnos que antes da chegada da ESAD pasaban máis anos nas aulas de teatro, facendo varias montaxes, e a partir da presenza en Vigo da Escola de Arte Dramática ou ben quedan menos tempo participando nas montaxes das aulas e despois pasan á

ESAD ou ben, como é o caso de Ourense ao estar nivelada, fan algúns dos niveis e non completan o ciclo da Aula ao pasar, antes de rematalo, á ESAD.

Por último, as ensinanzas son complementarias. Se ben é certo que a ESAD é un grande atallo para aqueles que se queren dedicar ao oficio da interpretación, as aulas de teatro ensinan o que é o funcionamento dun grupo de teatro. Tras a formación inicial veñen os ensaios, a produción e as xiras e con elas as montaxes e desmontaxes, as viaxes, as convivencias, as adaptacións do espectáculo a espazos ben diversos. Reciben o contacto con aquilo que rodea unha montaxe e que non só é a interpretación, tamén son as cuestións técnicas, a confrontación con públicos distintos etc. As aulas ofrecen un modelo de aprendizaxe menos sistemático, pero moi semellante ao que é a vida dunha compañía teatral, por iso seguen a manter un gran nivel de aceptación entre o alumnado.

Nos anos de teatro universitario recollidos no estudo realizado por min *25 anos de teatro universitario galego (1990-2015)* (2017) déronse a coñecer unha gran cantidade de actrices e actores universitarios que fixeron carreira profesional ben no teatro ou ben na televisión. Tamén houbo alumnos/as que montaron os seus propios grupos amadores ou compañías profesionais. Seguro que hai máis e que haberá máis co paso dos anos, pero cremos que é bo como mínimo, constatar que polas aulas universitarias galegas pasaron moitos profesionais da escena e do audiovisual, actrices e actores, autores/as, directores/as de compañías e de festivais, técnicos/as, deseñadores/as de figurinos, de son, de luces, de maquillaxe, profesoras e profesores de teatro, mesmo da ESAD de Galicia, músicos/as, presentadores/as, produtores/as...

Viamos que a ESAD ten unha certa influencia na cantidade e no tipo de alumnado das aulas pero, ata o de hoxe, non significativa. Porén hai algo que si tivo importancia nas matriculacións de alumnos/as nas aulas universitarias, no perfil de alumnos/as que pasan a ter e nas xiras que se poden realizar: o chamado 'Plan Bolonia'. Un proceso iniciado a partir da Declaración de Bolonia en 1999 e asinado polos ministros de educación de diversos países europeos que dá inicio a un proceso de converxencia nas titulacións, na comparabilidade dos sistemas universitarios europeos, que se aproba no 2008 e que se aplica completamente a partir do ano 2010 nas universidades españolas.

As aulas que tiñan créditos recoñecidos academicamente seguen a telos aínda que descende o número que poden outorgar (antes un crédito equivalía a 10 horas

e agora equivale a 30 horas pero pasan a ser dous os créditos máximos para ensinanzas como a do teatro, aínda que os/as alumnos/as traballen moitas máis horas) e pasan a denominarse ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System ou Sistema Europeo de Transferencia e Acumulación de Créditos). Con todo, non é iso o que dificulta as matriculacións de universitarios/as nin o que máis afecta ás horas de ensaios, pois as persoas que se apuntaban nas aulas valoraban e valoran a obtención de créditos nun segundo plano en relación coa aprendizaxe teatral. Hai outros motivos que expoñemos a continuación.

Rematan as licenciaturas e pásase aos graos, polo que no canto de 5 anos os/as alumnos/as pasan a ter 4 anos de carreira (mais máster e/ou doutoramento). O control de asistencia á clase, as prácticas obrigatorias, as sesións de laboratorio, os seminarios, os traballos, pasan a ser determinantes, polo que se dificultan os ensaios a certas horas pero, sobre todo, as xiras. O novo sistema de créditos na universidade aumenta as horas de asistencia obrigatorias de tal xeito que, igual que fai difícil aos/ás estudantes compaxinar estudos e traballo, tamén fai que sexa difícil para eles/elas compaxinaren estudos e aula de teatro. Tamén inflúe o novo calendario de exames, xa que vén sendo en xaneiro e maio, e as mostras e festivais de teatro universitario están maioritariamente situados entre abril e maio.

Estes novos condicionantes, unidos a unha baixada xeneralizada nos campus galegos das matrículas de estudantes universitarios –no curso 1999-2000 había preto de 100.000 estudantes universitarios en Galicia que pasaron a ser 62.000 no curso 2013/14, practicamente un 40 % menos–, fai que o perfil do alumnado das aulas vaia variando e que se abra á cidadanía, a persoas que non necesariamente estean estudando unha carreira universitaria nese momento. En ocasións, estes alumnos son persoas que xa están no ámbito laboral, o que tamén dificulta as xiras teatrais.

Para poder manter a posibilidade dunha xira superior ás 10 funcións, máis os días de desprazamento se hai viaxes longas, hai que facer esforzos moi grandes por parte de todos os compoñentes das aulas, ademais do económico que fai a universidade –este último compensado polo feito de que as aulas de teatro amosan e difunden o nome da universidade á que pertencen alá por onde van–. Hai universidades que teñen no teatro unha ventá para darse a coñecer no Estado e internacionalmente.

Velaí, en síntese, os motivos do cambio no número e no perfil do alumnado das aulas de teatro universitarias nos últimos anos.

Polo que respecta ás montaxes das aulas de teatro, presentan unha gran variedade e riqueza durante os 25 anos obxecto de estudo (1990-2015).

As aulas de teatro universitarias de Galicia produciron, entre o curso 1990-1991 e o 2014-2015, 140 montaxes que xiraron por Galicia, a Península ibérica e outros países. A esta hai que sumar outras 65 montaxes daquelas aulas que teñen varios niveis ou daqueles cursos nos que as aulas produciron máis dunha, o que dá un total de 205 espectáculos nestes 25 anos. Unha media anual de máis de 8 espectáculos, sen contar toda a produción dos grupos universitarios non institucionais.

Constatamos a existencia de 92 agrupacións teatrais universitarias non institucionais que existiron nos anos obxecto de estudo –entre 1990-1991 e 2014-2015–. Aínda que algúns deses grupos fixeron montaxes antes do ano 90 –os chamados grupos históricos de Filoloxía da USC– achegamos aquí o dato do número de montaxes realizadas por todos os que tiveron actividade entre o ano 1990 e o 2015: son 313 as montaxes teatrais que realizaron os grupos universitarios non institucionais. Os grupos históricos de Filoloxía da USC son os que máis producións teatrais teñen no seu haber pois o grupo de Inglés, o grupo de Francés, *Captatio Benevolentiae* e *Eis* superan as 15 producións; os grupos de Inglés e Francés, ademais, teñen un bo número de producións antes do ano 1990.

Se sumamos os 205 espectáculos das aulas de teatro universitarias aos 313 dos grupos universitarios non institucionais, o total é de 518 espectáculos de teatro universitario estreados entre o curso 1990-1991 e o curso 2014-2015, cunha media anual de máis de 20 espectáculos de teatro universitario galego.

Se temos en conta o numerosos que adoitan ser os elencos universitarios, estamos a falar de preto de dous milleiros de persoas que pasaron polo teatro universitario institucional, máis todas aquelas que pasaron polos grupos universitarios (92 grupos), e que realizaron montaxes de sala, montaxes de rúa, accións teatrais, teatro infantil, teatro de monicreques, musicais etc.

Ábrese para os alumnos-actores unha vía de traballo no caso dos que se queiran dedicar profesionalmente a algunha das facetas teatrais. Así mesmo e, como mínimo, estase a obter un público cualificado, formado, que aumenta o número e a capacidade de recepción de espectadores nunha cidade. Se a experiencia resulta enriquecedora e grata, ese novo espectador atraerá a súa contorna. Estase a falar de futuros activistas teatrais: persoas que apoiarán o teatro coa

súa presenza e a dos que o rodean, cos seus cartos da entrada, coa posibilidade de levar grupos (no caso de profesores e outros colectivos) ou con axudas empresariais ou institucionais no caso de futuros directivos ou cargos políticos (Dacosta 2000: 433, 434).

Respecto dos autores que se montan nas producións teatrais das aulas de teatro universitarias, hai presenza de contemporáneos galegos e de dramaturxias dos propios directores e directoras das aulas, hai creacións colectivas, dramaturxias a partir de novelas e presenza de autores clásicos e contemporáneos da dramaturxia estatal e internacional.

As aulas de teatro universitarias galegas representan as súas obras en Galicia, nos diversos campus, e noutras localidades. Chegaron a lugares moi diversos coas súas montaxes, espallando o seu teatro ademais de por Galicia, por España, Portugal e outros países. Entre os cursos 1990-1991 e 2014-2015 houbo actuacións en todas as cidades galegas e nun gran número de vilas (ademais de centros penitenciarios e outros espazos non habituais en circuítos teatrais); representaron en todas as comunidades do Estado español agás en Cantabria e nas illas Baleares e Canarias; actuaron con moita frecuencia en Portugal (Chaves, Covilhã, Coimbra, Lisboa, Aveiro, Vila Nova da Foz Côa, Porto) e tiveron, ademais, funcións internacionais nos seguintes países: Bélxica, Noruega, Alemaña, Países Baixos, Francia, Lituania, Italia, Marrocos, EUA, Canadá, Porto Rico ou México. Como se pode constatar, o teatro universitario galego realizou actuacións en lugares ben diversos e distantes, deixando constancia do seu bo facer e abríndolle portas á cultura galega e estatal.

Hai que ter en conta que todos estes logros conséguense contando cuns orzamentos moi axustados. Moitas son tamén as funcións non realizadas despois de recibir convites en diversas partes do mundo ou do Estado por falta de orzamentos para poder realizalas. Outras realízanse grazas á achega das universidades mais tamén, dun xeito importante, á implicación de alumnado e profesorado. A implicación é unha das claves do teatro universitario.

Esa implicación do alumnado e dos directores da Aula amplíase ao momento de realización das mostras e festivais de teatro universitario. Non se trata só de programar unha serie de grupos; ademais de darlle un sentido artístico e social a esa programación, procúrase o contacto humano, o coñecemento de procesos, a aprendizaxe daqueles/as que reciben os espectáculos e daqueles/as que o realizan.

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 gozo, a disciplina etc. pero poden axudar a facerse unha idea.

Podemos dicir, con posibilidades de erro non superior ao 2 %, que en 22 anos (das edicións de 1994 ás de 2015) houbo 1.784 representacións en Galicia programadas polo teatro universitario galego dentro de mostras ou festivais. Destas, 467 foron en Santiago –FITU (233) e Mostra (234)–, 187 na Coruña –semanas, encontros e FITEUC–, 148 en Pontevedra –Mostras e MITEU de Pontevedra–, 636 en Ourense –Mostra (8), MITEU (468) e MOTI (160)–, 121 en Vigo –Mostras e MITEU–, 210 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 1.784 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. 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 é en decembro.

Pasaron polas mostras e festivais de teatro universitario galego grupos de moitos países neses 25 anos (47), e dos cinco continentes, aos que hai que sumar grupos de toda España, o que supón un cuarto dos países que hai no mundo recoñecidos pola ONU. Rexistramos os seguintes:

De Oceanía: Australia.

De Asia: Xapón, Palestina, Israel, Líbano, India, Irán, Afganistán.

De África: Costa de Marfil, Guinea Ecuatorial, Angola, Marrocos, Tunisia, Exipto, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Sáhara.

De América: Cuba, Brasil, Arxentina, Ecuador, Colombia, México, Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Chile, República Dominicana, Estados Unidos, Venezuela, Porto Rico.

De Europa: Hungría, Reino Unido, Italia, Francia, Ucraína, Bielorrusia, Alemaña, Bélxica, Dinamarca, Portugal, Noruega, Bulgaria, Lituania, Rusia.

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, pola súa vez, dan a coñecer a súa presenza en terras galegas nas súas localidades de orixe, tanto no seu ámbito de amizade e familiar coma no seu ámbito social, cultural e universitario e tamén nos medios de comunicación que recollen a nova nos seus lugares de procedencia, o que fai que Galicia tamén sexa coñecida por esta actividade. Dificilmente podería verse en Galicia (e no Estado) teatro desas procedencias se non fose polo teatro universitario.

A estes datos hai que sumarlle as múltiples actividades desenvolvidas dentro das mostras ou festivais como son exposicións, cursos, conferencias, proxeccións, concertos, encontros, coloquios, premios etc. A danza ten tamén unha presenza relevante nas programacións das mostras e festivais universitarios. Polo que respecta á danza universitaria galega, desde hai varios anos, as aulas de teatro e as mostras e festivais que organizan, contemplan nas súas programacións as producións das aulas de danza que tamén foron aparecendo e consolidándose en distintos campus de Galicia: Santiago, Coruña, Ourense e Lugo.

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 dúas décadas.

Hai que engadir ao exposto ata o de agora 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. Trátase dos espazos máis emblemáticos das artes escénicas galegas: desde o Teatro Principal de Santiago ou Ourense ata o Teatro Rosalía de Coruña, o Principal de Pontevedra, o Gustavo Freire de Lugo, o auditorio do Concello de Vigo ou o Centro Torrente Ballester de Ferrol; salas, locais, centros educativos, auditorios, centros culturais, rúas e prazas de Galicia recibiron funcións do teatro universitario galego.

Aquelas mostras de teatro universitario galego que asomaron no ano 1994 chegaron a ser referencia na programación cultural das cidades galegas e unha referencia para outras mostras do Estado, ademais de darse a coñecer internacionalmente. Temos, polo que vimos, aulas organizadas desde a universidade para a formación teatral e a montaxe dunha obra de teatro que xirará por diversos campus de diversas cidades. As aulas de teatro universitario de Galicia, como tamén comprobamos, relaciónanse cada ano entre elas establecendo intercambio cun principio de reciprocidade. Esas aulas son os motores e as organizadoras de mostras e festivais de

teatro que cada ano reciben outras aulas e grupos de procedencias variadas e diversas, ademais dos que proceden de Galicia.

Toda esa actividade vén acompañada dun respaldo de público que flutúa e varía por diversas circunstancias pero que, en xeral, é un número moi importante (sumando as mostras e festivais de Galicia podemos falar de estar ao redor de 25.000 espectadores/as anuais) e dun seguimento nos medios de comunicación tamén importante, o que fai que a actividade, de xeito indirecto, chegue a máis cidadáns. A esta cifra de espectadores/as hai que engadirlle a de aqueles/as espectadores/as que cada montaxe das aulas galegas ten en cada representación que fai fóra de Galicia.

Con todos estes datos podemos concluír que estamos diante dun conxunto de regras ou principios conectados ao redor da actividade teatral universitaria en Galicia. Un conxunto de actividades (cursos, ensaios, producións, representacións, mostras etc.) que enlazadas entre si contribúen a facer do teatro universitario galego un referente cultural en Galicia e un referente no teatro universitario do Estado.

Con maior ou menor orzamento, con mellores ou peores instalacións, séguese un *modus operandi*, un método. Hai un conxunto ordenado de normas e procedementos que regulan o funcionamento teatral universitario en Galicia, con regras, principios ou medidas que teñen relación entre si. Un sistema teatral de 25 anos. Con carencias, con excepcións, con posibilidades de mellora, con fragilidade a pesar da súa importancia, pero hai un sistema teatral do teatro universitario en Galicia.

O teatro universitario galego recolleu o facho prendido polo teatro universitario de La Barraca e que quedou esmorecendo no ano 36. Previamente á aparición dos grupos universitarios nos anos 80, houbo unha aparición do TEU en Galicia, sobre todo nos 50 e 60, con montaxes teatrais, lecturas dramatizadas e outras actividades. Aí detívose, ou máis ben, retívose ese intento de volver prender o facho que parecía esmorecer de novo coa situación social e política dos prolongados 40 anos de escuridade franquista. O teatro universitario vía como era o teatro independente o que se postulaba na defensa da cultura e da lingua. Posteriormente o teatro independente foi derivando cara á profesionalización ou cara ao “amateurismo”. E isto que acontecía en Galicia mantiña un paralelismo co que acontecía en España, aínda que ese facho procuraba manterse alumeando

coas actividades do teatro universitario de Murcia, Salamanca ou Granada, a Granada lorquiana.

E co cambio de réxime político, desde a Facultade de Filoloxía de Compostela, na lingua de Shakespeare, un grupo empezou a darlle pulo de novo ao teatro universitario en Galicia. Seguiría outro grupo na lingua de Molière, e despois outro na lingua de Cervantes e outro, por fin, xa na lingua de Castelao, Ferreiro, Pedrayo ou Rosalía. E cando foron cinco os grupos, con moitos compoñentes cada un, e as semanas teatrais empezaron a ser seguidas por moitos espectadores, e dunha universidade se pasou a ter tres en Galicia, o facho do teatro universitario acabou por recompoñerse e alumear de novo, e apareceron as aulas de teatro, e a proliferación de grupos, e as mostras, e as representacións etc. E con todo iso os soños do 36 deron un chouto de 55 anos e as travesías de Lorca e Ugarte con La Barraca volveron xurdir multiplicadas por diversos camiños. E un dos camiños máis prolíficos resultou ser o galego. E as pantasma dos que un día foran derrotados pasaron a comandar unha tropa libertaria de aulas e de grupos de teatro universitarios.

En Galicia foise creando un modelo. Un modelo que pasa pola formación a comezo de curso, os ensaios cando o grupo está perfilado, a montaxe coa harmonización dos diversos elementos e linguaxes que a compoñen e as representacións, contactos con mostras universitarias para poder realizar noutros lugares esas representacións ou para facer intercambios etc.

SITUACIÓN ACTUAL E PERSPECTIVAS

As Aulas de Teatro Universitarias de Galicia presentan modelos que foron pioneiros e referencia en España tanto na formación actoral como na organización e xestión de mostras e festivais de teatro. Son aulas que percorreron a península e outros países coas súas montaxes. Xunto cos grupos institucionais están tamén os grupos universitarios, cunhas propostas arriscadas e ben interesantes, necesitados de axudas por parte das universidades, porque os orzamentos para teatro son escasos tanto para compañías profesionais como para as afeccionadas ou as universitarias.

A rede de funcións, pequena pero efectiva, que un grupo universitario ten en Galicia non se coñecía na universidade española. Unha Aula Universitaria

Galega sabe que pode contar con funcións nos outros campus se non acontece nada extraordinario, como sabe tamén que vai recibir os seus espectáculos. Iso, que pode semellar pouco, é unha rede consolidada desde hai anos que garante, para a Aula que así o queira, catro funcións fóra do seu campus –antes eran 5, cando existía a Mostra de Pontevedra–. Mais dun tempo a esta parte a dificultade para manter ese sistema –por cuestións orzamentarias e administrativas– é grande e hai aulas que sofren para poder seguir manténdose. Nos últimos anos as universidades andaluzas crearon o programa Atalaya –de intercambio e con actividades apareladas– que pode facer que a referencia universitaria estatal vire do noroeste galaico ao sur andaluz.

A actividade que desenvolven as aulas de teatro, coas súas funcións e coas mostras e festivais, repercute na economía local –hoteis, restaurantes, imprentas, medios de comunicación, axencias de viaxes, locais de copas, tendas, taxis, salarios, seguridade social, proxección da cidade e do campus, comercio, turismo etc.–. Son actividades que ingresan, ademais, un 21 % do que moven economicamente pola súa actividade cultural ao Estado como Imposto sobre o Valor Engadido –un IVE dos máis altos de Europa–, e a situación non vai cambiar aínda que baixen o prezo das entradas, pois o que máis afecta son as contratacións e as facturacións, e aí non está pensado, de momento, baixar o IVE.

Ao tempo, as universidades, con variacións dunhas a outras, fan un esforzo importante por manter a actividade. Santiago é o Campus que ten máis consolidada a estrutura, ao estar integrada a Aula de Teatro na propia Universidade. Porén, sufriron baixadas orzamentarias importantes desde a chamada ‘crise económica’ do ano 2008, que trouxo aparelada unha redistribución da riqueza e unha baixada orzamentaria á educación e á cultura. Lugo, con menos actividade, recibe un orzamento menor que Santiago.

A Universidade de Vigo mantén unha regularidade nas axudas pero avisa, desde hai un tempo, de posibles baixadas orzamentarias que afectarían á actividade das aulas. No ano 2010 perdeuse a Aula e a Mostra de Teatro de Pontevedra. Hai intentos de recuperación da actividade, con conversas, con proxectos presentados, pero sen concretarse ata o de hoxe nin con posibilidades inmedias de reaparición da Aula en Pontevedra. Unha aula histórica, a primeira en aparecer cando estaba vencellada á Escola de Maxisterio, e que desapareceu con toda a actividade que estaba a desenvolver, con mostras que enchían de espectadores o Teatro Principal de Pontevedra.

Ourense e Vigo renovan os contratos cando corresponde, con maior orzamento para Ourense, neste caso, que tamén ten varios niveis e unha mostra moi extensa. Pero na dirección mantiveron unhas liñas estables.

A Universidade da Coruña flutuou no seu apoio á Aula de Teatro da Coruña e non axudou, en xeral, a manter a posibilidade dunha Aula en Ferrol. A Aula da Coruña cesou na súa actividade nos cursos 2017/18 e 2018/19 e parece que neste curso está en vías de retomala. Tanto a Aula como o seu festival están suxeitos a políticas que, por veces, son erráticas.

É tanta a actividade que desenvolven as aulas de teatro universitarias que necesariamente ten que haber implicación da Xunta de Galicia (fóronse perdendo os apoios que se recibían do IGAEM coa aparición da AGADIC, e as axudas da Secretaría Xeral de Cultura son, en xeral, escasas), das deputacións e dos concellos. Na medida en que hai un certo respaldo desas administracións, as aulas de teatro e as súas mostras e festivais chegan máis alto, máis rápido e máis forte. Cremos que a estabilidade orzamentaria e a estabilidade dunha política cultural plurianual son básicas para obter mellores resultados.

Desde os seus nacementos, vencelladas en moitos casos ás escolas de maxisterio (Pontevedra, Ourense, A Coruña e Lugo), vencelladas ás filoloxías (Santiago e A Coruña), as aulas de teatro universitarias foron medrando para chegar a toda a comunidade universitaria, a todas as carreiras dos campus, a toda a cidadanía e facerse ver, escoitar e sentir por toda Galicia, a Península ibérica e crear unha rede teatral que chegou ou atraeu o teatro dos cinco continentes.

Con loitas nos diversos campus por un espazo digno para ensaios (esténdase esa loita por espazos culturais axeitados a toda Galicia e aos diversos ámbitos culturais), desde pequenas salas, desde ximnasios, desde locais sen calefacción etc. estes grupos conseguiron chegar aos máis afastados recunchos de España e Portugal e abrirse cara ao mundo coa súa arte, coa súa cultura, coas súas propostas escénicas. Unha loita polos espazos dignos que vai desde os primeiros grupos de Filoloxía de Santiago ata as necesidades que hai hoxe no Campus de Ferrol e de Pontevedra para retomar a actividade.

A vontade é unha constante para poder levar adiante o traballo que supoñen os ensaios con grupos numerosos e con distintos graos de implicación e nivel de formación, para poder realizar producións, planificar e realizar xiras, programar e realizar mostras e festivais de teatro con eses orzamentos axustados e inestables.

E, malia todo, seguen sumándose cada ano grupos de países distintos que acoden ás mostras de teatro universitario galegas e seguen ampliándose os lugares de actuación das aulas de teatro. Desde o ano 2015 (data de remate do estudo) ao 2019, actuaron en Galicia grupos de máis países que os xa citados. Habería que incorporar á nómina presentada os seguintes: Dinamarca, Afganistán, Holanda, Suecia, Perú, Canadá ou Iraq. E as aulas tamén actuaron en novas localidades da Península ibérica.

A perspectiva de continuidade existe, a seguridade non. A pesar de todo o aquí exposto as estruturas son fráxiles e este monumento erguido ao teatro pode ser derrubado. Nun momento no que se destinan poucos recursos económicos para a cultura e para a educación, cunha baixada continuada de alumnos/as nos distintos campus, ábrense outras posibilidades como é a do teatro na universidade para maiores de 55 anos no Campus de Ourense ou o Teatro Senior da UDC.

Dise do teatro que é arte efémera. Pero hai unha maneira de rachar con iso, de ir máis aló, e é crear espectáculos que perduren na memoria do/da espectador/a, no seu maxín, nos seus sonhos e na súa cultura. Xa se encargará de darlle forma no seu interior e transmitilo, mudado por el/a, a outras xeracións.

Longa vida ao teatro. Longa vida ao teatro universitario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUTO PALMEIRO, Xoán (1997): “As Aulas de Teatro na Universidade Galega”, *Revista Galega de Educación*, 28, *Educación teatral*, 36-40, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- DACOSTA, Fernando (2017): *25 anos de teatro universitario galego. As aulas de teatro universitario de Galicia (1990-2015)*, Universidad de Extremadura. Tese de doutoramento.
- DACOSTA, Fernando (coord.) (2010): *20 anos Aula de teatro universitaria de Ourense (1991-2010) 15 anos MITEU. Mostra Internacional de Teatro Universitario (1996-2010)*, Ourense, Editorial Difusora de Letras, Artes e Ideas.

ATOPAR A CASA DA TRADUCIÓN TEATRAL

María Reimóndez

OS ALICERCES

Igual que o dramaturgo canadense Daniel MacIvor utiliza na súa obra *House* (1997) o concepto de casa como o lugar onde vivimos e o aforo dun teatro, neste artigo explorarei dous aspectos relativos á mediación lingüística no contexto teatral: a tradución dun texto e a interpretación¹ no marco da súa produción escénica. Con este fin, presentarei primeiro unha breve achega teórica á tradución no contexto teatral para logo centrarme no caso concreto da tradución e mediación de *House*, levada a escena por Teatro do Morcego como *House/Desaforado* en 2017. Porén, neste caso, ademais de analizar algunhas características relativas ao texto, referireime tamén de xeito particular ao proceso de mediación lingüística (interpretación) que cumpriu para posibilitar o traballo entre Teatro do Morcego e o director canadense Kevin Orr.

Como ben indica Zatlin (2005), a tradución teatral é unha práctica á que os Estudos da Tradución lle dedicaron pouca atención. No contexto galego son significativas as achegas de Manuel Vieites, que parte da teoría de sistemas e do campo literario de Pierre Bourdieu para encaixar a práctica da tradución teatral no sistema literario galego representando este como subordinado a outro meirande. As análises de Vieites parten sobre todo de correntes que os estudos literarios en Galicia atoparon vizosas para entender as dinámicas que se establecen entre a literatura galega e a castelá e o impacto interno desta situación de desigualdade de poder lingüístico (véxase por exemplo Vieites 2016).

Porén, o meu enfoque será outro. Primeiro, porque non me interesa tanto o aspecto literario/relacional con outros sistemas, senón as ferramentas propias dos Estudos da Tradución á hora de enmarcar prácticas concretas de tradución e interpretación para o teatro. Se ben é certo que calquera tradutora que traballe cara ao

¹ Ao longo de todo este artigo utilizarei a palabra *interpretación* para referirme á mediación lingüística de tipo oral e non ao seu sentido teatral, a menos que o especifique expresamente.

galego ten unha maior ou menor consciencia da posición subordinada da lingua e dos produtos culturais que nela se expresan, hai moitos outros elementos que inflúen nas decisións concretas que se consagran finalmente no texto traducido e que os enfoques que se centran na tradución case exclusivamente como elemento de “construción nacional” tenden a deixar fóra.

Segundo, porque me interesa tirar da metáfora da casa que, de xeito ben acertado, utiliza Margherita Laera (2020) á hora de falar da tradución teatral como unha práctica máis dinámica e política. Fronte a moitas outras metáforas, a casa permítenos entender relacións de poder e reciprocidade en termos que poden resultar moi vizosos no sentido en que esta teórica apunta cando di: “On the one hand, through theatre translation we receive the stories of others in our home, welcoming them as their hosts, and on the other we inhabit them, becoming guests. So who is hosting whom in this intercultural and interlingual exchange — and how can we ensure it is a fair and inclusive one?” (2020: 55)^{2, 3}.

Mais antes de describir como se convive na casa que crea a tradución teatral, cómpre entender primeiro que alicerces temos para produci-la. Para iso tirarei da Teoría da Tradución e das súas escasas relacións co campo do teatro para contextualizar a intervención práctica da que logo falarei. A xustificación máis habitual para non tratar a tradución teatral como campo de estudo desta disciplina adoita partir da dificultade de analizar textos nos que o uso final reborda o espazo escrito para formar parte dunha engrenaxe máis complexa. Podemos comparala, sen ir máis lonxe, coas dificultades dos Estudos da Interpretación (Cronin 2002), que igualmente é unha práctica da oralidade e sen dúbida bastante máis complexa de apreixar e valorar ca unha representación teatral (sen ir máis lonxe, por cuestións relativas á confidencialidade e porque rara vez se grava as intérpretes, algo que si acontece con frecuencia no teatro).

Mais, no fondo, a falta de especialización na tradución e teatro pode provir doutra orixe, dado que hai moitas tipoloxías textuais onde interveñen múltiples factores, sen ir máis lonxe a subtitulación ou dobraxe, e sobre as que si existen

² Por unha banda, mediante a tradución teatral recibimos as historias doutras persoas na nosa casa, acollémoslas coma anfitriños e, pola outra, habitámo-las, converténdonos en hóspedes. Así que, quen acolle a quen neste intercambio cultural e interlingüístico? E como podemos garantir que resulta xusto e inclusivo?

³ Todas as traducións son miñas.

numerosos estudos especializados. Ao meu ver, a tradución teatral atópase adoito escurecida polo uso laxo do termo “tradución” que se popularizou nos estudos de tradución en certa altura. Seguindo a corrente da chamada “tradución cultural” (Bhabha 1994), mais non só, o termo comezou a utilizarse para a transformación de calquera produto cultural noutro, o cal impide tratar de xeito serio e rigoroso as particularidades da interacción entre eidos lingüísticos diferentes. O compoñente político desta difuminación indícao claramente Harish Trivedi cando explica:

if literary translation is allowed to wither away in the age of cultural translation, we shall sooner than later end up with a wholly translated, monolingual, monocultural, monolithic world. And then those of us who are still bilingual and who are still untranslated from our own native ground to an alien shore, will nevertheless have been translated against our will and against our grain. (2005: 259)⁴

De aí que falar de tradución como interacción entre dous espazos lingüísticos sexa fundamental para que non se dilúan os aspectos de tipo político que nos afectan ás comunidades de falantes non hexemónicas. Falar de dirixir unha obra ou adaptar unha novela ao cinema ou ao teatro como tradución é un uso que deberíamos erradicar, porque lle fai un fraco favor á análise das interaccións, silencios, violencias e proxectos transformadores que poden producirse cando as culturas se tocan a través de persoas mediadoras.

Ademais destas consideracións de marco político máis amplo, se observamos a situación desde a perspectiva da outra parte, é dicir, da do teatro, unha consecuencia que se produce ante esta ausencia de marco teórico e de interacción é a falla de valoración da tradución no teatro e, por extensión, das profesionais que nos dedicamos a este traballo. Tamén, que non contemos sequera con estudos en profundidade sobre os catálogos de obras traducidas publicadas, producidas, os perfís das tradutoras e tradutores, as decisións que levaron a traducir certos proxectos e as estratexias utilizadas alén do anecdótico e alén do historiográfico.

⁴ Se se permite que a tradución literal esmoreza na era da tradución cultural, axiña acabaremos nun mundo totalmente traducido, monolingüe, monocultural e monolítico. E daquela, aquelas persoas que aínda somos bilingües e que aínda estamos sen traducir desde a nosa terra de orixe a unha costa foránea, seremos traducidas contra a nosa vontade e ao noso pesar.

Mesmo en ausencia dun estudo deste tipo para o teatro galego contemporáneo, podemos perfectamente intuír que nos proxectos de tradución teatral tenden a priorizarse as persoas que se dedican ao teatro, mais que non son necesariamente tradutoras e tradutores. Tomemos como mostra as gañadoras e gañadores dos Premios María Casares na categoría de Adaptación/Tradución: das 23 edicións que tiveron lugar, foron 15 nas que o premio recaeu en textos traducidos e, quitando dous casos concretos, a tradución do ruso de *Tío Vania* de Anton Chejov –traducido por Alexandra Koss e premiada en 2006– e a de *Perplexo*, de Marius von Mayenburg –traducido por Catuxa López Pato e premiada en 2015–. O resto son traducións de persoas que non se dedican especificamente á tradución, senón ao teatro. Un elemento importante de certa anomalía que explica esta situación ten que ver tamén co feito de que a maioría das traducións premiadas son do castelán, o cal facilita que equipos teatrais galegos poidan manexar os textos orixinais con competencia suficiente. Visto desde outra perspectiva, tampouco podemos perder de vista as implicacións económicas que supoñen as traducións desde linguas diferentes ao castelán e que precisarían necesariamente de profesionais da tradución. Referíndome de novo á lista de premios, non é de estrañar que para acceder á obra de Chejov cumprise unha tradutora profesional do ruso, ou para a obra de Mayenburg, unha tradutora do alemán (a alternativa noutros tempos sería usar traducións ao castelán, práctica que, por fortuna, se vai erradicando).

Se poñemos o foco nos textos teatrais publicados, confírmase esta tendencia cunha breve análise do catálogo da Biblioteca Francisco Pillado Mayor ou das obras publicadas polo Centro Dramático Galego⁵. Por unha banda, queda patente a ausencia de traducións e, pola outra que, coa excepción de nomes como o de Henrique Harguindey, a maioría destas traducións foron realizadas por persoas que non se dedican a este labor profesionalmente.

A presenza de persoas que pertencen ao campo literario/artístico, mais que non son profesionais da tradución, é algo que no sistema literario galego aconteceu noutros xéneros durante bastante tempo nos inicios da publicación profesional na nosa lingua e que vai sendo superado co tempo.

⁵ Pode accederse a ambos os dous catálogos na páxina do Centro Dramático Galego <http://centrodramatico.xunta.gal/publicacions/coleccion.php?ver=36&lg=gal>

Neste punto, é para min importante aclarar que a división que establezo entre profesionais e non profesionais e á que volverei logo no caso da interpretación non ten por que ser indicativa da calidade do produto final, mais si dun entendemento do traballo que precisa dun debate máis atento. Con isto quero dicir que persoas que non son profesionais da tradución e interpretación, é dicir, xente que non recibiu unha formación académica, non-formal mais específica, nin se dedica a tempo completo a esta actividade, pode perfectamente producir ou contribuír a crear un texto teatral traducido de boa calidade. Mais o problema é que as persoas que somos profesionais (e isto verémolo logo na interpretación) contamos coas ferramentas máis acaídas para traballar na mediación textual, partindo dunha competencia que por forza ten que ser excelente nas dúas linguas, un coñecemento tamén pormenorizado do que é a práctica teatral e, como teño defendido noutros contextos, sobre todo unha visión crítica do traballo de mediación (Reimóndez 2015). Unha reflexión crítica sobre a actividade de tradución como unha actividade de mediación implica superar as perspectivas que se centran no puramente lingüístico ou no puramente performativo e pasar a un espazo que pode resultar moito máis vizoso mesmo desde o punto de vista político e con el da creación.

Cómpre, pois, deixar de utilizar perspectivas académicas tanxenciais e darlle centralidade ao estudo da tradución teatral en si mesma, cun espazo propio tanto na Teoría da Tradución coma no propio teatro. Neste sentido, resulta bastante desalentador comprobar que na era do xiro da tradutora, da tradución e da política, as únicas ferramentas que semellamos ter á man para analizar a práctica teatral seguen sendo a teoría de sistemas ou o campo literario, o “autor” e a fidelidade.

Se ben a tradución lingüística e a transformación dun texto a outro medio son actividades de mediación radicalmente diferenciadas e deben analizarse como tales, si é certo que no mundo occidental ambas padecen o peso do autor (en masculino intencional) e os conceptos de “intención autorial” e respecto ao texto. Malia o autor levar morto xa un tempo bastante prolongado, como mínimo desde as teorías de Roland Barthes de 1967, seguimos moitas veces poñendo en dúbida cales son os límites de intervención das mediadoras. No teatral, hai tempo que se asume que eses límites son por forza máis laxos, pois si se considera que unha directora vai intervir (de feito ese é o seu traballo) nun texto para que este sexa representable. Porén, intúese na falla de participación de profesionais nos

proxectos de tradución para o teatro galego non só unha falta de potencial económico, senón unha dúbida sobre a lexitimidade da tradutora (e tamén sobre a súa competencia) á hora de intervir no texto teatral.

No caso da tradución en xeral, sabemos que cuestións como a “fidelidade” e “intención autorial”, que se seguen utilizando para explicar a tradución teatral (véxase Reimóndez 2015), só se comprenden no contexto cristián da lectura da Biblia. Como ben demostra Tymoczko (2007), nas tradicións non cristiás esta reverencia con respecto ao texto e ao autor é inexistente. Desde moi antigo, os textos enténdense como unha plataforma aberta coa que se traballa, o que na teoría literaria occidental chega moito máis tarde cos conceptos de “lectura”, “interpretación” (hermenéutica), “intertextualidade” e “textos construídos colectivamente”. Xustamente o que o teatro tan ben entende.

A maiores disto, as estratexias concretas que se utilizan na tradución parten da posición ideolóxica de quen traballa co texto e, mesmo antes, de quen escolle o texto para ser traducido. Se volvemos á lista dos Premios María Casares á tradución, de contado entendemos que as traducións que alá se presentan contribúen á creación dun certo canon: todas son de homes do canon occidental, todas son de linguas hexemónicas coa excepción do catalán (unha obra), no caso das cinco obras premiadas traducidas do inglés, tres compoñen a triloxía dun autor de orixe irlandesa. Tamén son a maioría de tradutores homes, algo que, sabendo que a maioría de tradutoras profesionais somos mulleres, nos debe dar que reflexionar como xa indicou Baxter (2010), sobre o xénero e o poder literario no sistema cultural galego⁶.

A partir da escolla de textos, aparecen logo as estratexias da propia tradutora, como interpreta o texto orixinal e con que vimbios constrúe o texto traducido. Diso falarei agora no caso concreto de *House*, mais tamén, entendendo o texto teatral como colectivo, dos demais procesos de mediación que se deron neste proxecto, baseado no respecto e colaboración no traballo común.

⁶ Unha análise de xénero das obras publicadas polo CDG e pola Biblioteca Francisco Pillado Mayor confirmaría a creación dun canon absolutamente masculino, non só en canto á tradución.

OS INTERIORES

Como acabamos de comprobar, as decisións que se toman á hora de traducir un texto comezan moito antes de que este poida poñerse sobre o papel e moito antes de que chegue ao escenario. No caso concreto de *House*, como veremos logo, a escolla do texto partiu non só dun interese xenuíno de Celso Parada en levalo a escena, senón dunha serie de limitacións de recursos importantes. Para min é fundamental avaliar as traducións no seu contexto completo e, no caso do teatro, a capacidade para producir unha escenografía, contar cun elenco maior ou menor, con medios para xirar etc. son aspectos determinantes á hora de decidirse por un texto ou por outro. Neste caso, como veremos logo, a idea inicial de Parada era traballar con outra obra, *The Dishwashers* de Morris Panych, que non puido levar adiante por falta de recursos económicos. E foi así que chegou, tras investigar pola súa conta, a *House*. A miña participación na escolla do texto foi inexistente, mais si entendín, coñecendo o traballo de Teatro do Morcego e as restricións mencionadas, o interese que este monólogo teatral acedo e, como indica o propio título, desaforado, presentaba para Parada. A miña interpretación do texto, xa que logo, parte dese coñecemento previo do traballo da compañía, mais tamén doutras cuestións que non son menores e que para min é importante explicitar.

Unha das cousas que máis lle gustaba comentar a Parada cando recibiu a tradución de *House* é que “soaba totalmente galego”. O humor, a linguaxe, os xiros e os xeitos parecíanlle totalmente acaídos, coma se fosen escritos orixinalmente nesa lingua. Unha pode pensar que non hai maior gabanza ca esta para unha tradutora, mais ao meu ver, a gabanza só ten sentido no marco político no que eu entendín a mediación de *House* para un público galego.

Como pensadora decolonial teño escrito extensamente sobre o perigo da domesticación (Venuti 1997) das obras. Domesticar é eliminar o foráneo do texto, unha experiencia que pode manifestar violencia dependendo do contexto máis amplo. Cando a tradución se produce desde culturas e linguas non hexemónicas, eliminar o diferente significa erradicar o debate sobre a opresión, o racismo e a hexemonía.

Volvendo á metáfora da casa e tirando agora da filósofa feminista Sarah Ahmed “the definition of the nation as a space, body or house *requires the proximity of strangers within that space*, whether or not that proximity is deemed threatening

(monoculturalism) or is welcomed (multiculturalism)” (2000: 100, *énfase no orixinal*)⁷. A actitude con respecto a quen entra na casa cambia dependendo da orixe da persoa ou do texto. Así, igual que semella non molestarnos a migración do norte de Europa –mais malamente aceptamos aquela doutras latitudes–, tendemos a aceptar a tradución de textos de culturas hexemónicas e tratalos con altas doses de “respecto”. Mais, se son doutras culturas, a domesticación é adoito utilizada como escusa para arrasar co capital cultural e coa interrogación da nosa posición como suxeitos maioritariamente brancos e europeos.

Por exemplo, Laera (2020: 57) explica como as obras que se escollen do “mundo árabe” en Gran Bretaña tenden a buscar imaxes exotizantes e que reforcen estereotipos, ou como non se introducen eleccións de elenco de persoas non brancas, como non se traducen textos das culturas de orixe das persoas que habitan as sociedades aparentemente multiculturais. No caso do galego, son case inexistentes os textos que se traducen de culturas que non sexan hexemónicas e non occidentais, xa non digamos de linguas e culturas teatrais desas latitudes. Traballar en procesos de mediación desa índole implica enormes complexidades e unha postura política crítica que rexeite a domesticación como medida dunha boa tradución. De feito, a reflexión sobre estas cuestións desde o galego deixa en evidencia certas contradicións e ironías, como por exemplo que, sendo nós tamén en parte nación non hexemónica, polo menos no que ao lingüístico se refire, non deixamos de reforzar o canon que nos exclúe cando insistimos en traducir a Shakespeare e outros homes brancos que escriben en linguas hexemónicas. Nin sequera nós, que deberíamos ter unha sensibilidade sobre o poder e as linguas, somos quen de buscar dramaturgas doutras latitudes e sobre todo doutras linguas, atendendo a diversificar o propio concepto do canon universal que nos oprime. No caso do teatro, ademais, a natureza colaborativa de calquera proxecto axuda a formular as traducións como colaboracións entre profesionais da tradución en diversas linguas, entre profesionais do teatro, entre linguas ponte e con estratexias abertas.

Tendo todo isto en conta, xa que logo, o feito de que *House/Desaforado* “soase galego” é unha escolla de tipo político e non tanto un afán de agradar a quen busca

⁷ A definición da nación como un espazo, corpo ou casa *require da proximidade de persoas descoñecidas a ese espazo*, sexa a tal proximidade percibida como ameaza (monoculturalismo) ou ben recibida (multiculturalismo).

configurar unha certa norma lingüística ou un certo canon teatral. Noutras palabras, o enfoque ante o texto, pois, non o adoptei para que o texto encaixase, senón máis ben por entender que a cultura da que provén *House* é unha cultura hexemónica con respecto ao galego, escrita por un dos dramaturgos máis recoñecidos de Canadá e desde unha hexemonía case perfecta: un home branco, occidental de clase media, anglófono, que como único trazo de disidencia podería contar coa súa orientación sexual, mais que precisamente no caso concreto de *House* non se manifesta de xeito relevante. Outra cousa diferente sería se o texto estivese escrito, por exemplo, por unha muller indíxena do mesmo país no que unha cosmovisión particular axudase a botar luz sobre prácticas coloniais. Destas cuestións falei polo miúdo na miña análise da tradución de *Luces fóra* de Manjula Padmanabhan por parte de Antía Mato Bouzas (Reimóndez 2015).

Todo isto explica as escollas textuais concretas das que falarei brevemente a seguir. En moitas ocasións, cando escoitamos falar de *trazos culturais*, estes semellan acontecer no contexto do anecdótico cando, en realidade, ningunha escolla pode analizarse sen ter en conta o marco político e ideolóxico da tradución. Unha vez explicitado o marco, a solución dos problemas concretos é cuestión de manter e argumentar a coherencia. No caso de *House/Desaforado*, analizarei agora algunhas decisións relativas ao texto.

Vou empezar pola dificultade que de feito afrontamos máis ao final do proceso, mais que é o primeiro que se percibe: o título. Na miña tradución constaba o título *Des/Aforado*. As dificultades para chegar a un título axeitado para esta obra son varias. A primeira, que a palabra *house* se usa en toda a obra co dobre sentido de casa e aforo. Úsase non só verbalmente, senón performativamente, dado que Vítor, o personaxe principal, fálalle adoito directamente ao aforo, ao público. Se ben é certo que en Galicia a maioría da xente pode entender a palabra inglesa *house* como casa, ao tirarlle o concepto do aforo a obra ficaría incomprendible en bastantes puntos. A isto houbo que engadirlle o problema de que existe unha serie chamada *House* que forma parte da cultura popular e que podería facilmente levar a confusión. A miña escolla de *desaforado* transmitía tamén o conflito principal dun personaxe expulsado da súa propia casa, da sociedade, e cun discurso certamente raiano na histeria. A decisión final adoptada foi deixar *House* e engadirlle *Desaforado*, para deste xeito transmitir unha visión máis completa do que era a obra.

O enfoque xeral da tradución tamén explica con facilidade outras cuestións que tenden a analizarse en estudos textuais: a adaptación dos nomes, referentes e expresións ao contexto local. Por mencionar algúns exemplos, podemos comezar cos nomes propios, que foron todos adaptados ao galego. Moitos dos nomes que aparecen son de tipo común: Stew – Suso; Trish – Tere; Harvey – Ernesto; Joyce – Remedios etc.; se ben preservei Jennifer para manter unha connotación de idade implícita no texto e por sentir que é un nome que foi adaptado en Galicia, mesmo desde unha óptica algo humorística. Este último aspecto marcou tamén outras escollas como *Mister “Call-Me-Joe”*, que pasa a ser *O señor “Chamádeme Pepe”* ou a muller do protagonista que en inglés se chama Mary Ann e para a cal cumpría un nome igualmente rechamante e telenovelesco: Gloria Camila.

No texto orixinal aparecía unha combinación de referencias que poden identificarse para o público galego polo contacto colonial que se establece coa cultura norteamericana, sobre de todo de Estados Unidos, e outras menos obvias. Nos dous casos optei por localizar os referentes ao contexto galego. Como exemplo do primeiro tipo de fenómenos podemos atopar a referencia a *Lucy in the Sky with Diamonds*, que moita xente coñecerá como tema dos Beatles, pero non tanto como sinónimo do LSD, que neste fragmento do monólogo é a referencia implícita relevante:

His brain went missing in 1967, went on a trip with Lucy in the Sky with Diamonds never came back (20)

Perdéuselle [o cerebro] no 67, seica foi un dos que comezou a facer o pan coa fariña e non lle veu de volta

No segundo tipo de exemplos atopamos cousas como 7Eleven – Carrefour; Froot Loops – cereais; Medicine Hat (unha cidade perdida de Alberta) – Cuspedriños; Ding-Dongs – Phoskitos; The Shourd of Turin on ‘Man Alive’ – a saba santa de Turín en Informe Semanal.

A coloquialidade do monólogo tamén seguiu a mesma estratexia comentada, por exemplo:

Hey Victorman, what wuz that you were doing? [...] waddaya think yajerk? (23)

A ver, Vitoriño, a que andabas? [...] que pensas, mamalón?

Ou o uso que o protagonista fai da palabra *weird* para referirse a un xeito de ser que en galego encaixa coas connotacións de *rariño*:

You are born weird, you get fucked-up. You can't be born fucked up or get weird. (25)
Rariño nácese, fodido acábase. Non podes nacer fodido ou acabar rariño.

Por suposto, como en calquera proceso teatral, o texto escrito é só o primeiro paso. Aínda así, nel establécense as bases para a produción, e polo tanto é importante comprender desde que postura se toman as decisións lingüísticas. A partir de agora, centrareime na análise de como foi o outro proceso de mediación que se deu na realización de *House/Desaforado*, é dicir, a interpretación entre Celso Parada e Kevin Orr para poder chegar á estrea.

DES/AFORAR

Como xa comentei, no caso de *House*, MacIvor non só fala da casa, senón tamén, grazas á polisemia da palabra inglesa, de *aforo*, é dicir, do público que asiste a un espectáculo. No caso desta produción, para chegar a ese momento de interacción co colectivo cumpriron unha serie de procesos de mediación máis complexos e en certo sentido un des/aforo das persoas implicadas para chegarmos ao aforo. Todas tivemos que deixar a comodidade lingüística que nos ofrecen os proxectos na nosa lingua habitual para crear unha obra única.

Para comprender como se produciu ese des/aforo debo retrotraerme aos inicios da colaboración entre Parada e Orr que, segundo relata Orr, aconteceu pola mediación do profesor da Universidade de Santiago de Compostela Manuel García Martínez que, tras pasar un tempo na Universidade de Ottawa insistiu en que Orr viñese traballar a Galicia. Ao coñecer a Celso Parada, a química foi instantánea entre os dous, tal e como describe Orr citando a Tennessee Williams: “Celso and I fell in love “All at once and much, much too completely”^{8, 9}.

⁸ Celso e mais eu namorámonos “De súpeto e total, total e completamente”.

⁹ Todas as citas de Orr proveñen de comunicación persoal a través do correo electrónico.

Foi así que, nunha primeira instancia, en 2016 Parada non só contactou comigo para traducir un texto (*The Dishwashers* de Morris Panych, antes mencionado), senón que me convidou a unha xuntanza en Cangas con Orr para conformar o equipo que había de poñer a andar a obra.

O meu traballo con Parada tiña unha traxectoria bastante máis longa ca a de Orr. No ano 2007 puxérase en contacto comigo para adquirir os dereitos da adaptación teatral *d'O club da calceta*, adaptación na que colaboramos. A partir de aí forxouse unha fonda amizade, marcada sempre pola xenerosidade de Parada, o seu sentido do humor e o seu amor polo teatro. Ademais de compartir tempo durante a preparación d'O club, Parada realizou labores de produción durante máis dunha década no espectáculo *Implícate*, promovido pola ONG que eu mesma fundei en 1998, *Implicadas no Desenvolvemento*. Era este un esforzo titánico en tempo e recursos ao que Parada ademais engadía outras colaboracións como representacións benéficas dalgún espectáculo que tivese en marcha co Teatro do Morcego.

A colaboración funcionou tamén coa miña implicación profesional como tradutora para Teatro do Morcego con *Kvetch* de Steven Berkoff en 2009 e logo co caso que nos ocupa e que, como acabo de relatar, comezou cun proxecto con outro texto diferente que non foi posible levar a escena polas dificultades de escenografía e limitacións económicas da compañía. Parada atopou pola súa conta outro texto, *House*, para que o valorase e finalmente fomos adiante con este longo monólogo teatral feito para un actor da madurez e altura de Celso Parada. Durante o proceso de tradución tivemos a oportunidade de comentar cuestións relativas ao enfoque e ao texto, que por momentos eu atopaba algo críptico e sen dúbida excesivamente masculino. Porén, tamén me resultaba interesante entender o monólogo como unha fractura precisamente da masculinidade occidental e capitalista dominante.

Todas estas conversas desembocaron no texto que lle entreguei a Parada, que xa analicei anteriormente, e que andando o proxecto e co apoio de Orr para elaborar a solicitude, foi merecedor dunha axuda á tradución do Canada Council. Cando comezaron os ensaios en agosto/setembro de 2017, eu estaba de viaxe como activista en Támil Nadu e nas Filipinas e regresei xa iniciados os ensaios. Segundo relata Orr, os primeiros días consistiron en revisar a tradución con Parada e traballala no proceso habitual que se fai con calquera texto teatral. En palabras de Orr:

I did not find the translated text required any bridging to its new cultural surroundings. I think the translator had done that work for me and before I arrived. The language was already localized, references and names in the text altered to suit its new environment and both the translator and the actor were so sensitive to their own cultural reality that I never felt it was my place nor was there any necessity for me, the outsider, to bridge anything¹⁰.

Orr preparara o texto coa mesma disposición de páxina que tiña o orixinal para poder ir seguindo mediante o inglés o que o actor interpretaba en galego. Vemos unha mostra deste xeito de traballo na Figura 1 (foto cedida por Kevin Orr).

Tras o meu regreso, Parada insistiu en que asistise a un ensaio no teatro de Moaña. Naquela altura, xa formaban parte do equipo Inma López Silva como axudante de dirección e Carlos Alonso como responsable de vestuario. Cómpre ter en conta que, ata ese momento, Orr e Parada foran quen de comunicarse ou

¹⁰ Non me pareceu que o texto traducido precisase de ningún tipo de mediación no seu novo contexto cultural. Creo que a tradutora xa me fixera o traballo antes de eu chegar. A lingua xa estaba localizada, as referencias e nomes presentes no texto alterados para encaixar no novo contexto e tanto a tradutora coma o actor tiñan tal sensibilidade con respecto á súa propia realidade cultural que nunca sentín que fose o meu papel nin que tampouco fose necesario que eu, o que viña de fóra, mediase nada.

ben dun xeito moi limitado (Orr fala tamén francés e, segundo el mesmo di, 200 palabras de castelán e Parada mantiña un dominio semellante limitado do francés) ou ben coa axuda de López Silva, que se viu na tesitura de exercer labores de interpretación sen ser esta a súa profesión, a isto había que engadirlle a dificultade de exercer as dúas funcións. López Silva tiña responsabilidades importantes doutro tipo na produción da obra e encargarse do traballo de interpretar, que era unha tarefa a maiores. A descrición dos problemas de comunicación percibidos por Orr e por min mesma que comentarei a seguir en ningún caso teñen como obxectivo restarlle valor á contribución de López Silva a todo o proceso de creación de *House/Desaforado*, senón incidir na mellora que se produce ao contar con apoio profesional na interpretación. O apoio profesional, como veremos, non só evita certas confusións e perdas de tempo (algo importante desde o punto de vista da produción), senón que contribúe a que cada quen poida facer correctamente a súa función e a que ningunha persoa se sinta excluída dos procesos. Isto débese, entre outras cousas, a que o obxectivo exclusivo da intérprete é precisamente ese, garantir que todas as persoas poidan realizar o seu traballo desde a confianza e o entendemento pleno de todo o que acontece no proceso de creación dunha obra teatral.

Para comprender a importancia de contar con intérpretes profesionais relatarei as circunstancias particulares desta produción, que axudan a entender, nas fendas que se produciron, cales poden ser as melloras que unha profesional lle ofrece ao equipo.

Regresando pois ao primeiro ensaio ao que asistín e que observei como convidada, puider constatar certos problemas de comunicación, que fixeron que a partir de aí, e tamén por solicitude de Parada e Orr, tentase asistir de forma voluntaria a todos os ensaios que a miña vida laboral como intérprete me permitiu e mediar de xeito profesional para poder levar a bo porto a representación.

Creo que é importante narrar todas estas cuestións máis relativas aos procesos íntimos de creación colectiva para entender ben o resultado final das producións e, neste caso, é evidente que *House/Desaforado* non podería existir sen todos estes elementos que van máis alá do texto e que implican relacións humanas e profesionais entre linguas e culturas. Se ben, como xa comentei, todas tivemos que deixar o confort da nosa casa, interesábame en particular a experiencia de Orr por ter que traballar nun contexto lingüístico descoñecido para el e con mediación, algo

ao que non estaba afeito. Ademais, mentres que o resto do equipo podía entenderse perfectamente entre si, o feito de non poder seguir conversas entre o actor e a axudante de dirección, entre esta e o equipo técnico etc. dificultaba profundamente o seu labor.

Se antes comentaba que hai pouca interacción entre os Estudos de Tradución e o teatro, a interpretación profesional para o teatro semella nin existir. Neste sentido, *House/Desaforado* é un proxecto excepcional, tanto polo seu uso da interpretación como pola coincidencia de contar no equipo cunha intérprete profesional con máis de 20 anos de experiencia. Aínda que polo xeral traballo en contextos médicos, científicos e empresariais, o eido da cultura tamén constitúe unha das miñas áreas de traballo prioritarias. Sen ir máis lonxe, tiven a oportunidade de interpretar no I Congreso Internacional de Teatro que tivo lugar en Ourense en maio de 2005 e tamén en proxectos como *Europa na casa* do grupo alemán Rimini Protokoll durante *Escenas do cambio* en 2016, para a directora teatral támil Mangai e o bailarín Aniruddhan Vasudevan durante as súas visitas a Galicia promovidas por Implicadas no Desenvolvemento en 2015, ademais de en diversos festivais de cine, encontros con artistas ou para a televisión.

Se cadra o proceso de mediación máis complexo deuse con *Europa na casa*, dado que implicaba traducir e axudar a programar unha máquina, mediar entre os integrantes do grupo teatral e participar en varias sesións de proba para axudarlles a valorar as implicacións culturais do traslado da súa *performance* a Galicia. De xeito máis convencional, era o meu labor transmitir cuestións tanto loxísticas como organizativas do equipo de *Escenas do cambio*, ademais de participar nalgúns ensaios para comprobar que as traducións funcionaban e manter logo xuntanzas co equipo para retocar os aspectos que se considerasen necesarios.

No caso de *House/Desaforado*, o traballo foi de corte máis convencional, no sentido en que o meu labor, cando estaba presente, foi o de mediar entre o director e o actor/produtor/equipo, ademais de liberar indirectamente a axudante de dirección das tarefas de mediación lingüística que lle restaban tempo doutras actividades que eran da súa competencia. A maiores, contaba con certas vantaxes: a primeira era a de ser a tradutora do texto co que se traballaba, o cal me daba un entendemento maior dos procesos comunicativos que o rodeaban. A segunda e fundamental, o vínculo afectivo con Teatro do Morcego que facía que o meu traballo se entendese desde a confianza e o respecto. Non afondarei aquí por falla de

espazo na importancia da reformulación da visión patriarcal dos afectos á hora de exercer a interpretación (véxase Reimóndez 2017), pero este podería ser un bo exemplo de como a proximidade ao proxecto lles axuda a desenvolver un mellor labor profesional ás intérpretes.

Ademais da preparación que calquera traballo require en canto á terminoloxía específica (por exemplo, todo vocabulario relativo á organización do escenario, *attrezzo*, luces, entradas e saídas etc.), a parte máis importante da mediación tiña que ver con ser quen de transmitir o ton e as indicacións do director nunha conversa por forza íntima. Facerse *aire*, en metáfora de Orr.

No proceso de crear o fogar común que logo compartir co aforo, podemos destacar tres tipos de interacción, segundo as describe Orr: traballo sen interpretación profesional, traballo sen mediación e traballo con interpretación profesional. En xeral, nos escasos proxectos culturais onde se precisa unha mediación lingüística e con honrosas excepcións como foi Escenas de cambio, é bastante habitual a presenza de intérpretes non profesionais. Son estas persoas que por veces, como acontece no caso que nos ocupa, exercen outras funcións e, por ter un dominio maior ou menor das linguas implicadas, se ven avogadas a exercer de mediadoras lingüísticas sen ter as ferramentas necesarias para facelo, malia a súa vontade e coñecemento da temática ou campo (penso neste caso en festivais de cine ou encontros semellantes). A confluencia destas circunstancias leva a que se dean con maior ou menor frecuencia situacións de desorientación e confusión de papeis como esta que describe Orr:

At the beginning I was worried that the translator [*sic*] disagreed with my thoughts because I would listen to her share my thoughts: 1, 2, 3 and 4 but I far as I could tell; she would only share notes 3 and part of note 4. Maybe she disagrees with my notes, I thought. Maybe she wants to direct herself, I thought? [later] it dawned on me that she was not in disagreement with my note, nor was she trying to “back door” direct the play, but in fact she had simply misunderstood me or forgot something I said because I talk a lot ¹¹.

¹¹ Ao primeiro preocupábame que a tradutora estivese en desacordo coas miñas ideas, porque a escoitaba transmitir: 1, 2, 3 e 4, pero polo que eu vía, só transmitía as indicacións 3 e parte da indicación 4. Se cadra non estaba conforme coas miñas indicacións?, pensaba. Se cadra quere dirixir ela?, pensaba. Acabei caendo na conta de que non era que estivese en desacordo coas miñas indicacións, tampouco estaba tentando dirixir a obra *en paralelo*, o que pasaba simplemente era que non me entendera ben ou que esquecera algo do que eu dixera porque falo moito.

Cito este fragmento de forma extensa para demostrar ata que punto a amalgama de papeis de intérprete e outras funcións pode ser contraproducente para a comunicación e provocar inseguridades e ralentizacións dos procesos teatrais.

Para entender de forma máis clara as capacidades coas que unha profesional pode contribuír a un proceso teatral podemos mencionar algúns aspectos básicos do noso traballo como, por exemplo, a necesidade imperiosa de reproducir a totalidade da información e, no caso dunha interpretación consecutiva como era a que aquí se presentaba, a necesidade de contar con formación sobre técnica de toma de notas para conseguilo; unha materia, por certo, bastante complicada que leva a que moitas intérpretes non se vexan capaces de realizar interpretacións consecutivas e se dediquen só á simultánea. Outro aspecto importante no que contribúe contar cunha profesional da interpretación á hora de levar adiante un proxecto teatral e que quedaba patente neste proxecto é que a intérprete non debe interferir durante a comunicación con preguntas propias ou introducir digresións na conversa entre as dúas persoas a menos que esas digresións teñan un fin claro (por exemplo, aclarar algún termo ou posicionarse en situacións de tensión). Cando a persoa que interpreta ten outra función, é habitual que teña que establecer diálogos diferenciados con distintas persoas que integran o equipo e que esqueza ou se despiste de transmitir a información ás partes que non a entenden. Se estas consultas se realizan durante a interacción entre as dúas partes que non se entenden, a comunicación resulta aínda máis confusa. As profesionais sabemos que interromper a reprodución dun fragmento con calquera outra enunciación interrompe tamén o traballo da memoria preciso para interpretar correctamente en consecutiva e, de feito, as propias intérpretes adían preguntas ou comentarios dalgunha das partes cando pretenden interromper o que se está aínda interpretando (por exemplo, indicando que se nos deixe rematar e que logo poderán facer a súa pregunta/comentario e continuar co fragmento que nos ocupa).

Neste contexto, para Orr, a chegada da intérprete profesional marcou un cambio na eficiencia e axilidade do traballo. Segundo el: “The professional understood the ideas, thoughts and nuances and shared them easily. If clarification was needed, it was on complex ideas that she grasped quickly and passed them along.

I suppose the difference between a non-professional translator [*sic*] and a professional is the difference in taking a boat across the ocean or an airplane”¹².

Cómpre subliñar que Orr insiste en valorar en todo momento a boa vontade e axuda de López Silva, mais o certo é que “for the first six weeks, I knew there was a struggle with the mediation but thought that was just normal”¹³. É evidente que os intentos das compañías e persoas non profesionais de mediar na comunicación son valiosos, pero provocan, como acabamos de ver brevemente, una serie de dificultades que son doadas de superar implicando a profesionais nos procesos.

Creo que as declaracións de Orr axudan a entender a importancia da profesionalidade na mediación lingüística como un aspecto ao que cómpre darlle máis importancia no mundo teatral. Ademais, fronte á visión xeneralizada da mediación como algo negativo, que *entorpece*, creo que é fundamental rescatar a visión positiva de Orr cando di: “I generally work quickly, think quickly, speak quickly. Mediation forced a different rhythm on my communication and this new rhythm calmed me, slowed me, allowed reflection and new insights”¹⁴.

A importancia de *House/Desaforado* neste sentido radica na súa visión do teatro tamén como un espazo de intercambio cultural moito máis amplo que a tradución dun texto e que pode servir para que o teatro galego tome pasos máis afouts á hora de investigar creacións doutros espazos culturais que poidan enriquecer a nosa casa co apoio das profesionais da tradución e da interpretación axeitadas, que son a fin de contas as que sempre habitan un mundo des/aforado e por iso con conciencia da súa propia posición.

¹² A profesional comprendía as ideas, pensamentos e detalles e transmitíalos con facilidade. Se se precisaba unha aclaración, era no caso de ideas complexas que pillaba de contado e comunicaba. Imaxino que a diferenza entre unha tradutora non profesional e unha profesional é a diferenza entre cruzar o océano nunha lancha ou nun avión.

¹³ Durante as primeiras seis semanas, sabía que había algunha dificultade de mediación pero pensaba que era normal.

¹⁴ Polo xeral traballo rápido, penso rápido, falo rápido. A mediación obrigoume a adoptar un ritmo diferente na comunicación e este novo ritmo acalmoume, ralentizoume, deume a oportunidade de reflexionar e acceder a novas perspectivas.

CASA, AFORO, FOGAR

Para concluír, considero que proxectos coma o de *House/Desaforado* demostran a necesidade dun estudo máis global das prácticas de mediación lingüística no teatro. Estudiar é tamén visibilizar, promover, alentar. Dado que temos a sorte de que na cidade de Vigo se reúnan a Facultade de Tradución e Interpretación e a ESAD, é hora de que o intercambio sexa máis fluído entre os dous mundos, que as institucións se apoiem para formar as e os profesionais que o mundo do teatro en Galicia necesita. Por outra banda, sería esta tamén unha maneira de concienciar o mundo do teatro da necesidade de contar con profesionais da mediación lingüística e de confiar nas capacidades que ofrecemos e que poden marcar a diferenza nunha produción.

Mais no fondo, é esta tamén unha reflexión sobre como nos relacionamos con outras culturas, sobre os silencios e as necesidades de ampliar o abano de opcións para o teatro en Galicia. Todas as partes somos moi conscientes das limitacións que as compañías teñen no noso espazo lingüístico e cultural, mais hai problemas que teñen máis que ver cun enfoque xeral sobre o que é o canon, sobre o que debe traducirse ou non, sobre como e quen deben encabezar eses traballos, que finalmente manifestan visións hexemónicas (en canto a xénero e procedencia) que non axudan a ampliar a nosa ollada sobre o mundo e, ao final, a nosa propia casa. Pois a casa do teatro non medra se non abre as portas e moito menos podemos agardar nós ser hóspedes doutras polas que non nos interesamos. Nese contexto, *House/Desaforado* foi un proxecto xeneroso que partiu do respecto mutuo e da colaboración e que pode dar pistas para establecer outro tipo de colaboracións e relacións con culturas que no futuro saian dos espazos predeterminados.

Remato este artigo coa esperanza de que a casa, o fogar que Celso Parada, Orr e o resto do equipo iniciamos como unha porta aberta axude a reformular os alicerces, transformar a solaina, compartir a lareira e contribúa a que o teatro galego cumpra a súa función social, artística e transformadora na que todas as persoas que o amamos confiamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2010): *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, Londres / Nova York, Routledge.
- BAXTER, Neal (2010): "Approaching androcentrism in Galician translation trends and patterns", *Galicia 21 Journal of Contemporary Galician Studies*, 1, 3-25.
- CRONIN, Michael (2002): "The empire talks back: Orality, heteronomy and the cultural turn in Interpretation Studies", en Maria Tymoczko / Edwin Gentzler (eds.), *Translation and power*, Amherst, University of Massachusetts Press, 45-62.
- REIMÓNDEZ, María (2015): *Teorías e prácticas da tradución feminista e poscolonial no contexto galego: un percorrido pola ideoloxía*, Vigo, Universidade.
- REIMÓNDEZ, María (2017): "Distance or Engagement? Questioning Mainstream Discourses on Interpreter Professionalism from a Feminist and Postcolonial Perspective", en José Santaemilia (ed.), *Traducir para la igualdad sexual*, Granada, Editorial Comares, 137-148.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The location of culture*, London, Routledge.
- LAERA, Margherita (2020): *Theatre and Translation*, Londres, MacMillan, Red Globe Press.
- MACÍVOR, Daniel (1997): *House. Humans*, Toronto, Playwrights Canada Press.
- TRIVEDI, Harish (2005): "Translating Culture vs. Cultural Translation" (<http://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>).
- TYMOCZKO, Maria (2007): *Enlarging translation, empowering translators*, Manchester, UK, St. Jerome Pub.
- VENUTI, Lawrence (1997): *The translator's invisibility. A history of translation*, London / New York, Routledge.
- VIEITES, Manuel (2016): "Traducción, campo literario y sistema teatral en Galicia. Un marco teórico e histórico", *Sendebarr*, 27, 181-210.
- ZAITLIN, Phyllis (2005): *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Cleverdon / Buffalo / Toronto, Multilingual Matters.

TEATRO E LINGUA EN OTERO PEDRAYO: UNHA APROXIMACIÓN

**Xosé Manuel Sánchez Rei
Xosé Ramón Freixeiro Mato**

Grupo ILLA (Universidade da Coruña)

1. INTRODUCCIÓN

O galego de Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) pasa por ser un dos máis vizo-
sos do século XX. Na súa linguaxe literaria conflúen, en primeiro lugar, elemen-
tos que hoxe, co desenvolvemento da lingüística galega, poderíamos clasificar
con total facilidade como coloquialismos, dialectalismos e popularismos, os cales
dotan a lingua de Otero dunha notábel dose de autenticidade. En segundo lu-
gar, tamén é merecedor de nota o propositado aproveitamento de recursos do
galego oral tradicional, capaces de proporcionaren á escrita da altura novos hori-
zontes expresivos e de a faceren apta para todo o tipo de xénero, nomeadamente
desde a creación vocabular ou desde a ampliación semántica de determinadas
voces do mundo rural. E en terceiro lugar, a recorrencia ao portugués contem-
poráneo e ao galego medieval cumpriu na escrita do autor de Trasalba e na dos
seus coetáneos un papel igualmente relevante para a recuperación de léxico e pa-
ra o acrecentamento lexical.

Ao mesmo tempo, aínda que fose mellor coñecido pola súa produción pro-
sística e ensaística, a súa dramaturxia é hoxe en día subliñada pola alta calidade
e polo que supuxo de inspiración para o teatro galego actual. Escritoras e escri-
tores souberon ver na obra dramática de Otero Pedrayo unha verdadeira refe-
rencia como autor, de modo que a crítica actual pon moito en valor a súa pro-
ducción dramática polo seu carácter innovador e vangardista.

A nosa intención, por tanto, é reflectirmos á volta das características lingüís-
ticas do galego empregado por Otero, uns trazos que abrochan nun contexto
sociohistórico concreto e que se mantiveron, no xeral, ao longo de toda a súa
proteica produción literaria. Para esta finalidade faremos, en primeiro lugar,
unha abordaxe xeral das circunstancias da escrita en galego no primeiro terzo do
século XIX a nos centrarmos nas Irmandades da Fala, período no cal o polígra-
fo ourensán principia a súa carreira artístico-literaria e no cal tamén a cons-
ciencia da necesidade dunha prosa e dun teatro en galego dignos, á mesma altu-
ra do que se facía noutros países da Europa, discorre paralela á preocupación
pola lingua do país no tocante aos seus usos sociais e ao seu futuro. En segun-
do lugar, a nos basearmos na cantidade e na validez artística do teatro oteriano,
tracexaremos un breve percorrido pola súa notabilísima produción. E, en ter-
ceiro lugar, centrándonos fundamentalmente no léxico, imos ver como os trazos

lingüísticos da escrita de Otero se manifestan en tres textos teatrais (*Diálogos na néboa*, 1931; *Traxicomedia da noite dos Santos*, 1960; *O fidalgo e a noite*, 1970), embora fagamos referencias ocasionais a outras obras, nin sempre pertencentes ao xénero dramático.

2. LINGUA E SOCIEDADE GALEGAS DURANTE O PRIMEIRO TERZO DO SÉCULO XX

Conforme acaba de ser sinalado, Otero Pedrayo principia a súa vida literaria nun período crucial do século pasado para o avance dos idearios nacionalistas, nos cales a defensa da lingua protagoniza papeis centrais para as nadas en 1916 Irmandades da Fala (IF). O papel fulcral que conceden á lingua galega na definición e proxección da identidade singular do país* demóstrase, para alén de no propio nome que escolleron, nos seus textos fundamentais, desde a obra do seu “heraldo” Manuel García Blanco (García Negro 2012), pasando polo inspirador da denominación e redactor dos textos fundacionais (Villar Ponte 1916a, 1916b), pola *Doutrina nacionalista* (1921) de Ramón Vilar Ponte, que dedica un capítulo á “lingua como fundamento primordial da nacionalización” (Blanco Echauri, García Negro e Sanmartín Rei 2006: 65-69), até chegarmos aos textos programáticos e organizativos das IF e á prosa doutros destacados autores da súa época, como V. Casas, X. X. González, Paz-Andrade, Peña Novo, Pedret Casado, Porteiro Garea, V. Risco, X. Vicente Viqueira etc.

Así pois, ao ser a lingua galega unha preocupación primordial das IF, estas deciden prestixiala mediante a recuperación e modernización da súa tradición cultural e a superación do complexo de inferioridade das e dos falantes, para o que proxectan unha serie de actividades de forma a abranxeren os diferentes campos de actuación social. Desta maneira, ven no teatro un medio útil para espallaren a ideoloxía nacionalista e para daren novos ámbitos de uso á lingua; por consecuencia, fundan o Conservatorio Nazonal de Arte Galego e a Escola Dramática Galega coa finalidade de levaren o teatro por todas as cidades e vilas

* Perante a decisión do Consello da Cultura Galega de utilizar “Galicia” como denominación oficial do país fronte a Galiza, “forma lexitimamente galega” (NOMIG 2003, p. 57) e denominación histórica da nación, para se referiren a esta, os autores do presente artigo optaron pola súa substitución por expresións perifrásticas equivalentes, como “a nación”, “o país” etc.

do territorio (Biscaíno e Lourenço, 2002). Conscientes tamén da importancia da escola para a recuperación de usos da lingua, as IF preparan diversos proxectos para a galeguización do ensino –“A nosa escola”, 1917, e “Nosos problemas educativos”, 1918, debidos a Viqueira (1974: 137-140, 144-73); “Plan pedagógico pra a galeguización das escolas”, 1921, da autoría de Vicente Risco (2001)– que as circunstancias políticas non permitiron levar a cabo. Promovidas tamén por persoas vinculadas ás IF, xorden editoras que difunden a narrativa breve en galego de carácter popular, como *Lar na Coruña*, *Céltiga en Ferrol* ou *Alborada en Pontevedra*; neste labor atinxen unha singular relevancia as figuras de Ánxel Casal e María Miramontes, que acaban por concentrar e representar na súa propia morada coruñesa todo ese esforzo galeguizador das IF:

Os anos de *Lar* son os anos da posta en marcha dunha experiencia múltiple. O local das Irmandades, Real 36, 1º é por esas datas o fogar do matrimonio, o obradoiro para a minerva e as caixas, o local de administración e impresión de *A Nosa Terra* e da editora, así como o local das escolas das Irmandes (sic). Escolas estas, abertas e populares con ensino bilingüe e orientación progresista que dirixen e sustentan o matrimonio coa axuda dos Somoza, Elvira Bao e no que conferencian e axudan Otero Pedrayo, Cebreiro, Lesta Meis, Castelao... (Vázquez Souza 2004: 191-192)

En relación con esta actividade editorial está a creación da revista *Nós en Ourense* no ano 1920, promovida polo grupo local das IF e dirixida por Vicente Risco, que dá nome á Xeración Nós e que serve de canle de expresión para a potenciación e modernización da cultura galega. Nas súas páxinas tiveron cabida, alén da literatura, traballos de historia, filosofía, socioloxía, etnografía ou arqueoloxía, conseguindo para o galego novos ámbitos de uso, como a prosa científica, obxectivo que os membros desta xeración consolidarían coa súa obra individual. Vira aleccionadora a súa coñecida evolución ideolóxica, ao pasaren a adquirir un firme compromiso coa nación e coa súa lingua após descubriren que a única maneira de seren europeos e universais era seren plenamente galegos; esta evolución está ben explicada por Vicente Risco en “Nós, os inadaptados” (1933) e por Otero Pedrayo en *Arredor de si* (1930), onde o seu protagonista Adrián Solovio aprendeu axiña a falsidade, en que el “por costume e priguiza” participara, “de ser o galego unha lingua vella, unha ruína, non doada pra conter nin fecundar unha idea moderna, impropia pra a Técnica e pra a Filosofía por exemplo”; mais desde que “Adrián falaba galego sentía todo o seu ser renovado” (AS 176). Así explica

tamén Risco (1933: 122) o periplo vital dos membros da súa xeración e del propio: “viñemos dar na solprendente descuberta de que Galiza, a nosa Terra, oculta ao noso ollar por un espeso estrato de cultura allea, falsa e ruín, vulgar e filisteia, ofrecíanos un mundo tan esteso, tan novo, tan inédito, tan descoñecido, como os que andábamos a precurar por aí adiante”.

Como herdeiros e fillos ideolóxicos da Xeración Nós, un grupo de estudantes universitarios –Carvalho Calero, Filgueira Valverde, Bouza-Brei, Martínez López, X. Lourenzo Fernández, Fraguas Fraguas–, coa colaboración dalgún profesor, fundou en 1923 o Seminario de Estudos Galegos (SEG), que serviu para potenciar e ampliar o uso do galego na prosa científica e técnica. A xente do SEG desenvolveu unha intensa e frutífera actividade investigadora e divulgadora en diferentes campos, con importantes resultados que a barbarie fascista dos vencedores da guerra de 1936 acabou por espoliar ou destruír. Unha mostra desta inquietación rexeneradora pola escrita en galego de temas non reducíbeis ao folclore ou ao costumismo ruralizante está nas oitenta e tres publicacións neste idioma face ás trinta e dúas en castelán que realizou o SEG no período 1926-1934, en que se desenvolven aspectos de ciencias naturais, ciencias sociais e xurídicas, historia, prehistoria, xeografía etc. (Monteagudo 1999: 494).

Tanto a Xeración Nós como o SEG poden enmarcarse dentro do proxecto das IF, pois xa en 1917 as personalidades máis destacadas do que sería logo o Grupo Ourensán da primeira –Risco, o propio Otero e Cuevillas– facían parte da irmandade local (Beramendi 2007: 449) e os obxectivos que perseguía o segundo entraban plenamente na estratexia daquelas. Coa chegada da República en 1931, todo o galeguismo que se movía arredor das IF e que viña desenvolvendo a súa actividade nas diversas fronteas, fundamentalmente de carácter cultural, vai confluír no Partido Galeguista (PG), que persegue a autodeterminación política para o país e a normalización lingüística como obxectivo máis definido.

Así como nas IF entraron moitas persoas nos momentos iniciais procedentes do “máis tépedo rexionalismo ‘sano y bien entendido’” (Beramendi 2016: 67) que tiñan unha visión folclórica do galego e unha práctica lingüística incoherente, o PG foi a única forza política que utilizou e defendeu con clareza a lingua galega; usouna en todos os seus actos e conseguiu que se lle recoñecese no Estatuto o rango de cooficialidade, coa consecuinte obrigatoriedade do seu ensino na escola primaria e coa introdución nos institutos e escolas de maxisterio da materia de Historia, Lingua e Literatura Galegas, ben como coa obrigatoriedade

para o funcionariado de coñecer o idioma propio do país. Porén, o comezo da Guerra Civil aos poucos días de se ter plebiscitado o Estatuto impediu a súa entrada en vigor e, para alén diso, provocou a brusca interrupción de toda a actividade conducente á recuperación e dignificación da lingua e cultura galegas que as IF foran pondo en andamento desde 1916 a 1931: o SEG será espoliado polo réxime franquista, os planos de galeguización do ensino fícarán paralizados, o proxecto teatral daquelas na realidade xa se pode dar por concluído coa ditadura primorriverista (Biscaíno e Lourenço 2002: 51), o labor editorial en galego recibirá un golpe mortal simbolizado no vil asasinato de Ánxel Casal en Cacheiras en 19.08.1936, como o de Alexandre Bóveda na Caeira representa a interrupción violenta da loita política do nacionalismo galego pola dignificación do idioma. E a mesma sorte seguirán algunhas figuras destacadas das IF, en canto outras terán de se refuxiar no exilio exterior, como Castelao, ou no interior, cal foi o caso de Otero, represaliado pola ditadura franquista e afastado do ensino, ámbito en que chegara a ser catedrático de instituto (Sánchez Rei 1999: 16-18).

3. A LINGUA NA ESCRITA E NOS ESTUDOS FILOLÓXICOS

O galego fírase consolidando no ámbito poético ao longo do período oitocentista e comezou a se abrir camiño no teatro e na prosa narrativa no tránsito intersecular. Mais no ensaio terá de esperar ao século XX para ir conseguindo un oco. Tamén os estudos filolóxicos sobre o galego –basicamente gramáticas e dicionarios– se poñen en andamento na segunda metade do século XIX, a se serviren do castelán como lingua de redacción e a manteren con este unha relación tanto de diglosia funcional como epistemolóxica (Sánchez Rei 2005: 105-108). A centuria novecentista vai agromar co galego convertido en lingua dominante no ámbito literario e progresivamente incorporado á redacción de traballos filolóxicos, a pesar de aínda na prosa o español ocupar un espazo relevante.

3.1. A lingua literaria das Irmandades da Fala

Na época das IF a maior parte das escritoras e escritores galegos vai asumir tamén o compromiso político coa Galicia. Igual que acontecera cos autores e autoras do século XIX, a defensa do idioma converterase nun tema recorrente na literatura do período. Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro declaran no manifesto “Más alá!”

a súa “máis agresiva intransixencia na Fala” porque “a nosa fala é nosa. Pospola a outra calquer, é unha forma do suicidio”, e arremeten contra o escritor bilingüe que “arrecada o galego cada vez que quer dicir unha estupidez moi grande, reservando o castelán pra cando coidan (‘eles’) que están en razón” (Manuel Antonio 1989: 164-165). Tamén o escritor estradense Manuel García Barros fai pór en 1930 como lema do periódico *El Emigrado* esta frase: “Os pobos que esquecen a súa lingua suicídanse a si mesmos”; e inclúe durante unha época no cabezal de todos os números os seguintes versos do poeta Victoriano Taibo: *O galego que non fala / a língua da súa terra, / nin sabe o que ten de seu / nin é merecente dela*. Sobre o compromiso co uso e defensa da lingua galega por parte dos autores da Xeración Nós xa se dixo algo na sección precedente a respecto do Grupo Ourenán, mais cómpre citar expresamente o exemplo e coherencia de Castelao. Todos eles fixeron parte activa das IF, como tamén foi o caso de Cabanillas, poeta por excelencia do movemento agrarista e igualmente do irmandiño. O voceiro das IF *A Nosa Terra* dá, igualmente, ampla acollida á literatura en galego (Ínsua 2016: 285-286).

Canto ao modelo de lingua escrita, na época irmandiña, de acordo con Fernández Salgado e Monteagudo Romero (1995), domina o galego enxebrista ou diferencialista, que se estende desde 1880 a 1936. Corresponde á etapa de apoxeo das tendencias puristas, que se resiste ás influencias do español e que se abre ás pegadas da literatura medieval, do portugués ou do latín, conforme foi sinalado máis arriba para o caso de Otero e segundo se constatará máis ao pormenor noutras seccións deste traballo. Con todo, conforme afirma Mariño (1998: 466), os españolismos distan de ficaren erradicados nestes anos e a tendencia purista das IF “dexenerou non poucas veces en reduccionismos e distorsións do patrimonio lexical galego ou en actitudes e prácticas diferencialistas”.

3.2. A historia externa da lingua

No ámbito máis propiamente filolóxico, na época das IF a publicación de gramáticas e dicionarios continuou o camiño emprendido no século XIX, embora sen chegaren a superar neste primeiro terzo do século as dúas obras máis importantes: a gramática de Saco Arce (1868) e o dicionario de Valladares (1884). No relativo á historia externa da lingua, en 1918 José de Santiago Gómez publica un estudo intitulado *Filología de la Lengua Gallega*. É esta unha obra de carácter patriótico que se pode considerar como o “derradeiro eco das ideas do rexionalismo filolóxico do

século XIX” (Fernández Salgado 2000: 73). Aínda que pasase inadvertida no país como un produto anacrónico no contexto cultural da época e a pesar de ser desprezada nos estudos eruditos de España e Portugal, posúe o mérito de ser un traballo de carácter histórico que na época das IF, perante o silenciamento ou ocultación do galego como lingua con pasado e presente no ámbito peninsular, deixa claro testemuño da súa existencia secular como lingua romance derivada do latín vulgar modificado polos invasores xermánicos, suevos e godos.

Co mesmo propósito de narrar a historia externa da lingua galega e con máis rigor académico, Couceiro Freijomil publica en 1926 unha primeira versión da súa obra *El Idioma Gallego* dentro do volume colectivo *Geografía del Reino de Galicia*, como nos informa Fernández Salgado, quen afirma que tal obra “supón para o galeguismo da época a culminación, a maneira de síntese, da filoloxía galega anterior á Guerra Civil española” e que con ela a historia do galego se encontra coa filoloxía española, portuguesa e romance, ao tempo que trataba de manter o espírito –non a teoría– “da ‘prehistoria’ lingüística galega esbozada por Murguía en dous grandes estadios, as orixes céltico-latinas e a aparición medieval da lingua escrita”, para acrecentar que se “se examina no seu contexto textual, a historia do galego de Couceiro tamén se podería considerar como unha especie de introducción lingüística e histórica ó que ocupa máis da metade do libro, a historia literaria de Galicia” (Fernández Salgado 2000: 117-118). Con efecto, a parte da historia conclúe onde comeza o estudo da literatura.

Aínda no proxecto dun dos fundadores das IF, Ramón Vilar Ponte, de dotar o país “de textos básicos e útiles ao propósito de emancipación nacional que defendía”, alén da *Doctrina nazonalista* e da *Historia sintética de Galicia*, “figuraba unha historia da lingua galega, cuxa publicación aparece anunciada en 1933 e 1935”; trátase da obra *O feito lingüístico galego*, da cal “existe un completo plano temático, para alén do primeiro capítulo escrito integramente” (Sanmartín Rei 2009: 120). Este traballo inconcluso fica fóra do período analizado, pois non foi dado a coñecer até aos primordios da actual centuria (R. Vilar Ponte 2001), con introdución explicativa de Pilar García Negro e Goretti Sanmartín Rei.

3.3. Os estudos gramaticais

Canto ás gramáticas da época das IF, dúas son as que se encadran no período que vai de 1916 a 1931: un breve *Compendio de Gramática Galega* de Leandro Carré (asinando como “R. A.”), saído do prelo en 1919, e a máis importante

Gramática do Idioma Galego publicada por LUGRÍS Freire en 1922 e reeditada en 1931, sobre a cal voltaremos máis abaixo. Ben se sabe que non houbo gramáticas renacentistas galegas, como si as houbo do portugués ou do castelán, e que non é até meados do período oitocentista que aparecen as primeiras descrições gramaticais do galego: a de Mirás (1864) e as de Cuveiro Piñol e Saco Arce (ambas de 1868). A pesar da novidade que supuñan, ningunha delas foi merecente dunha segunda edición, incluída a máis que notábel de Saco Arce, verdadeira obra de referencia durante os anos finais do século XIX e o primeiro terzo da seguinte centuria. Entre este “primeiro ciclo de produción gramatical” e un segundo formado pola obra gramatical de Manuel R. Rodríguez, os contributos de Martínez Salazar e os *Elementos de Gramática Histórica Gallega* de García de Diego transcorren uns 30 anos –de 1868 a 1898–. Ao paso, entre a publicación desta última obra en 1909 (García de Diego 1984) e o inicio dun terceiro ciclo gramatical, “monolingüe no seu tratamento do galego e normativo nas súas intencións” (Fernández Salgado 2000: 122-3), coa síntese gramatical de Leandro Carré, de 1919, só hai unha década de distancia. Tres anos despois, en 1922, aparece a gramática de LUGRÍS Freire e estas dúas obras constitúen a achega gramatical das IF, non só por entraren plenamente no período temporal de 1916 a 1931 como por os seus autores seren membros destacados do movemento irmandiño e elas mesmas responderen ao deseño programático deste.

Como xa ficou dito, a gramática de LUGRÍS tivo unha segunda edición ampliada e revisada en 1931 e o *Compendio* de Carré dalgún modo tamén, pois con certas modificacións foi reimpreso no prólogo do *Diccionario Galego-Castelán* deste autor (A Coruña, 1928). Non parece casual que o primeiro ciclo gramatical coincida co primeiro Renacemento literario e que este terceiro veña a se producir durante o segundo Renacemento (Rodríguez 1996). Tampouco pode ser produto da casualidade que, sendo Carré e LUGRÍS membros fundadores da primeira Irmandade de Amigos da Fala creada na Coruña en 18.05.1916 e tamén membros do comité editorial do seu voceiro *A Nosa Terra*, o artigo 28 do *Regramento das “Irmandades da Fala”* (A Coruña, 1918) establececese nove obxectivos culturais e lingüísticos, o 3º dos cales era “Procurar a divulgazón e fixación do galego, faguendo e axudando a faguer e imprimir gramáticas, dicionarios y-en xeneral, libros galegos” (Fernández Salgado 2000: 125). A síntese gramatical de Carré sae do prelo ao ano seguinte de se aprobar este regulamento como obra que inaugura a Biblioteca Galeguista, cuxa ‘comisión editora’

estaba constituída por Ramón Vilar Ponte, Bernardino Varela, Lois Peña Novo e Roberto Blanco Torres, todos catro membros da Irmandade da Coruña como o propio Carré.

A outra gramática das IF é a de Lugoís Freire, da cal non se pretende falar aquí. Cómpre dicir tan só que o seu autor, igual que Carré, non posuía título universitario, sentía grande inclinación polo teatro e pola literatura, e mantiña un forte compromiso galeguista dentro das IF, no cal se debe inserir a elaboración da gramática. Lugoís era consciente da má situación social do galego e da anarquía que gobernaba o seu uso, de modo que cumpría endereitalo acudindo á autoridade das escritoras e escritores; por iso bota man da exemplificación literaria, aínda que sen a sistematicidade e o acerto necesarios. Como máis ninguén emprende esa tarefa –téñase en conta que a Facultade de Letras da Universidade de Santiago se crea un ano despois da aparición da súa gramática–, acométea el para atender unha necesidade urxente e para dotar o galego dun instrumento útil. Debido á situación caótica da lingua, a súa gramática, como a de Carré, adopta un ton prescritivo na procura de respecto e prestixio para un idioma que na altura carecía deles, ton que bateu co “rexexitamento das directrices normativizadoras” que propugnaba (Ínsua 2016: 387-389).

3.4. Os traballos lexicográficos

Alén da gramática, tamén un dicionario é un elemento necesario e case imprescindíbel para unha lingua nacional ser considerada como tal. E por iso as IF tamén pretenderon atender esa necesidade. Dentro do período de 1916 a 1931 continuouse a publicar o dicionario da Real Academia Galega (RAG) (1913-1928), apareceu un vocabulario do SEG en 1926 e tirou do prelo Carré Alvarellos os dous volumes do seu dicionario (1928-1931); curiosamente, coa autoría das IF aparece en 1933, cando xa estas non existían formalmente, un vocabulario castelán-galego. Canto ao primeiro, a RAG fixara no ano da súa fundación en 1906 o obxectivo fundamental de elaboración dun dicionario galego-castelán, mais tal proxecto non se puxo en andamento até 1913, en que saíu do prelo na Coruña o “Cuaderno 1º” do *Diccionario gallego-castellano*, e necesitou até 1928 para chegar á palabra “Cativo” no seu caderno nº 27, de onde xa non pasaría, oficialmente por ‘dificultades económicas’. Nace, pois, antes do que as IF e termina tamén antes de estas se disolveren no PG, e non responde propiamente ao proxecto irmandiño. Para Fernández Salgado (2000:

284-5) o inconcluso dicionario académico “pode con razón considerarse no ámbito da lexicografía o derradeiro dos logros –incompletos– do rexionalismo organizado” e “reflicte ante todo a ambigüidade ideolóxica do rexionalismo lingüístico murguiano”. Con todo, este dicionario académico “é a primeira tentativa lexicográfica seria de rexistro exhaustivo do léxico galego, tanto antigo como moderno, tanto literario como dialectal”.

Contrasta nisto cos outros dous dicionarios galego-casteláns da época, que procuraban o obxectivo irmandiño de fornecer instrumentos prácticos para a mellora no uso da lingua. Niso tamén apostou o SEG, apoiado polas IF, e así os seus membros mais novos –os estudantes Filgueira Valverde, Tobío Fernández, Magariños Negreira e Cordal Carús– comezan a publicar en 1926 en *El Pueblo Gallego* un incompleto *Vocabulario popular galego-castelán* que abandonan definitivamente en 1928 na entrada “Trevá”. Aínda que fose bilingüe como o académico e o de Carré, o título e o “Limiar” están redixidos en galego de acordo cos novos posicionamentos das IF.

En 1928, cando se interrompe a publicación do vocabulario do SEG e do dicionario da RAG, Leandro Carré Alvarellos inicia a publicación do seu *Diccionario galego-castelán* coa aparición do primeiro volume, que vai do A ao D, que completará en 1931 coa edición do segundo. O primeiro vai introducido por unhas “Verbas limiares” seguidas dun “Prontuario ortográfico” e da “Conxugación dos verbos”, onde aproveita os materiais publicados no compendio gramatical de 1919; declara o sentimento patriótico de irmandade e o amor polo país que moveron a realización da obra, mais abandona o ton de modestia dos autores do vocabulario do SEG e presenta o seu dicionario como o máis completo até ao momento, pódoo tamén en relación co progreso da lingua literaria na altura e a xulgar o presente como un período de recuperación do idioma. Elimina as palabras que son comúns co castelán por non precisaren de promoción nin tradución e rehabilita voces arcaicas lexitimamente galegas, o que pon en evidencia o carácter normalizador e divulgador que guiou a súa obra.

En 1933 aparece un *Vocabulario Castellano-Gallego de las Irmandades da Fala* (Imprenta Moret, A Coruña) que non leva ningunha outra indicación de autoría, mais cuxo autor real é Salvador Mosteiro Pena, e que sorprende tanto por ter o título e a introdución en español como por saír do prelo co nome das IF dous anos após estas desapareceren. Porén, cómpre reparar na novidade de se tratar dun vocabulario castelán-galego, ao contrario dos precedentes (Sánchez

Rei 2012: 191), pois como ferramenta práctica de galeguización talvez posuíse máis utilidade. Nas súas “Advertencias preliminares” dise que pretende ser “para utilidad de los escritores gallegos y portugueses” e servir de “base del gran Diccionario gallego en gallego”. Canto ao léxico compilado, declara “consignar todos los vocablos que son netamente gallegos” e que, por tanto, “no constituyen barbarismos, neologismos y maneras de dicción de influencia ajena, especialmente castellana”, a excluír tamén os “términos excesivamente comarcales”. Tamén exclúe termos idénticos aos do castelán na escrita e no significado, mais en troca inclúe “muchísimas correspondencias, giros y variaciones de más de 15.000 vocablos del idioma de Castilla”, alén de listaxes de adverbios, conxuncións e preposicións, relación de palabras con xénero diferente nas dúas linguas, de refráns e proverbios, e unha recompilación de nomes propios. Alén disto, o autor declara a vontade de facer unha relación de palabras portuguesas que non lle parecían propias do galego, mais após “consultar concienzudamente nuestros escritos de diversa índole” dos séculos XIII-XVI e de “esculcar de modo minucioso en el lenguaje hablado en la actualidad”, chegou á conclusión de tal tarefa ser inútil e ilóxica, pois “no existe término netamente portugués que no sea gallego, y viceversa”.

4. A OBRA DRAMÁTICA DE OTERO PEDRAYO

Otero corresponde, pois, a un dos principais autores dese período do primeiro terzo do século XX e un dos fundamentais da literatura galega contemporánea. El é un dos protagonistas principais do colectivo de escritores e escritoras que tentou dotar o galego de novos recursos expresivos e prestixiar a lingua co tratamento de temáticas antes vetadas ao idioma e cunha inxente produción literaria de excelsa calidade. A súa extensa obra, cun cultivo que abranxeu todos os xéneros, ten servido en ocasións para que a crítica desvíase a atención cara á súa narrativa e ensaio e que fose valorizado principalmente pola súa produción romancística e ensaística e non polas non poucas ocasións en que se enveredou na dramaturxia. En relación con isto, tamén se afirmou que el non se vía como autor dramático ou, aínda, que se dedicou ao teatro obrigado polas circunstancias (Sánchez Rei 1999: 34-35), impresións que gozaron dun certo suceso e que case se converteron en tópicos; un dato en que se basearon tales afirmacións

asenta nunha carta de 22.10.1973 que o fidalgo de Cimadevila escribe ao dramaturgo Manuel Lourenzo, na cal se pode ler: “Eu de Teatro sei pouco. Teño matinado moitas farsas e case ningunha esquirta. Ou esquirtas e rachadas” (Lourenzo e Pillado Mayor 1979: 93-94). Ao mesmo tempo, un factor que ten sido determinante para o grande público non coñecer a dramaturxia de Otero é a circunstancia de que “a maior parte da súa obra dramática non fose publicada cando o autor a escribiu” (Lourenzo e Tato Fontaíña 1997: 777).

Con todo, a crítica actual pondera a validez e actualidade da produción dramática oteriana, pois alén de a súa dedicación ao teatro non ser esporádica ou puntual (Marco 1991: 25), serviu de referencia fundamental, xa que unhas peciñas como as que figuran no *Teatro de Máscaras*, por exemplo, influíron poderosamente na dramaturxia galega do noso tempo a través de Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Xesús Pisón etc.; do primeiro, por exemplo, Biscaíño Fernandes (2007: 566) salienta a súa “reivindicación da dramaturxia oteriana como modelo activo para o teatro”. Tamén se ten sinalado, por súa vez, que, de entre autoras e autores actuais, o escritor de Trasalba é un dos máis representados en versións profundamente libres e arriscadas (Lourenzo e Tato Fontaíña 1997: 800) e, en consonancia tamén coas valoracións anteriores do teatro oteriano e con esas representacións innovadoras, Vieites (1998: 7) defende que “se hai un ámbito literario no que Otero mostra un pulo experimental, anovador e mesmo vangardista, ese é, sen dúbida, o da creación dramática”, en canto tamén denuncia o facto de esta padecer “un inxustificado esquecemento” e “unha clara desconsideración”. Por súa vez, dunha perspectiva de conxunto para toda a obra dramática Tato Fontaíña (2013: 117, 146) salienta como a produción teatral oteriana pasou de ser “practicamente ignorada polos seus coetáneos” a dar forma a un dos referentes indiscutíbeis dos dramaturgos galegos de finais do século XX e, “a través deles, das xeracións máis recentes”.

A estrea do intelectual galeguista como dramaturgo vén da man d’*A lagarada*, “farsada trágica pra lèr”, saída do prelo no ano 1929, a cal abre a primeira das etapas na produción teatral de Otero (Tato Fontaíña 2013). Ao igual que *O bufón d’el-rei*, de Vicente Risco, ou que *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao, o tema é o amor trágico que sente Delmiro por Basilisa, obxecto do desexo erótico por parte do vello señor Vences da Alén. O desenvolvemento da acción finda no crime con que o mozo Delmiro, inducido pola rapariga, ansiosa por se beneficiar das riquezas de Vences, asasina o petrucio. Desde este momento, a dedicación

de Otero ao teatro, englobada dentro dunha torrencial creatividade artística, será case constante, xa que desde este ano até 1973 non houbo longas temporadas en que Otero non escribise algún texto dramático.

Pouco tempo despois, en 11.05.1930, apareceron no xornal *El Pueblo Gallego* os *Diálogos na néboa* (DN), os cales voltarían a coñecer unha edición na nosa época (Sánchez Rei 1999). Trátase dunha peciña breve cuxos únicos protagonistas, Heráclito de Éfeso e Demócrito de Abdera, conversan por causa de os “Hiperbóreos”, os “Soviets”, lle faceren ao segundo unha homenaxe en forma de estatua ao consideráreno “o primeiro ateo na historia”. As personaxes, na liña doutras de Otero, non axen, mais parolan, ideadas so unha concepción estática, lonxe de calquera dinamismo, o que as conecta coas propostas máis innovadoras do teatro da segunda metade do século XX e as converte, por isto mesmo, en bandeirantes da modernidade da dramaturxia oteriana. Nesta mesma liña podemos inscribir a tamén breve peza *Latricadas*, aparecida no mesmo xornal olívico a penas uns días antes de se publicaren os DN (Marco 1991: 63-64).

De 1934 cómpre subliñar o seu *Teatro de Máscaras*, que dá inicio á segunda etapa da produción dramática oteriana (Tato Fontaíña 2018). Son dezaseis textos que, se o devir histórico da nación fose outro, serían a base do proxecto ideado por Castelao dun Teatro Nacional Galego, un ‘Teatro da Arte’, innovador e europeo, á altura do que se facía noutros países e en consonancia coas novas tendencias que neles se desenvolvían: estamos a nos referir ao Teatro da Arte de Moscova –aberto ás correntes simbolistas–, o *Théâtre du Vieux Colombier*, o Teatro Independente Irlandés etc. (Marco 1991: 22) Esas obriñas, algunha delas inconclusa, non verían a luz, porén, até ao ano 1975 (cunha segunda edición en Boullón Agrelo e Tato Plaza 1989), en que o seu antigo alumnado do Instituto ourensán do Posío decidiu facerlle unha homenaxe consistente na edición daquelas breves pezas argüídas xuntamente co autor de *Sempre en Galiza*. Por estas páxinas oterianas, en congruencia co resto da súa obra, ocorre o tema fundamental, o país, recreado cunhas constantes asentadas na sociedade tradicional do país, como a maxia e a relixión, os cregos, os fidalgos, os pazos etc., que as converten nas farsas máis orixinais do teatro galego (Lourenzo e Tato Fontaíña 1997: 778), a constituíren unha verdadeira referencia “para os dramaturgos que protagonizaron a refundición do teatro galego na década de 1970” (Tato Fontaíña 2013: 89).

Até ao ano 1950 aproximadamente Otero foi compondo máis textos que foron dados a estampa hai algún tempo por Marco (1991). Esta estudosa di trátárense “de cuarenta e un esbozos, proxectos, diálogos, moitos na liña do *Teatro de Mascaras*” (1991: 25). Así, guiándonos polo traballo da editora, exceptuando tres, aparecidos en *El Pueblo Gallego*, os restantes textos publicáronse na sección “Parladoiro” do xornal compostelán *La Noche*, excepto un, o derradeiro, que figura no Arquivo Otero Pedrayo. Novamente o país volta ser tema elementar, adornado mediante personaxes transparentes, sen profundidade psicolóxica, o que as fai estaren á altura das máis sobranceiras vangardas estéticas de finais do século pasado; ao paso, como noutras obras, tamén non faltan personaxes fantásticas e animais.

De 1952 data a publicación d’*O desengano do prioiro ou o pasamento da alegría co grande auto epilogal e xusticeiro dos féretros de Floravia*, dando inicio á terceira das etapas da obra dramática de Otero, cunha produción “de guións [de cinema] camuflados baixo as formas tipográficas de pezas teatrais” (Tato Fontaíña 2013: 146) cuxo representante máis explícito é o propio guión intitulado *Camino de Santiago*, datado tamén en 1952 (cfr. CS). Concibida como a antítese do elemento máxico e trágico do viño n’*A lagarada*, *O desengano do prioiro* é unha visión en clave de humor da nova sociedade industrial que vén asoballar o mundo tradicional, tema que se deseña a través da historia dunha fábrica de cadaleitos que se instala en Floravia (Ribadavia). A acción parte da visita que o frade Veremundo e o seu mordomo, unha vez saídos da cova en que estaban enterrados, realizan á vila para degostaren o seu famoso viño; o contacto coa realidade é, no entanto, ben distinto, pois no seu destino perciben as mudanzas que houbo nesa sociedade orixinadas pola susodita empresa mortuoria. Ao final, os dous mortos, xunto con Pedro Madruga e o Rei Don Sancho, fan xustiza axudados pola mocidade do lugar (representada por Balbanera) ao restauraren os medios de vida tradicionais. Elementos folclóricos aparecen, máis unha vez, ao lado dos simbólicos (a noite, as tebras, o lume con que se queiman os cadaleitos no final etc.), combinados con outros tirados da historia galega (cal Pedro Madruga). Modernamente, existe unha edición preparada por Monteagudo Romero (1998) que tamén recolle o texto d’*A Lagarada*.

Noutra orde de ideas, embora non saíse do prelo até 1985, Otero escribiu *Rosalía* no ano 1959, e, como tantas outras obras da súa autoría, fende os límites convencionais dos xéneros literarios. Ten como argumento a vida da universal

poeta, tracexada a través dos parlamentos da propia escritora e doutras personaxes tiradas da coetaneidade dela ou creadas pola imaxinación do autor: hainas históricas (como Bécquer ou Murguía), simbólicas (cal os comentarios e os silencios ou o pisar da nai), tipolóxicas (como o mociño labrego ou o estudante) etc. Da obra ten comentado Tato Fontaíña (2013: 107-108) o carácter paternalista capaz da abafar a escritora, no cal transparecen preconceptos da sociedade patriarcal e da relixión católica relativamente ás mulleres.

En 1960 aparece na revista bracarense *Quatro Ventos*, nun número extraordinario dedicado á memoria de António Correia d'Oliveira, a *Traxicomedia da Noite dos Santos* (TNS) que fora escrita en 1959. A historia refire a volta á patria, a viaxe *arredor de si* que o protagonista, o fidalgo Amaro Silva, realiza para se achar a si propio após unha viaxe iniciática desenvolvida durante a noite. Termina por descubrir a súa propia verdade decidindo morar no pazo dos seus antepasados con Bibiana, o seu vello amor da mocidade, que representa a fidelidade á terra. Universalismo, por tanto, resolvido na identificación da personaxe coa terra-nai, como Adrián Solovio ou o propio autor, segundo xa foi dito máis acima, ou inclusive a figura de Helena de Rethel no guión *Camino de Santiago* (Tato Fontaíña 2018: 43). A TNS sería posteriormente publicada no número 73 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* e, xa máis recentemente, no final do século pasado (Sánchez Rei 1999).

Dentro da súa obra de carácter ensaístico *O espello na serán*, publicada en 1966 por Galaxia, figuran tres breves textos intitulados *1823. Comediola* (ES: 204-207), *Na noite nai do abrente* (ES: 215-218) e *O diálogo de Merlin e da raíña Lupa* (ES: 291-294), en que o eterno tema do polígrafo, o país galego, se torna, máis unha vez, no punto en común dos textos con tres respectivos tratamentos: fidalgos ou protagonistas da historia cultural da nación (Rosalía, Murguía o meigo Merlín, a raíña Lupa ou Prisciliano) aparecen, noutra ocasión, nesas tres peciñas.

O fidalgo e a noite (FN) constitúe outra das obras que legou o autor de Trasalva para a literatura galega. Foi escrita en 1970 e serviu como agasallo de Otero a Manuel María, quen autorizou a súa publicación nos *Cadernos da Escola Dramática Galega* no ano 1979, colección en que voltaría a se publicar en 1988. O mundo tradicional fica abandonado polo fidalgo, que deixa o pazo voando coa súa capa na procura da liberdade, identificada coa súa propia morte. O tema da viaxe, produtivo na escrita oteriana, serve aquí de pretexto, máis

unha vez, para compor un texto dramático. Despois desta publicación, FN voltaría a coñecer unha outra saída do prelo en finais do século pasado (Sánchez Rei 1999).

Finalmente, en 1973 vía a luz a que pasa por ser a derradeira peza teatral do polígrafo de Nós, intitulada *Noite compostelá* (*Grial* 40: 187-205), cuxo protagonista é, novamente, outro fidalgo. Existen algúns paralelismos entre esta obriña e a anterior: internamente, cómpre subliñarmos a viaxe aérea e a noite; externamente, son de destacar o gosto polos espazos dilatados ou a constante e común referencia a realidades culturalistas ou librarías. Diferéncianse, con todo, na ambientación rural d'*O fidalgo* e no carácter citadino na *Noite compostelá*.

En síntese, pódese afirmar que durante o dilatado percurso vital de Otero a súa obra dramatúrxica non foi produto da casualidade e que tamén non foi esporádica ou residual. Ao mesmo tempo, unha lectura vagarosa de textos oterianos pertencentes a diferentes xéneros tamén facilita verificarmos como as características lingüísticas e gramaticais non disoan a respecto dos detectados nas súas obras teatrais, as cales, no xeral, se mantiveron desde os primeiros escritos da década de 20 do pasado século até aos anos finais da súa vida, conforme xa introducido anteriormente. Na seguinte sección ocuparémonos máis ao pormenor destes asuntos, labor que, aínda que acudamos ocasionalmente a outros textos, será desenvolvido a nos centrarmos de preferencia en DN, TNS e FN polos motivos xa sinalados; para estas tres obras, empregamos as respectivas edicións recollidas en Sánchez Rei (1999).

5. APROXIMACIÓN AO GALEGO DE OTERO PEDRAYO: APUNTAMENTOS SOBRE O LÉXICO

5.1. Características xerais da linguaxe literaria de Otero

Conforme se comentou máis acima, o propósito das IF foi dignificaren a lingua e dotárena de maiores recursos expresivos, capaces de a faceren válida de forma a ser utilizada no ensaio, na prosa ou no teatro. Tamén se indicou que a plasmación material destes idearios presentou como cumio, dunha perspectiva política, a reivindicación da oficialidade da lingua no Estatuto de 1936 a carón da castelá. Do punto de vista social, alén de na prosa ou no teatro, comezou a ser vehículo habitual en asembleas, mitins e reunións. Dunha óptica estritamente

lingüística, sabendo os escritores e as escritoras das IF, do SEG e da Xeración Nós o perigo a que estaba exposto o galego, procurouse na linguaxe literaria a maior enxebriedade posíbel e un notábel e consciente afastamento do español. Na liña do que sinalabamos con anterioridade, corresponde á etapa do galego “enxebrista” ou “diferencialista”.

Existe un ilustrativo correlato teórico desa conceptualización da lingua e da vontade de a renovar lexicalmente no discurso de ingreso de Losada Diéguez no SEG. O seu título era “Encol da prosa galega” e foi lido en 12.05.1924, aínda que non sería publicado postumamente até ao ano 1930 no número 73 da revista *Nós*. Álvarez Blanco (1988: 11-23) salientou as concomitancias existentes entre o pensar deste autor e a praxe literaria de Otero, detectadas rendibelmente na linguaxe literaria do señor de Trasalba. As principais ideas de Losada, ao noso modo de ver, son sintetizábeis nos seguintes puntos (OC: 404-405): en primeiro lugar, debe aproveitarse o fondo popular da lingua para solventar as carencias que presenta o galego dado o seu particular devir histórico, pois a “calquer parolla por ben labrega e ben enxebre qu-ela sexa podeselle dar un outo significado e levala d-aldea â cidade, d-unha corredoira â bioloxía, d-unha ruada â filosofía”, xa que non hai “cousa millor pra avivecer a nosa feiticeira fala que o estudo da fala labrega”. En segundo lugar, a lingua ten de ampliar os seus recursos vocabulares ollando para as linguas clásicas, como xa reivindicaba Saco Arce na segunda metade do século XIX (Freixeiro Mato, Sánchez Rei e Sanmartín Rei 2005: 729), “adoanando as palabras ô seu mesmo xeito. Ningunha fala se chama probe por facer tal achego”. E en terceiro lugar, o idioma antigo serve como manancial lexical interno, e non só, na procura dunha expresión culta, pois segundo Losada Diéguez “os que remexen n-a historia de Galiza poden dar o mais grande amparo ô rexurdimento da língoa, traballando n-o vocabulario da prosa galega da Edade Medea fonte e deloiro ó mesmo tempo da nosa literatura”.

Finalmente, son dignos tamén de se citaren uns artigos de Rafael Dieste que non teñen perda do punto de vista das súas impresións sobre o galego, xa ponderadas en estudos da nosa época (Freixeiro Mato 1995: 281-333). Afirmaba o rianxeiro sobre a lingua portuguesa que non “ten dúbida que fai moito peor xogo co galego un castelanismo que un lusitanismo. Tampouco a ten que un galaicismo encaixa no portugués moito mellor que un castelanismo”, pois “unha verba galega no meio do portugués é coma unha pingota de auga deitada nunha cunca de auga. O mesmo ven a suceder cunha verba portuguesa no meio do galego”

(ATC: 34). Por outra banda, no referente á oralidade dos labregos e mariñeiros, o escritor manifestaba o que segue: “Non hai millor mestre que o pobo en cousas da fala cando sabemos escoitalo e temos tino dabondo pra escolmálo bó e desbotálo refugallo [...]. A palabra adeprendida polos camiños ten, non soio un celme que non pode sere falsificado, senón unha tendencia viva a se pór, ela soia, moi ben posta, onde máis loce e di” (ATC: 87-88).

Así pois, o intelectual e polifacético escritor ourensán foi un dos principais protagonistas activos deste “anceio” de rexeneración do idioma, non só pola cantidade de produción, mais tamén polos trazos lingüísticos da súa escrita. As opinións de Losada Diéguez e de Dieste, como se verá a seguir, harmonizan doadamente no galego de Otero Pedrayo. A respecto da fala popular, dado que posuía unha enorme capacidade memorística, tal vez debesen ponderarse, como un seu primeiro achegamento a unha expresividade máis ou menos “enxebre”, as narracións que escoitou aos labregos de Trasalba e especialmente á súa avoa cando ía para o pazo sendo neno; aquela lingua da señora de Cimadevila sería evocada nos derradeiros anos da vida do escritor por se tratar dun “galego antigo e fermosísimo” (Fernández Freixanes 1982: 21), que quizais poida estar na base dalgunhas das características da prosa oteriana.

Tres son os trazos principais da lingua de Otero Pedrayo, intimamente relacionados entre si: o primeira ten que ver coa falta de fixación formal, isto é, co uso de diversas solucións morfosintácticas e lexicais, que denotan un constante traballo de experimentación cara á enformación do galego culto. O segundo, na liña do aflorado máis acima, consiste na preferencia por aquilo que for o menos parecido co español, tamén, segundo a premisa anterior, sen se decantar por un único resultado. A derradeira das características da súa escrita, e talvez nisto asente unha boa parte da súa riqueza lingüístico-expresiva, ofrecénolo a súa capacidade de creación de palabras, baseada nos recursos que lle brinda a fala popular.

É preciso destacarmos, antes de máis, que os escritos de Otero foron escritos á man e logo mecanografados por unha outra persoa, intermediaria entre o autor e as respectivas casas editoras (Monteagudo 1998: 189). Cómpre, pois, non esquecermos este feito que, a pesar de seguramente non modificar no esencial a súa lingua e a pesar de non ter carácter exclusivo para Otero, puido estar detrás de certas incongruencias e flutuacións formais ou lingüísticas, tan comúns na súa expresión e que tanto a caracterizan. Repárese, en relación con esta circunstancia, en que os profesionais dos obradoiros gráficos, salvando algúns casos como Ánxel

Casal, non estaban afeitos a reproduciren na imprensa redaccións no noso idioma, o que suxire ser a causa de determinadas incoherencias ou particularidades gráfico-gramaticais.

5.2. O tratamento do léxico: o acrecentamento vocabular interno

Segundo foi visto con anterioridade, Otero e as IF acometen a renovación da linguaxe literaria galega coa vontade de aprimoraren un vocabulario que era, na altura, marcadamente rural. Para esta encomenda, unha fonte interna de recursos vocabulares foi a lexitimada polo galego medieval, non supeditado a ningún teito lingüístico alleo e empregado horizontal e verticalmente en todo o tipo de usos e funcións sociais. Deste modo, tanto o protagonista das presentes páxinas como os seus coetáneos acoden con frecuencia á lingua antiga para tiraren dos textos conservados entradas lexicais diferentes das españolas que, por veces, coinciden coas evolucións galegas. O punto de partida provén do descubrimento, en finais do século XIX, dos textos medievais e das edicións que se fan deles, pois, desde este momento, as escritoras e os escritores contan, en primeiro lugar, cun importante argumentario para a dignificación sociolingüística e o prestixio do galego e, en segundo lugar, cunha non menos relevante ferramenta para a recuperación de vocabulario e de estruturas morfosintácticas (Freixeiro Mato, Sánchez Rei e Sanmartín Rei 2005: 677-679). Mais, conforme se indicou con anterioridade, esta ansia purista sobordou o alborecer secular no caso de Otero e evidénciase ao longo de toda a súa obra: en harmonía con tal práctica, achamos léxico en TNS e FN que nos tempos actuais podemos denominar arcaísmos: *aas* (TNS: 167; FN: 198), *door* (TNS: 162), *vegadas* (TNS: 175), *ren* (TNS: 176), *teebras* (TNS: 167; FN: 205) etc.

Nalgunhas ocasións vira difícil sabermos se Otero Pedrayo acudiu á lingua medieval ou ao portugués por ambas as posibilidades seren filoloxicamente posíbeis. É o caso, por exemplo, do nome do país, *Galiza*, forma lexítima restaurada para rexeitar *Galicia*, ou do xentílico, *galega/o*, que comezou a substituír no rexistro escrito, desde a época das Irmandades, o españolizante e oitocentista *gallega/o*: *lonxana Galiza* (TNS: 169), *sensibilidade galega* (PM: 238) etc. O contacto coa cultura e coa literatura portuguesas, xunto ás opinións anteriormente expostas, como a de Rafael Dieste, que identificaban galego e portugués nun único sistema, no marco desa perspectiva “filolusitanista” a que fai referencia Ínsua (2016: 286), obrigaba a ter as súas consecuencias lingüísticas na escrita de

Otero. Estas consisten, principalmente, na importación de palabras portuguesas para a linguaxe literaria, cuxos froitos se traduciron en restauracións vocabulares que foran varridas pola erosión do español: grazas a esta actitude, hoxe son relativamente comúns formas como *deus*, *pobo*, *raíña* etc., á parte das citadas referidas ao nome do país e ao cualificativo xeográfico das mulleres e homes que o habitan.

Ora ben, para os que pensan na actualidade dun modo similar a Rafael Dies-te non lles é fácil acharen lusitanismos na lingua literaria de Otero nin na dos seus contemporáneos, pois, con diferentes graos, a maior parte desas penetracións vocabulares da lingua portuguesa é asimilábel ao fondo lexical do galego. Por este motivo, contrastivamente con algúns traballos da nosa época, e en harmonía coa filosofía lingüística dunha parte das IF e da Xeración Nós, só se poden considerar lusismos aquelas formas que probabelmente non circulasen pola fala popular da época, xa que, con toda a seguranza, eran descoñecidas pola galegofonía labrega e mariñeira: tal é o caso da construción *gostar de* (*gostaba de unha fermosa cita* D: 37), *amizade* (E: 159), *azas* (D: 104), *baptizado* (D: 106), *estudos* (E: 67), *isolado* (E: 159), *nervoso* (PM: 143), *ontem* (E: 117) etc. En congruencia con esta práctica, tamén se rexistran entradas lexicais procedentes da outra marxe do Miño nos tres textos dramatúrxicos con que aquí traballamos, algunhas das cales fan hoxe parte do estándar vixente: *anceios* (TNS: 161), *apontar* (*Apontade* TNS: 164), *aza* (TNS: 162), *deuses* (DN: 156), *estudantes* (TNS: 178), *respeitosos* (DN: 154) etc.

Perante outro tipo de palabras comúns co estándar portugués, como antes acontecía no caso dos medievalismos, poden ocorrer varias explicacións sobre a súa orixe. Participan desta casuística, por exemplo, a secuencia *-eia/o* face ás máis comúns *-ea/eo*: formas como *aldeia* (E: 93), *cheio* (AM: 104), *feio* (AM: 21), *mareio* (LA: 12) etc., son susceptíbeis de se atribuíren quer á influencia lusitana, quer ao substrato da lingua popular ou dialectal, que tan pouco gosta de secuencias hiáticas e que as disimula mediante a epéntese da vogal *-i-* (Freixeiro Mato 2006, I: 125). Sexa cal for a súa procedencia, isto é, popular, dialectal ou portuguesa, ou unha combinación de todas elas, éelles común seren propositadamente distintas das galegas coincidentes formalmente co español, como igualmente o é o verbo xerado desde a alteración de *paseo*, concibido so os mesmos criterios do que o inexistente en portugués *anceiar* (< *anceio*): *saímos a paseiar* (P: 96), *O artista paseiaba* (PM: 65) etc.

Máis un recurso interno da lingua de acrecentamento lexical, partindo da fala labrega e mariñeira segundo explicitamente defendían Losada Diéguez ou Dieste, é a utilización de voces provenientes do mundo tradicional. Deste modo, a oralidade camponesa proporciona a Otero e aos seus contemporáneos vocábulos que anteriormente posuían unha significación restrita ao medio rural e que foron atinadamente empregados nos rexistros cultos do idioma. Temos mostras en DN, en TNS e en FN desta rendibilidade lexical, proveniente, nun principio, do uso metafórico, para logo pasar a formar parte con relativa normalidade da lingua literaria. Algunhas destas ampliacións semánticas xa se detectan timidamente en textos de finais do século XIX (Freixeiro Mato, Sánchez Rei e Sanmartín Rei 2005: 741-745), aínda que non coa rendibilidade con que serían utilizadas no primeiro terzo da centuria seguinte. Así as cousas, unha palabra como *agromar*, que significa ‘saíren as plantas da terra’, soborda este ámbito rural para apropiarse do de ‘nacer’, ‘aparecer’ (*agromar de bicos* TNS: 167); o verbo tradicionalmente agrícola *ceibar*, ‘soltar o gado’, adquire a significación de ‘libertar’ (*coidabas qu’os átomos iban a ceibarse da lei* DN: 153); *espallar*, ‘estender a palla nos labores do campo’, pasa a significar ‘reproducir’ ou ‘difundir’ (*espallarían seu nome* TNS: 185); un *fato*, ‘grupo de animais domésticos’, pode tamén ser un ‘grupo de persoas’ (*fato de ilustres comadres e candongas históricas* FN: 197); da primitiva esfera semántica de *inzar*, ‘reproducirse con rapidez’, evolúese para o de ‘multiplicarse’ ou ‘proliferar’ (*Vai sendo inzado de grama o patriño* TNS: 160); *engaiolar*, ‘meter nunha gaiola’, é usado co valor de ‘enfeitizar’ ou ‘asombrar’ (*co’ísa voce que me aquece e engaiola* TNS: 169); o substantivo *gandideira*, típico dalgunhas xirias gremiais en que quere dicir ‘boca’ ou ‘gorxa’, adxectivízase esporadicamente, co significado de ‘mentireira’ ou ‘falsa’ (*non tiñan mentes de rexistrar os feitos dista vida, ilusión gandideira de sombras* PR: VIII) etc.

A totalidade da produción literaria de Otero é, ao mesmo tempo, un excelente exemplo desta actitude a respecto da fala popular. Así, *devalar*, ‘minguar a lúa’, adquire novos usos ao se utilizar como ‘decrecer’ ou ‘sumirse’ (*¿Cómo devalaría o són da torre grande de Sant-Iago?* D: 95); a palabra *cerna/a*, ‘corazón da madeira’, transfórmase na ‘esencia íntima de algo ou de alguén’ (*Está no cerne da dinámica diárea do pobo* PM: 23); o verbo *debullar*, ‘tirar os grans dunha planta’, convértese en forma dunha notábel polivalencia semántica representada por ‘esnacar’, ‘sumir’, ‘asimilar’, ‘desmizuar’ etc. (*tiña que debullar o latín* E: 87);

á entrada *esculcar*, orixinariamente ‘observar’, súmase o significado de ‘investigar’ ou ‘andar á procura’ (*anda â esculca de pedras vellas* LA: 15); o vocábulo *xermolar*, ‘xurdir a semente’, consegue o significado de ‘nacer’, ‘aparecer’, ‘crescer’ (*o xermolar de novos corales* PM: 142); o cualificativo *resesa/o*, aplicado xeralmente ao pan de varios días, pasa a se empregar referido a persoas denotando idosidade ou antigüidade (*Resesa, descrebada, aínda locía nos engadidos do pelo e no ámpeto das cadeiras un pouco de aquila graza sensoal* D: 81); etc.

Por outro lado, como foi sinalado máis acima, a ansia de marcar fronteiras lingüísticas a respecto do español fai as obras de Otero promocionaren certas formas face a outras xenuinamente galegas que coinciden coas homólogas castelás, en ocasións forzando a semántica ou as posibilidades de uso. Tal preferencia vocabular pode verse nas tres pezas teatrais que levamos especialmente manexado aquí: de entre *ollar*, *ver* e *mirar* potenciase a utilización do primeiro verbo: *i-olla que pago me dan* (DN: 154), *lume divino no ollar* (TNS: 192); da parella *crego / cura* apóstase no primeiro substantivo: *crego siloxístico* (FN: 204); dos verbos *subir* e *rubir*, este co significado de ‘agatuñar’ ou ‘subir con dificultade’, utilízase practicamente de forma sistemática o segundo: *Rube, pro non maxines chegar ó coto* (TNS: 169), *Rube. Eu che levo no colo* (TNS: 192); das formas *alta/o* e *outa/o*, este última diferencialismo arcaizante inspirado na toponimia (*Montouto, Silvouta, Toxosoutos, Valouta* etc.), ensombrécese conscientemente o emprego da primeira: *outa política senatorial* (TNS: 185); aínda a partir deste cualificativo arcaico criou o fidalgo os adxectivos *oután* (*serra oután* TNS: 160) e *outaneiro* (*lenda outaneira*), o substantivo *outura* (*outura traballada de bacelos* AM: 14) e, posibelmente a se basear no seu *Trasalba*, o topónimo *Trasouto* (AM: 24); a mesma predilección diferencialista atinxe as formas *procurar* e *buscar*, de que se torna máis produtiva a primeira (*procurei a crara sinxeleza* DN: 154; *á procura non se sabe de que nin de quen* FN: 198) etc.

Con todo, temos de subliñar que este criterio non é aplicado regularmente na produción escrita de Otero nin aínda na mesma obra: se en *Pelerinaxes*, poñamos por caso, concorren o vocábulo galego *estrada* (P: 52) xunto á adaptación do español *carretera* (P: 95), na *Traxicomedia* poden detectarse os pares lexicais *unllas* (TNS: 174) e *uña* (TNS: 175) ou *fiestra* (TNS: 158) e *ventán* (TNS: 176), a cuxa utilización habería que acrecentar a voz *fenestra* (FN: 205), posibelmente extraída do italiano.

Noutra orde de cousas, aínda que as formas dialectais vocabulares características da rexión de procedencia de Otero non constituían un número abondoso nas súas obras, pois, excepto *puzo* (D: 10) e algunha outra, son, en xeral, bastante escasas, xulgamos que merecían un comentario certas particularidades do léxico dialectal, propio da súa zona ou non, que aparecen nos tres textos dramáticos. Principiando polas formas verbais, debemos sinalar que lle son de grande rendibilidade, en harmonía co resto da súa produción escrita, os verbos *caír* (*Cairon no mar* TNS: 192; *Debeu caír co whisky Rubén* FN: 204), *traguer* e derivados (*quixen tragnerche a boa nova* TNS: 177; *pra atragner o capitán* TNS: 161; etc.) ou *ouvir* (*non soupeches ouvir onde nace o sol* DN: 156), hoxe en día incorporado ao estándar, en detrimento dos máis estendidos territorialmente *caer*, *traer* e *oír*. Canto aos nomes substantivos, é preciso apuntarmos o emprego de *cabazo* (*A faciana de cabazo farto e marelo* TNS: 161). Tamén usou Otero o substantivo *aira* (TNS: 167; FN: 202; etc.), forma característica do leste do país e antesala do galego común *eira*. Igualmente, vira curiosa a utilización de *volpe* (*fuciño de volpe* TNS: 160), forma que evolúu na área mindoniense dando orixe a *golpe*, que é o nome con que se coñece neses territorios setentrionais o común *raposo*.

Outros recursos de acrecentamento lexical interno son os que posibilitan formar novas palabras. De entre os procedementos derivativos, a sufixación salienta pola súa produtividade. Nestes medios, un dos sufixos máis recorrentes na escrita de Otero talvez sexa o nocional e polivalente *-eira/o*, que o une a nomes substantivos e até a nomes adxectivos, nestes últimos connotando un “valor apreciativo con matiz ponderativo” (Freixeiro Mato 2006 III: 223): *abrileiro* (TNS: 167), *fresqueiras* (TNS: 160), *griseira* (TNS: 192), *pequeneira* (TNS: 159), *raposeiros* (TNS: 166), *tristeiro* (TNS: 160) etc. Certa relevancia ten, aliás, o sufixo *-doira/o*, adicionado a verbos: *devaladoira* (FN: 198), *lembradoiro* (TNS: 181), *rañadoira* (FN: 197), *tremadoira* (TNS: 167) etc.; o sufixo *-deira/o*, pola súa parte, que tamén se une a bases verbais, fai aparecer formas como *crecedeira* (TNS: 191), *namoradeiros* (TNS: 161) etc.

O afixo *-iña/o*, o máis emblemático dos sufixos apreciativos galegos, documéntase frecuentemente empregado posuíndo unha certa carga afectiva e a connotar unha grande expresividade, moito embora se non caracterice, no conxunto da escrita oteriana, pola frecuencia de aparecemento. Isto parece explicarse facilmente polo facto da difícil redución do seu galego á coloquialidade en que o tal sufixo se pode atestar facilmente: *casiña da Ribeira* (TNS: 159), *Tempo*, *tempiño*

(TNS: 160), *pinga pinguiña* (TNS: 160), *estrelíña ventureira namorada do arrieiriño durmido* (TNS: 162-163), *mociña lixada* (TNS: 164), *unha candonguiña* (TNS: 164), *Polos difuntiños* (TNS: 188), *amando pastoriñas* (FN: 203) etc.; tamén se acha unido a participios de presente lexicalizados na lingua, como *amantiña* (FN: 198). Outros sufixos apreciativos que achamos son *-eta/e*, *-ota/e* e *-echa/o*, mais realmente son pouco representativos en confronto con *-iña/o*: *fidalgote* (TNS: 167), *rillote* (TNS: 162), *vellota* (TNS: 172) e *vellotes* (TNS: 161), *Probete!* (FN: 203), *fortecho* (FN: 205).

Querer establecer unha fronteira máis nítida co español provocou que Otero inventase palabras para reprobar aquelas que se parecían ou coincidisen con aquela lingua. Deste modo, xérase *aplausar* (*aplausan* TNS: 173), *centrosos* (TNS: 188), *inmorrente* (TNS: 181), *sabidentes* (FN: 205), *solidez* (DN: 154), *rixidez* (DN: 154), *vellez* (TNS: 164) etc., que conscientemente evitan o uso de *aplaudir*, *centrais*, *inmortal*, *sabias* ou *sabios*, *solidez*, *rixidez*, *vellez* etc.

En último lugar, salientamos a estilística e a expresividade que caracteriza o emprego dalgúns formas facendo uso da adscrición de morfemas derivativos. O exemplo que parece ser máis claro témolo no período sintáctico *Morre, remorre, ultramorre* (TNS: 162), en que os diferentes afixos prefixais connotan un maior valor intensificador no verbo a que se adicionan. Máis mostras neste sentido son as dos casos de circunfixación *enfuciar* (*enfuciñou* FN: 202), *esgarrafizar* (*esgarrafizada* FN: 204) ou aínda o derivado do pronome demostrativo composto *aqueloutrar* (*aqueloutrada* FN: 202).

Noutra orde de ideas, se viamos nos parágrafos precedentes a enorme rendibilidade que no autor de Trasalba ten o recurso da creación de palabras mediante procesos derivativos, non menos produtivo lle resultou o sistema da composición, de tal modo que se ten afirmado que se trata dun dos escritores que domina con mellor acerto os procedementos de creación de palabras (Freixeiro Mato 2006, III: 301). Deixando de parte algunhas sucesosas invencións, como *laiovento* (TM: 80), que acabaría por dar nome unha coñecida empresa editora galega, ou como *bocarribeira*, que, alén de se atestar na súa obra literaria (P: 17, 26; D: 60; etc.), lle serviu de título para o seu único poemario publicado, convén destacarmos a maioritaria e palpábel carga de lingua popular que transparece nas palabras xeradas, dando orixe, en ocasións, a alcumes e nomes propios de conscientes sonoridades coloquiais ou tradicionais: *Sr. Trepapouco* (de *tregar* + *pouco* AM: 21), *O crego de Penouta* (de *pena* + *outa* LA: 44) etc.

Os textos dramáticos DN, TNS e FN participan igualmente deste mecanismo. Un dos recursos que foi máis produtivo ao polígrafo ourensán consistiu na unión verbo + nome substantivo, que se rexistra recorrentemente con valores altamente expresivos e, en ocasións, pexorativos: á parte de empregar formas xa existentes na lingua popular, como *acarranchapernas* (de *acarranchar* + *pernas* TNS: 172), podemos aínda subliñar palabras como *calcaterras* (de *calcar* + *terras* TNS: 162), *tornavolta* (de *tornar* + *volta* TNS: 164), *vaivoda* (de *vai*, P3 do presente do indicativo de *ir*, + *voda* TNS: 163), *papalardo* (de *papar* + *lardo* TNS: 159) etc.

Mais os compostos que encontramos non se reducen unicamente á fórmula anterior. Especialmente eufónico e connotativo é o nome do pazo do fidalgo nocturno de FN, xerado a partir da estrutura substantivo + preposición *de* + substantivo: *Casdenoite* (200); o mesmo tipo de composición aparece na xa vista *bocarribeiras* (TNS: 166), a pesar de neste caso desaparecer a partícula relacional; a formación substantivo + substantivo produce a palabra *cachicán* (TNS: 159); por súa vez, este mesmo procedemento, mudando o substantivo nun adxectivo, proporciónanos a palabra *meirande* (TNS: 165), de *máis* + *grande*, tirada directamente da oralidade dialectal e popular de onde se proxectou produtivamente na linguaxe literaria moderna.

Outrosí, merece apuntarmos o facto de Otero utilizar algunhas palabras formadas a partir da estrutura preposición + pronome + substantivo. Unha destas composicións é *nestora*, de *en* + *esta* + *hora*, bastante utilizada nos textos (TNS: 171, 182, 189; FN: 205; etc.) e semanticamente próxima de *arestora* ou *arastora* ‘agora mesmo’; do mesmo modo, áchase *noutrora* (TNS: 174), de *en* + *outra* + *hora*.

5.3. O tratamento do léxico: o acrecentamento vocabular externo

As voces de procedencia extragalega utilizadas por Otero poden ser agrupadas doadamente so dúas etiquetas. Baixo a primeira encontramos as recursividades lexicais que lle proporcionan os idiomas europeos de tradición literaria, inducido, nalgúns casos, por unha vontade renovadora e diferencial, e, noutros, reflectindo a necesidade dunha palabra que se adecúe ao significado do produto importado. Na segunda etiqueta, en vez da consciente e deliberada actuación da anterior, o autor deixa transparecer as seculares condicións de sobrevivencia diglósica do galego a respecto do español, enformando un denotativo dunha

singular situación lingüística. Evidentemente, se o primeiro tipo de importacións, por puntual e literario, non afecta a substancialidade do galego, a segunda, por se popularizar, dana considerabelmente a riqueza lexical do idioma ao deixar unha evidente pegada na configuración do léxico galego contemporáneo, o ámbito onde vira máis perceptíbel a erosión do español (Ferreiro 1997: 321; Garrido 2011: 23).

Na recorrencia aos idiomas vehiculares de cultura gráfica que practica Otero, especialmente o francés, de que era lector habitual, cómpre, porén, distinguirmos dúas posibilidades de incorporación. A primeira límtase a utilizar a forma importada sen ningún tipo de adaptación ou cunha conversión mínima a respecto do galego. A segunda modalidade reconverte o vocábulo para lle dar un ar máis acorde coa lingua de chegada. Ao primeiro tipo de apropiación lexical pertencen *cabaret* (PM: 141), *sport* (D: 104), *bistecks* (D: 95) *folk-lore* (E: 128), *carnets* (P: 161), *jaaz-band* (PM: 79), *couplets* (E: 109), *restaurant* (E: 116), *Walkyria* (E: 120), *junkers* (TI: 65), *block* (LA: 16), *sotnia* (TI: 65) etc. O segundo recurso preséntanos palabras como *portar* (D: 33), *madamiñas* (AM: 13), *surtir* (P: 15), *turismo* (PM: 55) etc. Nótese que, excepto o último exemplo e en confronto coas palabras citadas da anterior modalidade, se tornan menos necesarias por existiren vocábulos como *levar*, *señoriñas* ou *saír*.

A presenza de palabras alleas ao galego documéntase igualmente nos tres textos dramáticos en que baseamos este contributo, embora non constitúan uns exemplarios particularmente abundantes. DN fornece un único caso: *soviets* (153). O texto da TNS, contrastivamente, facilita máis mostras do fenómeno, principalmente de procedencia francesa e, nalgún caso, inglesa: *labros* (162), *campra* (158), *ordre* (170), *champagne* [...] *artois* (178), *ragouts* (182), *bacon* (175), *iceberg* (183) etc. Ao paso, como froito da vasta cultura atlántica de Otero, debemos entender o nome de Irlanda escrito en gaélico medieval: *Eirinn* (179). E, por último, en FN vira máis produtivo o recurso clásico, aínda que é empregado como unha licenza expresiva: *summa* (196), *per saecula s[a]eculorum* (199) *vagula blandula* (201) etc.

Mais a firme vontade identitaria dos escritores e intelectuais das IF e da Xeración Nós non puido eliminar da lingua literaria todas as interferencias lexicais debidas ao español, como sinalaba Mariño (1998: 466), a pesar de que desde o século XIX a “Otero Pedrayo é perceptible un progreso moi notable na depuración de castelanismos” (Fernández Salgado e Monteagudo Romero 1995: 136).

Testemuños de españolismos poden verificarse nas obras dramáticas empregadas aquí, a pesar de, no entanto, non teren unha frecuencia singularmente rendíbel: *centella* (DN: 156), *mármol* (DN: 155; TNS: 162), *viúda* (TNS: 162), *dispaciosas* (TNS: 176), *almohada* (TNS: 178), *decir* (TNS: 178, 179; FN: 198), *epidermis* (FN: 199), *devenir* (FN: 204) etc.

Algúns españolismos, na procura dunha lingua o máis pura posíbel, sufreron unha reconversión fonética para conseguiren unha certa aparencia de galeguidade: *devenir* (DN: 154), *xudío* (DN: 155), *entreteñer* (TNS: 179), *alonxado* (TNS: 182), *desaunar* (*desaunaba* TNS: 173), *anxelo* (FN: 203), *mortaxa* (FN: 204) etc. Esta mesma ansia galeguizadora está presente, con distintos niveis, no resto da obra de Otero: *deseios* (AM: 105), *carreteira* (P: 122), *sigro* (E: 125), *roxos* [en lugar *vermello*: *roxos de sangue*] (PM: 55), *partixas* (LA: 26), *parexa* (LA: 35), *soilo* (LA: 18) etc.

6. CONCLUSIÓN

A creación das IF na Coruña en 1916 culmina o proceso de tránsito do país “de provincia a nación” (Beramendi 2007) desde a óptica do pensamento político galeguista e, por consecuencia, o paso do galego de fala rexional a lingua nacional. As Irmandades, xunto co SEG ou coa Xeración Nós, son conscientes de o galego se achar falto de cultivo para alén do vinculado a temáticas rurais ou folclórica, e por este motivo principian conscientemente a percorrer os camiños da prosa, do ensaio e do teatro, uns xéneros escasamente rendíbeis até a ese momento no panorama literario galego da altura. Un dos autores máis relevantes foi Ramón Otero Pedrayo, que, aínda que foi máis coñecido pola súa dedicación á prosa ou ao ensaio, deixou escrita unha importante produción dramática, ponderada pola crítica actual polo que supuxo de renovación e orixinalidade, ben como pola influencia que tivo en autoras e autores actuais.

Finalmente, en toda a súa obra, o galego, cuxo modelo lingüístico se enforma precisamente na época das IF, constitúe un exemplo sobranceiro de harmonización da oralidade co rexistro literario culto de que carecera secularmente o idioma, a un tempo que, partindo do puramente falado nas súas compoñentes diatópica, diafásica e diastrática, se torna nunha das expresións na nosa lingua máis interesantes na historia literaria moderna. A noso ver, ese modelo, do punto de vista lexical, asenta

nunha consciente innovación, na produtividade de recursos intrínsecos, nun propositado diferencialismo a respecto do español e nunha ansia depuradora das parcelas lingüísticas erosionadas por esta lingua. Ao mesmo tempo, os trazos da expresión literaria de Otero dótana dunha enorme plasticidade que a fai centralmente adecuada para o xénero dramático.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. DESENVOLVEMENTO DE SIGLAS BIBLIOGRÁFIAS

- AM = Otero Pedrayo, Ramón (1928): *Os camiños da vida. Novela en tres partes. II. A maorazga*, A Coruña, Nós.
- AS = Otero Pedrayo, R. (1980 [1930]): *Arredor de si*, Vigo, Galaxia.
- ATC = Dieste, Rafael (1981): *Antre a terra e o ceo*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- CS = Tato Fontaíña, Laura (ed.) (2018): Ramón Otero Pedrayo, *Camino de Santiago. Guión para una película*, Vigo, Galaxia.
- D = Otero Pedrayo, Ramón (1935): *Devalar*, Santiago de Compostela, Nós.
- DN = Otero Pedrayo, Ramón (1930): *Diálogos na néboa*, en *El Pueblo Gallego*, nº 1907, 11.05.1930. Citamos por Sánchez Rei, Xosé Manuel (ed).
- E = Departamento de Filoloxía Galega (ed.) (1988): *Día das Letras Galegas 1988. Otero Pedrayo na Revista Nós. 1920-1936 (Escolma)* [reproducción facsimilar dalgúns artigos aparecidos na revista], Santiago de Compostela, Universidade.
- ES = Otero Pedrayo, Ramón (1966): *O espello na serán*, Vigo, Galaxia.
- FN = Otero Pedrayo, Ramón (1988 [1979, reeditado en 1970]): *O fidalgo e a noite. Cadernos da Escola Dramática Galega*, 7. Citamos por Sánchez Rei, Xosé Manuel (ed).
- LA = Otero Pedrayo, Ramón (1928): *A Lagarada*, A Coruña, Nós.
- OC = Beramendi, Justo G. (ed.) (1984): Antonio Losada Diéguez, *Obra completa*, Vigo, Xerais.
- PM = Marco, Aurora (ed.) (1988): Ramón Otero Pedrayo, *Prosa miúda. Artigos non coleccionados (1927-1934)*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- PR = Otero Pedrayo, Ramón (1973): “Prólogo”, en Ramón Otero Pedrayo (dir.), *Historia de Galiza*. Vol. I: V-XXIII, Buenos Aires, Ediciones Galicia.
- TI = Marco, Aurora (ed.) (1991): Ramón Otero Pedrayo, *Teatro ignorado*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- TNS = (1960): *Traxicomedia da Noite dos Santos*, en *Quatro Ventos (Revista Lusíada de Cultura e Arte)*, 2ª Serie. Tomo II. Número extraordinario: 199-218. Citamos por Sánchez Rei, Xosé Manuel (ed).

7.2. REFERENCIAS

- A[LVARINO], R[amón] [= Leandro Carré Alvarellos] (1919): *Compendio de gramática galega*, A Coruña, Imprenta Nova.
- ÁLVAREZ BLANCO, Rosario (1988): “Escribir en galego: Otero Pedrayo”, en Departamento de Filoloxía Galega (ed.), *Otero Pedrayo na Revista Nós. 1920-1926 (Escolma)*, Santiago de Compostela, Universidade, 9-23.
- BERAMENDI, Justo (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo, Xerais.
- BERAMENDI, Justo (2016): “As Irmandades da Fala e o nacemento do nacionalismo galego”, en Uxío-Breogán Diéguez Cequiel (coord.), *As Irmandades da Fala (1916-1931)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 63-81.
- BISCAÍNHO FERNÁNDES, Carlos Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, Santiago de Compostela, Laiovento.

- BISCAÍNO FERNANDES, Carlos Caetano / Cilha LOURENÇO MÓDIA (2002): *O ideário teatral das Irmandades da Fala. Estudo e antoloxía*, A Coruña, Deputación Provincial.
- BLANCO ECHAURI, Xesús / María Pilar GARCÍA NEGRO / Goretti SANMARTÍN REI (2006): *Textos filosófico-políticos de Ramón Vilar Ponte*, Vol. I, Lugo, Deputación Provincial.
- BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel / Fernando TATO PLAZA (eds.) (1989): Ramón Otero Pedrayo, *Teatro de Máscaras. Esquemas e proxectos*, Vigo, Galaxia.
- COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio (1935): *El idioma gallego. Historia, gramática, literatura*, Barcelona, Casa Editorial de Alberto Martín.
- CUVEIRO PIÑOL, Juan (1868): *El habla gallega. Observaciones y datos sobre su origen y vicisitudes*, Pontevedra, Imprenta de José Antúnez y Cía.
- FERNÁNDEZ SALGADO, Benigno (2000): *Os rudimentos da lingüística galega. Un estudio de textos galegos de principios do século XX (1913-1936)*, Anexo 47 de *Verba*, Santiago de Compostela, Universidade.
- FERNÁNDEZ SALGADO, Benigno / Henrique MONTEAGUDO ROMERO (1995): “Do galego literario ó galego común. O proceso de estandarización na época contemporánea”, en Henrique Monteagudo Romero (ed.), *Estudios de sociolingüística galega*, Vigo, Galaxia, 99-176.
- FERREIRO, Manuel (1997): *Gramática histórica galega*, Vol. II *Lexicoloxía*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- FERNÁNDEZ FREIXANES, Víctor (1982): *Unha ducia de galegos*, Vigo, Galaxia.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (1995): *Rafael Dieste. Vida, personalidade e obra*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2006 [1998-2002]): *Gramática da Lingua Galega*, Vol. I. *Fonética e Fonoloxía*; Vol. II. *Morfosintaxe*; Vol. III. *Semántica*; Vol. IV. *Gramática do Texto*, Vigo, A Nosa Terra.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón / Xosé Manuel SÁNCHEZ REI / Goretti SANMARTÍN REI (2005): *A lingua literaria galega no século XIX*, A Coruña, Universidade.
- GARCÍA BARROS, Manuel (1930): *Falemos na nosa Fala...*, A Estrada, Tip. La Artística.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1984 [1909]): *Elementos de gramática histórica gallega (Fonética-Morfología)*, Anexo 23 de *Verba*, Santiago de Compostela, Universidade.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2012): “Manuel García Blanco, heraldo das Irmandades da Fala”, en Goretti Sanmartín Rei (ed.), *Consideracións sobre a decadencia e a rehabilitación da lingua galega. Homenaxe a García Blanco*, Monografía 7 da *Revista Galega de Filoloxía*, A Coruña, Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña, 83-94.
- GARRIDO, Carlos (2011): *Léxico galego. Degradaçom e regeneraçom*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Edições da Galiza.
- ÍNSUA, Emilo Xosé (2016): *A nosa Terra é nosa! A xeira das Irmandades da Fala (1916-1931)*, A Coruña, Baía Edicións.
- IRMANDADES DA FALA (1933): *Vocabulario Castellano-Gallego de las Irmandades da Fala*, A Coruña, Imprenta Moret.
- LOURENZO, Manuel / [Francisco] PILLADO MAYOR (1979): *O teatro galego*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- LOURENZO, Manuel / Laura TATO FONTAÍÑA (1997): “Grupo Nós: o teatro”, en Alberte Ansede Estraviz / Cesáreo Sánchez Iglesias (dirs.), *Historia da literatura galega*, Vol. III, Vigo, Asociación Socio-Pedagógica Galega / A Nosa Terra, 769-800.
- LUGRÍS FREIRE, Manuel (1931 [1922]): *Gramática do idioma galego*, A Cruña, Imprenta Moret.

- MANUEL ANTONIO (1989): *De catro a catro e outros textos*, Vigo, Xerais.
- MARIÑO PAZ, Ramón (1998): *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- MIRÁS, Francisco (1864): *Compendio de gramática gallega-castellana, con un vocabulario de nombres y verbos gallegos y su correspondencia castellana, precedido de unos diálogos sobre diferentes temas. Un grandioso poema de 100 octavas titulado La creación y la redención. Un extracto de Fábulas de los mejores fabulistas así como algunas del autor*, Santiago de Compostela, Establecimiento Tipográfico de Manuel Mirás.
- MONTEAGUDO, Henrique (ed.) (1998): Ramón Otero Pedrayo, *A Lagarada. O desengano do prioiro*, Vigo, Galaxia
- RISCO, Vicente (1933): “Nós, os inadaptados”, *Nós*, 115, 115-123.
- RISCO, Vicente (2001): *Plan Pedagógico para a Galeguización das Escolas*, [A Coruña], Asociación Sócio-Pedagógica Galega.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco (1996): “Definición, características e periodización da literatura galega”, en Alberte Ansedo Estraviz / Cesáreo Sánchez Iglesias (dirs.), *Historia da literatura galega*, Vol. I, Vigo, Asociación Socio-Pedagógica Galega / A Nosa Terra, 5-32.
- SACO ARCE, Juan Antonio (1868): *Gramática gallega*, Lugo, Imprenta de Soto Freire.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (2005): “Trazos xerais da tradición gramatical galega”, *Revista Galega de Filoloxía*, 6, 93-121.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (2012): “Manuel García Blanco e a calidade da lingua: o contexto social e o filolóxico nos inicios do século XX”, en Goretti Sanmartín Rei (ed.), *Consideracións sobre a decadencia e a rehabilitación da lingua galega. Homenaxe a García Blanco*, Monografía 7 da Revista Galega de Filoloxía, A Coruña, Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña, 183-205.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (1999) (ed.): *O fidalgo e o teatro. Tres textos dramáticos de Ramón Otero Pedrayo*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña.
- SANMARTÍN REI, Goretti (2009): *Nos camiños do entusiasmo*, Vigo, Xerais.
- SANTIAGO Y GÓMEZ, José (1918): *Filología de la lengua gallega*, Santiago de Compostela, Tipografía de El Eco Franciscano.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2013): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2018): “Introdución”, en Laura Tato Fontaíña (ed.), Ramón Otero Pedrayo, *Camino de Santiago. Guión para una película*, Vigo, Galaxia, 9-51.
- VALLADARES, Marcial (1884): *Diccionario gallego-castellano*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar Central.
- VÁZQUEZ SOUZA, Ernesto (2004): *Desta beira do Leteu*, Ames, Laivento.
- VIEITES, Manuel Francisco (1998): “A obra dramática de Otero Pedrayo. Entre a tradición e a modernidade”, en Henrique Monteagudo (ed.), Ramón Otero Pedrayo, *A lagarada. O desengano do prioiro*, Vigo, Galaxia, 8-39.
- VILLAR PONTE, Antón (1916a): *Nacionalismo gallego. Nuestra “afirmación” regional*, A Coruña, Tip. Obrera.
- VILLAR PONTE, Antón (1916b): “A bandeira ergueita”, *A Nosa Terra* 1 (14.11.1916), 1-2.
- VILLAR PONTE, Antón (1971): *Pensamento e sementeira*, Buenos Aires, Ediciones Galicia.
- VIQUEIRA, Xohán Vicente (1974): *Ensaíos e poesías*, Vigo, Galaxia.

**QUE FAI UN ARQUEÓLOGO
EN ESCENA?
UNHA RELECTURA
D'A *LAGARADA* DE
RAMÓN OTERO PEDRAYO**

Carme Fernández Pérez-Sanjulián
Universidade da Coruña

1. A LAGARADA NO CONTEXTO DA RENOVACIÓN DO TEATRO GALEGO

A *Lagarada*, publicada na editora Nós en 1929¹, foi definida no seu día por Carvalho Calero como unha “tragédia rural de fondo dionisiaco” (1979: 21) ou máis recentemente por Laura Tato como un “drama rural” (2013: 61).

E, certamente, podemos concordar en boa medida con estas afirmacións, posto que tanto a ambientación como as personaxes que protagonizan a obra remiten para o mundo labrego. Na primeira didascalia indícase o espazo xeral en que se vai desenvolver a obra: “Desenrólase na ribeira do Miño no tempo da vendima, en calquer parróquia entre os Peares e Filgueira, lonxe de Ourense e Rivadavia” (Otero Pedrayo 1969: 432); e tamén unha interesante referencia temporal: “A aución no século XX con grandes anacos de outros sigros que cobren co mantelo dunha antigüidade relativa as cousas de hoje” (p. 433) que deixa entrever, desde o propio inicio do texto, que non nos imos enfrontar a unha peza que se mova nas liñas do realismo.

Como é sabido, o núcleo da acción dramática é o seguinte: o señor Vences de Alén, un labrego caracterizado como “vellote rexo, duro, rico, aínda vedraio, sangue quente, pouta fera prá ganancia” (1969: 432), desexa unha moza, Basilisa, que se deixa querer á espera de poder obter a herdanza do vello. Esta posibilidade frústase e ela, como vinganza, persuade a Delmiro, un mozo, tamén criado da casa, para asasinar o señor Vences. Así, cando este, nun exercicio de fanfarronice, entra na grande pipa de viño para a limpar, vai ser Delmiro quen empurre a cuba e execute o plano trazado. Foxen os dous mais, lonxe de ficaren xuntos, o mozo dille á Basilisa que non quere continuar con ela xa que non se precisan mutuamente. Convídaa, así, a que marche soa á cidade para se dedicar, talvez, á prostitución² ao tempo que el se declara decidido a se converter nun “lobo para os homes”, disposto a vingar os desprezos sufridos ao longo da súa vida do modo máis desapiadado.

¹ A peza foi reeditada en 1969, en vida de Otero. Esta edición, que só presenta pequenas modificacións gráficas e lingüísticas, é a que utilizamos para as citas, regularizando só a acentuación, para alén de corrixirmos algunhas grallas obvias das dúas edicións.

² “Adeus, Basilisa; ti irás pra a vila. Es bunita, bo corpo. Vestirás de seda. Cada un ó seu oficio. Xa te procurarei na casa das boas mozas. Pagareiche cos pesos tinxidos de sangue...” (451).

Así, a través desta liña central, a traxedia desenvólvese a partir do violento xogo de intereses contrapostos, de base fundamentalmente económica³ por máis que atravesado sempre pola dialéctica entre sexo e poder, que aquí posúe unha centralidade evidente. Neste sentido, cabe subliñar que esta oposición sexo/poder é, na nosa opinión, a esencia do conflito que se presenta n'*A Lagarada* e non apenas un confronto entre desexo e atracción sexual que remata, fatalmente, en violencia. Non cabe aquí falar do “tráxico desenvolvemento dunha paixón amorosa” (Vieites 1998: 24), nin dun “amor imposible ou tráxico que sente Delmiro por Basilisa, obxecto do desexo erótico do vello señor Vences” (Sánchez Rei 1999: 36), senón da situación que torna visíbeis as tensións e o contexto de profunda violencia estrutural (por mor da estrutura patriarcal, da desigualdade económica, da falta de oportunidades...) en que se moven os protagonistas. Así, no caso de Basilisa, podemos observar como procura unha saída por medio do imprescindible recurso sexual, pois é só a través do xogo co seu corpo como cre que podería mellorar de status. Tampouco no caso de Delmiro semella axeitado considerar que o esencial da súa motivación é “a paixón sexual o que empurra ó criado a obedecer á moza” (Ruibal 1999: 48), pois, de feito, abandona a muller tras o crime que, segundo as súas propias palabras, provoca nel unha radical transformación: “Foi a entrada no mundo meu. Quero ser así sempre forte, detremiñado, home. O mundo non ter marcos. Gozarei e chegarei a poder máis que ise probe Canalegas...” (p. 450). Asistimos, en primeiro plano, á súa autoafirmación como individuo a través dun modelo de masculinidade que asenta a súa identidade en valores de violencia, forza e demostración de poder, ao tempo que proclama o seu desexo de transgredir regras e, sobre todo, provocar temor. Nese programa futuro non parece que teña demasiada relevancia o papel reservado a Basilisa, excepto ser visitada por el no hipotético prostíbulo a que a destina: “Cada un ó seu oficio. Xa te procurarei na casa das boas mozas. Pagareiche cos pesos tinxidos en sangue...” (p. 451), co que se volve a tornar evidente a relación entre sexo, diñeiro e dominación.

³ A relevancia deste aspecto foi acertadamente sinalada por Anxo Abuín e Euloxio R. Ruibal: “Unha das cuestións que máis nos debe interesar de *A lagarada* é a súa capacidade de reflecti-lo microcosmos formado pola sociedade rural galega dos anos vinte cun espírito crítico e analítico. O elemento económico, do que se manifesta un permanente contraste entre pobreza e riqueza, está omnipresente, e é o motor de tódolos personaxes” (2000: 338).

En paralelo a esta liña de acción central achamos unha segunda liña que, neste caso, xira arredor da señora María, alcumada a Bubela, a dona da casa que, embora completamente relegada e desprezada polo seu home⁴, desenvolve un papel protagonista na diéxese dramática (“escura e eivada sibila, que está no centro da interpretación mítica [da obra] como profanación da tradición”; Carballo Calero 1979: 24). Ela, presentada na didascalia do acto primeiro como unha muller analfabeta (“A señora Bubela, sentada na solaina, fai sinais nun guizo cunha navalla pra contar os cestos”, p. 433), é dona dun saber ancestral que, entre outras manifestacións (“¡Ogallá as vellas non tiveramos tanta cencia!”, p. 436), se revela nas vellas historias que conta ao arqueólogo (e que este escoita enlevado) e mais na descrición duns espazos onde nos resulta doado recoñecer os vestixios dun castro ou unha mámoa (p. 438). Ao tempo, manifesta intuicións e medos inexplicábeis; así, na escena terceira do acto segundo, cando o arqueólogo chega ao velorio, na propia adega, atribúe a desgraza ás escuras forzas demoníacas que poboan os lugares das pesquisas do estudoso e apela as vendimadoras a castigaren a quen xulga responsábel, que se ve obrigado a fuxir decontado como se fose culpado.

Estoutra liña da acción, xunto coa xa mencionada referencia temporal que aparecía no inicio e que indicaba que a acción se desenvolvía naquel impreciso século XX “con grandes anacos de outros sigros” (p. 433), lévanos a constatar un dos trazos esenciais da obra e que, tal como no seu día apuntou Carballo Calero (1975: 677-678), non é outro que a mestura do real e do simbólico.

Esta ruda e verista maneira de tratar o tema dos personaxes campesinos, acha un contrapunto poético de función semellante aos canto corais dos intermédios da dramaturxia grega, nas escenas de pantasía ou maxia ou de ambientación poética, que transportan a fábula a um plano simbólico, ou comentan alusivamente os acontecementos, ou suspenden o avance en liña recta da acción cara o seu funesto desenlace. (1975: 677-678)

⁴ “Ti sempre tan parva, ten conta de non estoupar dunha enchenta de pacencia” (p. 434). “Aínda me ves con consello, noitébrega? Cala e vai durmir” (p. 434). “Fale coa miña muller. Isa pelica vella tenlle máis anos que a espadana da eirexa” (p. 435). “A filla saime parva... Tan parva como a nai” (p. 438).

Esta incorporación de elementos cénicos de raíz simbolista sérvenos para comprender cal é o criterio estético que guía a creación oteriana, orientado na busca dunha linguaxe teatral anovadora, afastada da que asenta no modelo canónico de teatro realista. Esta opción, coincidente coa doutros autores europeos da altura e, tamén, con claros puntos de contacto co Valle-Inclán das *Comedias Bárbaras*, lévaos á construción dun tipo de discurso teatral que, como o del, foi considerado no seu tempo como irrepresentábel (Anónimo 1929)⁵ e de difícil encenación até non hai tanto tempo⁶.

Así, é a partir destes elementos non-realistas que o autor de Trasalba aproveita para inserir, no medio daquela historia de desexo, intereses e morte situada nun escenario rural, unha liña temática diferente: a través dos depoementos formulados polos obxectos personificados que funcionan como Coro no acto segundo (a pipa de carballo, a alquitara) ou da imaxe da sombra do arrieiro preséntase un tipo de discurso (repetido ao longo da obra de Otero, tanto na súa narrativa, como no ensaio) de evocación, non sempre saudosa, do pasado, fronte a un presente en que se está a consolidar outro tipo de relacións económicas. Do mesmo modo que, a través das historias míticas trasladadas pola señora María e da aparición das tres Fadas do monte, se introducen referentes mitolóxicos ou máxicos.

Tórnase obvio, pois, que *A Lagarada*, por máis que remita para temas populares non tan diverxentes doutros que se podían ver nas pezas galegas precedentes ou, mesmo, vixentes na altura, introduce un discurso teatral claramente diferenciado, na liña do proxecto de renovación do teatro galego que propugnaran as Irmandades da Fala, cunha aposta decidida pola estética simbolista (Tato Fontaíña 2013: 53-54).

O interese polo fenómeno dramático é unha constante naqueles anos, especialmente no que ten a ver coa ampliación do repertorio dispoñíbel. Como é sabido, entre a elite intelectual galeguista hai unha vontade expresa de romper a vinculación entre lingua e mundo rural (trasladando a escena ambientes señoriais, de clase

⁵ Na única recensión que tivo a peza no ano da súa publicación, afirmase: “N’ela danos Otero Pedrayo unha proba máis da súa inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na súa actual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán. Obra mais ben para leer que para representar...” (Anónimo 1929).

⁶ Discurso teatral que, por súa vez, tamén sofre a influencia das posibilidades narrativas que o cinema incorpora aos discursos artísticos nestes primeiros anos do século XX (Laura Tato 2013, 2018).

media, urbanos...) na procura dun público burgués (Tato Fontaíña 1997: 219). As revistas e os xornais da época proporcionan múltiples artigos de reflexión centrados na necesidade de revisión dos temas e formas até aquel momento desenvolvidos polo teatro galego (ambientación rural, estética realista, personaxes estereotipadas, contidos esquemáticos e moralistas...) onde, insistentemente, se defende a necesidade de renovación: novas formas e temas, incorporación de estéticas anovadoras (simbolismo, expresionismo, elementos vangardistas...) e, mesmo, a concepción do teatro como obra de arte total, síntese de todas as artes (Marco 1991: 18).

Por último, cómpre non esquecer que a vontade renovadora se evidencia tamén a través da introdución doutros temas e referentes como son os elementos da tradición clásica⁷ que, tal como se pode ver na obra que aquí se analiza, dotan esta historia, en principio de tema rural, de resonancias cultas e dunha densidade dramática altamente complexa (Fernández Pérez-Sanjulián 2016).

Parece pertinente salientar que, por máis que estas referencias fosen apenas parcialmente decodificábeis polo público que podía asistir ás representacións de teatro galego da altura, é claro que abrían outras lecturas e outros ecos ao público máis formado que xa reclamaba outras formas máis elaboradas de discurso teatral. É xustamente ese sector de público que protagoniza os debates que teñen lugar, como xa se dixo, na prensa (*A Nosa Terra*, *El Pueblo Gallego...*) e nas revistas literarias (especialmente *Nós*), en torno do modelo de teatro a desenvolver⁸; unha elite intelectual que centra a súa reflexión na necesidade de utilizar este xénero para chegar a un público amplo e, ao mesmo tempo, sente tamén a necesidade de producir textos adaptados aos seus gustos e hábitos culturais, moito distantes do teatro galego que na altura era considerado popular. É neste marco onde se van editar algunhas pezas de marcado carácter intelectual (*O Bufón d-El Rei* de Vicente Risco, *A fiesta valdeira* de Rafael Dieste ou esta que nos

⁷ Elementos clásicos da obra que xa foron sinalados no seu día por Carballo Calero (1979: 24), nomeadamente as referencias ás *Bacantes* de Eurípides, tanto na utilización do tema báquico de fondo, coa evocación da loucura colectiva, ou o establecemento do paralelismo entre Penteo e a figura do arqueólogo e o de Ágave e Bubela. Tamén, a estreita conexión da peza coa primeira novela que Otero publica despois da guerra, *La vocación de Adrián Silva* (1950), onde o autor retoma as referencias á obra de Eurípides. Este asunto é desenvolvido máis recentemente pola profesora Laura Tato quen, a partir da análise da función das bacantes-ménades nestas obras, reflexiona sobre a diferente significación de que Otero as dota en relación coa traxedia grega (2013: 66-67).

⁸ Sobre este asunto, véxase Tato Fontaíña 2013: 11-33.

ocupa, entre outras) que evidencian o peso da formación dos seus autores (case sempre universitaria), das súas lecturas (clásicas e modernas) e dos seus gustos culturais (Filgueira Valverde 1975: 10).

2. A LAGARADA, O SEMINARIO DE ESTUDOS GALEGOS E O LABOR ARQUEOLÓXICO

Volvendo á obra teatral que nos ocupa, a aquela traxedia de ambientación rural onde tamén teñen unha presenza relevante a recreación de elementos tomados da traxedia clásica (nomeadamente d'*As Bacantes* de Eurípides, aínda que non só...) xunto coa incorporación dalgúns elementos fantásticos, non deixa de resultar un tanto sorprendente a inclusión da personaxe dun arqueólogo a un conxunto tan heteróclito.

Descoñecemos se Otero Pedrayo leu algún fragmento d'*A Lagarada* nalgunha das Festas da Prosa Galega organizadas no Seminario de Estudos Galegos⁹, mais, en calquera caso, resulta evidente a clara conexión desta peza coas prácticas e discursos que alí se propuñan.

Por unha parte, a introdución dese mundo grego, culto no seu estudo e coñecemento, á vez que popular na súa orixe, pode acaer moi ben para unha obra de teatro lida no marco dunha institución universitaria que se caracteriza pola declarada vontade de estudo da cultura popular, desde uns principios de rigor académico e científico¹⁰. Ao tempo, non podemos obviar que nesta escolla (a da incorporación ao palco galego do repertorio clásico entrelazado co universo popular), para alén de pór en relevo a aposta pola ampliación do repertorio teatral, subxace unha clara vontade de elevar o mundo popular galego (entendendo, neste caso, o pobo como epónimo da nación galega¹¹) á mesma categoría de

⁹ A partir da documentación do SEG que se conserva no Padre Sarmiento, Alfonso Mato afirma que o 24 de abril de 1927 Otero leu “prosas orixinais” no marco da Festa da Prosa dese ano, sen especificar máis (2001: 175).

¹⁰ Entre os principios do SEG está “o estudo de todas as manifestacións da cultura galega, tendendo á formación dos investigadores e á divulgación do resultado dos traballos”.

¹¹ Perante a decisión do Consello da Cultura Galega de utilizar “Galicia” como denominación oficial do país fronte a Galiza, “forma lexitimamente galega” (NOMIG 2003, p. 57) e denominación histórica da nación, para se referir a esta, a autora do presente artigo optou pola súa substitución por expresións perifrásticas equivalentes, como “a nación galega”, “o noso país”, “a nosa terra” etc.

materia mitificábel, con todo o que isto implica. Estaríamos, pois, ante o que se podería definir como un proceso de dignificación.

Por outra parte, a personaxe do arqueólogo, o seu labor de pesquisa no castro e o achado do vaso campaniforme, establece unha ligazón obvia e inmediata coas liñas de pensamento que orientaban algúns dos proxectos de investigación que se desenvolvían no noso país no tempo da escrita da obra, nomeadamente os dirixidos desde o Seminario de Estudos Galegos.

O arqueólogo, esa figura estraña no conxunto dos *dramatis personae* da obra, chega á aldea co propósito de esculcar no monte, á procura dunha “cultura orixinal” (p. 435) e, no proceso de procura de información (semellante á desenvolvida por moitos dos integrantes das xeirás científicas do SEG), escoita con abraio as historias da señora María, mestura de lendas con restos de vellas crenzas, subsumidas en misterio e medos ancestrais.

Non resulta descabido imaxinar que a través da figura do estudoso se proxeccionan de modo implícito determinadas liñas de pensamento do autor, nomeadamente, algunhas que teñen a ver coa introdución de discursos didácticos, de carácter marcadamente ideolóxico, tan propios desta etapa da nosa historia literaria¹² e, en especial, tan frecuentes na obra de Otero Pedrayo.

Poderíamos subliñar, sobre todo, a súa insistencia en que, á hora de elaborar estudos rigorosos na procura de coñecemento científico, resulta imprescindible que toda aproximación analítica ao mundo mítico debe ir acompañada, necesariamente, dun bo coñecemento da cultura propia. Tamén, outra das súas ideas forza, presente ao longo de boa parte da súa narrativa, aparece aquí exposta de modo implícito: a importancia do coñecemento da historia da propia nación que vai ligada á necesidade de actualización da historia no presente do público, isto é, no inicio do século XX. E, por último, a necesaria reflexión sobre a difícil transacción entre o mítico e o real/histórico.

¹² Segundo Manuel Vieites: “A peza ten unha intencionalidade didáctica manifesta que deriva da contraposición deses dous mundos en loita: os vellos tempos que representan as esencias, e os novos tempos que significan cambio, progreso, podremia moral e perda dos sinais de identidade. A ruptura do vaso campaniforme é todo un símbolo, na medida en que a Arqueoloxía, que en Galicia estaba a ser promovida polas xentes do Seminario de Estudos Galegos, non deixaba de ser unha maneira máis de rachar a maxia e o carácter mítico de tantos espazos naturais asociados de vello con tantas lendas e tradicións” (Vieites 1998: 27).

Como en moitos outros casos, podemos establecer unha clara relación intertextual con outros textos do autor onde desenvolve temas semellantes.

Camiñando polos ermos galegos [...] atópanse moitas vegadas, isolados ou en fato, as mámoas lexendarias. Lexendarias inda que saibamos o que son e o que significan coma lembranzas dun ciclo de cultura. Os paisanos coñécenas de longa data e o pastor da habenza sinte na viciñanza delas unha estremeza de misterio.

[...] Hoxe están de moda –unha moda xusta, necesaria, urxente– os estudos de prehistoria. [...] Na nosa Galiza temos unha gloriosa falanxe de rapaces adicados ó estudo do misterio prehistórico da terra Nai. [...] Cicais haxa neste fervente traballo algo mais do que significa unha moda científica. Spengler, Frobenius, Keyserling, Berdaieff, para non citar máis que algúns nomes, cantan en variados tons o *Dies Irae* da civilización europea. Algúns albiscan ben claramente as direccións salvadoras dunha nova cultura dona do porvir, No entusiasmo polo estudo das orixes latexa cicais a simpatía dos que sabéndose na alma dos tempos novos gostan de refrescar o espírito á sombra misteriosa da mámoa e do menhir (Otero Pedrayo 2007: 52-54)¹³.

Todos os paisanos saben deles. [...] Cíngueos unha croa remanecente de lendas. Por iso as vellas cando fían óllanos de lonxe cos ollos esculdadores do misterio e os rapaz do gado non chifra polos seus arredores tan destemido e xentil como un melro escuramente adiviña que pisa un chan sagrado. Baixo o luar e cando albisca o día os castros cámbianse saúdos calados e o arqueólogo escudríñalles as entrañas cunha emoción descoñecida diante os outros monumentos pois nos castros latexa a primeira faísca da patria (Otero Pedrayo 2007: 90-91)¹⁴.

En calquera caso, por máis que este motivo apareza enunciado noutros momentos polo noso autor, non podemos deixar de sinalar a relevancia significativa da impactante entrada en escena do arqueólogo coa peza arqueolóxica. El, que representa a procura do coñecemento científico e das orixes, isto é, o mundo racional, entra no momento en que a traxedia está no punto álxido (co pranto e

¹³ Publicado baixo o título de “A Mámoa” en *Vida Gallega*, outubro 1926.

¹⁴ Publicado baixo o título de “Os castros” en *Vida Gallega*, setembro 1927.

a imprecación da Bubela) portando o vaso, isto é, coa proba material da existencia do pasado prehistórico.

O ARQUEÓLOGO

(Cuberto de terra, cun envoltorio na man levado con moito cuidado, entra pola porta sacando o sombreiro)

¡Que grande desgracia! ¡Inda o soupén fai un instante! Déixenme rezar un padre-nuestro pola ialma do bo señor Vences.

A SEÑORA MARIA A BUBELA

(Para a guía do rosario e queda estatuada ollando pró arqueólogo; de súpeto érguese cos ollos acesos, estende cara il os brazos murchos e berra)

¡Eí tendes ó causante da morte! ¡Que non teña sepultura sagrada! ¡Que os cans lle rillen os osos! Il cavou no monte de Medelo e chamou pola disgracia. ¡Fuxe, maldito! Vinde, fillos, homes. ¡Matádeo!

(As mulleres, ó principio pasmadas, déixanse deseguida levar polas verbas da vella. Sinten nas ialmas un terror de séculos. [...]) O Arqueólogo síntese zarandeado por dúas vellas)

O ARQUEÓLOGO

(Defendendo o vulto que leva na man)

Asús! mais que é isto? ¡Téñanse quedas que levo eiquí o vaso campaniforme!

(As mulleres, inspiradas por unha furia lexendaria bótanse cara il. O arqueólogo fuxe, espaventado. Ó saír, tropeza cun home que chega e o vulto cai ó chan eschándose anacos de testo que leva envoltos. Fuxe)

O ROQUE

(Entrando)

Que ides facer, tolas. Valente xeito de velar os difuntos. *(Impóndose e saíndo ó patio)* Todas pra dentro. ¿Ou queredes que a Guardia Civil vos leve presas? Nista terra non hai sinón contos de bruxas.

(As mulleres arman gran barullo na bodega e no curro. (...)) A señora Bubela, desfeita polo esforzo, caíeu no chan. Inda berra)

A SEÑORA BUBELA

Espertou a cousa mala pechada no monte. Inda non pararán as desgracias. ¡Maldito, maldito sexa! E maldita tamén eu que lle abríñ os ollos cos meus contos! (Otero Pedrayo 1969: 446-447)

Ese vaso campaniforme posúe unhas poderosas resonancias míticas, pois a súa presenza evoca aquel mundo de crenzas de fondo panteísta que, segundo Otero, están profundamente asentadas no mundo cultural galego e subsisten sob os cultos cristiáns de modo que, en certo modo, continúan a representar o sagrado. Un mundo de crenzas sumido xa, na altura da escrita da obra, nun proceso de transformación irreversíbel¹⁵ mais que, para Otero Pedrayo, continúa a ser unha das bases esenciais que sustentan o conxunto de referentes culturais e simbólicos a partir dos cales podería ser posíbel construír, tanto no plano ideolóxico como no estritamente literario, un discurso de carácter identitario para a nación galega.

3. UN DIÁLOGO CON A *FIESTRA VALDEIRA* DE RAFAEL DIESTE?

Por outra parte, parécenos que é relevante sinalar un asunto sobre o que non se ten reparado suficientemente. Trátase do diálogo que *A Lagarada* parece establecer con outra obra teatral un pouco anterior e, esta si, presentada como traballo de entrada no Seminario de Estudos Galegos o 22 de xaneiro de 1927; estamos a falar d'*A fiestra valdeira* de Rafael Dieste.

En concreto, consideramos de interese reflexionar sobre o moi diferente papel –e recoñecemento– que teñen o pintor Antonio e o estudante Nogueira (quen, implicitamente, semella estar interesado na etnografía¹⁶) na obra de Dieste, fronte ao que ostenta o arqueólogo na de Otero.

A obra de teatro de Rafael Dieste outorga un papel protagonista aos mozos con capital escolar, por utilizarmos o termo de Bourdieu. Estamos ante unhas personaxes provistas de autoridade “cultural” pois, desde o comezo da obra, preséntanse en escena, tal como ten sinalado Alberte Allegue Leira, “co recoñecemento das outras personaxes, debido á súa cultura ou educación, algo que os sitúa nun plano superior” (2016: 142-143). Así, cando xorde o problema co cadro, a resolución do mesmo pasa inevitabelmente pola constatación de todo o resto das personaxes da supremacía do capital cultural daqueles dous mozos e, en consecuencia, por aceptar con docilidade o seu criterio:

¹⁵ Simbolicamente representada na destrución final do vaso: “Pisado por tantos pés, están desfeitos en pó os restos do vaso campaniforme” (p. 447).

¹⁶ Sobre este asunto, véxase Allegue Leira 2016: 146.

O novo estudante, armado de autoridade escolar, adopta como obxecto de estudo a realidade (material, lingüística, relixiosa...) desa clase social que até o momento non ofrecera méritos para ser inventariada ou interpretada. Ao igual que fai o pintor, envolve nunha pátina de cultura (científica un, artística o outro, mais ligadas á autoridade escolar de ambas) o mundo e as persoas do pobo, das clases alleas á cultura, o que logra o seu recoñecemento inmediato por parte destas. (Allegue Leira 2016: 144)

Estas mesmas ideas son as que o propio Dieste desenvolve en numerosos artigos publicados no xornal *El Pueblo Gallego* entre 1926 e 1927 onde vai expondo o seu ideario estético, incluídas as reflexións sobre o modelo teatral. Nomeadamente, nestes textos insiste unha e outra vez na necesidade de reflexionar sobre a función das minorías e a súa influencia sobre a sociedade. Ao mesmo tempo, neles concede un grande protagonismo aos mozos estudantes e chámalos a actuar; ánmaos, así, a levaren os seus coñecementos ao campo para instruír, guiar ou axudar a xente e, sobre todo, sinala a relevancia do papel desta mocidade universitaria como minoría reitora.

Como xa indicou Allegue (2016: 147-148), a lectura conxunta dos textos de Dieste permite entender mellor a disputa entre novos e vellos que se desenvolveu na década de 20 do pasado século e na que Otero tamén interveu nalgún momento, tanto en prensa como a través da súa propia obra de creación¹⁷. Nesta liña, parécenos que a introdución n'*A Lagarada* da personaxe que nos ocupa pode ser lida nesta clave.

En primeiro lugar, cómpre lembrar que a posición do arqueólogo, xa desde o inicio, semella menos sólida, cun recoñecemento relativo ou, mesmo, nulo da utilidade do seu traballo por parte do mundo popular. Mesmo, poderíamos lembrar o tratamento levemente irónico con que se nos presenta na súa primeira intervención, na conversa co señor Vences.

O ARQUEÓLOGO

[...] Xa sabe que eu toleo por atopar cousas vellas. Mire, eiquí debeu frolecer unha cultura orixinal quizais. Teño pensado que a opinión de Schulten encol do poema

¹⁷ Sobre a lectura de *Arredor de si* como unha forma de intervención neste debate, véxase Leira Allegue / Fernández Pérez Sanjulián 2014.

de Avieno... (*Dándose conta que vai por mal camiño ponse roxo*). Nada, pois que eu pídolle permiso e ademais que me chame e axuste dous bos cavadores. (p. 435)

Así, fronte ao recoñecemento e o prestixio do saber académico que se rexistraba na obra de Dieste, a curiosidade do científico cara aos restos antigos apenas merece a valoración de “toladas” (p. 435), asociadas, aliás, a contos e historias vellas e sen ningún interese para a vida real.

En segundo lugar, no momento da súa reaparición, non só ninguén presta atención ao anuncio do importante achado senón que, acusado de ser culpábel de ter desencadeado a traxedia, é expulsado violentamente dese mundo, sen ser considerado merecente de ningún tipo de recoñecemento polo traballo no castro. O vaso campaniforme esnaquízase e fica reducido a po no que vén ser o resumo da súa intervención investigadora, e pretendidamente formativa, naquela contorna da ribeira do Miño.

4. CABO

Na nosa opinión, a través da figura do arqueólogo d’*A Lagarada* relativízanse algunhas das propostas que na altura dos anos 20 do pasado século reivindicaban a influencia formativa que podía exercer a minoría que ostentaba a hexemonía cultural sobre as clases populares, finalmente depositarias da tradición. En concreto, esta reflexión enmárcase no contexto dos debates estéticos e ideolóxicos que se desenvolven nestes anos, especialmente a que se deu en chamar disputa entre “novos” e “vellos”.

Fronte á proposta de Rafael Dieste n’*A fiestra valdeira*, Otero Pedrayo introduce no seu texto teatral un elemento de reflexión. Así, fronte á convicción de que as accións levadas adiante por estes sectores intelectuais van exercer un influxo real na transformación das ideas, preconceitos etc. dos grupos populares, o autor d’*A Lagarada* coloca aquí unha sutil matización, especialmente significativa dada a posición relevante do propio Otero no sistema cultural, en tanto que activo integrante da minoría intelectual que, naquela altura, está a desenvolver un proxecto de construción nacional na nosa terra.

Lembremos. O arqueólogo, expulsado da casa, incomprendido, fica só. Podemos pensar que ese efecto soidade ten unha profunda carga simbólica. No sentido de que o modelo de país que o sector que el representa quere que exista (en alianza co pobo) colide no presente en que esta obra se escribe e edita cun outro maioritario, onde o saber formal non entra (pois é secundario) e o primario está preso do tradicionalismo e a superstición.

Con todo, é necesario superar esta contradición e aí é onde cómpre enmarcar a reflexión que Otero propón nesta obra, pois toda cultura científica ten que coñecer en profundidade a raíz tradicional, aínda que a depure. A súa relectura e interpretación debe asentar, segundo o escritor, no discurso propio, na evolución interna e non seguir de modo acrítico discursos culturais estereotipados ou vixentes, por estaren na moda, en determinado momento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, Anxo / Euloxio R. RUIBAL (2000): “O teatro galego entre 1900 e 1936”, en Anxo Tarrío (coord.), *Galicia. Literatura. O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*. Tomo XXXII. A Coruña, Hércules Ediciones, 278-354.
- ANÓNIMO (1929): “A *lagarada*, farsada dramática por Ramón Otero Pedrayo”, *A Nosa Terra*, 260.
- ALLEGUE LEIRA, Alberto (2016): “Para que serven un pintor e un etnógrafo en 1926? Unha posíbel resposta desde *A fiestra valdeira*, con apostilas de *El Pueblo Gallego*”, *Revista de Linguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 21, 139-150.
- ALLEGUE LEIRA, Alberto / Carme FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN (2014): “Á volta do cosmopolitismo: unha lectura de *Arredor de si* como intervención”, *Madrygal*, 17, 13-25.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1979): “Introducción”, en Ricardo Carballo Calero (ed.), *Teatro Nós*, Santiago, Follas Novas, 7-33.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme (2016): “‘A Lagarada’ de Ramón Otero Pedrayo ou a tragédia clásica como instrumento renovador da visión da Galiza”, en M^a Fátima Silva / M^a Ceo Fialho / José L. Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Universidade de Coimbra / Annablume, 117-128.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1975): “Limiar”, en Ramón Otero Pedrayo, *Teatro de Máscaras*, Vigo, Galaxia, 7-12.
- MARCO, Aurora (1991): “Estudo”, en Ramón Otero Pedrayo, *Teatro ignorado*, Santiago, Laiovento, 9-56.
- MATO, Alfonso (2001): *Seminario de Estudos Galegos*, Santiago de Compostela, Seminario de Estudos Galegos / Edicións do Castro.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1929): *A lagarada*, A Coruña, Nós.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1969): “A Lagarada. Farsada trágica para lér”, *Grial*, 26, 432-452.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (2007): *Teoría de Galicia. Artigos esquecidos en Vida Gallega 1926-1963*, Vigo, Galaxia / Alvarellos.
- RUIBAL, Euloxio, R. (1999): “Señores e campesiños n’A Lagarada de Otero Pedrayo. Lectura sociolóxica”, *Citania. Artes. Letras. Espectáculos*, 2, 43-54.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (1999): *O fidalgo e o teatro. Tres textos dramáticos de Ramón Otero Pedrayo*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1997): *Teatro galego 1915-1931*, Santiago, Laiovento.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2013): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*, Santiago, Sotelo Blanco.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2018): “Introducción”, en Ramón Otero Pedrayo, *Camino de Santiago. Guión para una película*, Vigo, Galaxia, 9-51.
- VIEITES, Manuel F. (1998): “As obras dramáticas de Otero Pedrayo. Entre a tradición e a modernidade”, en Ramón Otero Pedrayo, *A lagarada. O desengano do Prioiro*, Vigo, Galaxia, 8-39.

O TEATRO GALEGO DA MEMORIA: BASES DA INVESTIGACIÓN E CATÁLOGO DE OBRAS

Diego Rivadulla Costa

Grupo ILLA (Universidade da Coruña)

INTRODUCCIÓN: O XERME DO PROXECTO¹

O pasado mes de setembro de 2020, o Xulgado de Primeira Instancia da cidade da Coruña declaraba o Pazo de Meirás propiedade do Estado, poñendo punto e final a un xuízo celebrado dous meses atrás, na que constituía, segundo varios medios, a maior sentenza contra o franquismo da democracia. O camiño foi longo e, aproximadamente durante os tres últimos anos, a loita pola recuperación do edificio como propiedade pública ten ocupado un espazo considerábel nos medios de comunicación e, en xeral, no debate público galego. As investigacións levadas a cabo por Carlos Babío e Manuel Pérez (2018) demostraron como o histórico inmovible, situado no concello coruñés de Sada, fora expropiado ao pobo para o converter en residencia de verán de Franco, que o tería recibido como “agasallo” en 1938, só dous anos despois da sublevación militar por el encabezada para acabar coa lexítima Segunda República en España, e ao tempo que desenvolvía un plan de exterminio xenocida no noso país² (Míguez Macho 2009). A indignación social en torno do tema viñera medrando progresivamente desde o ano 2017, cando se descubriu que quen xestionaba –e xestionou até agora– as visitas ao Pazo, declarado Ben de Interese Cultural, era a Fundación Francisco Franco, aproveitando para promover a exaltación e homenaxe ao ditador. O movemento social e político para a reclamación da titularidade pública do inmovible non se fixo esperar e materializouse na creación da Xunta pro Devolución do Pazo, integrada pola Deputación da Coruña, o concello coruñés e a Universidade da Coruña, cuxas reivindicacións chegaron incluso até o Parlamento Europeo. Os informes encargados polo citado grupo e polo Parlamento de Galicia deron inicio a un periplo xudicial, formalizado coa presentación dunha demanda por parte de Patrimonio Nacional, e, posteriormente, coa presentación da correspondente demanda contra a familia Franco en xullo de 2019 por parte da Avogacía do Estado, á que máis tarde se sumaría a Xunta de Galicia.

¹ O proxecto de investigación que aquí presentamos contou, na súa primeira fase, co financiamento da Deputación da Coruña a través da concesión dunha das bolsas de investigación correspondentes á convocatoria competitiva do ano 2019 (R.P. 2019/8027, BOP nº 44 do 14 de marzo de 2019).

² Perante a decisión do Consello da Cultura Galega de utilizar “Galicia” como denominación oficial do país fronte a Galiza, “forma lexitimamente galega” (NOMIG 2003, p. 57) e denominación histórica da nación, para se referir a esta, o autor do presente artigo optou pola súa substitución por expresións perifrásticas equivalentes, como “o territorio galego”, “o noso país” etc.

Neste contexto, no marco das accións desenvolvidas para a recuperación do Pazo de Meirás para o pobo, a finais do ano 2018 celebrábase unha gala artística–reivindicativa no Teatro Colón da Coruña. O espectáculo, intitulado “Meirás, por un pazo público”, impulsado pola deputación coruñesa e dirixido polo director e actor Artur Trillo, contou coa participación dalgunhas actrices, actores e humoristas principais da escena galega como Quico Cadaval, César Goldi, Paula Carballeira, Xúlio Abonjo e das compañías Ibuprofeno Teatro, Chévere e Talía Teatro, que conmemoraron en escena o oitenta aniversario da cesión da propiedade a Franco a través da rememoración satírica daquel episodio histórico sucedido en 1938. En palabras da vicepresidenta da Deputación naquela altura, a nacionalista Goretti Samartín, o evento artístico constituía “un paso máis no camiño da recuperación como ben público”³, contando, por tanto, cunha vontade explícita de intervención social e política e, en relación con isto, participando directamente da recuperación da memoria histórica da Guerra Civil e da ditadura franquista ao encenar –se ben dunha perspectiva humorística– feitos esquecidos ou ignorados, por ocultados, para a maior parte da sociedade galega actual.

É coñecido que no territorio galego, como no conxunto do Estado español, o enfrontamento co pasado traumático de 1936, do golpe de Estado, do xenocidio franquista, da resistencia e da represión durante a ditadura se viu frustrado polo denominado “pacto de silencio” ou “pacto de reconciliación” en que se baseou a Transición á democracia (Aróstegui 2006; Fernández Prieto 2009). Se ben durante os anos oitenta e noventa existiron algunhas iniciativas illadas en relación coa recuperación da memoria histórica, tal como sinala Lourenzo Fernández Prieto (2009: 139), entre 1975 e 1996 o recordo da guerra e do franquismo renovouse e prevaleceu fundamentalmente no ámbito familiar, tratándose dunha “memoria ocultada”. Así as cousas, até finais do século XX non se produciu un “rexurdir da memoria” (Espinosa Maestre 2006), sendo só nas dúas últimas décadas cando xurdiu un verdadeiro interese colectivo por coñecer ese pasado traumático, ao tempo que aparecía na esfera pública un movemento cívico que reclamaba xustiza, verdade e reparación para as vítimas do franquismo. Este proceso da denominada

³ Declaracións recollidas por *La Voz de Galicia* (28.11.2018) dando conta do evento. Pode consultarse a referencia na seguinte ligazón: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/coruna/2018/11/27/gala-satirica-conmemorar-80-aniversario-donacion-pazo-meiras-franco/00031543332567363304483.htm>

“recuperación da memoria histórica” e a consecuente reflexión sobre a xestión da mesma desde o presente non só atinxiu os ámbitos social, político, institucional ou académico, senón que tamén o campo cultural e artístico se viron inmersos nun *boom* de memoria coa entrada no novo milenio. De maneira xeral, podemos subscribir para o contexto galego as palabras da investigadora catalá Laia Quílez, quen se ten ocupado de analizar a múltiple proliferación de producións culturais sobre a Guerra Civil e o franquismo nos albores do século XXI:

En España, y de un modo similar a lo ocurrido en otros contextos, el cambio de siglo ha coincidido con una emergencia notable de ejercicios que, desde lo visual (instalaciones fotográficas, performances), a lo audiovisual (documentales, películas de ficción, series televisivas), pasando por lo literario (novelas, cómics, teatro) y lo transmediático (webdocumentales, grupos de Facebook) luchan por mantener viva –y garantizar en el futuro– la memoria de una generación que, paulatina pero inevitablemente, está desapareciendo. (Quílez Esteve 2017: 15)

Mentres que o movemento cívico pola recuperación do Pazo de Meirás constitúe máis un exemplo de iniciativa colectiva xurdida nese contexto de rememoración dos últimos vinte anos que vimos de describir, no caso do espectáculo “Meirás, por un pazo público” estamos ante un deses múltiples exercicios culturais de carácter memorialístico que a miúdo teñen predominado sobre as políticas de memoria institucionais e se teñen erixido en medios fundamentais para a configuración da memoria cultural galega da Guerra Civil e o franquismo. Porén, a participación do teatro galego no debate público sobre o pasado recente e, en xeral, a súa contribución á recuperación da memoria histórica non comezou, semella evidente, coa aludida *performance* de Meirás. Dada a inexistencia de estudos sobre o tema, determinamos que cumpría botar a vista atrás para investigar en que medida a dramaturxia galega ten abordado episodios traumáticos relacionados coa sublevación militar de 1936 que puxo fin á República, a consecuente represión franquista e, en xeral, cos corenta anos de ditadura sufridos no noso país, e, en relación con isto, analizar en que medida a práctica teatral se ten incorporado e ten contribuído –en diálogo con outros discursos literarios, sociais ou políticos– ao fenómeno público de recuperación da memoria histórica que ten lugar no espazo galego desde comezos do século XXI.

SOBRE OS ANTECEDENTES, AS HIPÓTESES E OS OBXECTIVOS DA INVESTIGACIÓN

Nas liñas precedentes describimos o punto de partida dunha investigación en curso que trataremos de presentar no que segue a través da atención aos diferentes aspectos que a conforman. Baixo o título “O teatro galego da memoria” atópase un proxecto de pesquisa motivado polo interese sobre a medida en que a literatura dramática e os espectáculos producidos no país teñen acompañado a construción da memoria cultural galega da guerra e do franquismo desde a Transición até a inmediata actualidade.

Os estudos críticos existentes parecen apuntar que a Guerra Civil e a ditadura non teñen sido un tema hexemónico na escena nin no xénero dramático galegos. A respecto desta escasa abordaxe, a especialista Inma López Silva (2006: 116) afirmaba hai non moitos anos: “as necesidades do teatro galego actual e as súas condicións de recepción levan as súas escollas temáticas por outros vieiros”. Pola contra, desde o comezo desta investigación formulamos a hipótese da existencia de exemplos evidentes da participación do teatro no fenómeno memorialista galego a través da recreación e encenación de episodios relacionados co pasado traumático colectivo. A explicación á falta de atención a este fenómeno habería que procurala, ao noso ver, na aínda escasa incidencia dos denominados *Cultural Memory Studies*—que se teñen ocupado das dinámicas da cultura da memoria en diversos ámbitos, así como da estreita relación entre pasado, identidade, cultura e medios de comunicación (Erlil e Nünning 2008)— na investigación literaria e cultural realizada no noso país e, en xeral, no carácter recente do interese pola memoria no ámbito dos estudos galegos. As investigacións existentes sobre literatura galega da memoria teñen atendido fundamentalmente o ámbito da narrativa, a través da análise das denominadas “novelas da memoria” (Thompson 2009; Vila-vedra 2006, 2011), das que nós mesmos nos temos ocupado pormenorizadamente en traballos anteriores, chegando á conclusión de que desenvolven un papel central como medios de configuración da memoria cultural da guerra e da ditadura franquista na actualidade (Rivadulla Costa 2019, 2020).

No que se refire ao teatro, a pesar do auxe da memoria como tema e enfoque na produción académica desde o ano 2000 e de existiren, por outra parte, sólidos traballos sobre o drama memorialístico da Guerra Civil e o franquismo

no ámbito español, como os de Guzmán (2012) ou García Martínez (2016), e sobre o tratamento da historia no discurso dramático galego, como os de Iolanda Ogando (2004), quen ten demostrado a capacidade do teatro histórico para transmitir mensaxes e valores, participar no debate político dunha comunidade e reafirmar ou negar unha visión da historia, non existe até o momento máis que un breve estudo de Dolores Vilavedra (2015) en relación coa representación ou reflexión teatral da guerra e a posguerra nalgunhas obras de autores galegos publicadas até comezos dos 2000. O traballo non repara, non obstante, na contribución desta produción cultural á recuperación da memoria histórica galega nin recolle, probablemente debido á altura en que foi escrito, a maioría da dramaturxia memorialística desenvolvida no século XXI, a respecto da que a profesora da Universidade de Santiago de Compostela sinala o seguinte: “En cierta forma, esta decisión de utilizar la escena para enfocar episodios concretos de la guerra y la posguerra no deja de ser un acto de reparación histórica que evita pronunciamientos maximalistas y que, en cambio, saca a la luz pública la intrahistoria silenciada de esas décadas, concretada metonímicamente en las historias creadas por estos dramaturgos” (Vilavedra 2015: 246).

O obxectivo central da nosa investigación consiste, por tanto, en localizar e reunir todos os exemplos de teatro galego sobre a sublevación militar do 36, a Guerra Civil e a ditadura franquista, ben como sobre a súa memoria e influencia no presente democrático, a través da creación dun catálogo de teatro da memoria do período 1975-2020. Este catálogo pretende incluír todos os datos dispoñíbeis recollidos sobre tal corpus memorialístico, de maneira que, en relación con cada título, recolleremos: unha ficha editorial, se for publicado; unha ficha artística e técnica sobre o espectáculo en cada unha das súas versións, se for levado a escena; nese caso, datos da estrea; a reprodución dixital dos carteis ou programas de man das mesmas, sempre que sexa posíbel; as referencias críticas existentes sobre a peza (críticas teatrais e recensións sobre obras publicadas); e, finalmente, algún material fotográfico e/ou audiovisual das representacións, se o houber e este estiver dispoñíbel para súa visualización. Para alén de dar conta das dimensións do fenómeno memorialista no teatro galego durante o período abarcado, coidamos que o catálogo pode constituír unha funcional base de datos tanto para o persoal investigador interesado no tema canto para o público en xeral.

O segundo obxectivo da investigación, complementario do anterior, consiste na análise do funcionamento dos textos e espectáculos teatrais como medios de memoria colectiva no territorio galego, a través do estudo da dimensión literaria e extraliteraria dos mesmos, valéndonos das ferramentas metodolóxicas proporcionadas polos *Cultural Memory Studies* e, en concreto, baseándonos nas achegas de especialistas neste campo como Astrid Erll (2011). A análise das obras localizadas, con vistas a dar conta da intervención pública, política e social destas prácticas culturais e da súa contribución á configuración da memoria cultural galega permitiranos atender o rol específico do teatro como medio de memoria, tanto na súa dimensión textual como espectacular, tendo en conta sempre o seu contexto de publicación e/ou estrea. A respecto disto, a nosa hipótese de partida fundaméntase na seguinte afirmación de Manuela Fox:

Escribir y representar obras que ponen en escena el recuerdo de un conflicto civil significa reivindicar la memoria de un pasado que no se quiere olvidar. Por eso, las obras mismas ejercen una función mnemónica en el espectador y adquieren aún más valor según un juego meta-narrativo: ellas mismas se presentan como un antídoto contra el olvido y la desmemoria, como instrumentos de una memoria de oposición. Además, el medio teatral, que es colectivo, público y ostensivo, cumple una función ritual y catártica, que se amplifica cuando la temática tiene que ver con la historia nacional, más aún si es reciente y sufrida. El concepto de meta-memoria se aplica a todo texto que trate del conflicto, pues en cada uno se cumple el acto, declarado o no, de recordar, por el simple hecho de haber sido escritos. (Fox 2006: 553)

FONTES PARA A CREACIÓN DUNHA BASE DE DATOS DE OBRAS MEMORIALÍSTICAS

Para logramos os obxectivos expostos, consideramos que cumpría partir necesariamente dun levantamento bibliográfico completo que nos permitise establecer o corpus de obras teatrais galegas sobre a Guerra Civil e a ditadura. Este levantamento, cuxo volume de resultados foi até o momento moito maior do inicialmente esperado, está a ser realizado a través de diferentes fontes que convén explicar de maneira pormenorizada. Primeiramente, acudimos a diversas fontes

bibliográficas sobre o sistema e a produción teatrais galegos do período obxecto de estudo, entre as cales revisamos desde teses de doutoramento (Lourenço 2012; García Vidal 2009; Biscainho 2006) até volumes colectivos como os editados por Manuel F. Vieites (1998, 2005, 2007) ou monografías como a clásica de Francisco Pillado e Manuel Lourenzo (1979), as de Lourenzo e Biscainho (2000), López Silva e Vilavedra (2002) ou Ogando (2004), entre outros, para alén dalgúns artigos soltos publicados en revistas científicas especializadas (Tato 2000, 2007; Vilavedra 1994, 1997). Entre estes últimos merece especial destaque o mencionado traballo de Dolores Vilavedra (2015), “Guerra y posguerra en la literatura dramática gallega, entre lo implícito y lo explícito”, ben como o número 112 de *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, dedicado ao “teatro galego actual” e conformado por artigos de especialistas e profesionais do ámbito como Roberto Pascual, Ánxeles Cuña Bóveda ou Eduardo Alonso.

En segundo lugar, para a procura das obras que conforman o corpus de teatro galego da memoria botamos man dos catálogos das diferentes editoras galegas en activo durante o período de produción estudado –desde a Transición até a actualidade–, ben como dos *Informes de Literatura*, que desde 1995 elabora un equipo do Centro de Investigación Ramón Piñeiro baixo a dirección de Blanca-Ana Roig Rechou e que dan conta de todo o que se publica anualmente de e sobre literatura galega. No caso do teatro, os *Informes* –dispoñíbeis en liña– recollen, para alén de todas as obras editadas, todas as representadas, tanto por compañías profesionais canto por grupos amadores, a excepción dos publicados entre 2014 e 2016, que prescinden da información a respecto das representacións dos grupos de teatro afeccionado. Para a localización dos espectáculos memorialistas producidos no territorio galego, a partir de textos publicados ou non, acudimos, ademais, ao Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, ao Centro de Documentación da AELG e ao Centro de Documentación Teatral do INAEM, que conta con varias bases de datos en liña⁴. Aliás, consultamos o boletín *E_scena*, editado pola AGADIC entre maio de 2006 e decembro de 2011, ben como a sección histórica coa que contan as páxinas web do Centro Dramático Galego e de compañías de carácter privado como Sarabela Teatro, Teatro do Noroeste, Teatro do Atlántico ou Talía Teatro, entre outras moitas.

⁴ Pode acceder ao Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, dependente do Ministerio de Cultura y Deporte do goberno de España, na seguinte ligazón: <https://cdaem.mcu.es/>.

Unha vez concluído o levantamento de obras primarias e o correspondente proceso de selección e fixación do corpus, iniciamos a procura das fontes para o estudo, isto é, da bibliografía secundaria sobre os títulos de teatro memorialístico atopados. Para isto empregamos, fundamentalmente, os xa mencionados *Informes de Literatura*, que por cada unha das entradas rexistradas no apartado de teatro ofrecen un conxunto de referencias de recensións e outros artigos, entrevistas etc. que sobre elas apareceron en revistas e xornais. Para alén destas, no que se refire á bibliografía secundaria foi preciso acudir á hemeroteca para revisar algunhas publicacións periódicas especializadas no ámbito teatral como *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, a *Revista Galega de Teatro* –actualmente *Erregueté*– a revista *Casahamlet, Don Saturio* –editada entre 1980 e 1982–, *Cadernos do Espectáculo da Compañía Luís Seoane* –publicada tamén nos anos oitenta– *Escaramuza* (Revista de teatro da Asociación de Actores e Actrices de Galicia), o *Anuario de Estudios Literarios Galegos* ou as revistas *Grial* e *Tempos Novos*, ben como outras publicacións académicas do ámbito dos estudos literarios e culturais galegos, como *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* ou o *Boletín Galego de Literatura*.

Ademais de recompilarmos toda a bibliografía secundaria sobre cada un dos dramas da memoria obxecto de estudo, a nosa intención de reunir todo o material existente sobre as representacións requiría dun exhaustivo traballo de arquivo. A través deste, tratamos de localizar desde cartaces promocionais e programas de man das diferentes montaxes até fotografías das representacións e referencias en prensa ás estreas e funcións das mesmas, todos eles susceptibles de formar parte da nosa base de datos. Neste sentido, foi de visita obrigada o Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, con sede na biblioteca da Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña, cuxa colección documental foi reunida polo propio Francisco Pillado e hoxe continúa a ser actualizada polas achegas de compañías teatrais, entre outras institucións, que fornecen periodicamente documentación sobre as súas actividades⁵. A consulta dos fondos depositados neste arquivo –material gráfico e audiovisual de espectáculos producidos, programas

⁵ Cómpre agradecermos a amabilidade e axuda do persoal da biblioteca e, nomeadamente, da súa directora, Marta Lago, que nos facilitou o acceso aos fondos. Para máis información sobre a Biblioteca-Arquivo Pillado, pode consultarse a súa páxina web: https://illa.udc.gal/biblioteca_arquivo_pillado/.

de man, textos, música, recortes de prensa etc.— non só enriqueceu a investigación, senón que constituíu un dos piares da elaboración dun catálogo documentado e exhaustivo sobre os títulos que compoñen o corpus de teatro galego da memoria. A respecto disto, resultou tamén crucial a realización de buscas no xa mencionado Centro de Documentación Teatral do INAEM e nas páxinas web das propias compañías, que en moitas ocasións funcionan como completos repositorios deste tipo de material complementar.

Ao traballo de recuperación, selección e organización deste material de arquivo seguiu a creación do catálogo de teatro da memoria, nesta altura aínda provisorio, a través da realización de fichas específicas para cada un dos títulos do corpus e, aliás, da incorporación do material dixitalizado correspondente, un proceso aínda en curso. Dado que a información dispoñíbel sobre as versións escénicas e representacións é nalgúns casos inexistente, nomeadamente no que se refire ás montaxes dos grupos amadores, o proceso de documentación está a ser completado a través da realización de entrevistas e do establecemento de contactos con diversos e diversas profesionais do ámbito teatral galego que teñan escrito ou participado destes dramas da memoria, ben sexa dirixindo espectáculos ou ben actuando neles. Aínda que esta intención se viu considerablemente afectada pola situación xerada pola crise sanitaria dos últimos meses, tivemos a ocasión de contactar por correo electrónico con algúns e algunhas especialistas en estudos teatrais galegos —e outras persoas relacionadas con algunha das obras estudadas—, que nos achegaron importantes datos para ofrecermos un catálogo o máis completo posíbel⁶. Co obxectivo de organizar a información de cada un dos títulos e dispoñer dela da maneira máis clara posíbel, polo momento optamos por diferenciar, por un lado, os textos publicados e, por outro lado, os espectáculos cun soporte textual non editado.

⁶ Temos que agradecer moi sinceramente, neste sentido, a colaboración do director e dramaturgo Eduardo Alonso, da profesora Laura Tato e do profesor Carlos Biscainho, ambos os dous investigadores do Grupo ILLA da Universidade da Coruña.

CARA A UN CATÁLOGO DE TEATRO GALEGO DA MEMORIA I: OBRAS PUBLICADAS

Ofrecemos a seguir, por orde cronolóxica de publicación, o inventario de textos dramáticos que foron localizados até o momento, de acordo cos criterios anteriormente sinalados, acompañados dalgunha información básica en relación coa autoría, datos de edición –e composición, nalgún caso– e de estrea, cando existe constancia da súa representación:

- *O cabodano. Cerimonia de laios e salaos* (1977) [1975], Eloxio R. Ruibal.
 - Publicación: en *O cabodano. Cousas da morte. A sombra do bon caba-leiro*, Pico Sacro (Santiago de Compostela).
 - Estrea: 1978 (IV Mostra de Ribadavia), Grupo de Teatro Escoitade.
- *Castelao ou a paixón de Galicia* (Tetraloxía) (1986-1997), Daniel Cortezón.
 - Publicación: Edicións do Castro (Sada), A-Z Ediciones (Madrid).
 - Estrea: non consta.
- *Casa durmida* (1988), Xosé María Álvarez Cáccamo.
 - Publicación: Cadernos da Escola Dramática Galega, n.º 69 (2ª edición: 2006, A Estrada: Edicións Fervenza, col. A Pinguela).
 - Estrea: non consta.
- *O mestre* (1989), Xosé Agrelo Hermo.
 - Publicación: En *Candea 70 (tres pezas de teatro)*, Noia: Publicacións Sementeira. Cadernos: Cruceiro do Rego.
 - Estrea: 1978, Grupo de Teatro Candea (dir. Xosé Agrelo).
- *Monólogo do testamento* (1992) [1985], Nacho Taibo.
 - Publicación: en *Monólogos II*, Cadernos da Escola Dramática Galega, n.º 95.
 - Estrea: non consta.
- *A lúa vai encoberta* (1992), Manuel María.
 - Publicación: Diario 16 de Galicia (Vigo).
 - Estrea: 2005, Asociación Cultural O Galo (dir. Daniel Baamonde).
- *A gaiola* (1995), Alfredo Conde.
 - Publicación: Ed. Compostela (Santiago de Compostela), *O Correo Ga-lego*, 17.12.1995 (2ª edición: 1996, Santiago de Compostela: Litonor).
 - Estrea: 1996, Teatro do Noroeste (dir. Eduardo Alonso).

- *Doentes* (1999), Roberto Vidal Bolaño.
 - Publicación: Deputación Provincial da Coruña (A Coruña).
 - Estrea: 1998, Teatro do Aquí (dir. Roberto Vidal Bolaño).
- *Mar revolto* (2001), Roberto Vidal Bolaño.
 - Publicación: IGAEM / Xunta de Galicia (Santiago de Compostela).
 - Estrea: 2001, Coprodución do Centro Dramático Galego, Companhia de Teatro de Braga, Teatro do Noroeste, FESTEIXO, FITEI (dir. José Martins).
- *O ensaio* (2001), Manoel Riveiro Loureiro.
 - Publicación: en *Casahamlet. Revista de teatro*, n.º 2.
 - Estrea: non consta.
- *Falando con balas* (2004), Xosé Carlos Garrido Couceiro.
 - Publicación: Edicións Fervenza, col. A Pinguela (A Estrada).
 - Estrea: non consta.
- *O heroe* (2005), Manuel Rivas.
 - Publicación: Edicións Xerais (Vigo).
 - Estrea: 2005, Sarabela Teatro (dir. Ánxeles Cuña Bóveda).
- *As pímulas do Dr. Negrín* (2006), Gustavo Pernas Cora.
 - Publicación: en *Casahamlet. Revista de teatro*, n.º 8 / en *Medidas preventivas*, Biblos, Colección Mandaio (A Coruña).
 - Estrea: 2007 (*Medidas preventivas*), Áncora Producións (dir. Gustavo Pernas).
- *Imperial: Café cantante. Vigo 1936* (2006), Eduardo Alonso.
 - Publicación: Espiral Maior (A Coruña).
 - Estrea: 2006, Teatro do Noroeste (dir. Eduardo Alonso).
- *Misterio en Guernica. Epifanía entre viacrucis e tableau vivant* (2007), Xosé Manuel Fernández Castro.
 - Publicación: Baía Edicións / IGAEM / Xunta de Galicia (A Coruña).
 - Estrea: non consta.
- *O meu nome é María Casares* (2007), María Lopo.
 - Publicación: en *Cadernos Unión libre*, n.º 12.
 - Estrea: 2008 (*María Casares. A vida triunfante*, lectura dramatizada), Sarabela Teatro (dir. Ánxeles Cuña).
- *Con Franco nun armario* (2009), Bernardino Graña.
 - Publicación: A Nosa Terra (Vigo).
 - Estrea: 2017, Grupo de teatro Rueiro.

- *Glass city. Cidade de cristal* (2009), Eduardo Alonso.
 - Publicación: Espiral Maior (A Coruña).
 - Estrea: 2009, Teatro do Noroeste (dir. Eduardo Alonso).
- *Memoria de Helena e María* (2009), Roberto Salgueiro.
 - Publicación: Difusora de Letras, Artes e Ideas (Ourense).
 - Estrea: 2010, Teatro do Atlántico (dir. Xulio Lago).
- *Labirinto da memoria. Friso contemporáneo* (2010), Eloxio R. Ruibal.
 - Publicación: Toxosoutos, colección Nume (Noia).
 - Estrea: non consta.
- *Nunca me esquecerei de ti* (2010), David Rodríguez Rodríguez.
 - Publicación: en *IV Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico*, Xerais (Vigo).
 - Estrea: non consta.
- *Corisco daquel frío inverno* (2013), Lois Antón Pérez.
 - Publicación: en *Lembranzas dun tempo esquecido: Obra dramática*, Edizer e Asociación Cultural e Xuvenil de Ramirás (Ramirás-Ourense).
 - Estrea: non consta.
- *Nome: Bonita* (2014), Vanessa Sotelo.
 - Publicación: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Madrid).
 - Estrea: non consta.
- *Un xuízo oral (“bilingüe”) nunha vila galega no outono de 1942* (2014), Xesús Alonso Montero.
 - Publicación: Edicións Fervenza, col. A Pinguela (A Estrada).
 - Estrea: non consta.
- *Voaxa e Carmín* (2016), Esther F. Carrodegas.
 - Publicación: Difusora de Letras, Artes e Ideas (Ourense).
 - Estrea: 2016, Butacazero e eme2 (dir. Xavier Castiñeira).
- *A Lola* (2018), Manuel Ayán Díaz.
 - Publicación: Laiovento (Santiago de Compostela).
 - Estrea: 2017, Avelaíña Teatro.
- *Despois das ondas* (2018), Ernesto Is.
 - Publicación: Deputación Provincial da Coruña (A Coruña).
 - Estrea: 2019, Butacazero (dir. Xavier Castiñeira).

CARA A UN CATÁLOGO DE TEATRO GALEGO DA MEMORIA II: ESPECTÁCULOS ESTREADOS

Ofrecemos a seguir, por orde cronolóxica de estrea, o inventario de espectáculos teatrais que foron localizados até o momento, de acordo cos criterios anteriormente sinalados, acompañados dalgunha información básica en relación coa compañía que levou a cabo a montaxe, a autoría do texto –non editado– e a dirección da representación:

- *O lapis do carpinteiro* (2000), Sarabela Teatro.
 - Autoría: Manuel Rivas (novela) / Dir. Ánxeles Cuña.
- *Memoria do 36: da República á Guerra Civil* (2005), Teatro do Atlántico.
 - Autoría: Escolma de textos de VV. AA. / Dir. Xulio Lago.
- *Castronós; o Baile* (2007), A Factoría Teatro.
 - Autoría: Xabier Picallo / Dir. Xan Cejudo.
- *Hendaya, mon amour* (2007), Bacana Teatro.
 - Autoría: Xúlio Abonjo / Dir. Xúlio Abonjo.
- *A lingua das bolboretas* (2008), Teatro do Andamio.
 - Autoría: Manuel Rivas (obra narrativa) / Dir. Tatiana Likhacheva.
- *Conversas na cuneta mentres a vida pasa alá fóra* (2008), O Trasno Novo Teatro.
 - Autoría: Creación colectiva do grupo / Dir. Noelia Toledano.
- *Historias tricolores ou de como aqueles animalíños proclamaron a república* (2008), Abrapalabra.
 - Autoría: Cándido Pazó / Dir. Cándido Pazó.
- *Preguntas sobre o meu pai* (2011), Devanceiro Teatro.
 - Autoría: Silvia Romaus / Dir. Silvia Romaus.
- *Lorca e as flores de Venus* (2011), EL Producións Artísticas.
 - Autoría: Marga do Val / Dir. Eisenhower Moreno.
- *Vida, Paixón e Morte de Alexandre Bóveda* (2011), Grupo de Teatro Alexandre Bóveda.
 - Autoría: Xerardo Álvarez Gallego (ensaio) / Dir. Xoán Carlos Mejuto.
- *Foucellas* (2016), Talía Teatro.
 - Autoría: Cándido Pazó / Dir. Cándido Pazó.

- *Palabras malditas* (2016), Teatro do Noroeste.
 - Autoría: Eduardo Alonso / Dir. Eduardo Alonso.
- *Querido Tomás* (2016), Centro Dramático Galego e asociación My Art Project.
 - Autoría: Xosé Neira Vilas (obra narrativa) / Dir. Noelia Toledano.
- *Estado de graza. Epifanía da mala filla* (2017), Teatro do Noroeste.
 - Autoría: Eduardo Alonso / Dir. Eduardo Alonso.
- *Os mortos daquel verán. Unha aproximación escénica á novela de Carlos Casares* (2017), Talía Teatro e Centro Dramático Galego.
 - Autoría: Carlos Casares (obra narrativa) / Dir. Artur Trillo.
- *Exilio* (2018), Grupo de Teatro da A. C. Alexandre Bóveda.
 - Autoría: Castelao, Dieste e Seoane (selección de textos) / Dir. Lino Braxe.
- *A lingua das bolboretas* (2020), Sarabela Teatro.
 - Autoría: Manuel Rivas (obra narrativa) / Dir. Gonçalo Guerreiro.

ALGUNHAS CONCLUSIÓNS PARCIAIS E PROVISORIAS

Se ben o proxecto presentado se atopa, como foi explicado, aínda en vías de desenvolvemento, gustaríanos concluír este texto ofrecendo algunhas consideracións verbo do inventario de títulos e os seus correspondentes datos ofrecidos nos apartados previos, que terán, en todo caso, carácter provisorio e parcial, ao estaren baseadas nos resultados obtidos até a data. En primeiro lugar, cómpre aludirmos ao feito de que no catálogo non figuren algunhas das obras canónicas presentadas e premiadas nos primeiros anos da Mostra de Teatro de Ribadavia –desde mediados dos anos setenta–, da autoría de Ruibal, Vidal Bolaño ou Manuel Lourenzo. Embora moitas delas traten de forma paródica ou alegórica da guerra e, nomeadamente, da figura do ditador (García Vidal 2009: 199; Vilavedra 2015: 243), ao non abordaren o tema dunha maneira directa, senón implicitamente, influídas polas circunstancias contextuais en que son producidas, dificilmente poderán ser consideradas como dramas de recuperación da memoria histórica⁷. En segundo

⁷ O mesmo sucede con *Os xefes* de Ricardo Carvalho Calero, publicada en 1982 no volume *Teatro completo* (Sada, Edicións do Castro) e composta dous anos atrás.

lugar e en relación co anterior, a orde cronolóxica do inventario dá para ver que o punto de inflexión na produción dramática e escénica galega sobre a guerra e a ditadura se produce en torno ao cambio de século, en paralelo á emerxencia do *boom* memorialista, polo que parece evidente que o ámbito teatral se ve atinxido. Para alén diso, o número de títulos localizados e indexados e, especialmente, a proliferación destes a partir do 2000 apuntan xa cara á memoria histórica como un repertorio temático destacado e destacábel do teatro galego, confirmando así a nosa hipótese inicial e rompendo coa idea transmitida por algúns dos estudos previos ao respecto.

En terceiro lugar, a maioría de obras escritas no século XXI son representadas e, asemade, nacen coa vontade de seren levadas a escena, co que isto supón para a súa participación e presenza no espazo público en relación co fenómeno memorialista. Aliás, á vista das compañías encargadas das montaxes dos espectáculos relacionados, parece evidente que tanto o teatro profesional como o amator se ven implicados na tarefa de recuperación do pasado recente desde as táboas. Finalmente, con respecto á autoría das obras recollidas no catálogo, convén adiantar que o teatro da memoria semella constituír un fenómeno interxeracional, pois os dramaturgos e dramaturgas implicadas pertencen a xeracións moi diversas, isto é, independentemente de se conservan un recordo propio ou herdado dos acontecementos do pasado abordados –e da súa proximidade con estes– optan por realizar un exercicio de recuperación da memoria histórica a través do discurso dramático. Haberá que ver, unha vez concluída a análise, se existen diferenzas no modo en que o fan e se estas repercuten na súa particular contribución á memoria cultural da sociedade galega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÓSTEGUI, Julio (2006): “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la Guerra Civil”, en J. Aróstegui / F. Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 57-92.
- BABIO, Carlos / Manuel PEREZ (2018): *Meiras: un pazo, un caudillo, un espolio*, A Coruña, Fundación Galiza Sempre.
- BISCAINHO, Carlos (2006): *A Escola Dramática Galega na Configuración do Sistema Galego de Producción Teatral (1978-1994)*, Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.
- ERLL, Astrid (2011): *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- ERLL, Astrid / Ansgar NÜNNING (2008): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín / New York, Walter de Gruyter.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2006): *Contra el olvido. Historia y memoria de la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2009): “Actitudes sociales y políticas en la denominada recuperación de la memoria histórica. Galicia. El proyecto de investigación interuniversitario ‘Nomes e voces’”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 8, 131-157.
- FOX, Manuela (2006): “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 549-563.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG.
- GARCÍA VIDAL, David (2009): *Teatro galego e construción nacional: os cadernos da escola dramática galega (1978-1994)*, Tese de doutoramento, University of Birmingham.
- GUZMÁN, Alison (2012): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Tese de doutoramento, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ SILVA, Inma (2006): “A Guerra Civil: mundo posible e memoria histórica na narrativa actual”, en Xesús Alonso Montero / Miro Villar (eds.), *Guerra civil e literatura galega (1936-1939)*, Vigo, Xerais, 107-122.
- LÓPEZ SILVA, Inma / Dolores VILAVEDRA (2002): *Un abreinte teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*, Vigo, Galaxia.
- LOURENÇO, Cilha (2012): *O teatro circo na configuración do teatro independente galego (1967-1978)*, Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.
- LOURENÇO, Cilha / Carlos BISCAINHO (2000): *Talía na crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*, Ourense, Abano Editores.
- MÍGUEZ MACHO, Antonio (2009): *Xenocidio e represión franquista en Galicia*, Santiago de Compostela, Lóstrego.
- OGANDO, Iolanda (2004): *Teatro historico: construcion dramatica e construcion nacional*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor-UDC.
- PILLADO, Francisco / Manuel LOURENÇO (1979): *O teatro galego*, Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2017): “Introducción”, en Laia Quílez / J. Carlos Rueda (eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada, Comares, 7-22.

- RIVADULLA COSTA, Diego (2019): “(Des)memoria cultural e ficción literaria: o caso da narrativa galega actual sobre o franquismo”, en Núria Codina Solà / Teresa Pinheiro (eds.), *Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines*, Berlin, Peter Lang, 233-253.
- RIVADULLA COSTA, Diego (2020): “Agora abriuse algunha porta e sae toda para fóra’: a mímese da memoria na novela galega do século XXI”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 23 (Núm. especial), 293-306.
- TATO, Laura (2000): “O teatro desde 1936”, en Anxo Tarrío (ed.), *Galicia. Literatura. XXXIII A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 442-511.
- TATO, Laura (2007): “A literatura dramática galega na segunda metade do século XX”, en Manuel F. Vieites (ed.), *Literatura dramática: unha aproximación histórica*, Santiago de Compostela, IGAEM, 587-619.
- THOMPSON, John (2009): *As novelas da memoria. Trauma e representación da historia na Galiza contemporánea*, Vigo, Galaxia.
- VIEITES, Manuel F. (ed.) (1998): *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Vigo, Xerais.
- VIEITES, Manuel F. (ed.) (2005): *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- VIEITES, Manuel F. (ed.) (2007): *Cento vinte e cinco anos de Teatro en Galego*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- VILAVEDRA, Dolores (1994): “A escrita dramática galega contemporánea”, *Grial*, 122, 207-218.
- VILAVEDRA, Dolores (1997): “El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, 297-311.
- VILAVEDRA, Dolores (2006): “A Guerra Civil na narrativa galega: un ámbito moral”, *Grial*, 170, 118-123.
- VILAVEDRA, Dolores (2011): “Memoria y postmemoria: La elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega”, en F. Gerhardt (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas. Volumen II: Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata (<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31627>).
- VILAVEDRA, Dolores (2015): “Guerra y posguerra en la literatura dramática gallega, entre lo implícito y lo explícito”, en Inma Lopez Silva / Eloxio R. Ruibal (eds.), *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 233-248.

**OS PROCESOS
COLABORATIVOS
DE CREACIÓN NO TEATRO
GALEGO CONTEMPORÁNEO**

Ana Abad de Larriva

INTRODUCCIÓN

Hai diferentes modelos teóricos de creación teatral: aqueles que se ancoran nun texto dramático previo, os que se basean nunha dirección escénica moi marcada ou os que se caracterizan por desenvolverse de xeito colectivo mediante as achegas dos membros do equipo artístico e técnico etc. E, pola súa vez, na práctica, os modelos ou paradigmas combínanse entre si, en diferentes graos. Tras detectar a presenza e importancia dos procesos colaborativos na creación escénica dentro do sistema teatral galego contemporáneo (como trazo principal ou combinados cos doutros modelos) e atopar un baleiro bibliográfico ao respecto, desenvolveuse un traballo que buscaba establecer un paradigma que servise de marco para analizar os diferentes casos, así como as posibilidades e dificultades que ofrece e ás que se enfrontan as compañías que se orientan nestas liñas.

As prácticas que interesaron para este traballo foron as relacionadas con aquelas compañías profesionais en que a xeración do material escénico se desenvolve eminentemente na sala de creación e ensaio¹, mediante a interacción colaborativa dos diferentes membros do equipo artístico e técnico e, especialmente, aquelas que traballan a exploración arredor de novas formas, encadradas (ou tendentes) nos paradigmas do teatro posdramático e o teatro físico, en que a danza está tamén moi presente² (aínda que tamén se detecte unha maior tendencia ao colaborativo

¹ Facemos esta matización de chamarlle “sala de creación e ensaio” –en vez de usar o termo habitual “sala de ensaio”– para reforzar a idea de que nela se desenvolve un proceso de xeración do groso de materiais e composición a partir destes que dan lugar á peza escénica resultante, fronte aos procesos que se basean no ensaio das montaxes que parten dun texto dramático previo, xa repartido aos actores e actrices (adaptado, con novas indicacións ou non) –que xa o traen aprendido– e que guiará a montaxe, sen que con isto neguemos todo o proceso creativo que supón a posta en escena das accións verbais e físicas que acompañan o texto, así como do resto de elementos de significación. É certo tamén que, cada vez, estes dous modelos tenden a hibridarse e hai moitas montaxes que desenvolven o segundo modelo pero incorporan elementos posdramáticos que requiren dunha exploración maior cos elementos escénicos.

² Isto é algo que cómpre destacar: estamos a falar de teatro de creación contemporáneo pero estamos –e debemos– a falar tamén de danza contemporánea, desde o punto de vista da disolución da fronteira entre as artes e a hibridación de xéneros das novas formas. Imos aludir, de feito, a diferentes casos de compañías en que o teatro e a danza son indivisibles. Falamos, xa que logo, da escena contemporánea.

dentro das montaxes que están moi ancoradas nun texto previo). Porén, non se podía falar en todos os casos de creación colectiva, pois nas súas prácticas conviven varios modelos de creación escénica que dificultan usar sempre ese termo. Deste xeito, resultou importante establecer un marco conceptual previo para escoller o termo ou termos que máis se adecuaban ao fenómeno que se estaba a estudar e aclarar certas cuestións que derivaban de cada unha das posibles escollas.

Sen negar a importancia do teatro amador en Galicia e das prácticas que este desenvolveu e desenvolve desde o modelo da creación colectiva, así como a do teatro social e a do teatro nos grupos escolares, a pescuda centrouse no sistema teatral galego contemporáneo, a partir dos anos 80, despois de que se iniciase a profesionalización das compañías e que comezase a irrupción de novas formas. Púxose o foco, precisamente, nas compañías de teatro profesionais que teñen como un dos seus fins principais a exhibición escénica, alén de que, nalgúns casos, haxa outras motivacións detrás, como desenvolver un proceso de investigación continuado arredor de determinadas cuestións, ou dar visibilidade a diferentes temas. Fíxose unha panorámica por varias compañías pioneiras e que seguen a ser clave hoxe en día no teatro galego contemporáneo e, deseguido, establecéronse diferentes liñas de traballo polas que se move este modelo, así como se desenvolveron tamén toda unha serie de estudos de caso a partir da análise do traballo escénico das compañías analizadas e a realización de entrevistas.

Nesta comunicación, por unha cuestión de extensión, non se vai pode recoller todo o estudado, polo que decidimos centrarnos primeiro en presentar un resumo do marco conceptual, para logo facer unha panorámica polo caso galego, en canto aos antecedentes históricos do modelo, así como a diferentes liñas de traballo en que se detectan os procesos colaborativos, incluíndo unha escolma pequena de casos e desenvolvendo estes dun xeito abreviado.

Por último, decidiuse facer alusión a diferentes posibilidades que ofrecen os procesos colaborativos na creación escénica, mais tamén a dificultades que en si mesmos formulan para quen os desenvolve e que, unidas ás circunstancias sistémicas, obstaculizan tamén a incorporación ao panorama profesional de creadores e creadoras que rematan os seus estudos superiores en arte dramática e que queren optar por este modelo de creación.

MARCO CONCEPTUAL

Como punto de partida, pódese aludir a que o teatro siga o modelo ou modelos de creación que siga, adoita caracterizarse, agás nos formatos que se achegan aos límites (pezas de creadores individuais), por ser unha arte de creación colectiva, ou sexa, unha creación que se desenvolve, nun maior ou menor grao, dentro do traballo dun grupo. Desde este punto de vista, a maior parte das creacións teatrais son creacións colectivas.

Porén, o concepto de creación colectiva como tal, no seu uso específico, remite a un modelo moi concreto que tamén parece presentar certas cuestións terminolóxicas. O teatro de creación colectiva adoita vincularse cunha serie de trazos: foco no proceso de xeración de materiais na sala de creación e ensaio, sen unha visión integral previa do produto final; disolución das xerarquías no grupo e importancia deste como colectividade; sinatura conxunta da creación etc. Nun contexto histórico global, vinculouse tamén cunha serie de prácticas relacionadas con diferentes circunstancias sociopolíticas –como as mobilizacións sociais dos anos 60 e 70– e cos grupos de teatro independente. Nas fontes bibliográficas arredor da evolución deste modelo en diferentes países desenvolveuse bastante esta cuestión, e tamén que o teatro de creación colectiva non só levou consigo un modelo de creación dramatúrxica, senón tamén de institución, de identidade de colectivo ou compañía. A creación colectiva, de feito, ten servido como ferramenta de grandísima utilidade no teatro social, non só no teatro profesional que trata temas sociais.

Pavis (1980) define a creación colectiva como aquel espectáculo que non vén asinado por unha soa persoa, ben sexa un dramaturgo/a ou un director/a, senón que é elaborado por todo o grupo que participa na actividade teatral. El recolle tamén que o texto é fixado habitualmente a partir das improvisacións levadas a cabo durante o proceso de ensaio, en que cada persoa participante pode propoñer modificacións. Ademais, el establece como necesario o labor dramatúrxico, que o que fai é seguir a evolución das sesións de traballo e participar na concepción global a partir dun proceso de ensaio e erro, así como a dirección escénica que, aínda que non sexa estritamente necesario que caia nominalmente en alguén, ten que ser sempre tida en conta e desenvolvida polo colectivo.

O caso de Enrique Buenaventura e o seu Nuevo Teatro, en Cali, Colombia –e que tería unha influencia moi grande en toda América Latina– e o seu impulso do modelo de creación colectiva é un claro exemplo desa vontade de poñer todo o foco da creación teatral na propia escena. “De algún modo, Buenaventura y su Nuevo Teatro es quien da un impulso pragmático en este sentido e inaugura en Latinoamérica una metodología que pone en crisis la idea del autor teatral fuera del colectivo de creación, es decir, la idea de un autor que escribe la obra literaria desde su “gabinete”, la traslada luego a un director teatral quien hace su propia lectura y la representa luego en escena con los actores” (Fernández 2011: 21). Xa que logo, o teatro de creación colectiva non nega, é máis, destaca a importancia das figuras do dramaturgo/a e do director/a; só require que estas se movan dentro das regras de xogo do modelo, especialmente en canto á disolución das xerarquías e a contribución para xerar un produto que teña un selo colectivo.

Filewood (2006), pola súa banda, ademais de recoller unha definición bastante próxima á de Pavis (*ibidem*), engade que os defensores deste tipo de procesos alegan que o que fan é converter o actor, a actriz, nun artista creativo, e isto leva a un estilo de posta en escena que amosa a experiencia auténtica dese actor ou desa actriz creadora. É moi importante esta cuestión, a do actor/actriz creativos, creadores, que tamén vai estar presente en diferentes procesos colaborativos híbridos entre este modelo e outros, e matizar que noutros modelos, como aquel en que destaca a presenza dunha dirección escénica moi marcada, en si mesmos, non teñen por que ir en contra do favorecemento da creación actoral. De feito, foi a figura do director de escena quen impulsou durante o século XX a investigación na busca da sistematización da preparación actoral e favoreceu que os actores e as actrices propuxesen novos materiais de traballo a partir da súa propia expresión, especialmente nos casos en que a peza escénica non parte dun texto literario previo ou, mesmo sendo así, en que se permite procurar novos materiais que convivan en escena con aquel, e lle recoñeceu o seu labor creativo (é especialmente notable no contexto histórico global o caso de Grotowski e Ryszard Cie lak, na montaxe que tivo como punto de partida o texto *O príncipe constante*, de Calderón de la Barca).

Aínda que –como xa se sinalou– o modelo da creación colectiva non negue a figura dun/ha dramaturgo/a ou dun/ha director/a que exerzan o seu traballo a

partir do material que se xere na sala de creación e ensaio e recoñeza o seu labor como tales, si que pon o foco na autoría creadora compartida. Por iso, naquelas compañías en que a figura do director ou a da directora é moi importante e a súa sinatura é, por veces, o elemento definitorio do grupo, onde a xerarquía que se establece na toma das decisións é moi clara –para seguir ese selo ou marca persoal da dramaturxia e/ou dirección, doutras áreas do equipo artístico da compañía ou da compañía en si mesma, como acontece no caso de incorporacións puntuais dun novo membro a unha compañía que xa teña un selo estético propio moi definido e que se ten que adaptar a este–, deberíamos falar xa doutro modelo. O emprego do termo “creación colectiva” xera certas molestias nas compañías que vimos de referir, mesmo no caso de creacións escénicas que cumpran despois con toda unha serie de factores que se achegan moito ao modelo da creación colectiva –especialmente á creación de materiais no espazo de traballo a partir das achegas de todos os membros do equipo–. É importante, entón, ver como se abre o modelo a un paradigma máis amplo que incorpore a existencia doutros modelos e conviva con eles e permita reforzar de novo o selo (ou selos) autorais dos diferentes membros do equipo artístico da compañía e da propia compañía como tal, mentres segue a haber un traballo eminentemente en equipo para a xeración dos materiais e a montaxe da peza.

Dese xeito, podemos establecer que o feito de que todos os membros dunha compañía traballen colectivamente na sala de creación na procura dos materiais escénicos, non supón que unha obra sexa considerada unha creación colectiva, senón que, en casos como o que vimos de referir, que constitúen modelos híbridos, é mellor falarmos de procesos de creación colaborativos. Tampouco se consideran de creación colaborativa, xa que hai compañías que, nas fichas artísticas e técnicas das súas pezas, atribúenlle a “creación” á figura do director ou da directora, que é quen dirixe e decide que materiais se usan e cales non e de que xeito, aínda que na ficha artística conste explicitamente tamén que desenvolve a dirección (referímonos aos casos en que pon “Creación e dirección:”, e o nome da persoa en cuestión). Logo, si que se lle atribúen os diferentes materiais, como textos ou coreografías, aos autores ou autoras correspondentes. Neses casos, pódese, xa que logo, entender que poñer “creación” non quere dicir tanto que todos os materiais e toda a dramaturxia xeradas sexan autoría súa, senón que a creación, entendida como a composición global da peza, é sinatura

súa; é un xeito de reforzar esa marca autoral. Porén, á hora de afinar o modelo, a clave estaría, sobre todo, no grao de xerarquías que a compañía estableza nas súas dinámicas e tomas de decisións.

Xa que logo, en relación con todo o que acabamos de ver, aínda que a creación colectiva segue a ser empregada na actualidade como modelo de creación dramaturxica por diferentes compañías, a disolución de xerarquías e do pouso político e social que supuña tamén como concepto de grupo foise esvaecendo para derivar noutros modelos en que o foco está máis posto no produto artístico en si mesmo, así como no reforzamento das identidades artísticas individuais. Estes fan máis fincapé no termo “colaborativo”, no traballo conxunto entre diferentes membros do equipo técnico e artístico das compañías que tamén, aínda que teñan un equipo central, común a todas as producións, poden cambiar os seus integrantes en cada unha das montaxes.

Filewood (*ibidem*), en referencia ao contexto escénico canadense, mais establecendo pontes co panorama global, explica tamén que foi nos anos 90 cando a creación colectiva foi substituída, dun xeito amplo, por “colaboración”, para ir máis alá das connotacións políticas antixerárquicas dos anos 70, aínda que é un proceso que xa comezara na década anterior.

Mesmo así, a pesar dese cambio terminolóxico, as técnicas do traballo colectivo son empregadas de xeito habitual, especialmente no caso do teatro físico, de compañías creadas por un grupo de actores e actrices que buscan un director ou directora para que os dirixa e de compañías con diferentes inquadanzas políticas e sociais. Ademais, Filewood tamén sinala que a creación colectiva xa non é unha expresión das prácticas culturais alternativas, senón que é un dos métodos de creación de repertorio que desenvolven os teatros pequenos, que, ben porque pagan pouco ou ben porque dependen do compromiso voluntario do reparto, poden manter un equipo de actores e actrices o tempo suficiente para desenvolver unha peza. Porén, sinala tamén que este é un “luxo” que os teatros máis grandes e institucionalizados non se poden permitir máis que en contadas ocasións. Enténdese que el está a deixar implícito que as dramaturxias xeradas a partir de procesos colaborativos adoitan supoñer un maior tempo de investigación, exploración, creación e ensaio, o que incrementa os custos da produción se se paga o que establecen os convenios de actores e actrices que, como se analizará no apartado seguinte, non sempre atenden moi ben a este tipo de procesos e ás particularidades que estes presentan.

Nos países de fala inglesa, o modelo da creación colectiva (*collective creation*) foi mudando ao que se coñece como *devised theatre* ou *collaborative theatre*, aínda que, ás veces, siga a empregarse como sinónimo deles o termo anterior. Porén, o uso destes dous termos varía xeograficamente, así como as implicacións que cada un deles leva consigo. Heddon e Milling (2006) recollen que as compañías británicas e australianas adoitan falar de *devising* para aludir a este tipo de prácticas, mentres que nos Estados Unidos de América acostuman referirse a prácticas semellantes como *collaborative creations*, aínda que poden convivir os dous termos. Isto débese a que, como elas explican, mentres o primeiro non alude a que teña que haber máis dun/ha creador/a, o segundo si que o fai. *To devise* significa inventar, idear, tamén elaborar, e adoita aplicarse a todos aqueles procesos de creación escénica que non parten dun texto previo, que se desenvolven a partir da exploración e da creación na sala de ensaio.

Por outra banda, Lamden (2000) opón directamente *devised versus scripted work* (ou sexa, o teatro desenvolvido eminentemente na sala de traballo fronte ao traballo baseado nun texto ou guión previo). Explica que o segundo é fundamentalmente literario, xa que un texto é o punto de partida, que é interpretado nos ensaios por un grupo de actores e un director. Pola contra, establece que a esencia do primeiro modelo é un grupo de persoas que traballan e ensaian xuntas durante un tempo para crear un texto espectacular. Aquí vemos como se refire a modelos puros e, aínda así, poderíase matizar que ata no segundo caso hai sempre tamén un traballo creativo por parte do/a director/a e dos actores e actrices para facer unha adaptación. É que mesmo seguindo ao pé da letra as indicacións do/a autor ou autora dramático/a sempre hai toda unha serie de escollas e accións que xorden da propia teatralidade, da procura de dotar de materialidade escénica ese texto base.

Lamden tamén sinala que as pezas resultantes dun proceso de creación do primeiro tipo (*devised theatre*) levan de xeito implícito seren efémeras: “Without a text or documentation, it is difficult to ascribe a value to the theatre piece. It can not be placed in a canon of established, revered work. Perhaps this is why devised theatre tends to carry a lower status in society than traditional theatre” (*ibidem*: 1). Entender que é o texto ou a documentación o que permite valorar unha creación escénica é seguir perpetuando a idea de que o texto dramático é o que lle dá o valor á peza escénica ou mesmo que son equiparables e que se pode

xulgar esta unicamente a partir daquel, cando a peza teatral debería valorarse, precisamente, pola súa mostra escénica, que é onde reside a teatralidade, e non en que haxa ou non un texto dramático orixinal.

Así e todo, desenvolvemos un pouco máis esa oposición á que alude entre teatro de texto e pezas creadas directamente ou especialmente na sala de ensaio. Este último caso, o modelo do *devised theatre*, por si mesmo non nega a posibilidade de partir dun texto literario previo. De feito, hai moitas montaxes que se poden encadrar dentro deste paradigma e que tiveron como punto de partida un texto dramático, como moitas revisións de textos clásicos que se desenvolven escenicamente dentro do modelo posdramático. Entón, poderíase establecer que o foco non está tanto en que haxa ou non un texto (dramático ou non) previo, senón en como ese texto vai ser empregado; se vai ser usado como punto de partida ou pretexto (como o pode ser calquera outro material nos procesos deste tipo), mais sen someter a el todo o proceso de exploración e creación posterior na sala de ensaio ou se vai ser o elemento dominante na montaxe. Ademais, como se sinalou, os modelos de creación escénica establécense de xeito teórico para facilitar a súa análise e mesmo posta en práctica, pero a realidade amosa como se hibridan entre si.

A respecto do que Lamden formula sobre o acceso ao canon, hai moitos espectáculos e compañías que se converteron en canónicas e que foron creadas a partir do modelo da creación colectiva (isto verase aplicado ao contexto escénico galego en apartados posteriores) e sen un texto previo. O teatro de creación colectiva acabou sendo dirixido, moitas veces, tamén cara ao modelo de representación dramática; a partir da exploración e creación na sala de ensaio, o produto escénico resultante é unha peza dramática, cuxos diálogos e accións básicas poden ser rexistrados nun texto escrito e publicados.

Mais, mesmo na súa orientación cara aos procesos de creación colectiva/colaborativa contemporáneos máis tendentes ao modelo posdramático, iso que el chama texto performativo (*performance text*), que se entende que é todo o conxunto de elementos teatrais que conforman o dispositivo escénico (segundo o concepto de dispositivo de Foucault, que non só alude aos seus compoñentes, senón ao xogo de forzas que se establece entre eles), que xorde dun proceso de *devised creation*. Nada impide que poida ser rexistrado ou codificado ao mesmo tempo que se vai xerando, ou posteriormente, mediante a elaboración dun texto

en que se recollan os textos emitidos oralmente (de habelos) e tamén as partituras (ou a súa evocación) de accións físicas, isto tamén se fai.

Alén diso, son cada vez máis as compañías que fan rexistros audiovisuais, non só da peza exhibida, senón que tamén documentan filmicamente o proceso de creación. Porén, hai algo que se debería apuntar, sen necesidade de seguirmos matizando a cuestión: que esa diferenza no status entre teatro tradicional (de texto) e teatro de creación colaborativa quizais non vén dada tanto por unha falta de texto ou documentación –como formula Lamden, que impida valorar o feito escénico, cando este debería valorarse, precisamente, como dixemos, pola posta en escena (e isto debería ser a clave para deixar ben clara a independencia que debe haber entre a literatura e a escena en canto a xerarquías)–, senón por toda unha serie de cuestións especialmente relacionadas co caso do modelo posdramático.

O paradigma posdramático segue a xerar debate entre os que o defenden e os que se opoñen a el, tanto no eido profesional coma no eido académico. Os motivos que esgrimen os detractores do termo son analizadas por Becerra (2017: 6-8), quen sinala, especialmente, a quen, por unha parte, “sustenta o acto teatral nun texto literario”; e, pola outra, “os detractores que a asocian á denominación xeral de *posmoderno* e, en base a tal relación, acúsana de estar detrás da defensa dun teatro que nega o teatro [...]”. Tamén explica que o teatro dramático de base aristotélica segue a ser o máis programado e “o que ostenta o canon do que o común da xente entende por teatro”, e isto vén dado por un motivo moi concreto: “a espectadora, o espectador, ten unha tendencia innata a preguntarse ‘por que?’” (*ibidem*), ao que responde moi ben a lóxica causal que constitúe a verosimilitude aristotélica. E iso é algo que ten afectado, nun maior ou menor grao, ás diferentes manifestacións escénicas que non parten dun texto literario previo ou que, de facelo, mediante o traballo na sala de ensaio o desxerarquizan substancialmente.

Hans Thies Lehmann (2013) analizou os cambios que se produciron nos 12 anos posteriores á publicación orixinal, en 1999, de *Postdramatisches Theater*, e, entre outros, sinalou precisamente a gradual mudanza do “xenio individual” dun creador/director a procesos de traballo colaborativo como un dos cambios que detectara de xeito global no panorama escénico situado dentro do paradigma posdramático.

Outro termo que se usa, ás veces, como equivalente en español e galego ao *devised theatre* é o de “teatro de creación”. Por exemplo, o libro de Baldwin e Bicât (2002), que tiña como título orixinal *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*, foi traducido ao castelán pola editorial Ñaque baixo o título de *Teatro de creación*. Poderíase pensar en adoptar este termo para aludir ao modelo que estamos a arrodear, tamén porque permitiría non ter que facer excepcións ao aludir a creadores e creadoras individuais, algo que si acontecería ao usar termos como os de creación colectiva ou colaborativa (aínda que esta derivación léxica do verbo “colaborar” non aparece recollida pola RAG).

Porén, ocorrenos como co concepto de “creación colectiva”, que cómpre introducir un matiz: o teatro é, en si mesmo, unha arte de creación; mesmo cando se segue dun xeito fiel un texto dramático previo e se fai un proceso de transdución á escena, hai que facer escollas creativas para achegar todo aquilo referente á teatralidade. Así pois, poderíase pensar que unha compañía que faga teatro baseado nun texto dramático previo podería rebater que o seu teatro tamén é creativo, de creación. Deixando xa esta pequena apreciación, si que se fala de teatro de creación para referirse ao modelo que estamos a estudar –de pezas que se desenvolven eminentemente na sala de traballo– e, ademais, permite encadrar nel tanto compañías como creadores e creadoras individuais; mais, se se quere poñer o foco, precisamente, no compoñente colectivo ou colaborativo, completárase e fálase de creación colectiva, creación colaborativa, ou, como xa mencionamos, procesos colaborativos.

Así, en canto á definición do modelo amplo que nos ocupa, como xa estive-mos a ver, houbo e hai diversos achegamentos. Mederos Syssoyeva e Proudfit (2013) tamén recollen diferentes perspectivas, que se presentan a partir dos casos estudados: que unha posta en escena creada de xeito colectivo a partir dun texto dramático previo poida ser considerada como un tipo de creación colectiva; que o colaborativo (elas definen o colaborativo como o debate entre iguais, así como o conseguente acordo) non é ou ten que ser o único elemento fundamental para desenvolver un traballo colectivo; que a creación colectiva poida convivir co liderado autoral ou de dirección... Aquí vemos que o importante tamén é que os modelos se adapten e sirvan para analizar a realidade práctica, por iso se vai pasar a estudar deseguido o caso galego, para analizar os procesos colaborativos no teatro galego contemporáneo.

OS PROCESOS COLABORATIVOS DE CREACIÓN NO TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO

Antecedentes

O teatro galego tivo unha aparición serodia. Cando se escribe e se estrea en 1882 *A fonte do xuramento*, de Francisco M^a de la Iglesia –considerada a primeira obra dramática en lingua galega– hai detrás unha vontade ideolóxica e política do movemento rexionalista de completar o sistema literario galego e crear un teatro propio, en lingua galega (Tato 2003). A lingua e a política estaban situadas por riba dos criterios artísticos como motor e temática para a creación das pezas e o teatro galego estivo durante bastante tempo vinculado á figura do escritor dramático. Isto veu dado polo labor como autores de pezas dramáticas de grandes escritores galegos, así como a importancia da autoría do texto e a vinculación co imaxinario social dun teatro textocentrista, ao igual que acontecía co teatro comercial español. Porén, “o levantamento fascista deu cabo do teatro galego e a ditadura posterior encargou-se de que a súa memoria fose apagada da historia. Quando, nos anos 60, a juventude galega tenta voltar a reconstruílo, constatará que parte do nada e que só conta, como tradición, com un conjunto de textos literarios nunca representados” (Tato 2003: 11), ademais dos textos e representacións que se desenvolveran no exilio.

As mostras de espectáculos e os concursos de textos organizados pola Asociación Cultural Abrente en Ribadavia nos anos 70 resultan ser de vital importancia para a recuperación e evolución do teatro galego e xa, a pesar da importancia que segue a ter o autor, co foco posto no feito escénico. Nesta liña, destacan especialmente as figuras de Roberto Vidal Bolaño e Manuel Lourenzo, homes de teatro, que non só exercen como escritores dramáticos, senón que desempeñan diferentes oficios dentro da creación escénica, que xa escriben pensando e mesmo traballando directamente na súa posta en escena, e que xogan tamén un papel moi relevante no camiño cara á profesionalización do teatro galego.

En Galicia e no resto do Estado, o teatro de creación colectiva no século XX estivo moi vinculado ao teatro independente. De feito, o cooperativismo e a creación colectiva son algúns dos trazos que se lle atribúen ao teatro independente en España xa desde finais dos anos 60 (Santolaria 1997) e coa súa eclosión nos

anos 70. En efecto, Plaza e González Yuste (1975: 57) recollen o cooperativismo económico e o colectivismo nos xeitos de traballar como algunhas das características destes grupos, e referíanse así, nos anos 70, á realidade que os arrodeaba:

La denominación de “teatro independiente” es, en cierto modo, irónica, cuando son tantas las dependencias que traban no sólo su normal desarrollo, sino su mera existencia. Sirve, sin embargo, para entendernos, para designar a una serie de concepciones del teatro como fenómeno cultural muy alejadas del estreno de gala y las dos horas de vanal [*sic*] divertimento que han dominado, que dominan aún, nuestros escenarios comerciales, con las consabidas y respetables excepciones. La búsqueda de nuevas formas de expresión, el acercamiento a públicos marginados del hecho teatral y la formación de actores han sido algunos de los logros del teatro independiente, que podría caracterizarse, entre otras cosas, por un cooperativismo en lo económico, un colectivismo en la forma de trabajar y la intención manifiesta de realizar un teatro en conexión directa con la sociedad española del momento.

Entre as compañías do Estado español que destacaban no seu artigo, estaba a compañía ourensá Histrión 70 –extinta hai xa bastantes anos– e recollían o seguinte arredor dela, definíndoa como “compañía estable”, aínda que afeccionada, e con pezas de creación colectiva no seu repertorio: “El grupo se fundó en enero de 1970 y sus miembros procedían en su mayoría de la Agrupación Teatral Valle-Inclán. Han montado espectáculos de creación colectiva basados en poemas de Celso Emilio Ferreiro, Rosalía, Curros Enríquez, etc. [...]. Histrión 70 está dirigido por J. Manuel Blanco Gil y tiene carácter de ‘teatro estable’, de aficionados” (Plaza e González Yuste 1975: 61).

Liñas de acción e casos

No ano 1978 créase Artello Teatro en Vigo, que axiña se profesionalizaría e que tamén traballou desde este modelo, con pezas cuxos materiais xurdían case na súa integridade do traballo na sala de creación e ensaio da compañía. Mesmo partindo de textos dramáticos previos, atopábase en diferentes obras unha transformación moi grande con respecto ao texto literario orixinal, especialmente en canto ao factor do achegamento creativo por parte dos actores e actrices a partir do xogo escénico e de improvisacións que modificaban substancialmente o texto

primixenio (entendemos como texto non só os diálogos senón todas as posibles indicacións dramáticas). De feito, Santiago Montenegro explicou³ que, mesmo aquelas creacións que partían dun texto previo, incluso de obras moi recoñecidas da literatura dramática, e que na súa páxina web non aparecen sinaladas como creación colectiva, no fondo si que o eran, debido ao posicionamento da compañía fronte ao propio texto e debido á ruptura das xerarquías creativas. E é que, como xa se indicou, outra cuestión que vai unida ao concepto de teatro de creación colectiva é a busca da horizontalidade dentro da compañía, especialmente no aspecto creativo. No ano 1994, Rosa Hurtado e Santiago Montenegro, coa colaboración de Manuel Pombal na dirección, decidiron comezar unha nova etapa da compañía, engadíndolle o sobrenome “*alla scala 1:5*” e optando por un formato máis reducido e un xeito de produción máis artesanal. Artello cumpriu en 2018 os 40 anos de traxectoria.

“La idea principal que Derrida cuestiona al teatro moderno es la primacía del texto previo a la escena teatral” (Fernández 2011: 23). Seguindo esa cuestión, e de acordo co que xa se recolleu, o que formula o teatro de creación colectiva non é a desaparición da figura do dramaturgo nin a do director, senón a integración destes dentro dun proceso creativo que non vén traído da casa, senón que se desenvolve directamente no *hic et nunc* da sala de creación e ensaio. É moi interesante ter en conta que hai compañías galegas, como Artello que, ao longo da súa evolución, pasaron pola fase de querer eliminar a figura do director/a e do dramaturgo/a, para crear unha figura intermedia, como un membro do propio elenco que sae das propostas e “coordina desde fóra”, ata volver de novo á figura do director; agora si, un director que traballa dentro do modelo da creación colectiva.

A compañía Artello tivo durante un tempo a sala Carral, en Vigo; mentres que en Santiago naceu en 1986 *Matarile*, e en 1987, *Chévere*, compañías que estarían vinculadas a dúas salas que dinamizarían moito a axenda cultural compostelá, as salas Galán (inaugurada en 1993) e Nasa (que abriu en 1992), respectivamente. É así que se pode establecer tamén unha relación entre estas compañías que apostaron polos procesos colaborativos (a pesar de contar estas dúas últimas cunha

³ Neste apartado, as diferentes citas de declaracións que aparecen sen referencia bibliográfica foron recollidas mediante entrevistas realizadas directamente ás persoas ou colectivos indicados.

dirección moi clara, como a de Ana Vallés e a de Xesús Ron, respectivamente, que demostra o que viñamos expoñendo de que non é incompatible a figura do director/a con este modelo –amplo– dos procesos colaborativos na creación) e unha vontade de estender o aspecto social e colectivo á súa contorna, procurando a dinamización do panorama escénico e cultural da cidade. De feito, Matarile organizou durante anos o Festival Internacional de Danza En Pé de Pedra, moi importante en canto ao establecemento de pontes entre o teatro e a danza e moi relacionado co xiro performativo das artes. Na Sala Nasa tamén houbo un esforzo moi grande por traballar desde ese punto de vista, xa que durante anos tamén albergou *performances* de todo tipo.

Son moi interesantes os cambios no proceso creativo que impuxeron as novas dramaturxias de carácter posdramático, moito máis vinculadas co feito escénico, especialmente as de Matarile, aínda que tamén se poden atopar elementos posdramáticos na produción de Chévere. Tanto Matarile como Chévere cumpriron xa as tres décadas de existencia e seguen en activo con gran dinamismo e habelencia, dentro e fóra de Galicia.

Como xa se recolleu, o teatro galego sempre estivo fondamente relacionado coa cuestión da identidade galega e, moi relacionado con isto, mantivo a concepción de que a posta en escena vén supeditada á creación literaria dun texto dramático previo (López Silva 2012). Cambios na relación entre teatro e identidade viñeron dados pola irrupción desas novas tendencias que, pola súa vez, foron gañando prestixio e achegándose ao canónico, algo que xa sinalamos en relación co que propuña Lamden:

Con el cambio de siglo, las corrientes posdramáticas, el teatro físico y las tendencias fronterizas han ido adquiriendo progresivo protagonismo en el panorama teatral gallego, saliendo de aquella periferia a la que esos mismos artistas denominaban “alternativa” hasta posicionarse en espacios próximos al centro del sistema y adquirir así los criterios que definen lo canónico: prestigio, consideración crítica, capacidad para la autoexportación y generación de conciencia de grupo. (López Silva 2012: 1)

Curiosamente, Artello comezou como unha compañía eminentemente de traballo de actor e de actriz e, como xa se viu, en 1994 deron un xiro cara ao teatro en pequeno formato, moi vinculado ao teatro de obxectos e de marionetas.

O teatro de obxectos e, concretamente, de marionetas (aínda que non estea aceptado pola RAG, adóitase empregar tamén o concepto teatro de monicreques, e os actores que manipulan os monicreques son chamados familiarmente monicrequeiro; de feito, hai compañías que levan o termo monicreques no seu nome, como Monicreques Cachirulo) abriría unha nova liña de investigación moi interesante, en canto a que se relaciona máis coas dramaturxias dramáticas e, porén, require un proceso de creación colectiva moi interesante de diálogo entre o actor ou actriz/manipulador(a) da marioneta e esta.

Normalmente, los titiriteros suelen ser los escritores del libreto teatral sobre el que van a levantar el andamiaje de su espectáculo, y pocas veces se sirven de textos dramáticos preexistentes que coincidan en sus contenidos con sus intereses y que le faciliten el comienzo de este proceso de búsqueda. Digamos que hemos tenido la suerte de encontrarnos con algo parecido a nuestra sombra, que las palabras de ese texto podrían ser pronunciadas por nosotros, pero no nos fiamos, pues ese texto ya escrito en el que nos apoyamos y del que nos servimos, nos va a plantear otros problemas adicionales al proceso creativo en sí. Los titiriteros solemos decir que el lenguaje de los títeres, sus palabras y los conflictos en los que metemos a tan simbólica figurilla tienen siempre una medida especial, una medida condicionada por la esencia misma del títere, y sin necesidad de un especial razonamiento, podríamos decir que de manera intuitiva nos vemos siempre en la imperiosa necesidad de adaptar y modificar ese texto, esas palabras, esos sonidos, esos silencios y esos ritmos al mundo particular de los actores de madera. (Cañas 2008: 69-70)

Pola contra, Matarile, que xurdira como unha compañía que poñía en escena as marionetas que eles mesmos construían, rematou evolucionando cara a un teatro de actores e de actrices, aínda que aquelas sigan estando presentes.

Chévere é unha compañía que se move dentro da creación colectiva e que gañou en 2014 o Premio Nacional de Teatro, segundo o xurado, pola súa traxectoria neste tipo de creación escénica: “El Premio Nacional de Teatro 2014 ha sido otorgado a Chévere ‘por su coherente trayectoria de creación colectiva basada en la transgresión de géneros y también por su vertiente humorística y participativa, siempre conectada con la realidad social y económica’” (Pereiro 2014).

Xesús Ron, director de Chévere, referíase deste xeito aos procesos creativos da compañía:

Isto é, que damos a hostia de voltas antes de poñernos a traballar en algo. Discutimos, divagamos, excitámonos, dispersámonos ata perder o sentido da orientación. E cando xa o damos todo por perdido alguén propón saír á rúa. Aí comeza todo de verdade. Cando te decatas que non estás ao servizo dun texto, dun autor, dunha estética, un produto ou unha estratexia. Nin sequera do teu propio ego desaparecido ou do dos teus compañeiros, porque todos temos o estómago baleiro e a cabeza a piques de estoupar. Entón imponse a cordura, dámonos de conta de quen somos e que precisamos falar con alguén máis. Coas mesmas persoas que ao mellor viredes ao teatro. Xente que tedes moitas máis historias que contar ca nós, aínda que as caledes e haxa que sacárvolas sen que vos decatedes do que facemos. Facer teatro así ten moito máis que ver con saber escoitar que con falar en voz alta ou murmurando. Escribir así ten moito máis que ver con saber levantar un acta que con compoñer diálogos enxeñosos ou forzar poeticamente o significado das palabras. Temos que actuar como testemuñas [...]. Por tanto, crear é montar un campamento para organizar a xestión do que temos en común e poñerse a funcionar como unha comunidade temporalmente autónoma, sen territorio definido. (Ron 2017: 13-14)

Mentres Xesús Ron defende a importancia da comunidade, da colectividade, na creación das pezas de Chévere; Matarile ten expresado non considerar que traballen desde a creación colectiva ou colaborativa, que son pezas “en que a directora e creadora dos espectáculos é Ana Vallés”, pois pensan que encadralos dentro do modelo de creación colectiva ou colaborativa é un xeito de restarlle esa importancia autoral (referímonos xa a este tipo de casos no apartado anterior, en que nas compañías cunha dirección moi marcada temática e esteticamente a creación se entende máis desde un punto de vista global, de sinatura da peza), mais aluden directamente a esas dinámicas colaborativas:

Los textos que aquí se muestran, al igual que cualquier otro elemento dramaturgico, no responden a una escritura previa, anterior a la puesta en escena. Algunos fueron esbozados antes, como en el caso de *Teatro Invisible*, pero en la mayoría de los casos se fueron gestando o remodelando durante el proceso de creación con los

intérpretes. Estos textos recogen *sólo* las palabras, pero *todas* las palabras. Por esta razón, contienen también la aportación de todos los intérpretes, en algunos casos elaboradas como textos a decir y, en otros, como resultado del trabajo improvisación y por tanto fruto de los ensayos. Incluso los textos aportados por mí han sido siempre modificados, alterados y, por supuesto, enriquecidos al pasar a los intérpretes y a su lenguaje personal. Y al revés, sus propuestas se han visto condicionadas por una dirección específica por mi parte, y en la que siempre he pretendido la veracidad de un cuerpo concreto que habla. Eso es lo que busco. (Vallés 2017: 5)

Baltasar Patiño é tamén director artístico da compañía e encárgase do deseño de iluminación e escenografía, que desenvolve co traballo na sala de creación e ensaio a partir da interacción cos corpos e accións do equipo artístico de cada proxecto.

As novas dramaturxias e a aposta polo performativo, polo posdrama –ou aínda que se parta do drama, que se inclúan elementos posdramáticos–, e polo teatro físico, que se centran na reafirmación do presente escénico, levan consigo unha maior necesidade de traballo na sala e desembocan en procesos colaborativos.

A resolución do 18 de marzo de 2009, da Dirección Xeral de Relacións laborais, pola que se dispón o rexistro, o depósito e a publicación, no Diario Oficial de Galicia, do I Convenio colectivo de actores e actrices de teatro de Galicia (publicado no DOG nº 83 do xoves, 30 de abril de 2009) recolle a “creación colectiva”, que define así: “Enténdese por obra de creación aquela que non parte dun texto, ou aquela na que, partindo dun texto, o/a director/a fai unha interpretación que vai máis alá das intencións do/da autor/a”.

Non obstante, esa explicación introdúcese para referirse á distribución dos personaxes: “Nos espectáculos de creación, a asignación do personaxe é facultade do director/a de escena, sempre respectando a categoría reflectida previamente no contrato”. Resulta cando menos curioso, xa que nun proceso de creación que non parte dun texto previo, senón do material ao que se chega traballando de xeito colaborativo na sala de traballo, é difícil saber con antelación a categoría en que cada actor ou actriz se vai encadrar. Ademais, o dito convenio está moi centrado no traballo de texto, xa que hai categorías de personaxes unicamente definidas polo número de liñas ou versos que din:

- Categoría profesional 3ª (secundario). É aquel ou aqueles artista/s cuxa participación non supera a cantidade de trinta liñas ou versos, estas cun máximo de sesenta espazos mecanografados.
- Categoría profesional 4ª (elenco). É aquel ou aqueles artista/s con pequenas achegas á trama xeral, con participación coral ou non, con texto, ou non, que non chega ás cinco liñas ou versos, estas cun máximo de sesenta espazos mecanografados por liña.

Deste xeito, conséntase que o teatro de creación, especialmente aquel situado dentro dos modelos do teatro físico e do teatro posdramático, aínda non está aquí plenamente considerado e valorado. Non só en canto á distribución de personaxes –de feito, non se recolle que poida haber persoas escénicas que non entren na creación de personaxe, ou actores e actrices/bailaríns/bailarinas de teatro-danza, ou que executen diferentes números de partituras puramente físicas dentro dun espectáculo en que haxa hibridación de xéneros, algo que é tendencia na actualidade–, senón tamén nos tempos de exploración e creación que supón unha creación que parte de cero, non dun texto dramático ou dunha partitura prefixada, o que fai moi complicado axustarse ás cifras que se recollen.

Porén, a práctica sinala que, mesmo así, as compañías están a tender, en maior ou menor grao, a desenvolver procesos colaborativos durante a o proceso de creación escénica. Hai unha serie de compañías de máis recente creación que as que xa se recolleron que tamén traballan dentro desas liñas.

Voadora, nada en 2007 e que é tamén unha das compañías galegas máis recoñecidas dentro e fóra de Galicia, fai unha clara aposta pola hibridación de xéneros e concédelle unha enorme importancia á plasticidade da posta en escena. O seu traballo, como a propia compañía explica, adoita desenvolverse dentro de tres liñas: novas dramaturxias, espectáculos realidade-ficción (onde traballan coa comunidade e con persoas que non son actores ou actrices profesionais) e revisión de textos clásicos. En todas elas é fundamental o proceso de creación de materiais na sala de traballo.

Porén, ao igual que Matarile, *Voadora* non é unha compañía que traballe desde a creación colectiva, aínda que basee a súa creación nos procesos colaborativos: “Pensamos que a nosa estética e o numeroso grupo de creadoras e creadores que conformaron os nosos elencos puideron en ocasións levar a esa

confusión pero o noso funcionamento non é ese. Nós traballamos con creadores e creadoras conformando elencos ou equipos creativos en espectáculos que responden a unha dirección claramente autoral”. Aínda así, eles mesmos sosteñen que a dirección se caracteriza pola escoita e por deixar que cada unha das pezas do equipo se poida desenvolver creativamente, potenciando o diálogo artístico: “É moi importante o traballo das identidades creativas que traballan connosco. O punto de partida tamén é o desexo con respecto ao material que teña cada unha das pezas do equipo creativo”.

A compañía tamén traballa desde a eliminación dos límites entre disciplinas, en especial, entre o teatro e a danza: “A fisicidade ten unha grande importancia no noso traballo. Moitas veces invertemos roles poñendo bailaríns a facer traballo textual ou actrices a bailar. Na nosa linguaxe os límites interdisciplinares son moi difusos”.

En *Elefante Elegante*, que nace no mesmo ano que Voadora, destaca sobre todo o compoñente de teatro físico. Desde o punto de vista da compañía, as creacións non son realmente colectivas, xa que María e Gonçalo toman todas as decisións relativas ao *Elefante Elegante*. Nas pezas en que só traballan eles sós, o traballo é colaborativo entre os dous e, no proceso de creación das pezas en que traballan cun equipo artístico maior, precisan moita dispoñibilidade por parte dos artistas para improvisar, polo tanto a materia final “é certamente producida polos intérpretes”. Ao faceren un traballo xestual non é un texto o que os guía, senón unha secuencia de escenas en forma de cadros ou accións físicas, “unha especie de guión que ten que ser materializado coa creatividade das actrices, dos actores, das bailarinas e bailaríns”.

O que os motiva a facer unha peza que se desenvolve na sala de creación e ensaio e que non parte dunha concepción previa é o desexo de crear unha obra desde cero. “Quizais sexa unha actitude demasiado posesiva, pero esta sensación de crear todo o que se refire ao espectáculo desde a idea orixinal ata o formato final é o que lle dá sentido á nosa postura artística”. Ademais, este modelo de creación escénica permítelles traballar de xeito concreto para os intérpretes que van conformar o elenco, inventando unha peza especificamente para estes actores e actrices en particular e a partir das súas identidades.

É moi interesante tamén analizar o caso de dúas compañías que si que traballan desde a creación colectiva e que están conformadas unicamente por actrices. A Panadaría, que xurdiu en 2013, está a ter un gran recoñecemento

tanto en Galicia coma no resto do Estado coa súa xira coa peza *Elisa e Marcela*. Elas traballan desde o paradigma posdramático, e destaca especialmente o uso que fan da fala para contar historias sen volver entrar no modelo de representación dramática, así como a importancia do traballo que desenvolven arredor de temas sociais, especialmente relacionados con cuestións de xénero, e como botan man de moitísimos recursos da dramaturxia actoral para xerar pezas híbridas en que conviven a narración, a parodia, a música, as partituras físicas, o traballo xestual... e que deixan ver iso ao que xa nos referimos: actrices creadoras, que destacan tanto polo que expresan como polo seu bo facer.

Inherent Teatro é unha compañía creada en 2016, cando as súas compoñentes estudaban o itinerario de Interpretación Xestual na ESAD de Galicia; concretamente polas actrices Noelia Blanco, Pia Nicoletti e Celina Fernández, aínda que non descartan “incluír outras persoas do ámbito da creación escénica se o require o proxecto”.

Optan pola creación colectiva porque as “entusiasma a creación”, xa que lles permite desenvolver a súa “identidade como artistas” e “poñer a proba” as súas propostas escénicas. Expresan que é difícil atopar textos que digan exactamente o que elas queren dicir e facer teatro de creación colectiva, para elas, é unha maneira de unir os seus puntos fortes e “de suplir as eivas individuais”.

Outra liña de acción interesante é que a que desenvolve *Cinema Sticado*, unha compañía que se autodefine como “colectivo de cinema ao vivo”, formada por Xosel Díez e Helena Varela e que incorpora colaboradoras e colaboradores en cada proxecto segundo as necesidades específicas. Combinan a linguaxe escénica coa audiovisual e a decisión de desenvolver as súas pezas desde a creación colectiva parte da vontade de traballaren eles dous xuntos e de facelo “na fronteira entre as artes escénicas e audiovisuais”. A súa situación persoal, ao seren parella e teren fillos pequenos, tamén condiciona o seu proceso creativo, polo que consideran que este modelo de creación é o que mellor se adapta ás súas necesidades. Cren que o feito de seren unha compañía pequena que desenvolve os seus espectáculos na hibridación de xéneros e na experimentación supón un incremento en canto a tempos de produción.

Por último, o caso de *Javier Martín*, como exemplo de creador individual, establece pontes entre o teatro e a danza, en relación co xiro performativo das artes, que reforza o que xa se estivo a ver: a necesidade que hai de deixar de ver

o teatro e a danza como dúas artes apartadas, cando na escena contemporánea xa non é posible separalas. Martín é un creador e investigador escénico, coreógrafo e bailarín cuxas pezas de danza se encadran en dispositivos escénicos híbridos, en que diferentes artes abrazan a teatralidade, o performativo. El é un creador individual que, porén, traballa continuamente dentro de procesos colaborativos, xa que en cada unha das súas pezas introduce outras persoas no equipo artístico coas que traballa na sala de creación, e coas que crea de xeito colaborativo: músicos, artistas visuais, escultores... Tamén é moi interesante a relación que establece co seu deseñador habitual de iluminación, Octavio Más, co que non só crea conxuntamente durante o proceso de creación das pezas senón tamén en escena, xa que, ao haber partes improvisadas por parte do bailarín, Octavio improvisa tamén coa luz, e establécese así un diálogo moi fermoso entre o corpo de Martín e a iluminación. No seu traballo son moi importantes os espazos sonoros e lumínicos que se xeran, así como o xeito en que se deseña a composición do espazo escénico, xa que inflúen na súa danza.

Ademais, Javier Martín desenvolve desde hai anos unha investigación arredor do que denomina “artes do movemento” e os seus espectáculos encádranse dentro dese proxecto superior, en que tamén se inclúen encontros con diferentes axentes e colectivos sociais, xa que el defende a importancia do traballo co contexto –coa comunidade– e crea grupos de debate e tamén de investigación a partir de obradoiros prácticos, non só co público, senón con especialistas doutras ramas do coñecemento etc.

ALGÚNS APUNTAMENTOS E CONCLUSIÓNS

O que se tentou con esta comunicación foi facer un achegamento aos procesos colaborativos dentro do teatro contemporáneo, a partir da elaboración dun marco conceptual que permitise definir un paradigma amplo. Para iso, analizouse o modelo “ máis puro” dentro desa liña, o teatro de creación colectiva, para aludir á evolución formal e terminolóxica deste, así como á súa hibridación con outros modelos de creación escénica, como aqueles en que hai unha dirección escénica moi marcada, pero que se enfoca na creación dos materiais escénicos e da dramaturxia na sala de traballo e que aposta polos procesos colaborativos co resto

do equipo artístico e técnico. Deseguido, fíxose unha panorámica polo caso galego, atendendo aos antecedentes históricos e sinalando diferentes liñas de traballo a partir do exemplo de varias compañías, algunhas cunha longa traxectoria e outras de máis recente creación. Nelas destacan a hibridación de xéneros e a exploración arredor de novas formas, que teñen que ver co cumprimento dunha serie de factores que Lehmann (2013) detectara nos anos seguintes de publicar a versión orixinal, en 1999, de *Postdramatisches Theater*: saída do modelo do panorama alternativo para acadar posicións centrais en diferentes sistemas teatrais occidentais (neste caso o galego), unha gradual mudanza do “xenio individual” dun creador/director a procesos de traballo colaborativo (pode haber unha dirección marcada mais convive e nútrese do traballo de creación en equipo), o aumento de propostas de *site-specific*, o discurso colectivo fragmentado en diferentes voces e a reapertura do diálogo entre o teatro e a sociedade arredor de cuestións políticas e sociais (algo que se detecta na maior parte dos casos revisados), a hibridación entre teatro e danza (moi habitual no teatro contemporáneo galego e que suxire a necesaria disolución da fronteira entre as artes así como un traballo sistémico colaborativo, non só artístico), o emprego da fala para contar historias sen volver entrar no modelo de representación dramática...

Como tamén se viu, o teatro de creación colectivo ou colaborativo ofrece moitas posibilidades: a abordaxe ou tratamento de temas ou materiais estéticos sen a necesidade de que haxa un texto dramático previo; o desenvolvemento dun proceso que ofrezca unha maior liberdade creativa, que se adapte ao número de integrantes da compañía (que, por cuestións loxístico-económicas, non adoitan ser demasiados) e que involucre máis a cada un deles ou delas, mesmo partindo dun texto dramático (ou posdramático) previo; poder traballar desde a hibridación de xéneros etc.

Porén, estamos lonxe da idílica imaxe daquelas compañías-laboratorio de creación colectiva noutros países que vivían (e algunhas seguen a vivir) por e para a súa investigación e creación e que poden pasar tempos dilatados adestrando, explorando e creando. Este modelo adoita levar consigo a necesidade dun maior tempo de montaxe, xa que é preciso contar con fases de exploración e creación ata que se xeran os diferentes materiais e se fixa o esqueleto da dramaturxia, a partir do cal se pode ensaiar e pulir a peza; tamén comporta unha falta de previsión integral do espectáculo ata que estea montado, por moito que

haxa temas ou materiais de partida, o que supón que cada proceso de montaxe sexa distinto e poidan xurdir, a partir das improvisacións e do material dramático que se está xerando, novas necesidades (de adestramento de novas técnicas por parte dos actores e actrices ou de elementos escénicos cos que non se contaba e que poden encarecer a produción). Nos casos do teatro físico e da danza, require tamén dun espazo de adestramento/creación/ensaio adaptado ás necesidades, especialmente en canto ao tipo de chan etc.

A dilatación nos tempos de montaxe, fronte a outros modelos de creación, é un factor complicado en canto a cuestións económicas –xa nos referimos a isto ao falarmos do convenio–, xa que moitas compañías pequenas non teñen os medios para pagar os ensaios –ademais de que, pola precarización da profesión, a maioría dos e das profesionais teñen que compaxinar diferentes traballos– ou alugar unha sala. A alusión que facía Filewood (2006) no contexto canadense aos teatros pequenos aquí nin sequera é adaptable, xa que hai moitas compañías que non contan cun teatro ou nin sequera cunha pequena sala de creación e ensaio, e a oferta de locais que se ceden ou alugan para este tipo de procesos nin abundan nin contemplan sempre ofrecer residencias –e, se as fan, adoitan ser por un período curto, case de residencia técnica–. Aquí aparece a cuestión de se os teatros deberían ser casas do teatro, como acontece noutros sistemas teatrais, e non abrir só para as funcións –que, ademais, son moi escasas–, senón estar sempre abertos á residencia das diferentes compañías e creadores e creadoras –individuais–; así como fomentar o achegamento e o diálogo non só cos profesionais escénicos –acollendo tamén os novos creadores e creadoras escénicos–, senón tamén e, especialmente, coa contorna, cos públicos, como fan algúns creadores e creadoras escénicos, moitas veces tomando a iniciativa, como Javier Martín, ou aquelas compañías que realizan funcións escolares –como A Panadaría–, ou a investigadora e xestora cultural Sabela Mendoza e a bailarina e coreógrafa Caterina Varela, cos Talleres de Público(s) que desenvolven no Teatro Rosalía de Castro, na Coruña.

En definitiva, este amplo paradigma dos procesos colaborativos de creación está a situarse como dominante dentro do sistema teatral galego actual e presenta toda unha serie de cuestións en canto a liñas de traballo e bases metodolóxicas das diferentes compañías e creadores e creadoras moi interesantes, que aquí só se puideron sinalar, sen poder recollermos todo o material obtido a partir dos estudos de caso. Porén, hai tamén toda unha serie de cuestións sistémicas que se

enfrentan a este modelo e que piden un maior compromiso por parte de todos os axentes para apoiar e dignificar unhas prácticas escénicas que están a completar e enriquecer o teatro galego contemporáneo, mais que moitas veces son levadas adiante en condicións moi difíciles, precarias, ou que mesmo non se poden acometer por falta de recursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDWIN, Chris / Tina BICÂT (2002): *Teatro de creación. Proceso para un espectáculo*, Ciudad Real, Ñaque.
- BECERRA, Afonso (2017): “A querela do posdrama en Galicia”, *Erregueté*, 90, 6-8.
- CAÑAS, Gonzalo (2008): “La creación en el teatro de monicreques”, *Fantoche*, 2, 68-72.
- FERNÁNDEZ, Claudio Sebastián (2011): “El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán”, *Anclajes*, XV:2, 19-30.
- FILEWOOD, Alan (2006): “Collective Creation”, *The Canadian Encyclopedia* (<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/collective-creation>) [última consulta: febreiro 2020].
- HEDDON, Deirdre / Jane MILLING (2006): *Devising Performance. A Critical History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- LAMDEN, Gill (2000): *Devising. A Handbook for Drama and Theatre Students*, Londres, Hodder & Stoughton.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3:3, 859-878 (<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703/27107>).
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2012): “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 1-4 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=20217>).
- MEDEROS SYSSOYEVA, Kathryn / Scott PROUDFIT (eds.) (2013): *Collective Creation in Contemporary Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- PAVIS, Patrice (1980): *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales.
- PLAZA, Caridad / Juan GONZÁLEZ YUSTE (1975): “Teatro independiente contra teatro comercial”, *Blanco y Negro*, 27 de setembro de 1975, 57-61.
- PEREIRO, Xosé Manuel (2014): “El Nacional de Teatro premia el compromiso de Chévere”, *El País*, 26 de novembro de 2014 (https://elpais.com/cultura/2014/11/26/actualidad/1417011375_588648.html) [última consulta: febreiro 2020].
- RON, Xesús (2017): “Mirarvos aos ollos”, *Erregueté*, 90, 12-14.
- SANTOLARIA, Cristina (1997): “El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 11, 193-209.
- TATO, Laura (2003): “A historia: o teatro galego até 1936”, *Sete Palcos*, 4, *Teatro galego*, 6-15.
- VALLÉS, Ana (2017): *Cerrado por aburrimiento, Staying Alive, Teatro invisible, El cuello de la Jirafa*, Vigo, Ediciones Invasoras.

UMA ESCOLA SEM LÍNGUA: A FALA GALEGA CÉNICA NA ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA

Daniel González Salgado

A minha filha, Ildara, cursa 3º de primária numa escola pública de Vigo. Há tempo, uma mestra sua escreveu um texto e Ildara indicou-lhe que continha uma incorreção. A docente não considerou apropriado o comentário da menina e manteve o texto como estava. Ildara explicou na casa a anedota para saber se tinha razão ou não a tinha. Eu indiquei-lhe que, efetivamente, a mestra andava errada. Colocara mal um pronome átono, uma incorreção relativamente frequente em pessoas que não conhecem bem a língua galega. Ora, essa docente é quem ministrava língua galega à minha filha.

Tempo antes, quando Ildara cursava 1º de primária numa escola *concertada*, explanava na casa as incorreções da sua docente ao falar em galego. Em encontros com essa professora comprovei que, efetivamente, o seu galego era ridículamente medíocre. Era literalmente incapaz de falar mais de uma ou duas frases seguidas. E com erros pavorosos. Tinha de cambiar imediatamente ao castelhano para se poder expressar sem embaraço. Essa docente era, claro, quem ministrava língua galega à minha filha.

Ambas as professoras estão sustentadas —e pagadas— pela Xunta de Galicia. Os dois casos que amento não são infrequentes, são situações que mais pessoas têm experimentado e partilhado comigo. Portanto, ainda que não se pode afirmar que a Xunta de Galicia promova a incompetência no ensino da língua galega, sim se pode assegurar que, pela razão que for, a sustenta.

Imaginam um docente de matemáticas de 3º de primária que não sabe somar, subtrair ou multiplicar corretamente? Imaginam uma docente de ciências sociais que está convencida de que o sol gira em torno da terra? Imaginam um docente que, em língua castelhana, considera correto “Lo te dije” em vez de “Te lo dije”? Conhecem algum caso como estes? Eu não. E porque um caso análogo, em língua galega, é possível e mesmo habitual? E, o mais importante, porque não há protestos maciços sobre essas graves irregularidades?

A língua galega é uma língua de segunda categoria. E desse estatuto não tem culpa diretamente a Xunta de Galicia. Tanto na Galiza como no resto do estado espanhol foi imposta desde 1978 a obrigatoriedade constitucional de conhecer a língua castelhana. O castelhano é, portanto, uma língua de primeira categoria. É uma língua imposta, de obrigado conhecimento. O galego, não. Mas houve, porém, um momento histórico no qual o galego também foi

língua de primeira categoria. E não estamos a falar do século XIII, nem do século XIV, mas de 1983.

O 15 de junho de 1983, o Parlamento galego aprova, por unanimidade, a Lei 3/1983, de normalização linguística, que estabelecia a respeito do galego que “todos os galegos teñen o deber de coñecelo e o dereito de usalo” (p. 1893). Esse texto foi aprovado por todos os partidos presentes na câmara naquela altura. Era um texto necessário, que equiparava legalmente a língua própria da Galiza com o castelhano. Mas rapidamente foi impugnada essa Lei perante o Tribunal Constitucional. E quem foi o promotor desse recurso? A ultradireita franquista? O exército? A igreja? Não, claro que não. Foi o governo do Partido Socialista Obrero Español, representado na Galiza por Domingo García-Sabell, o presidente da Real Academia Galega (RAG). Sim, não é um erro. A incrível história desse recurso de inconstitucionalidade foi pertinentemente esquecida ou, se calhar, ocultada, de modo que poucas pessoas das novas gerações a conhecem. Porque o facto de ser a Real Academia Galega quem estivesse –direta ou indiretamente– por trás daquela afronta histórica à língua que afirma defender, foi, e continua, um assunto vergonhoso e ridículo.

García-Sabell, como Delegado do Governo de Espanha na Galiza naquele 1983, pretendia evitar que a língua galega fosse uma língua com igual estatuto legal que o castelhão. E em 1986, o Tribunal Constitucional resolveu –favoravelmente para os interesses de García-Sabell, do PSOE ou de quem for– o recurso apresentado três anos antes. Nesse momento, a língua galega converteu-se de novo em língua de segunda categoria. E para tal fim, eliminou-se então do texto da Lei de normalização linguística o citado dever de conhecer a língua galega. Na Galiza, a única língua imposta é, destarte, o castelhano. Assim o reafirmava a sentença TC 84/1986, de 26 de junho. Desde essa data, uma vez degradada legalmente a língua galega, García-Sabell continuou durante uma década a exercer de *Delegado del Gobierno* –até 1996– e, claro, também de presidente da Real Academia Galega –até 1997.

García-Sabell poderia ter renunciado a algum dos seus cargos –bem como académico, bem como Delegado–, salvando assim a honorabilidade da RAG, mas García-Sabell não renunciou a nada. E graças a ele, às pessoas que o apoiaram e, é claro, aos acordos do pós-franquismo, hoje o galego é uma língua de segunda categoria e a RAG uma entidade sob suspeita. Porque essa mesma

RAG, aquele mesmo presidente e, como veremos, uns similares princípios ideológicos, foram os que naquelas décadas de 1970 e 1980 consolidaram o padrão linguístico oficial da língua galega. E que padrão linguístico é esse? Pois um padrão linguístico que não tem servido para travar o longo processo de extermínio planificado do galego e a sua substituição pelo castelão. Ou que mesmo está a virar um fator decisivo no seu avance (Herrero Valeiro 2015).

Como é bem sabido, esse processo planificado de extermínio e substituição iniciou-se no século XV e afixou-se com a monarquia absoluta dos Reis Católicos, que promoveram a “instauración do castelán como língua única das administracións civís e eclesiásticas galegas e –cabo do latín– tamén do mundo cultural, de tal xeito que o galego acabará por perder totalmente os seus usos formais xa no primeiro tercio do século XVI” (Mariño Paz 1998: 201). Porém, essa repressão linguística não fez mudar a língua duma importante quantidade de pessoas nos séculos seguintes, talvez porque o estado espanhol não se interessou por regulamentar nem controlar a educação até a segunda metade do século XVIII, com o reinado de Carlos III. Deste modo, “ata a chegada do século XIX a porcentaxe de galegofalantes habituais en Galicia debía de supera-lo 95 % da poboación total” (pp. 229-230).

No século XIX, a ofensiva linguística na Galiza reforça-se. Nos seminários pretende-se formar os futuros sacerdotes como uma “milicia clerical [...] segregada da sociedade laica pero actuante sobre ela” (p. 340), que defendesse a Igreja dos avances do liberalismo, uma ameaça aos privilégios da Igreja. Assim, os sacerdotes –um em cada 295 habitantes, no ano de 1867– reforçam a segregação linguística, reservando o castelhano para todos os atos “que non esixisen o uso do latín” (p. 341). Também alimenta o maior uso desse idioma a extensão do “aparato administrativo propio do estado liberal centralizado do XIX” (p. 345), a influência crescente da burguesia forânea e a transferência de população do rural aos núcleos urbanos ou à emigração exterior. Por último, a educação exclusiva em castelhano recebe um notável impulso na segunda metade do século XIX, graças à Ley de Instrucción Pública de 1857, que prescrevia no seu artigo 88 que “la Gramática y la Ortografía de la Academia Española serán texto obligatorio y único para estas materias en la enseñanza pública” (p. 2). O processo de substituição linguística iria ganhando força então. Assim, enquanto em 1860 tão só sabia ler e escrever –em castelhano, claro– o 21,14 % das galegas de dez

anos ou mais (De Gabriel 2013: 290), ao longo do século XX, à medida que se ia estendendo a educação pública e, com ela, a instrução forçada da língua castelhana, o processo de substituição linguística vai-se acelerando. Nas primeiras décadas do século XX o castelhano é implantado com maior ênfase e, já em 1940, a alfabetização nesse idioma alcança os 75,59 % da população. Deste modo, ainda que o galego é maioritário em falantes, a sua natureza de língua dominada já se sente irreversível. A ditadura franquista encontrará então boa parte do trabalho feito. Só terá que carregar o pedal do acelerador.

Paralelo a esse processo de extermínio e substituição, desenvolve-se um processo contrário de dignificação e reivindicação linguística, assim como um apaixonante processo de padronização que chega, com diversas intensidades e batalhas –as mais intensas, nas décadas de 1970 e 1980 (Herrero Valerio 2011)–, até aos nossos dias. Contudo, nessa padronização iniciática do século XIX concorrem diversas dificuldades. Entre elas, que o castelhano é a única língua de referência na educação das pessoas que empregam o galego literário. E também que não se conhecem bem os textos da tradição medieval nem as variedades linguísticas do dialeto galaico-português. Porém, o debate sobre a codificação escrita do galego gera muitos debates e posições discordantes. No século XIX concorreram dois movimentos em oposição (González Seoane 1994). De um lado, os *popularistas* –abandeirados por Saco Arce– defendem o achegamento ao galego próprio da gente do comum que ainda não sofrera a interferência do castelhano. Os *cultistas* –como Marcial Valladares– repudiam os hipotéticos vulgarismos e incorreções da fala popular, e entre eles mencionam singularidades como a gheada, o sesseio, o infinitivo flexionado..., enquanto os primeiros optam por uma posição *descritiva*, sem estabelecerem hierarquias entre as variedades dialetais, a outra corrente entra no domínio da *prescrição*, censurando umas formas e canonizando outras. Em definitiva, “o debate ortográfico do Rexurdimento non xirou tanto ó redor da necesidade de acudir a modelos coma os representados pola fonte medieval, o portugués ou o castelán coma ó redor das que eran basicamente unha concepción utilitarista ou foneticista e outra cultista ou etimoloxista dos códigos gráficos” (Mariño Paz 1998: 462). A luta entre ambos os bandos foi notável, e mesmo houve polémicas na imprensa, como aconteceu com o tema da representação do fonema fricativo pré-palatal surdo, que para os foneticistas devia ser sempre <x> e que os etimologistas representavam com <g>, <j> ou <x> em função do étimo da palavra.

A finais do século XIX começa-se a recorrer ao galego medieval e às soluções doutros idiomas para lhe dar forma à ortografia do galego. Mas entre todas as referências, entendem diversos autores que o modelo para a padronização devem ser as falas irmãs de Portugal, do Brasil, de Angola, de Moçambique, Cabo Verde... Murguía, Vilar Ponte, Johan Vicente Biqueira ou Castelao assumiam então discursos de orientação reintegracionista para a língua galega (Fontenla Rodríguez 1989), isto é, situar o galego no âmbito das variedades do diassistema galego-português. *Sempre en Galiza* (Castelao 1996) oferece inúmeros exemplos dessa orientação, também presente nos discursos e outros escritos de Castelao, onde manifesta o seu desejo de que “el gallego se acerque y confunda con el portugués, de modo que tuviésemos así dos idiomas extensos y útiles. Y aún desearía más: desearía que en la segunda enseñanza fuese obligatorio el inglés y otro idioma extranjero” (Sánchez Albornoz e Castelao 1975: 101). A visão de Castelao está já situada num futuro onde o contacto da cidadania galega com outras línguas de poder faz precisa a sua necessária coordenação com o resto de falas do que se tem denominado como *galeguia* (A.V., 13-04-2014).

A guerra civil, o exílio e a ditadura acabam temporalmente com o nacionalismo cultural e político em território galego e a corrente reintegracionista dilui-se. Quando em 1950 a nascente Editorial Galaxia começa a editar textos na nossa língua, fá-lo aproximando-se –como se fizera desde o século XIX– à ortografia do espanhol. Porém, o diretor literário de Galaxia, Ramón Piñeiro, ia aglutinar e orientar um importante grupo de intelectuais –alguns também académicos da RAG–, herdeiros dum discurso reintegracionista moderado, onde se aceita certa dependência –no mínimo, ortograficamente– do castelhano (RAG 1971: 6).

A Ley General de Educación de 1970, fazendo uma referência ao “cultivo [...] de la lengua nativa” (p. 12529), abre as portas a uma pequena introdução do galego nas aulas. Ramón Piñeiro, conhecedor com antecedência dessa hipótese, concebe a redação dumas normas, mas organiza esse processo à margem da RAG, só com académicos então afins a Galaxia –Filgueira Valverde e Carvalho Calero–, para evitar critérios como o de Leandro Carré Alvarellos, partidário da terminação *-zon*, da forma *ao* para a contração preposição-artigo ou da ausência da preposição *a* nos complementos diretos (Freixeiro Mato 2018). Será assim como se gesta a normativa ortográfica *autonomista* da RAG de 1970 e

a normativa morfológica de 1971, também assinada por Filgueira, Carvalho e Piñeiro. Ambas supõem uma continuação da normativa que alentara anos antes a Editorial Galaxia e da *Gramática del gallego común* (Carballo Calero 1966).

Nesses anos aparecem também os manuais *Gallego 1*, *Gallego 2* e *Gallego 3*, do Instituto da Lingua Galega (ILG). Esta entidade fora criada pelo Departamento de Filologia Românica da USC, baixo a direção do asturiano Constantino García. O ILG seria o grande representante do autonomismo linguístico, ao considerar que a padronização da língua galega devia tomar como referente principal a fala popular da Galiza e manter distâncias respeito ao português e ao castelhano. Desde a sua perspetiva da investigação dialetológica, viam a normativa da RAG como excessivamente concordada com o mundo lusófono. O sucesso desses manuais que não seguiam a norma da RAG converteu as normas da Academia em letra morta e, a posteriori, subordinaria a RAG aos seus ditames.

Se desde os séculos precedentes as figuras centrais do pensamento galeguista –Feijoo, Sarmiento, Murguía, Vilar Ponte, Castelao etc.– viñan defendendo teoricamente a substancial unidade lingüística galego-portuguesa como liña argumental na procura de prestixio para o galego, que tamén asumían na posguerra académicos como Martínez-Risco, Carré Alvarelos, Carvalho Calero ou Ramón Piñeiro, cada un á súa maneira, a partir de 1971 a situación vai mudar, a se producir unha ruptura dese consenso implícito anterior coa reafirmación e ampliación doutra liña discursiva tendente a prescindir dese argumento na defensa do galego e da súa utilidade; tal tendencia foi dalgún modo propiciada polo Departamento de Filoloxía Românica da USC e viuse favorecida pola superioridade científica deste sobre a Academia. (Freixeiro Mato 2018: 331)

A transição da ditadura para a democracia, e a iminente incorporação do galego ao sistema educativo, mobilizará o interesse pelo debate linguístico. E nesse debate está presente um reintegracionismo mais firme. Em primeiro lugar, através da figura de Valentín Paz Andrade (1968), amigo e companheiro político de Castelao durante a Segunda República. Ele também, junto com o rianjeiro, defendia que “o mapa da lingua de Camões e Rosalía abrangue terras dos catro continentes” (1968: 133). Seguindo a estela de Paz Andrade caminhará a proposta ortográfica reintegracionista para o galego de José-Martinho Montero Santalha

(Peres Gonçalves 2014). Mas será o linguista português Rodrigues Lapa (1973) quem, oferecendo a ortografia portuguesa como modelo para o galego literário, irá mobilizar muitas mais reações favoráveis e, sobretudo, de repúdio, tanto do galeguismo (Piñeiro 1973) como do nacionalismo galego. Finalmente, em 1977, a USC fez uma convocatória para a elaboração de materiais de ajuda para as escolas, onde o galego começava já a aparecer. Dos acordos obtidos elaboram-se as *Bases prá unificación das normas lingüísticas do galego* (1977). Essas Bases, prologadas por García-Sabell como presidente da RAG, teriam um “valor fundamentalmente experimental” (p. 5), mas, a partir delas, consolidar-se-iam decisões linguísticas que chegaram até os nossos dias.

Com o início da Xunta de Galicia, esta instituição revela uma necessidade urgente de se reger por uma normativa. E por isso cria uma comissão na qual estavam, entre outros, Ricardo Carvalho Calero –que a partir de 1975 fizera uma viragem para as teses reintegracionistas– e Xosé Filgueira Valverde, de orientação autonomista. Como resultado dos consensos dessa comissão, foram publicadas pela Xunta as *Normas ortográficas do idioma galego* (1980), destinadas a regularem “o uso do idioma escrito polos distintos organismos que constituen a Administración do ente pre-autonómico galego” (p. 11). Naquela normativa de consenso causou polémica entre a gente afim ao ILG a recomendação de formas de sufixos mais próximos do português, como -aria, -zón, -són, -bel, frente às formas mais próximas ao castelhão -eria, -ción, -sión, -ble, também aceites. E também seria controversa a aceitação da acentuação aguda (´) própria do castelhano, o acento grave (`) para indicar uma vogal aberta e o acento circunflexo (^) para indicar uma vogal fechada, símbolos também presentes no português. O documento resultante, pois, não seria do agrado de muitas pessoas do sector autonomista. Já o próprio Filgueira Valverde “não queria inovações que dificultassem a aprendizagem da língua castelhana”, relata José Luís Rodrigues –membro daquela comissão– no documentário “Decreto Filgueira” (AGAL e Perozo 2015). E é que aquelas normas deixavam a porta aberta a uma reforma posterior “mais histórica, ou mais económica, ou mais solidária de outras formas do románico-hispánico ao que o galego pertence, non só como práctica usual no futuro, senón como anticipo, a título experimental, en círculos cultos, segundo, por outra parte, xa se ven, notoriamente ensaiando” (Xunta 1980: 12). Em definitiva, abria-se a porta a harmonizar a ortografia galega com as das outras variedades do seu diassistema.

A orientação dessas primeiras Normas publicadas pela Xunta mobiliza então o sector autonomista, com maiores conexões com o poder político pós-franquista. E, então, ao se redigirem as normas oficiais definitivas, prescinde-se de buscar um consenso entre reintegracionismo e autonomismo. Deste jeito, em julho de 1982, as duas entidades com maioria autonomista –RAG e ILG– aprovam por conta própria, e com a oposição dos académicos explicitamente reintegracionistas, Carvalho Calero e Marín del Valle, as *Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego* (NOMIG). Pouco tempo depois, a Xunta de Galicia outorga-lhes carácter oficial mediante o denominado *Decreto Filgueira*, pois naquela altura Filgueira Valverde fora nomeado Conselheiro de Cultura por Alianza Popular. A guerra normativa, começada em 1971, é ganha então pelo ILG, a entidade que liderara o autonomismo linguístico e que movera aos seus postulados a maioria do galeguismo linguístico.

Nin Galaxia, nin a Academia, nin os seus membros máis destacados como o propio Piñeiro, Carvalho Calero, Sebastián Martínez-Risco, Carré Alvarelos, Fernández del Riego, Otero Pedrayo etc., herdeiros dunha forma ou doutra da tradición galeguista, partillan na altura a virada do discurso a respecto da relación entre galego e portugués que na práctica mantén o ILG, mais o caso é que esta se vai impor. Pódese afirmar, por conseguinte, que en 1971 se produce a nivel retórico unha reorientación no discurso dominante sobre a lingua, a se romper dalgún modo un certo consenso histórico maioritario, nomeadamente dentro do ámbito galeguista, a respecto da natural identidade lingüística galego-portuguesa e da conveniencia de a codificación do idioma camiñar pola vía de aproximación posíbel. Piñeiro, que de inicio critica duramente en privado a actitude “anti-lusista” do ILG, logo irá virando cara ás posicións deste e con el a maioría do galeguismo que se move arredor de Galaxia e da Academia. (Freixeiro Mato 2018: 334-335)

Mas o reintegracionismo não desaparece na década de 1980, todo o contrário. Muito ativo no ensino e no nacionalismo galego, continua a reivindicar outras opções normativas. Em 1981 cria-se a Associação Galega da Língua (AGAL), que rapidamente vai redigir uma norma reintegracionista –a norma AGAL. Em 2003, o padrão galego oficial abre-se a uma reforma que inclui contributos do reintegracionismo *de mínimos*, mas o debate continua. O reintegracionismo de

orientação lusista continua a achar que pequenas alterações ao padrão oficial não vão evitar o declínio do galego. E continua a defender a estratégia da assunção dum código ortográfico confluyente com os países da lusofonia.

Seja como for, como resultado da ausência de consenso entre o autonomismo e o reintegracionismo a inícios da década de 1980, o padrão galego implantado nestas últimas quatro décadas assumiu uns critérios de conversão fala-texto e texto-fala que não se afastaram suficientemente dos da língua dominante que a está a substituir. O que implica isso? Pois que a interferência da fala castelhana na qualidade da fala galega não parece que possa ser evitada eficazmente através da educação no padrão oficial. A ortografia confluyente com o castelhano imposta pelo ILG e a RAG está a emular ou referendar os mecanismos de conversão próprios do castelhano, pois o universo simbólico —quer dizer, gráfico, ortográfico— do galego oficial é o universo dessa língua. Se a isto se acrescenta a presença esmagadora do castelhano nos meios de comunicação e a conceção isolada do galego face a outras variedades do diassistema galaico-português, o resultado é evidente: a substituição linguística continuará até à sua conversão numa língua morta ou moribunda, só empregada em atos rituais, como foi o caso do latim até não há muito tempo.

Porque por muito galego que se estudar, quando uma pessoa passa pelo ensino obrigatório e depois pelo bacharelato e, finalmente, chega à Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESADG), o seu nível de expressão em galego é, em geral, muito limitado. Atesto-o. Mesmo no caso de alunado falante de galego que emprega esse idioma na maior parte das situações da sua vida, uma minoria. E isso reflete-se, com certeza, nas aulas e na competência profissional final do alunado. E apesar dos esforços feitos por muitas profissionais da escola, a maioria do professorado não tem uma formação, uma influência ou uma vontade que permita resolver as eivas doutros níveis educativos.

Essas carências em língua galega do alunado da ESADG são objetivas. O Plano Linguístico do centro (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia 2014), que incorpora uma pequena análise sociolinguística realizada em 2014, revela que “a excelencia na fala en galego está uns 50 puntos porcentuais por baixo da excelencia en castelán” (p. 13). Na escrita, esta diferença reduz-se aos 30 pontos porcentuais, mas ainda assim é uma diferença notável. Para cúmulo, a percentagem

de alunado com uma competência “moi deficiente, deficiente ou só aceptable na fala galega é dun 38,89 %” (p. 13), cifra que contrasta com o 5,55 % que manifesta similar nível de competência em castelão. Esta disparidade de competências entre as duas línguas é coerente com outro dado importante: “o uso do galego entre o alumnado é máis de 50 puntos inferior ao uso do castelán” (p. 13). E perante essa realidade, a capacitação do professorado em língua galega não é muito melhor. O desequilíbrio de competência entre castelhano e galego é similar ao do alunado: “A excelencia na fala e na escrita en galego está uns 50 puntos porcentuais por baixo da excelencia en castelán” (p. 8). De mais a mais, a predisposição do professorado para melhorar a sua competência em galego não é plena.

Tomando como base esse estado de coisas, como deve focar-se o trabalho na língua galega cénica? Deve-se, talvez em nome dum realismo conformista, assumir que a realidade linguística do galego caminha em direção ao abismo e que já não faz sentido fazer mais esforços? Acaso as insuficiências linguísticas da ESADG não são iguais ou mesmo menores que as de outros âmbitos da Galiza? Poderia ser, mas não deve servir de desculpa. Porque, o que temos feito até agora? Bem pouco. A ESADG, tratando-se dum centro público de artes cénicas de nível superior, deve ter um papel relevante na consolidação de uma fala galega cénica de qualidade. Isso é o que acontece em todas as grandes escolas teatrais: a ESTC de Lisboa cuida da fala cénica em língua portuguesa, o Institut del Teatre é conhecido pela sua escola da fala em língua catalã, a RESAD de Madrid tem também um histórico trabalho sobre a oralidade e o verso em língua castelhana... E nós, o que temos? Pois bem, para além de iniciativas individuais na docência, o projeto pedagógico da ESADG (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia 2018) reflete que nem na sua missão (p. 8), nem na sua visão como escola (p. 8), nem no que se define como “sinais de identidade”, nem nas “características do centro” (pp. 5-7) há qualquer referência ao contexto galego, nem à sua condição de instituição que deve ter um papel muito ativo na consolidação da oralidade galega dos setores teatral e audiovisual. Onde, então, se vão formar as atrizes, as dramaturgas e as diretoras no domínio da fala galega cénica se não é na ESADG? E que ação coordenada e global tem estabelecido o centro para consegui-lo? Nenhuma.

Essa eiva capital, medular, da nossa escola, é uma lousa que mina a sua credibilidade educativa e o seu papel como referente do teatro galego. É certo que

se têm feito coisas. Nos últimos tempos, por exemplo, está-se a vincular a docência da expressão oral em galego com o trabalho de direção atoral. Mas é um projeto emergente entre Cristina Domínguez –que tem trabalhado incansavelmente nas suas aulas pela causa do galego cénico– e quem isto escreve. Mas não é suficiente. Precisa-se de um plano mais amplo e ambicioso, de uma atuação coordenada a meio e longo prazo que envolva todas as especialidades e níveis educativos da escola. E devem tecer-se vínculos estreitos e continuados com outras entidades, com investigadoras, linguistas e profissionais cénicas e audiovisuais. Sem exclusões e sem preconceitos. A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia deve abandeirar a luta pela qualidade linguística do galego cénico. E é urgente fazê-lo. Já levamos 15 anos de atraso. No mínimo.

Ora, se acreditamos que é necessário implementar um programa de educação na fala galega cénica, quais são as bases que devemos tomar como ponto de partida? Essa língua galega oficial que durante dez, doze ou mais anos estudou o nosso alunado na educação obrigatória? O que se pode esperar de nós se empregarmos novamente as mesmas ferramentas? Vejamos um exemplo claro, um só entre muitos possíveis, da insuficiência dessas ferramentas com as que contamos na atualidade.

“O galego posúe sete fonemas vocálicos” (Iglesias *et alii* 2016: 20), indica com precisão um livro qualquer de língua e literatura galegas de 2º de Bacharelato. A mesma coisa afirmam todos os outros, tanto de 2º de Bacharelato como de níveis educativos inferiores. Mas isso é falso. Há décadas que sabemos que o galego tem mais de sete vogais. Já o ILG o detetava há quase 50 anos. E também Vidal Figueroa, quem em 1997 estudou os três dialetos de Vigo: o viguês tradicional, o galego urbano culto e o castelhano. Achou que a similitude fonética entre o castelhano de Vigo e o galego urbano culto era quase total, do 96 %. Porém, a diferença entre o viguês tradicional e o galego urbano era tão só do 49 %, muito similar à que mantinha com o castelhano, um 46 %.

Os falantes de galego urbano culto basean a súa pronuncia no modelo consolidado no seu entorno, ou sexa, o padrón das clases medias urbanas instaladas no castelán, aplicándoo ás formas escritas do galego. A este modelo, plenamente homologable a outros dialectos *standard* do castelán peninsular, o galego urbano acrescentou a penas o son [] para pronunciar o ‘x’ típico do galego. (Vidal 1997: 330)

Naquela realidade de há quase vinte e cinco anos, galego e castelhano já eram “case indistinguibles na súa componente fonética” (p. 330). Então, de que serviram quarenta anos de educación em galego? Por outras palabras: a educación em galego foi um fator que afastou o galego atual do galego tradicional? Muito provavelmente. Para essa tese aponta já Vidal (1997: 331). De facto, ele detalhava que no nosso dialeto viguês tradicional, as vogais em posição átona apresentam uma redução vocálica, isto é, uma “reducción do espacio psico-acústico utilizado e na redución do número efectivo de segmentos (vocais) diferenciados”. Assim, perante o sistema vocálico tónico de sete vogais (i, e, ε, a, ə, o, u), Vidal considera um sistema vocálico átono constituído por: ɪ, ə, ɐ, ʊ (p. 327). Destas vogais nada resta em nenhum dos manuais de língua galega do ensino obrigatório nem pós-obrigatório.

Com efeito, Vidal vinha a indicar que, no galego tradicional de Vigo, dizemos *o lobo* como [ʊˈloβʊ], com vogal quase posterior quase fechada arredondada como, por exemplo, nas formas inglesas *could* [ˈkʊd], *good* [ˈɡʊd] ou *would* [ˈwʊd]. E pronunciamos também a vogal central quase-aberta em formas como *tinha* [ˈtɪɲə], do mesmo modo que se fai em Portugal —e na Galiza, por suposto— em palavras como *faca* [ˈfakə], *pinha* [ˈpɪɲə] ou *doninha* [dɔˈɲɪɲə]. E também, como no inglês e nalgumas falas do Brasil, o ‘e’ postónico pronuncia-se com a vogal quase anterior quase fechada não arredondada. Assim, dizemos *gente* [ˈʃɛntɪ] ou *forte* [ˈfɔrtɪ], como nas palavras inglesas *big* [ˈbɪɡ], *think* [ˈθɪŋk], *will* [lˈwɪl/] ou *village* [ˈvɪlɪdʒ].

Estas três particularidades fonéticas do galego iam ser corroboradas anos depois por Regueira (2010) no seu *Dicionario de pronuncia da lingua galega*. Ali, falando do vocalismo postónico, confirma que “as vogais postónicas finais presentan unha marcada elevación respecto ás tónicas, así coma unha notable centralización. A elevación e a centralización son menos acusadas en posición final de enunciado, onde a duración é notablemente maior. [...] Estas vogais, de acordo co Alfabeto Fonético Internacional poden representarse como [ɪ], [ɐ], [ʊ]” (pp. 13-14). Mas o próprio Regueira, numa incompreensível decisão, toma a determinação de não utilizar esses símbolos, para oferecer uma “transcripción accesible e clara para non especialistas” (p. 14). Ora, esses não especialistas somos nós —as docentes— e o nosso alunado, que lemos a sua obra e também lemos dicionários doutras línguas. Mas, surpreendentemente, nós, as docentes

não especialistas e o nosso alunado, vemos nos dicionários doutras línguas esses mesmos símbolos que Regueira nos oculta no seu. Nesses dicionários tratam-nos também como pessoas não especialistas..., mas inteligentes! Porque os não especialistas do século XXI, de não entendermos esses símbolos, acudimos a qualquer dos múltiplos recursos acessíveis offline ou online, como podem ser os inúmeros vídeos tutoriais de Youtube onde se nos informa com uma precisão excelsa como se pronunciam o [ɪ], o [ɐ] ou o [ʊ].

Desde a década de 1970, o ILG orgulha-se de ter recolhido o galego *tal cal era* e de ter defendido o seu lugar no padrão. Ora, o que há mais galego do que as suas vogais? E porque a norma ILG-RAG mantém ainda as sete de sempre se há já uma década que Regueira –nesse seu dicionário publicado pela própria RAG– defende que, no mínimo, há mais três? Porque essa informação não chega imediatamente às escolas? Não era o ILG uma instituição abandeirada da fala popular? Não tem ainda o ILG um certo controlo do que se passa na RAG? Já se aceita desde ambas as entidades que o galego está amortizado? Ou já se renunciou à dignidade do idioma desde os acontecimentos de García-Sabell no 1983? Deve, então, a ESADG, como centro dependente da Xunta, renunciar à educação na fala cénica em galego?

Gostaria de pensar, pelo que conheço da produção científica de Regueira, que nessa escolha do seu dicionário não subestima a inteligência das suas leitoras. Mas suspeito que são outros fatores ideológicos que mobilizam verdadeiramente a sua cautela e a decisão da RAG de desatender deliberadamente o vocalismo galego. Noutro escrito de Regueira cremos ler uma possível evidência quando afirma: “Unha crítica que se ten feito a este ‘purismo’ da lingua oral é que dificulta o achegamento dos castelanfalantes ao galego, ou, incluso, que os discrimina respecto aos falantes que teñen o galego como lingua inicial e habitual” (p. 14). Se for esta a razão oculta da renúncia de Regueira e da RAG à prescrição no padrão galego de [ɪ], [ɐ] e [ʊ], então deduzimos que essa norma padrão está dirigida a não especialistas em galego, a falantes de castelão com aversão seletiva a fonemas não presentes na sua língua materna.

Se essa pressão ideológica subterrânea existir, seria coerente então com o pensamento que trasladava o também académico da RAG Alonso Montero, quando falava da sociolinguística da Galiza: “hay ámbitos muy grandes que no se han comprometido en absoluto con el idioma. El día que a esa gente se le

proponga un modelo lingüístico próximo o muy próximo al portugués, en lugar de una norma hecha a partir del gallego hablado, la desafección sería grande” (Pereiro 2013). Alonso Montero, acaso sem o querer, explica perfectamente a deriva do padrão galego oficial: para que esteja tranquila a gente que não fala galego nem tem intenção alguma de o fazer, os galego-falantes temos de aceitar a castelhanização permanente da nossa língua. Temos de resignarmo-nos e aprendermos uma variedade da nossa língua que não guarda conexão explícita com as falas irmãs de Portugal, do Brasil ou de África. Devemos espanholizar a nossa fala para que seja uma língua dócil, inútil, regional, minorada, humilhada até o paroxismo; enfim, facilmente exterminável. Temos de converter o galego num dialeto folclórico espanhol e tirar-lhe aquilo que não soe a castelão: fazer que perda vogais pelo caminho, esquecermo-nos das reduções vocálicas, das inflexões estranhas, escolhermos entre palavras sinónimas sempre a confluente com o castelão... Porque no imaginário do nacionalismo linguístico espanhol (Moreno Cabrera 2010), quanto mais evidente é que outras variedades do nosso diassistema linguístico também se falam em Portugal, no Brasil e noutros países, maior é a urgência por aniquilar o nosso alento. Um galego coordenado com o português faria quase impossível sustentar o histórico maltrato que a nossa língua tem recebido e recebe: “língua rural, arcaica, pobre, ruda, ordinaria e bárbara que estigmatiza a quen a fala. [...] un dialecto ou un *patois* e, polo tanto, só válida para ser lingua oral de campesiños e mariñeiros. [...] Como lingua minoritaria que é vai camiño da extinción e o seu uso significa atraso, retroceso e involución” (Freitas Juvino 2008: 821).

Na ESADG observamos que o sistema educativo prévio ao nosso nível não está a funcionar no ensino do galego. A língua “está a seguir un proceso avanzado de disolución no español, sobre todo no plano oral e popular, pola vía da interferencia ou transferencia, do empréstimo, da converxencia ou do calco” (Freixeiro Mato 2014: 18). E nós, em 15 anos de escola nesse contexto, quando se poderia ter orquestrado um plano para a melhora do galego cénico que servisse a todo o setor teatral, também não fizemos o suficiente. O professorado está submerso no abismo das trincheiras, esse dia a dia das aulas, e já não aproveita expor-se nessa batalha que –se calhar– a Xunta, o ILG e a RAG já veem perdida.

Mas na ESADG teremos de criar soluções. É a nossa obriga. A nossa falta de iniciativa como centro é tão cúmplice e tão errada como a que nós possamos

atribuir a qualquer outra entidade. Em 2020 celebramos os 15 anos da nossa escola. Queremos e devemos chegar a 2030, no 25 aniversário, oferecendo avances significativos na questão linguística. Algumas de nós –como quem isto escreve– a partir de uma posição reintegracionista da língua; outras, da que for.

A ESADG tem negligenciado as suas obrigações com o galego cénico nos últimos 15 anos. Queremos remediar isso. Não sabemos se poderemos contar com a Xunta e com a RAG. A Xunta, como até aqui vimos, tem errado na proteção do galego e na sua implantação ótima no ensino. Da RAG, e do ILG também, não temos de confiar em excesso, ao nos terem metido a cidadania num caminho previsivelmente suicida. Mas com essas instituições teremos de trabalhar, em defesa dum galego vivo e de qualidade. Talvez seja agora o momento em que todas as orientações de defesa do galego procurem uma nova *transição* que substitua a das décadas de 1970 e 1980. Cumpre, pois, que a ESADG participe em quantas iniciativas surgirem e promova, desde o seu âmbito, todas as ações coordenadas que possam ser realizadas.

Errar é humano, perdoar é necessário, diz-se. Mas errar e não emendar o erro é imperdoável. Imaginemos que estamos ainda a tempo de o fazermos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.V. (13-04-2014): “A cantora angolana Aline Frazão defende trocar o termo Lusofonia por Galeguia”, *Nós Diario*. Retrieved March, 1, 2020, from: <https://www.nosdiario.gal/articulo/lusofonia/cantora-angolana-aline-frazao-defende-trocar-termo-lusofonia-galeguia/20140613102350028267.html>
- AGAL / PEROZO, Ozo (2006): *Decreto Filgueira*, Galiza, Através Produtora.
- ALONSO PINTOS, Serafín (2006): *O proceso de codificación do galego moderno (1950-1980)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CASTELAO, Afonso R. (1996): *Sempre en Galiza*, Vigo, Galaxia.
- ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA (2014): *Plan lingüístico*. Retrieved March, 1, 2020, from: <http://esadgalicia.com/wp-content/uploads/2018/04/DE201.06-Plan-Ling%C3%BC%C3%ADs-tico.pdf>
- ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA (2018): *Proxecto educativo*. Retrieved March, 1, 2020, from: <http://esadgalicia.com/wp-content/uploads/2018/04/DE201.02-Proxecto-educativo.pdf>
- FONTENLA RODRIGUES, José Luis (1989): “Castelao e a lingua galego-portuguesa”, em Justo G. Beramendi / Ramón Villares Paz (eds.), *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, Tomo II, 13-25.
- FREITAS JUVINO, María Pilar (2008): *Represión lingüística en Galiza no século XX. Aproximación cualitativa á situación sociolingüística de Galiza*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2014): “Lingua oral, calidade da lingua e futuro do galego”, em Xosé Manuel Sánchez Rei (ed.), *Modelos de lingua e compromiso*, A Coruña, Baía Edicións, 13-84.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2018): “As primeiras normas da academia e a perda da súa ‘auctoritas’ na codificación do galego”, *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 45, 299-340.
- GABRIEL, Narciso de (2013): “El proceso de alfabetización en Galicia: un intento de explicación y comprensión”, *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 32, 289-313.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (1993): “El proceso de normativización de la lengua gallega”, *Revista de Lengua y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 3, 143-149.
- GONZÁLEZ SEOANE, E. X. (1994): “Concepcións do galego estándar nos gramáticos galegos do século XIX”, em R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, vol. 6, 75-88.
- HERRERO VALEIRO, Mário (2011): *Guerra de grafías. Conflito de elites*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- HERRERO VALEIRO, Mário (2015): *A normalização lingüística. Uma ilusão necessária. A substituição do galego e a normalização do espanhol na Galiza contemporânea*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, A. / X. M. MOO PEDROSA / X. R. PENALBA SÁNCHEZ / A. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ / M. ROSALES CEREIJO (2016): *Lingua e literatura 2º Bacharelato*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- INSTITUTO DE LA LENGUA GALLEGA (1971): *Gallego 1*, Santiago de Compostela, Universidade.
- INSTITUTO DE LA LENGUA GALLEGA (1972): *Gallego 2*, Santiago de Compostela, Universidade.
- INSTITUTO DE LA LENGUA GALLEGA (1974): *Gallego 3*, Santiago de Compostela, Universidade.
- LEI 3/1983, do 15 de xuño, de normalización lingüística, *Diario Oficial de Galicia*, núm. 84, Santiago de Compostela, 14 de xullo de 1983, pp. 1893-1899.

- LEY DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. *Gaceta de Madrid*, núm. 1710, 10 de setembro de 1817, pp. 1-3.
- LEY 14/1940, DE 4 DE AGOSTO, GENERAL DE EDUCACIÓN. *BOE* (6 de agosto de 1970), núm. 187, 12525-12546.
- MARIÑO PAZ, Ramón (1998): *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións.
- MORENO CABRERA, J. C. (2010): *O nacionalismo lingüístico*, Cangas do Morrazo, Edicións Morgante.
- PAZ ANDRADE, V. (1968): “A evolución tras-continental da lingua galaico-portuguesa”, em AA.VV., *O porvir da lingua galega*, Lugo, Círculo de las Artes, 129-141.
- PERES GONÇALVES, Tiago (2014): *Breve história do reintegracionismo*, Através Editora.
- PÉREZ ALDARIZ, Belén (2016): “La enseñanza de la lengua gallega en el sistema educativo de Galicia. Una mirada a través de los libros de texto y otros recursos; relación con las disposiciones legales”, Madrid, UNED, Facultad de Educación [Trabalho fim de máster].
- PIÑEIRO, Ramón (1973): Carta a don Manuel Rodrigues Lapa. *Grial*, núm. 42, 389-402.
- REGUEIRA, Xosé Luís (2008): “As vogais finais en galego e en portugués: un estudio acústico”, em *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos* (Barcelona, 28-31 de maio de 2003), vol. 2, 859-876.
- REGUEIRA, Xosé Luís (2008): “Estándar oral e modelos de lingua”, *A letra miúda - Revista de sociolingüística da CGENDL*, nº 2.
- REGUEIRA, Xosé Luís (2009): “Cambios fonéticos e fonolóxicos no galego contemporáneo”, *Estudos de Lingüística Galega*, 1, 147-167.
- REGUEIRA, Xosé Luís (2010): *Dicionario de pronuncia da lingua galega*, A Coruña, Real Academia Galega.
- REGUEIRA, Xosé Luís / FERNÁNDEZ REI, Elisa (eds.) (2017): *Estudos sobre o cambio lingüístico no galego actual*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio / Afonso R. CASTELAO (1975): “Dos cartas polémicas”, *Grial*, 13:47, 99-101. Retrieved March 1, 2020, from www.jstor.org/stable/29749296.
- SENTENCIA TC 84/1986, de 26 de junio. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 159, 4 de julho de 1986, 32-34.
- TENA ARTIGAS, Joaquín (1981). “El analfabetismo en España, hoy”, *Revista de Educación*, 268, 291-297.
- VIDAL FIGUEROA, Tiago (1997): “Estructuras fonéticas de tres dialectos de Vigo”, *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 24, 313-332.
- XUNTA DE GALICIA (1980): *Normas ortográficas do idioma galego*, Santiago de Compostela, Publicacións da Xunta de Galicia.

A REVELACIÓN DOS OBXECTOS TEATRAIS: A SÚA POÉTICA

David Rodas González

Son necesarios os obxectos no teatro? Teñen utilidades? Podemos cuestionar a súa presenza desde todos os puntos de vista, mesmo do poético?

Destas e doutras cuestións nace este traballo que pretende pescudar sobre os obxectos, darlles a palabra, oír e ver o que nos queren transmitir a través da súa propia linguaxe xorda, da súa poética visual. Grazas ás persoas que os sitúan en escena, indispensables para recoñecer e por en valor o seu papel sobre os escenarios.

Descubrir o seu papel cando realmente interveñen ao darlles entidade propia, como interveñen? Cal é a súa función? Os seus roles? Son algunhas das preguntas que debemos facer se queremos traballar xunto con eles en escena. Porque os obxectos teñen vida propia.

Pescudar sobre a poética visual dos obxectos no teatro, sobre o que nos teñen que dicir a través da súa propia linguaxe, xorde en min por asociación entre a fotografía poética e mais o mundo do teatro. Dentro da visión poética do mundo, na propia experiencia vital, chegueime, hai uns anos, a necesidade de plasmala a través das fotografías que o contexto mundano poñía ante os meus ollos. Levar sempre enriba un *smartphone*, no curto camiño que levan acompañándonos no noso día a día, permitiu que cada un de nós puidese recoller na súa memoria visual, sen ningún esforzo; instantáneas de vida mundana. Isto facilitou o labor de enfocar e recoller a poesía que a vida transmite a cada instante, incesantemente.

O mundo está cheo de miradas ignoradas, mais tamén cheo de miradas apreciadas. Se deixamos a mirada aberta, branda, humilde ante o mundo, ante os obxectos, estes comezan a abrirse, a comunicarse e falar con nós, a contarnos os seus segredos. Pois un obxecto maltratado, ignorado, ao que lle dítamos a nosa mirada significativa, non pode dicirnos nada máis que “son unha caixa, unha cadeira, un can, un neno, unha persoa”. Nos tempos actuais fálase de “obxectivizar as persoas”, de velas como obxectos (belos ou non, útiles ou non) e a dita expresión non fai máis que humillar aínda máis os obxectos, coma se por si mesmos fosen algo inerte, manipulable, que están aí só para servir ás nosas necesidades materiais, sendo os nosos escravos sobre os que temos incluso o dereito de torturalos ou quitarlles a vida. O pouco respecto co que consumimos os obxectos, a materia inhumana, pode que sexa unha proxección máis do pouco respecto polo ecosistema no que vivimos. Consumimos imaxes onde todo xira ao redor das persoas e os

seus voraces desexos e así imos consumindo a nosa xenuína bondade, maltratando o resto e maltratándonos a nós mesmos. Non somos quen de ver que a beleza está fora de nós, nas infinitas construcións semánticas que nos ofrece o mundo, e non no minúsculo e ridículo corpus propio.

Vexamos entón as infinitas poéticas que temos ante os nosos ollos. Os obxectos e, en particular, aqueles que soben ao escenario nun teatro reivindicando o seu dereito de falar a través da súa linguaxe, da súa poética; de ser unha actriz ou actor máis do elenco. Escoitemos o que nos teñen que dicir, aprendamos deles. Non sexamos tan curtos de miras que só sexamos quen de identificarnos coas personaxes persoa, con vidas miméticas representadas. Presenciemos a presentación dos obxectos de forma visual, simbólica, metafórica etc. Ergámonos da butaca sen poder explicar con palabras, sen poder clasificar, sen poder definir, sen poder pechar os significados. Abrámonos a contemplar o universo dos obxectos.

Vimos de antropomorfizar en certo modo os obxectos, de tornar o seu rol, de liberalos do xugo inhumano. E pode que a súa forza comunicativa resida nesta liberación, e que ao liberar os obxectos humanizados, nos liberemos tamén a nós mesmos. A forza reveladora que pode xurdir ao mimetizármonos cun obxecto é puramente xenuína e golpéanos no máis fondo do noso propio ser, pois non podemos atopar outros referentes no mundo, na vida mimética doutras persoas. Esta afirmación propia é subxectiva, non obxectiva, non demostrable, mais é xenuína. A mirada poética dun fotógrafo ao deixarse percibir polo mundo a través do seu propio filtro vivencial e cultural, é xenuína, é auténtica, ninguén lla pode poñer en dúbida pois a arte non admite tal, a arte é.

Pode que o que unha creación fotográfica (visión sobre os obxectos) lle transmite ao seu revelador sexa diferente ao que lle transmite a outro observador. Os obxectos móstranse aos ollos do artista e este transmite a arte que se lle revelou. Aqueles observadores que non estean cegos de intuición percibirán a dita revelación e esta aparecerá ante eles, recoñecendo así a beleza da creación. Este feito sucede en todas as artes; no caso do teatro, o uso poético de obxectos non pode ser senón outra construción que se mostra ante as creadoras e creadores escénicos, as cales nos ensinan a súa arte atopada e a comparten connosco deixando que os obxectos nos conten o mesmo, ou non, que lle transmitiron a elas e eles.

Por certo, estaría ben liberar os obxectos da confrontación masculina-feminina que oprime os humanos, e darlles a súa voz propia, o seu propio xénero.

O *it* inglés é un avance semántico significativo neste camiño. Quizais o seguinte paso sexa liberarnos tamén nós, persoas (do latín *persona*: máscaras).

UN TEMA POÉTICO

A poética, a poesía, está manipulada pola palabra dos nosos dicionarios. Segundo eles, os canónicos, está case totalmente amordazada polas palabras, a literatura, os versos, as prosas... Resístense a deixarlle una pequena aceptación que “suscita un sentimento fondo de beleza, manifesta ou non por medio da linguaxe”. Só un “*ou non*” lle permite tomar folgo de liberdade e seguir viva tamén fora do papel. Porque o seu lugar está en todas as partes, mais alguén ditou, quen sabe cando, que a súa esencia saía do papel e pluma do poeta: cuxa única acepción é a de “o que escribe poesía”. A palabra ‘escrita’ está pechada pola súa vez dentro da acepción de “representar por medio dun sistema establecido de signos gráficos”. Carácteres gráficos, debuxos, liñas, figuras... poden saír do papel? Imaxinemos as letras saltando enriba dun escenario: “aquí estamos! Podedes vernos, non só lernos!”. Ao visual, ao olfactivo, ao sensorial, ao gusto... case se lles nega totalmente a súa propia poética. A poesía era ‘creación’ para os gregos e ‘facer’ para os romanos. Parece que se deturpou destes últimos o de “converter os pensamentos en materia”, e determinaron que a materia eran as palabras sobre papel. Pero quen dixo que só se pode chegar á creación a través das palabras?

A creación primixenia é o mundo no que vivimos. Sen saber de onde xorde todo o creado ante os nosos ollos, nós tamén creamos sobre o creado. O mundo é poesía, e nós facemos poesía da poesía, “repoetizando”. Podemos repoetizar sobre calquera soporte, material ou inmaterial, o importante é que sexamos sensibles a ela ou el, *to It*. Por *Them* podemos dicir que a poética visual dos obxectos no teatro é tal, cando existe unha “repoetización creativa” cos obxectos. Como creadores, ou conseguidores (como se denominan Baltasar Patiño e Ana Vallés, da compañía de teatro Matarile, referente fundamental neste traballo) podemos conseguir seguir facendo poesías novas a partir das vellas, omnipresentes. Para iso só precisamos de espertar, alimentar e perseverar a vontade de “facer”. Porque conseguir facer unha obra de teatro, botala á luz, é unha tarefa que require de moito tesón. Como unha especie de heroes en busca da Gloria.

A achega creativa deste traballo á poética visual dos obxectos en teatro atopouse cun marco contextual moi ambiguo, como non podería ser doutro xeito, pois como dicíamos na introdución, é raro ver no teatro os obxectos no mesmo nivel que os intérpretes. A palabra teatro está moi arraigada ao humano e, aínda que existan disciplinas como o teatro de obxectos, onde este é o protagonista por riba dos actores –se é que existen–, descoñécese que exista unha disciplina determinada que inclúa obxectos e actores por igual, todos como obxectos. De aí a dificultade para encadrar o traballo dentro dun marco teórico que parece non existir; un “facer” que se podería chamar “teatro obxectivo-poético” (TOP), que sería aquel no que todos os elementos que o conforman son considerados obxectos que se interrelacionan en igualdade, creando entre todos un logro poético visual escénico global.

Entendendo como dicíamos, o termo poética como “repoética dos feitos”, dos actos, dos actantes (onde se engloba todo, desde a luz e o son ata os obxectos e persoas; como *elenco* do espectáculo). Lembremos tamén que falar de poética é falar de comunicar, de linguaxe; pero neste caso a linguaxe das palabras transfórmase en imaxe, na linguaxe imaxinaria –nunca mellor dito– dos obxectos, ao igual que na fotografía. Pois poderemos intuír, construír significados, imaxinar sobre o que os obxectos nos están a dicir, mais non poderemos contar coa realidade material das palabras, que aínda que existisen na escena, no TOP, non serían máis ca un obxecto máis, cunha función poética desarraigada do propio significado semántico orixinal desta. No TOP, as palabras sonarían para dicir algo cuxo significado é indeterminado, libre de acepcións, nunca podería ser realista porque a súa linguaxe é imaxinaria.

Este marco contextual que se acaba de crear ten o apoio do marco creativo da compañía de teatro Matarile, que aínda que leve no seu nome a palabra ‘matar’, ‘destruír’, constrúen teatro destruindo as bases do teatro. A chegada dunha conversa persoal con Baltasar Patiño ao redor dos obxectos en teatro, proporcionou un pulo de aire fresco sobre o que asentar as bases meteóricas do TOP. De visións meteóricas propias en colisión con visións matarílicas naceu un carácter de volcán gurxitador de obxectivos poéticos teatrais.

O VOLCÁN

Na peregrinación da lava cara ao cráter do volcán, partiuse desa idea de poética que teñen os fotógrafos ao revelar a poesía que o mundo material lle ofrece á súa cámara e ao seu ser. Como fotógrafo amador levo anos decatándome da poética propia persoal coa que vexo o mundo. A dita poética é algo que está aí, dentro dun, sen saber explicar o porqué. Un nace ou faise? Non se sabe, mais pode que sexan as dúas cousas a un tempo. Quizais sen ter a semente non pode nacer o facer. E pode que teñamos moitas sementes dentro e que creemos, segundo xermolen unhas ou outras, o ritmo dramaturxico da nosa propia vida. O que está claro é que, tendo a semente poética dentro dun, pódese captar a poética externa, e reconstruíndoa a través da arte, repoetizala. Calquera persoa que sentise esta realización, sabe do que falamos. Diso que non se pode explicar pero que sentes que fai florecer o teu interior facéndote feliz. Unha sensación de realización e paz, de facer aquilo que fas sen poder evitar facelo. Aquilo que te chama, que te atrae, que te leva, que resoa en todo o teu ser.

Captar petiscos de poesía na materia mundana, xunto co amor á expresión da poesía propia a través do teatro, o externo e o interno, foi o que fixo nacer este traballo. Escoller algo do mundo externo, de todas as artes do espectáculo, pero que estivese conectado co mundo interno, con algo que fixese cóxegas, que escorregase a chispa da creatividade. Así, de súpeto, prendeu a chama do mundo poético dos obxectos no teatro. Sen pensar moito, o referente que xurdiu foi Matarile, unha compañía que naceu a partir dos obxectos monicreques e que foi evolucionando as formas da súa mirada poética ao longo dos anos. Ver o xeito en que Matarile dispón os obxectos en teatro, a súa selección, a súa importancia en igualdade co resto das actrices e actores... é poesía visual. Vendo as similitudes entre a poesía propia e a de Matarile, abriuse a porta a chamalos e compartir visións respecto aos obxectos para chegar a puntos de encontro.

Mais antes de chegar a dita chamada, foi preciso facer a peregrinación obxectivo só. Sen saber moi ben por onde comezar, as palabras poética-visual-obxectos-teatro-fotografía mesturábanse e fundían o meu cerebro na busca de camiños teóricos inexistentes ou non atopados. Partindo do encontro co poema-obxecto de André Bretón, seguiuse coa figura de Joan Brossa, cunha tese de doutoramento sobre a metafísica dos obxectos, a construción de poéticas visuais escénicas, teatro

de obxectos, obxecto *povera*... chegando a dous textos de Óscar Cornago sobre Matarile e, xa de pasada, atopando o movemento *fluxus*. Toda esta mestura de campos serviron de abono referencial para construír unha teoría propia sobre o tema. Decidiuse, tras o camiño e os campos explorados, enfrontarse á folla en branco, centrando o tema de estudo e desde onde enfocalo. Así, decidiuse confiar na experiencia propia e a través dela, da propia visión individual sobre a poética dos obxectos, expresar o aprendido por un mesmo, apoiándoo en todo o lido. Mais sentíase que sendo así só estaría a expresar o individual, sen “compartir o meu co teu”. De aí que ao chegar á cima e atopar a Baltasar, todo o castelo de ideas feito no aire imaxinario consolidouse en realidade a través das experiencias obxectivas conseguidas ao longo dos anos por Matarile.

A LAVA

A materia prima, atopada na viaxe do interior ao exterior, fluíu desde a intuición ao corazón e volta á cabeza cuspíndoa sobre o teclado, palabras efervescentes coma tesouros atopados baixo terra. Coma un bombeo, ían e viñan as ideas de pasaxes subterráneos nos que buscar o cheiro do asunto. “Aquí cheira a terra húmida de manancial, aquí a materia orgánica en descomposición, aquí a pasado, aquí a xofre...”. Ao explorar un camiño sempre atopamos de todo e non nos podemos despistar se non nos queremos extraviar. Recoller só o preciso para poder continuar foi a seguinte labor.

A continuación vanse expor algúns dos tesouros atopados máis valiosos. Do que eles nos ensinan poderemos tomar logo conclusións e darlle voz escrita ós obxectos, mostrando as claves da súa poética.

Comezaremos por un documento (Fernández 2003) de ouro no que Franklin Fernández recolle unha exhaustiva colección de citas doutros autores sobre o poema-obxecto. Expoñemos uns poucos fragmentos que subliñan o comentado ata agora.

Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. Verlas es oírlas.

¿Qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entreabren y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas. (Paz 1994)

El poema-objeto trata de encontrar una imagen que se puede leer desde la creatividad sensible. El lector visual del poema-objeto es un creador activo, su lectura (o su manera de mirar) no sólo se limita a encontrar la belleza simbólica y metafórica del objeto intervenido, sino que a su vez participa con su sensibilidad al darle una lectura inusitada a dicho objeto; el cual, por otra parte, pierde sus contornos reales y cotidianos para devenir en una propuesta estética renovada, en un mensaje que desarticula el discurso. (Yusti 2003)

Sen estar directamente relacionado o poema-obxecto co teatro, escolléronse estas citas porque se as lemos cambiando o termo “poema-obxecto” por “poética dos obxectos teatrais”, descubrimos que a visión é exactamente a mesma: un creador teatral que descontextualiza obxectos, a lectura dos espectadores en teatro etc.

Dentro dos creadores de poemas-obxecto, a figura de Joan Brossa é o referente que nos serviu de punto de unión para traspasar a poética fotográfica ao teatro. Aínda que as súas obras non son fotografías 2D, senón obxectos 3D, só puidemos achegarnos á poética das súas obras mediante o testemuño recollido por fotografías.

Los objetos son metáforas. A este grabador, si tienes ironía, le pones un pañuelo y le tapas la boca. Ahí tienes un poema que es un poema aquí o en la sala de un museo. Uno es poeta y hace poesía con todo, agarra un objeto cotidiano y trata de rescatarlo de esa dependencia funcional... Todo objeto es poesía por el simple hecho de haber sido escogido. Lo que le da el tono poético es la gracia, la mano del poeta. Si no, sería muy fácil. (Zupcic e Belmonte 2001)

Aquí estase a afirmar que os obxectos son metáforas *per se*, só polo feito de escollelos. Veremos logo como Matarile reivindica a mesma autonomía dos obxectos en teatro, que só polo feito de poñelos sobre escena, teñen a súa presenza propia, sendo un actuante máis no espectáculo, evocando algo.

A mí, por ejemplo, me gustan los Ready-Made, pero no los hago. Yo hago metáforas. Hay quien hace metáforas con palabras y yo las hago con objetos. Porque como decía

Cirici, “las cosas son las palabras y las palabras son las cosas”. Ahora, encontrar una cosa y decir que esto es arte, reconozco que derive de Duchamp, como el arte conceptual. Pero hay una gran diferencia. Peculiaridades distintas. El poeta es un señor que puede hacer versos pero también puede expresarse con otros medios; en la sociedad nuestra donde se da tanta importancia a la imagen, el poeta creador tiene muchas opciones. (Brossa 1995)

Mais Brossa, a diferenza de Matarile, está máis interesado nas metáforas que nos *ready-made* (algo así como a dignificación dos obxectos que comunmente non son artísticos, simplemente mostrándoos descontextualizados, poñendo como exemplo o urinario de Duchamp exposto tombado nun museo). Brossa transforma e combina obxectos para xerar “identificacións semánticas”, por dicilo dalgún xeito. Non existe nexo de comparación e semellanza entre as súas composicións e o que estas significan. No caso de Matarile, os obxectos non son manipulados para crear metáforas visuais, os obxectos son o que son, mais a súa descontextualización, a súa presenza teatral, vai ser o que lles de significación poética. Os obxectos non van ser unha metáfora doutra cousa, mais van evocar outras cousas. Aí está a súa teatralidade.

Dentro da tese de doutoramento de Darshan Shaday Larios Ruiz, sobre a metafísica do obxecto cotiá, Larios (2015) faise a pregunta sobre que tipo de poesía subxace na posibilidade de ver os obxectos cotiás desde unha percepción distinta, pola que fracasan como tales e se volven susceptibles de transformarse noutra cousa. Para responder a dita pregunta cita ao pintor De Chirico, o cal di que: “[...] la pintura (igual que la música y la poesía) tiene la responsabilidad de crear sensaciones previamente desconocidas. Acontecimiento que según su juicio, sucedería mediante la opresión del hombre como guía para expresar, el símbolo, la sensación o el pensamiento, liberar de una vez por todas del antropomorfismo que siempre encadena a la escultura; *ver todo, incluso el ser humano, en su calidad de cosa*” (Larios 2015: 32).

Xa falamos da antropomorfización dos obxectos, mais é moi significativo como incluso un pintor fala da desxerarquización dos que para nos serían actúantes en escena; de poñer os obxectos á mesma altura que os humanos, ou mellor dito, poñer o humano á mesma altura dos obxectos.

El pintor bautiza al proceso de “ver todo en calidad de *cosa*”, “aplicación del *método nietzscheano*”. Explica el pintor: “Cuando Nietzsche habla del placer que siente al leer a Stendhal o al escuchar la música de *Carmen* [...] lo primero ya no es un libro; lo segundo ya no es una obra musical; son *cosas* con las que experimentamos una *sensación*; se sopesa, se juzga esa sensación, se la compara con otras más conocidas y se la elige, pues se siente que es más nueva”. (Larios 2015: 32)

Aquí vemos, tal e como comentabamos anteriormente, que o feito de ver todo en calidade de “*cousa*” é ao que nos referiamos de ver todos os elementos escénicos como obxectos. A música, a luz, a voz dos actantes... son todos eles obxectos. Larios continúa dicindo:

Suprimir al hombre como guía para expresar la objetualidad cotidiana que lo rodea, tiene que ver con suprimir el sometimiento antropomórfico de este objeto. Éste deja de ser medida del hombre, y se vive como una cosa capaz de producir sensaciones nuevas, en congruencia entablar otro tipo de jerarquía con el individuo que lo ha creado. Un objeto liberado de su ser servil hacia las necesidades prácticas y afectivas del hombre, se revela una entidad fuera del tiempo y el espacio conocidos, traspuesto a otra realidad, en la obra de arte. En su retiro se vuelve inútil a los propósitos humanos, se descubre bajo un aspecto metafísico. (Larios 2015: 32-33)

Sen entrar no concepto de metafísica, vemos outra vez a coincidencia co dito nos apartados introdutorios, sobre a necesidade de liberar os obxectos do seu servilismo cara ás necesidades prácticas e afectivas do home; para deixar así que se revele a súa propia poética. Tamén falabamos do proceso de revelación que se lle presenta a un fotógrafo ao observar a realidade cunha mirada poética, aberta. Neste sentido, Schopenhauer dicía nos seus *Parerga und Paralipomena*: “Para tener ideas originales, extraordinarias, quizás incluso inmortales, basta con aislarse del mundo y de las cosas durante unos instantes tan completamente, que los objetos y las cosas más comunes aparecen como algo completamente nuevo y desconocido, lo que revela su verdadera esencia” (Méndez Baiges 2001). Para Schopenhauer a revelación dos obxectos chega a través o illamento e apertura de miras, do mesmo xeito que comentabamos ao comezo deste artigo. Deixar que a realidade se mostre ante nós, se nos revele, require dese saber

estar aberto e perceptivo ante o mundo, ante o que nos ten que dicir, utilizando para iso a nosa intuición, que é a que nos revela a realidade poética do mundo.

Según Schopenhauer los genios, los artistas y los locos se parecen porque tienen la capacidad de tener ese tipo de vivencia intuitiva, no dominada por las conexiones habituales del principio de razón. Además, el individuo en este estado de revelación, se aleja de su individualidad y se transforma en un sujeto no condicionado por su voluntad y por su memoria habitual; es un “sujeto puro del conocimiento” que percibe los objetos por sus *ideas* y no sólo por sus *conceptos*. (Larios 2015: 35)

Vemos como Schopenhauer xa reflexionara sobre a imposición da vontade dos homes sobre os obxectos, sobre as cousas. Como impoñen a súa etiqueta, o seu concepto sobre eles, volvéndose así cegos para velos.

Según Schopenhauer el hombre de sentido común, sólo contempla los objetos en la medida que tienen un vínculo con su voluntad y con ello, busca el concepto bajo el cual colocarlos, en ese acto abandona la intuición. Por el contrario el artista, el genio y el loco perciben el objeto desde su idea, desconectándolo de sus relaciones habituales; en ese estado, alcanzan a visualizarlo como una *cosa* en grados diversos, a veces más separado de sí mismo, a veces más apegado a su mundo asociativo. O en una tensión operada en los dos estadios. (Larios 2015: 35)

Segundo Schopenhauer só os artistas, xenios ou tolos poden percibir a esencia dos obxectos. Na conversa mantida con Baltasar descubrimos que os artistas agora non queren chamarse tal. Non lles gusta a dita etiqueta, pois autodenominarse *creadores de arte* é algo moi ambiguo e asociado ao egocentrismo na sociedade na que vivimos ao englobarse dentro da palabra arte desde a Capela Sixtina a un lenzo en branco na parede dun museo contemporáneo. O termo xenio tamén é demasiado grande para a inmensa maioría dos creadores teatrais, así que pode que finalmente non deixen de ser nada máis ca uns tolos obcecados en conseguir a inspiración que lles permita mostrar a poética das cousas. “Se oye, no se busca; no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma –yo no he tenido jamás que elegir” (Nietzsche 2004: 124)

O concepto de conseguidores, acuñado por Matarile, deixando que as cousas ocorran, pode que sexa en certa medida coma ese raio que resplandece do que fala Schopenhauer. As cousas créanse ao permitir que poidan suceder, conseguindo un marco material onde se poidan dar as circunstancias para que os obxectos se iluminen con vida propia.

Poderíamos seguir estudando as marabillas que agocha a tese de Larios, mais é preciso centrarnos e conseguir dar luz a este pequeno traballo poético. En axuda de Larios é necesario nomear a *nouveau roman* do escritor Grillet, onde:

[...] los objetos estarán ahí antes de ser para algo, el universo referencial (adjudicado al objeto por el hombre) busca ser abolido y el objeto se defiende contra toda teoría explicativa (psicológica, sentimental, sociológica, metafísica): “El ojo es el órgano más apto para sacudir el aparato de las metáforas, significaciones y asociaciones para ver sólo lo que ve: líneas y colores [...] el ojo se extrae del significante asociativo y memorial”. (Ferreyra 2006: 33)

Esta cita reforza o antedito sobre abolir as etiquetas impostas polos humanos sobre os obxectos, así como a importancia que lle dá Grillet á súa visualidade como principal órgano de captación poética. “La búsqueda romántica de la esencia, del corazón de las cosas queda abolida. No hay nada más allá de su superficie. No hay un puente hacia la profundidad oculta que anida en la materia. No hay profundidad oculta. El objeto es solamente una *resistencia óptica*” (Ferreyra 2006: 33). Retirando a mirada romántica sobre os obxectos, estes pódense manifestar libremente, sen prexuízos impostos sobre eles. Mais ata que punto podemos observar os obxectos en teatro sen a nosa bagaxe cultural, sen a nosa bagaxe emocional-romántica? Grillet falaba desde a escrita, mais no noso caso, como espectadores receptores sempre imos impoñer os nosos filtros sobre o visto, a non ser que fixeramos un exercicio de abstracción meditativa á hora de ver o espectáculo, cousa bastante complicada de facer sobre a arte da acción, do movemento continuo e rítmico dos obxectos en escena. Polo que as teorías de Grillet sobre “obxectos puros” non as vemos moi axeitadas para o teatro, onde os obxectos si que cremos que teñen algo máis que a súa forma.

Así como el dadá y el surrealismo vacían al objeto de funcionalidad mediante una descontextualización semántica, Grillet también decide extraerlos del fondo común

de la cotidianidad en la que se yerguen y así desprovistos, depositarlos en el centro del relato. Pero a diferencia de los ismos no promueve los enlaces metafóricos ni las lecturas analógicas –campo privilegiado del poeta– antes bien aspira a destruir el adjetivo. Se propone desalentar en su literatura toda inducción hacia el sentido poético de las cosas y se levanta contra las tradiciones interpretativas y los sistemas de referencia que fundan el dispositivo poético. (Ferreya 2006: 33)

Destruír a función poética dos creadores escénicos sería a transposición do seu movemento literario sobre o teatro. E si, a dita opción é totalmente válida e poderíase levar a cabo, mais prescindiría da poesía, á cal nós non renunciamos no TOP, pois aínda que nel se produza unha desxerarquización, cada elemento emancipado ten a súa propia esencia e considérase que a esencia humana é algo máis que unha forma. Un ser humano sempre precisará crear, facer, poesía.

Vimos de expoñer algunhas referencias que lle outorguen un marco teórico á poética visual dos obxectos no teatro, o que entenderíamos por TOP. Mais os obxectos precisan dos humanos ao igual que os humanos precisan dos obxectos. A este respecto, Hannah Arendt, falábanos na conferencia *Labor, trabajo y acción* (1957) sobre este paradoxo:

El trabajo de nuestras manos, como distinto de la labor de nuestros cuerpos, fabrica la pura variedad inacabable de cosas cuya suma total constituye el artificio humano, el mundo en que vivimos. No son bienes de consumo sino objetos de uso, y su uso no causa su desaparición. Dan al mundo la estabilidad y solidez sin la cual no se podría confiar en él para albergar esta criatura inestable y mortal que es el hombre. (Arendt 1957)

A figura do *Homo fáber*, como home que transforma a materia (a natureza) en materiais, fabricando obxectos para que sexan os seus “serventes”, parece lexitimar a nosa supremacía sobre a natureza:

[...] El material ya es un producto de las manos humanas que lo han extraído de su lugar natural, ya matando un proceso de vida, como en el caso del árbol que provee de madera, ya interrumpiendo uno de los procesos naturales más lentos, como en el caso del hierro, la piedra o el mármol arrancados del seno de la tierra. Este elemento

de violación y violencia está presente en toda fabricación, y el hombre creador del artificio humano ha sido siempre un destructor de la naturaleza. La experiencia de esta violencia es la más elemental de la fuerza humana y, al mismo tiempo, la opuesta del esfuerzo agotador y doloroso experimentado en la pura labor. Ya no se trata del ganarse el pan “con el sudor de la frente” en que el hombre puede ser realmente el amo y señor de todas las criaturas vivientes, aunque sea todavía el servidor de la naturaleza, de sus propias necesidades naturales, y de la tierra. El *Homo faber* se convierte en amo y señor de la propia naturaleza en la medida en que viola y destruye parcialmente lo que le fue dado. (Arendt 1957)

Lendo a Arendt, parece que algo non vai ben cando esquecemos que somos uns servidores máis do ecosistema que conforma a natureza e non os amos que están por riba dela. Así que volvendo ao teatro podemos ter isto presente: precisamos dos obxectos para amosar a nosa poesía ao igual que eles precisan de nós para amosar a súa. Lembremos que o ecosistema, a natureza, o todo, é poesía en si.

Diciamos que os obxectos precisaban dos humanos ao igual que os humanos precisan dos obxectos; pois os obxectos, sen os humanos, non poden chegar á escena, non poden moverse nela, non poden ser iluminados, non poden ser luz, non poden ser son... Só poden facerse presentes grazas á axuda do resto dos actantes en escena, que os transporta, coloca, activa, ilumina etc. Todas elas accións humanas.

E neste senso, no de definir as accións dos obxectos, entraría en acción o concepto de dramaturxia. Neste caso unha dramaturxia poética que privilexie a materialidade das cousas como centro organizador da obra. Segundo o que acabamos de falar respecto á poética dos obxectos e Grillet, temos a opción de ver a dramaturxia da poética de obxectos segundo o modelo de Kantor:

Mientras Grillet persigue la destrucción progresiva de la anécdota, Kantor busca *hacer estallar el caparazón anecdótico de la trama*. Ambos reniegan del mandato referencial como blasón de los sucesos narrativos. Kantor propicia la indiferencia ante las situaciones, acontecimientos, conflictos y estados psíquicos, desentenderse de su apariencia convencional y mudarlos en materia escénica pura, independiente de las codificaciones habituales. Grillet destituye al hombre de su supremacía e intenta anular las apreciaciones antropomórficas sobre el mundo material, trocar los objetos

en hilo conductor del relato por encima de las problemáticas relativas estrictamente al hombre. [...] a la hora de las explicaciones, ambos –Kantor y Grillet– acuerdan en el rechazo categórico a entidades y sucesos relativos al personaje antropomórfico como protagonista desde una perspectiva tradicional.

“El curso del relato –la fábula– lleva ineluctablemente a la ilusión. Siento la necesidad de disolver incesantemente esa ilusión”, expresa Kantor en el artículo del Teatro Imposible. (Ferreira 2006: 49)

Ambos quitanlles o protagonismo aos personaxes antropomórficos e buscan disolver a ilusión da mímese do espectáculo cos espectadores, para que non se sintan identificados con ese mundo de ilusión, senón que ese mundo sexa un catalizador para descubrir o mundo real. Polo tanto, a dramaturxia dun TOP (teatro obxectivo-poético) fuxe da lóxica formal narrativa convencional á hora de transmitir a súa poesía. A poesía precisa de afondar na esencia dos obxectos, en descontextualizalos, en espilos e poñelos libres de significado preestablecido para así poder ter algo sincero que dicir. Para así atopar a verdade neles e desde esa verdade liberadora liberar a consciencia da espectadora/espectador.

La dramaturgia de objetos opta definitivamente por este alejamiento del orden relativo al accionar humano: no tiene mayor alternativa, sus protagonistas no poseen mayores variaciones en su repertorio expresivo, jamás conseguirán el despliegue del intercambio humano, mucho menos la ductilidad del cuerpo del actor. Además, evadir la continuidad normal, cortar el tiempo en fragmentos facilita el trabajo sobre la brevedad y la limitación expresiva del objeto. (Ferreira 2006: 51)

Remata Ferreira incidindo sobre o tratamento narrativo que da prioridade aos obxectos e lugares, unha narrativa onde “fermentarán las relaciones del nivel visual preponderante en la experiencia escénica con objetos” (Ferreira 2006: 51). Fala de narrativa e de prioridade, mais nós entendémolo como poesía e igualdade, onde os distintos obxectos espectaculares danzan xuntos nunha amalgama de formas e evocacións poéticas.

Para rematar con este fluxo de lava de coñecemento, centrarémonos na realidade máis próxima, a de Matarile. Comezaremos por recoller algunha reflexión sobre o seu traballo levada a cabo por Óscar Cornago. Entre as características que

acompañan toda a traxectoria de Matarile, a primeira que utiliza Cornago é a de definir o teatro de Matarile “[...] como un medido traballo plástico, de iluminación y sonoro, firmado por Baltasar Patiño, sobre el que se levanta una atmósfera llena de sugerencias” (Cornago 2006). No mesmo texto tamén incide en “[...] la emancipación de cada uno de los lenguajes escénicos, como el movimiento, los sonidos, los objetos o la propia palabra de un texto previo que pudiera hacer de guía o base dramática, sin por ello renunciar a la utilización de textos” (Cornago 2006). Incide o autor na idea de mestura de elementos que, situados ao mesmo nivel (obxectos, actores, luz, son...), xeran unha atmosfera poética. No mesmo artigo explica a teatralidade dos espectáculos de Matarile, en consonancia coa idea de TOP: “[...] la teatralidad ya no se apoyaba en el conflicto planteado por una trama ficcional, sino en el contraste material y físico entre los diferentes niveles escénicos, entre los movimientos y las palabras, entre los objetos y los cuerpos vivos”, ao igual que “el protagonismo de los objetos, subrayando su cualidad plástica, la idea del muñeco, el autómatas, de lo que carece de vida, aunque posteriormente vaya a estar interpretado en muchos casos por los mismos actores, objeto de la manipulación a su vez de otros actores” (Cornago 2006).

Continúa Cornago definindo a vontade de Matarile de concibir a creación escénica como:

[...] riesgo y apertura a lo no conocido, un viaje hacia un espacio oscuro que no apunta a una lectura única, ni se cierra sobre una sola interpretación, sino que apela a una necesaria actitud de libertad frente al sentido de las cosas y la vida; es en este punto donde el público es invitado (quizá también molestado) a crear su propia historia a partir de lo que ve en el escenario, de lo que siente y le sugieren esos movimientos, luces, palabras, objetos y ruidos, que antes de avanzar por un solo camino prefieren dispersarse en direcciones distintas e incluso opuestas, abrirse a lo desconocido, crear interrogantes, especialmente hacia su propio sentido. (Cornago 2006)

Neste artigo define a idea que el extrae do universo de Matarile, a cal está en simbiose coa poética desta compañía e a visión poética dos obxectos en teatro que estamos a reivindicar. O mundo está cheo de cousas, nós entre elas. Os actores teñen que mostrarse dun xeito natural, sincero, en consonancia coa sinceridade do resto dos acompañantes escénicos, mostrando a súa propia esencia, sen filtros interpretativos.

El teatro de Ana Vallés ha querido ir desvestiéndose de mediaciones escénicas para presentar de manera más directa lo que de real y humano hay en los propios actores, convertidos en personajes de sus propias vidas [...]

Pero estas “personas”, para las que Vallés sustituye la idea de interpretación, de connotaciones más alienantes, por la más personal de actuación, no van a dejar por ello de ser lo que son, esencialmente actores, bailarines y músicos. Recorriendo el camino inverso, de la máscara a la persona, se entronca con el sentido etimológico que este término tenía ya en el teatro griego clásico. (Cornago 2006)

Desta democracia obxectiva falouse con Baltasar Patiño nunha conversa telefónica na tarde de verán do 4 de xullo de 2019. Partindo dunha serie de preguntas reflexivas nacidas das inquedanzas propias sobre o tema, a entrevista determinista derivou en conversa informal onde se falou de obxectos, de teatro e da vida en xeral. As súas palabras son só prisioneiras daquel momento, daquel presente, daquela función para un único *escoitador*. Igual ca na poesía, non se poden plasmar as cousas literalmente, por iso imos evocar con propias palabras as anotacións tomadas no curso da conversa.

Dentro do dito encontro, o primeiro que aclaramos foi o antedito, sobre o feito de tratar os obxectos desde o máximo respecto, desde o mesmo lugar e o mesmo peso que unha figura humana. Ao ser unha compañía que naceu dos monicreques, proxectan un punto de vista teatral no que todos os elementos escénicos son vistos como obxectos, como figuras. Os actores transfórmanse nunha especie de actor-marioneta ao servizo equitativo do espectáculo –Matarile concibiu a esencia de supermarioneta antes de coñecer a Meyerhold–. Por iso, os obxectos poden incluso ter máis importancia que os actores, feito que moitas veces chega a crear unha situación conflitiva cos de carne e óso, cuxo ego fai que se sintan en competición cos obxectos. Mais Ana Vallés e Baltasar Patiño non conciben a dita competición. Todo o que está sobre a escena son figuras, non existen para eles elementos de adorno ou anecdóticos. Se por exemplo un actor pon unha perruca, dalgún xeito estao transformando, sendo outro actuante.

Baltasar afirma que “la totalidad del escenario puede ser un objeto”, o que dá conta da abstracción á que se pode chegar á hora de considerar que é un obxecto. Como dicíamos, eles utilizan o concepto de figura ou actuante como

imaxe poética, non como actor que actúa. Chegaron a baleirar o escenario completo, sen nada, no que só se escoitaban voces que viñan dos corredores, o obxecto era todo o escenario con eses sons que evocaban poesía. Para eles, calquera cousa pode transfigurarse noutra cousa, noutra evocación diferente á imposta á dita cousa. Por exemplo, un químico real, non actor, facendo o seu traballo con probetas e aparellos, transfórmase en poesía escénica ao descontextualizalo do seu laboratorio e convértese así en puro espectáculo.

Ante a pregunta de se os artistas precisan dos obxectos ou se os obxectos precisan dos artistas saltou a alarma sobre esta palabra. Xa o dicíamos antes, eles non se consideran artistas, humildemente considéranse conseguidores: “logramos que ocorran cosas dentro de los niveles que podemos manejar”. “En el Teatro Galán logramos que ocurrieran cosas que luego tienen una puesta en escena con mayor o menor acierto”. “Me sigo viendo como el hijo del electricista”. Aquí entramos na humanidade do proceso creativo, no facer, na posta en escena dunha poesía que se achegará máis ou menos ao sublime orixinal.

Dentro da conversa non podía faltar falar sobre como se crea un espectáculo poético con obxectos. Baltasar fala da súa corrente dadaísta e como no proceso creativo eles utilizan a colección de obxectos que teñen, e semiintencionadamente pónena á disposición dos actores para que atopen aquilo que os obxectos lles queiran comunicar. Como colegas de reparto, entre todos (actores e obxectos: actuan-tes) van atopando materiais para a creación e posta en escena do espectáculo. A dita galería de obxectos componse de obxectos anellos ou obxectos que teñen directamente un valor visual buscado para a obra. Os obxectos anellos teñen un valor engadido pois como di Patiño, “están impregnados”. Un obxecto, unha foto, poden ter unha impregnación. Por exemplo, o cabezudo utilizado en *Antes de la metralha*, pertencente ao auditorio de Ourense, ten un valor inexplicable. Poderían facer un cabezudo igual, pois saben facelos, pero non tería o mesmo valor. Para a compañía ten o valor de que é ese cabezudo en concreto, pois está impregnado de algo, de historia. Por exemplo, a Matarile nunca se lle ocorrería poñer un teléfono móbil en escena, pois é algo que está baleiro, sen cheiro, invisible á teatralidade, un obxecto que non ten ningún peso visual. Que paradoxo que o supremo elemento de comunicación do s. XXI pareza desprovisto de poesía. Quizais sexa porque aínda non é *vintage*, porque aínda non se impregnou unha historia nel. A súa materialidade é moi cotiá, moi vinculada a un significado preestablecido marcado

a lume. Un ser querido por miles de millóns de persoas, mais odiado polos escenarios polo insulso do cotián. Pero tendo en conta o TOP, sen discriminación, incluso un teléfono móbil ten a súa propia poesía que mostrar. Poderíase facer un poema-obxecto cun móbil, simbolizando con el outra cousa en escena, mais esa non é a forma de traballar de Matarile. Patiño deixa ben claro que non lle gusta o valor simbólico dos obxectos, pois parécelle un recurso barato. Os obxectos non están para debuxar outra cousa que non sexa a súa propia esencia. Para eles, a soa presenza dun obxecto estraño sobre unha mesa pode ter unha capacidade hipnótica. Interésanlles os obxectos en si mesmo, e o valor da evocación que poidan ter. Segundo Patiño, o obxecto ten o poder de hipnotizar nun momento o espectador e incluso sobrepoñerse sobre a voz dun actuante que está a dicir un texto. A nosa atención pode abstraernos na beleza hipnótica poética do obxecto e ignorar un texto falado cargado de significación.

A conversa rematouse falando sobre a poesía da mirada de cada persoa. Descubrimos que quizais, o que nos atrae da poesía visual é o que agocha da persoa que revelou a dita poesía. “Trato de visualizar a la persona que está detrás. Cómo atrapó esa mirada. Ver más allá”. Pois un poema visual fálanos do interior poético da persoa que o capta, e desde el intuimos o seu universo interior. E así, intuindo universos alleos xunto co noso, aprendemos pouco a pouco a intuír o universo no que estamos somerxidos, xa que non se pode explicar. “Si se pudiera explicar el espectáculo, con el enorme trabajo que lleva hacerlo, no tendría demasiado sentido crearlo (Esteve Graset)” (Cornago 2005).

SOLIDIFICACIÓN NO CUMIO

Chegamos á fin da viaxe, da peregrinación desde o averno dos obxectos ao ceo dos obxectos. Chegados a este punto as palabras sobran: non hai máis claves para determinar unha poética obxectiva que observar, deixar que a poética dos obxectos se revele ante nós. Intuír a vida que se agocha detrás do todo.

Intuír para facer, para crear, para conseguir. Teatro obxectivo-poético. Todo é un obxecto, todo é obxectivo, todo é poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah (1957): “Labor, trabajo y acción. Una conferencia”, en *CristianoRodriguesDotCom* (<https://cristianorodriguesdotcom.files.wordpress.com/2013/05/arendt-labor.pdf>) [última consulta: novembro 2020].
- BROSSA, Joan (1995): “La transgresión de la poesía”, *Mania. Revista de Pensament*, Barcelona, Universitat.
- CORNAGO, Óscar (2005): “Los caminos de la creación escénica y Matarile... ríle, rón”, en *Archivo ARTEA. Artes vivas – artes escéncias* (<http://archivoarte.uclm.es/textos/los-caminos-de-la-creacion-escenica-y-matarile-rile-ron-ii-fragmentos-de-una-conversacion-imaginaria/>) [última consulta: febreiro 2020].
- CORNAGO, Óscar (2006): “Morir con las tristezas en los bolsillos”, en *Archivo ARTEA. Artes vivas – artes escéncias* (<http://archivoarte.uclm.es/textos/morir-con-las-tristezas-en-los-bolsillos/>) [última consulta: febreiro 2020].
- FERNÁNDEZ, Franklin (2003): “Breves sobre el poema-objeto”, en *TRIPLOV. Site dedicado a Ernesto de Sousa* (http://triplov.com/surreal/poema_objeto/pages/aaa.htm) [última consulta: febreiro 2020].
- FERREYRA, Milagros (2006): *Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- LARIOS RUIZ, Darshan Shaday (2015): *De la poesía pictórica a la poesía escénica: la metafísica del objeto cotidiano de Giorgio de Chirico en Tadeusz Kantor*, Barcelona, Universitat Autònoma.
- LARIOS RUIZ, Darshan Shaday (2016): “Teatro de objetos documental”, *Titeresante. Revista de Títeres, Sombras y Marionetas* (<http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/>) [última consulta: febreiro 2020].
- MÉNDEZ BAIGES, María Teresa (2001): *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004): *Ecce homo: Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio (1994): *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*, Barcelona / México, Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica.
- RAICH MUÑOZ, Llorenç (2014): *Poética Fotográfica*, Madrid, Casimiro Libros.
- SÁENZ YAGÜE, Geraldí (2015): *Los objetos para la construcción de una poética visual escénica*, Bogotá, Facultad de Artes ASAB.
- YUSTI, Carlos (2003): “Franklin Fernández: Poesía con cuerpo y textura”, *Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias* (<http://www.escaner.cl/escaner47/yusti.htm>) [última consulta: febreiro 2020].
- ZUPCIC, Slavko / Luis Enrique BELMONTE (2001): “Las cinco patas del gato. Palabras inéditas de Joan Brossa”, *Lateral. Revista de Cultura*, 77, Lateral Ediciones, 37.

**DRAMATURXIAS
DO *EU LIMAL*
EN ANÓMICO TEATRO.
PROCESO DE INVESTIGACIÓN**

Julio Fernández Peláez

Compañía Anómico Teatro

Comezaremos definindo o “eu liminal” como aquel eu que se presenta en escena cun carácter denotativo, capaz por si mesmo de constituír unha existencia dentro da diferenza e máis aló do limiar das normas establecidas. Estamos a falar, polo tanto, dun tratamento do persoal no que os límites quedan diluídos, en especial os referidos a persoa e personaxe, pero tamén, desde un punto de vista político, como aquel que salienta a súa capacidade para crear tensións coas convencións sociais. A terminoloxía empregada inicialmente por Arnold Van Gennep (2013), e posteriormente por Víctor Turner –especialmente no seu libro *O proceso ritual*–, de grande aplicación no campo da antropoloxía teatral, poden axudarnos a desenvolver os trazos de liminalidade dunha maneira ampla e complexa: Así, podemos dicir que existe liminalidade cando aparece indeterminación e apertura, antifronteira e tránsito (entre estruturas), ou marxinalidade e autocoñecemento (como rito de paso).

Do mesmo xeito que na autoficción –ou no documento que ten un punto de partida o propio eu–, o material principal é o vital, as experiencias de quen emite a mensaxe, xa sexa de forma directa ou a través doutra voz (actuante). Pero neste caso é preciso engadir unha característica singular: a que se refire á súa liminalidade, un trazo que matiza outras manifestacións semellantes, como é o caso do “eu poético” ou o “eu non ficcional”, e coas que pode convivir.

Deste xeito, se a través do “eu poético” se manifestan sentimentos, pensamentos e experiencias en primeira persoa, e este eu adquire unha función política (“eu político”) cando interacciona directamente co espectador e pretende mobilizalo, mediante o “eu liminal” esta relación convértese en desviación, en xiro cara ás marxes do sistema, capaz de conducir a persoa que se sitúa en escena (como persoa, personaxe e actuante) dentro dun “limen” (limiar) relativo ao contexto social no que habita.

O mesmo ocorre cando falamos dun “eu non ficcional”, en manifestacións nas que o substrato documental está ligado aos datos achegados en primeira persoa. Tamén neste caso, son evidentes as interseccións co “eu liminal”, a condición de que se dean algúns dos trazos comentados, en especial cando o documento se sitúa ao servizo do autocoñecemento e o traballo artístico ten como principal función o desenvolvemento persoal.

O descubrimento dun eu non ficcional e liminal dentro da traxectoria da compañía Anómico Teatro comeza no momento mesmo da súa fundación, en

2011. Non só polo nome elixido, que fai referencia a un comportamento escénico “anómico”, senón tamén polo argumento do seu primeiro traballo. *Esgotar os ollos* (2012) partía dun texto que tiña como personaxe principal un eu que recollía, de xeito fragmentado, diferentes maneiras de afastarse do racional; un asunto que preocupaba de forma especial, neses momentos, ao autor.

Habemos de recoñecer, con todo, que no ideario fundacional da compañía, a investigación escénica non mira de forma exclusiva nin principal cara á creación dun “eu dramatúrxico”, senón que este vai aparecendo a medida que se vai facendo necesaria a súa presenza. O persoal entra cando se fai evidente a importancia de narrar desde unha verdade escénica coñecida e para un público de proximidade –case de ti a ti–, e cando é evidente que os acontecementos sociais conducen a un comportamento radical e disidente que pretende facerse público, aínda que non desde a distancia común dos medios de comunicación, senón desde a confianza.

O teatro de Anómico, a medida que madura, indaga cada vez máis nunha liña de traballo na que poder engarzar as experiencias persoais (relatos de vida) dentro dunha performatividade escénica, para deste xeito falar do mundo que nos rodea. A idea non é outra que atender á primeira persoa (a voz do autor) como sustento certo e recoñecible dunha acción que se afasta ou penetra no ficcional co obxectivo de conectar coa verdade dun mundo –suxeito ás leis do relativismo–, un mundo no que abunda o manexo interesado e laberíntico da información.

Por teima a caer na parresía, no anecdótico e insubstancial, esta ancoraxe no persoal non é, en principio, o que constitúe o tema principal das pezas, senón máis ben o punto de unión que permite a deriva dramatúrxica, a modo de barco no que o autor sobe para situarse fisicamente na escena, como autor pero tamén como intérprete. A sinceridade como método de traballo, e a ruptura da barreira intelectual dos prexuízos –ou do pudor–, pretenden conectar de maneira intensa e verídica co espectador, para pola súa vez, darlle sentido escénico aos problemas de fondo, que en todo caso teñen sempre un carácter universal, non particular.

Neste sentido, é importante subliñar o momento no que o autor, como dramaturgo e director, deixa de estar fóra de escena para conducila desde o seu interior, non só como un actuante máis, senón tamén coma principal fonte de documentación en vivo, en relación cos feitos que en cada proxecto sustentan o persoal. E velaquí, tamén, a aparición do primeiro trazo de liminalidade: a permanente confusión entre o eu e o actuante, entre o que configura unha identidade –por máis que esta identidade apareza de forma parcial e difusa– e aquilo outro que admite

diferentes versións, auténticas ficcionalizacións das historias do eu e, en consecuencia, unha clara traizón a esa verdade que, presentándose como verdade, non deixa de ser unha interpretación dos propios recordos.

A aparición deste trazo é evidente en *Preferiría non facelo* (2015), unha performance que fala dun tema que poderíamos categorizar xa en si mesmo como liminal, atendendo á súa marxinalidade: a desobediencia. *Preferiría non facelo* é unha fervente defensa da importancia de non seguir ordes inxustas, e tamén de non perder a memoria sobre o que realmente é a xustiza. Nela, o momento máis intenso, e aquel que finalmente lle dá coherencia á peza, é cando o autor, convertido en intérprete de si mesmo, fala sobre a demencia e a perda de memoria do seu pai:

Vexo o meu pai como perde a memoria, como vai perdendo a memoria día a día. Comezou a non lembrar os nomes, agora, e ás veces... non sabe se xa che deu o que aínda ten na man. A súa deterioración chámase demencia senil. Vexo como a demencia avanza de maneira imparable. Sei que acabará por destruír o seu cerebro, e isto dáme moita mágoa, pero non tanta como para non comprender que, á fin e ao cabo, o que está a pasar é unha despedida, unha despedida que é mellor gozar ata que un amurrio de confusión o leve. Véxoo e pregúntome se a súa demencia non é máis que unha resistencia lúcida, un desesperado intento de deixar as súas pegadas ao aire, antes que o lama caia sobre a realidade imposta, esa que tento adivñar, e resúltame imposible porque unha difusa capa de sutil demencia administrativa contaminou a luz. (Fernández 2015b: 37)

Figura 1: Imaxe do pai.

É evidente unha explícita vinculación da desobediencia coa memoria, mediante a premisa de que se realmente tivésemos memoria desobedeceríamos a diario todo aquilo que algunha vez foi declarado inxusto. Á vez obedecer, polo contrario, convértese nun acto de desmemoria e, polo tanto, de aceptación da inxustiza, da realidade que nos conduce globalmente á deshumanización. Ao equiparar xustiza e memoria, o autor, en escena, expón o seu punto de vista mediante unha especie de metáfora (ou metonimia), empregando para a descrición do mundo un pequeno fragmento de realidade: a enfermidade real do seu pai, sumido neses momentos nun doloroso proceso de demencia senil, equivalente á que o propio planeta padece, aínda que con diferenzas de consciencia: «Pero a diferenza da demencia senil que sofre o meu pai, o planeta extínguese por culpa da inconsciente mirada dos que deberían aprender a querelo, e a despedirse del o máis lentamente posible» (Fernández 2015a: 37). Unha retórica na que hai unha desviación voluntaria do documento persoal para converter o particular nun acto poético –e polo tanto subxectivo– e en consecuencia diferenciado das cuestións que caracterizan a un documento como é a súa probable verosimilitude.

A realidade fragmentada, sometida á subxectividade, conducida pola poesía e pola imaxe dun recordo, converte o actuante nun ser liminal, sobre o que non é posible establecer unha categoría interpretativa concreta: o eu que se presenta é unha persoa, pero iso que conta aparece intermediado por un artificio poético que o afasta de calquera análise psicolóxica e intencional. A persoa –o propio autor– pasa a ser un mediador entre os sentimentos profundos que provoca un acontecemento íntimo e as reflexións sociais que se tentan infundir entre o público. Esta é a súa natureza liminal.

En 2016, Anómico Teatro estrea a peza *Ensaio sobre o lonxe*, e nela o autor incorpórase plenamente á escena cunha clara intención: falar mediante a reflexión, e desde a experiencia persoal, dunha espiñenta cuestión sociopolítica: a distancia.

O traballo preséntase a modo de dispositivo no que hai dous universos separados por un gran pano que parte en dous a escena. Detrás do pano, Eva Alfonso interpreta textos de Julio Fernández desde unha perspectiva actoral, mentres que diante do pano, sitúase o propio autor, deixándose levar pola naturalidade

de non diferenciar o lugar teatral doutro máis cotián, e falándolle ao público desde unha proximidade que implica, abertamente, unha ruptura coa ficción, e tamén, unha antítese da distancia –que como xa apuntaramos era o tema principal.

O “eu non ficcional” do autor empeza, de feito, fóra do teatro, e mirando ao horizonte. O autor fala de si mesmo, e faino mirando cara ao lonxe, para a continuación e, acompañando o público ata o interior do teatro, empregar un ton máis directo, mirando aos ollos os visitantes. Malia ser absolutamente persoal, o texto non abandona o rexistro literario, poético:

Fuxo do espectáculo que nos ofrecen. / É un fuxida cara ao silencio / que xace baixo o envoltorio das palabras e os actos. A nitidez / sobrevén desde a escuridade permanente / e obrígame a sentir, / para abandonarme ao estéril. Quero / facer da vida / un vestido / do íntimo. (Fernández 2016b: 5)

Tampouco abandona o ensaístico, rexistro que se afianza, xa no teatro, a medida que a función avanza. En *Ensaio sobre o lonxe*, o autor fálalle ao público sobre a súa propia perspectiva poética e filosófica, co obxectivo de compartir cos presentes unha visión persoal sobre ese fenómeno contemporáneo de aniquilación da empatía e que converte en “moi afastadas” todas aquelas cuestións que, malia estar a pasar relativamente preto –e máis nun mundo globalizado–, son consideradas espiñentas polos gobernos de Europa (Palestina, a guerra en Siria, os refuxiados en campos de reclusión, as mortes de emigrantes no Mediterráneo...). Unha distancia que, ademais, é horizonte desde o punto de vista de quen mira cara a Europa desde o outro lado.

A visión do mundo que se efectúa en *Ensaio sobre o lonxe* é posmemorial, pois circunda asuntos que lle incumben á memoria colectiva, pero o discurso a través do cal se plasma esta visión é persoal –eludindo referencias externas–, de modo que predomina o estilo directo, un estilo que non tería sentido sen unha evidente aposta pola sinceridade. E é nesta sinceridade onde teñen cabida todos eses elementos persoais e familiares, moi próximos á vida do autor, e que tenden a unir a reflexión filosófica coa realidade coñecida.

De novo, prodúcese unha conversión en escena da persoa que se presenta mediante as diferentes formas de dirixirse ao público: devén en orador, en filósofo,

en poeta, en narrador... Sen entrar na categoría de personaxe pero sen abandonar o persoal, o autor experimenta, a través da acción escénica, novas formas de comunicación que o sitúan, de novo, nun lugar liminal, difícil de definir desde un punto de vista teatral.

A metade da obra, máis ou menos, o autor fala da súa nai:

Hai pouco, falando coa miña nai, deime conta das dificultades que tiña, tamén ela, para comprender a palabra distancia.

A miña nai pasou a maior parte da súa infancia de pastora, no medio do monte, xunto á súa irmá. Desde os 7 aos 15 anos. Pero en todos aqueles anos de vida campestre, e de afastamento do mundo, o certo é que a miña nai non chegou a sentir a distancia desde a contemplación estética, ao encontro da beleza da paisaxe, sinxelamente porque acotío pesaba un asunto de capital importancia: defender as ovellas fronte ao lobo.

Non podo nin imaxinar o medo que chegarían a pasar aquelas dúas nenas, ás que se lle encomendou a garda de todas as ovellas dun pobo.

É por esta causa, considero: a urxencia do inmediato e o medo que a acompaña, o que fai desaparecer a distancia, mesmo cando se vive dentro dela. (Fernández 2016b: 23-24)

Esta confidencia, que vén acompañada da proxección dun vídeo no cal a nai fala precisamente sobre a súa infancia como pastora, e dunha maneira moi sinxela, colle os espectadores por sorpresa, achegándoos a unha realidade que comezan a sentir moi próxima. Podería parecer, en primeira instancia, que estamos a falar dunha simple anécdota, pero este paso adiante, dado pola nai, ao axudarlle ao seu fillo na realización dun feito artístico, non só é vital en si mesmo senón que pecha o conxunto dentro do propio acontecemento: os espectadores, testemuñas dun asunto intrafamiliar sitúanse nun lugar “inadecuado” e, sen chegar a ser partícipes, comezan a sentirse máis preto do que convencionalmente cabe esperar deles. Velaquí, de novo, a aparición dunha liminalidade, dunha ruptura de fronteiras.

Figura 2: Imaxe da nai.

Esta ruptura faise perfectamente visible ao final da peza, cando se convidan os espectadores a tomar o escenario –detrás do pano–, nun mar de sal que se creou ao longo do tempo que durou a obra. Aí, resulta que a imaxe que se proxecta é precisamente a da nai, mirando ao horizonte, xusto nesa paisaxe onde de nena coidaba do gando. Os espectadores, agora actores dun universo poético, no que o persoal cobra unha inusitada forza, non só atravesan o mundo do ficcional, tamén se atopan a si mesmos, como seres abandonados, pero agrupados, alén do que habitualmente miran.

Regresando ao asunto do eu, temos que dicir que tanto en *Ensaio sobre o lonxe* como en traballos posteriores, a expresión poética dos pensamentos é, na maioría das ocasións, o recurso máis utilizado á hora de autobiografiarse. Non se trata dunha idealización do eu, tampouco da construción dunha autoficción, senón un xeito de chegar ao intrasubxectivo coas ferramentas máis certas posibles para desde aí establecer unha conexión política, e liminal, coa realidade social. A poesía, o ensaio, e en xeral a reflexión, acentúan cuestións vitais na personalidade do

artista: a escritura como único horizonte –o camiñar á deriva como unha deconstrución de calquera outro horizonte–, a infancia como lugar co que nunca será posible establecer distancias etc., facendo, tamén, que a construción das pezas sexa, pola súa vez, un camiño de autocoñecemento, unha especie de rito polo que o autor decide pasar, unha e outra vez.

Un ano máis tarde, e con *Optimismo Florence* (2017), aséntase a poética iniciada, consistente, como xa indicamos, en relacionar anécdotas persoais co discurso de fondo sobre o cal se pretende indagar. Comeza, de feito, a peza, cun monólogo do autor entre o público, no que conta unha anécdota da infancia –relacionada co optimismo vital e que máis tarde comprenderemos– que insire nunha sorte de crebacabezas onde os diferentes tipos de optimismo –un optimismo social asociado ao consumismo, e un optimismo vital capaz de xerar entusiasmo nun mesmo e nos outros–. Unha anécdota persoal que vén relatar, con algunha dose de amargura, unha segura condena ao fracaso cando non se ten ese don do optimismo que é capaz de atreverse con todo para obter unhas metas asociadas ao triunfo.

Fronte a este optimismo práctico, competitivo, aquel que seguramente nos conduce a consumir todo tipo de produtos útiles (por máis inútiles que acaben sendo), o autor confésase seguidor dun optimismo improdutivo, mesmo pernicioso. Vítima do entusiasmo, relata as continuas aventuras altruístas nas que se ve, unha e outra vez, involucrado, todas elas entre o absurdo e o imposible, e entre as que se atopa, como non, a de facer teatro.

A obra, que ten por argumento o optimismo asociado á coñecida cantante de ópera Jeckins Florence, ofrécenos unha visión traxicómica da propia persoalidade do autor, quen desde a escena ri da súa propia desgraza como artista:

A falta de control éncheme de entusiasmo, si, e é este entusiasmo o que me empuxa a embarcarme en empresas ruinosas e suicidas, pero tamén é o que me permite seguir con vida.

Un día destes vas romper a cabeza de tanto darche con ela nas paredes, disme. E si, tes razón, aos meus 54 anos, son un pobre desgraciado que só sabe darse de cabeza contra as paredes, pero estou vivo, enténdelo? E iso é o que importa.

Sabías que cada día escribo unha acción de entusiasmo que logo realizo ao longo do día? Cando me levanto, iso é o primeiro que fago, escribir unha acción... Desde

fai máis dun ano... Miles de accións de entusiasmo...

Por certo, aínda non pensei que acción toca para o día de hoxe.

ACCIÓN 367, Tocar por primeira vez na vida, un instrumento de corda. (Fernández 2017a: 12)

O entusiasmo, como elemento catalizador da vida, ten evidentes consecuencias persoais, pero tamén sociais e políticas. Sen ese entusiasmo sería posible, por exemplo, soste o actual sistema laboral baseado na precariedade, tal e como dá conta o libro de Remedios Zafra (2017) *El entusiasmo*, que xustamente foi publicado a finais dese mesmo ano. Nesta dirección, *Optimismo Florence* é unha peza que fala da capacidade de creación libre nun mundo mediatizado pola produtividade. O entusiasmo co que o autor abordou sempre o seu traballo artístico sen grandes recompensas de ningún tipo, nin económicas nin morais –como el mesmo reconece–, pero que lle serve para poder seguir vivindo con optimismo, con ese optimismo natural que é capaz, pola súa vez, de xeralo ao seu redor, de maneira que a creación artística, aínda que de forma moi moderada e a pequena escala, consegue mellorar a contorna e corresponder de forma ética á dignificación do mundo.

Hai en todo isto, que dúbida cabe, un elemento característico da comedia: o rir dun mesmo para que o espectador ría de quen fala. Pero, a diferenza da comedia clásica, onde as narracións en primeira persoa xamais deixan de ser ficcionais, establecendo unha distancia adecuada co cómico, e permitindo ver a este a través dunha cuarta parede, en *Optimismo Florence* prodúcese unha subversión desta regra, provocando, de novo, un estado liminal, no que espectador xa non pode distinguir de quen ri, se do personaxe fabricado polo autor, ou do autor mesmo. E é que case todo o que ocorre en *Optimismo Florence* ten que ver, dun xeito ou outro, con experiencias vitais do artista que en verdade chegaron a ocorrer, aínda que podería ser que dunha maneira non tan esaxerada coma el conta.

Ademais, tal e como ocorría en *Ensaio sobre o lonxe*, o soporte familiar é decisivo na configuración dun universo persoal no cal se inscribe de cara a dotar de realidade o discurso. A lembranza dá pé a falar dun optimismo perdido, moito máis inocente que o optimismo que o capitalismo tratou de comercializar e, esta, pola súa vez, dá pé a que o artista pretenda, con esa mesma inocencia –tamén irónica– empuxar o teatro cara á realidade, mediante a poesía:

Esa que canta é a miña tía Emilia. A cinta é de cando eu tiña uns 6 anos... Aí estamos, todos reunidos, en familia, cantado cunha alegría... Nunca volvín a sentir esa alegría... A miña tía era responseira, con frecuencia encerrábase nunha pequena ermida, ou na súa habitación, para responsar polas almas dos defuntos no seu camiño cara ao ceo, pero tamén para guiar no camiño aos animais que se perdían no monte. [...]

Deberíamos responsar por todo aquilo que fomos perdendo... En especial a ilusión. Responsar todos xuntos para recuperar a solidariedade, a alegría, a fraternidade... [...] Este lugar, debería ser utilizado para iso, para reivindicar desde o profundo todo aquilo que fomos perdendo e que nos facía de verdade humanos. Desde o profundo e desde a poesía... [...]

Si, xa se o que imos facer.

Vou colocar debaixo das bancadas, todos xuntos imos empuxar este teatro coa forza da poesía. (Fernández 2017a: 16-17)

Hai dous feitos, ademais, que resumen o espírito desta peza, e que ten que ver cunha especie de constante autoreferencialidade vital e artística. Por unha banda, a historia do “poeta cerillista”, e por outro a construción dunha *casa de artista* en Cuenca, desde 2002 a 2005.

Na historia do *poeta cerillista*, o autor resume a súa actividade de escribir poemas en mistos durante case toda a súa vida –desde que aprendese a escribir–. Cóntanos como, nun principio, os “libriños” de mistos planos servíanlle para escribir o que pensaba e logo facelo desaparecer –para non ser descuberto–, pero que máis tarde os mistos convertéronse en obxecto obsesivo de espazo para a escritura, grazas á capacidade plástica do elemento e á relación fundamental entre o efémero e o que perdura (o que se garda na memoria). Esta tensión, consubstancial ao propio quefacer teatral, só é comprensible desde un optimismo radical: non importa en absoluto a perda, senón só o propio facer.

Figura 3: Poemas en mistos.

A historia do “poeta cerillista” resume en certa maneira a asunción vital e política dun eu disidente, á marxe das normas capitalistas que rexen o mundo, e que desde logo vai máis aló da súa presenza en escena. Na mesma dirección camiña o relato da construción dunha “casa de artista” durante varios anos. Atopámonos aquí coa autorepresentación dun “eu liminal”, o da propia vida no “limen” da vida. As consecuencias que se esperan desta autorepresentación son políticas, aínda que só sexa polo feito da súa contraditoria presentación pública, como irónico exemplo a “non seguir”.

En definitiva, e a través da autoreferencia, *Optimismo Florence* acentúa o seu sentido político, ao mostrar a un individuo –o propio autor– enfrontado aos devires sociais, desprezando ese optimismo capitalista que xa nos primeiros pasos da peza queda sintetizado a través da parodia dos anuncios de Pizza Casa Tarradellas:

Púxose de moda o optimismo espasmódico. O optimismo incontrolable, o optimismo químico, o optimismo visceral, o optimismo que non se pregunta se hai razóns

para ser optimista, o optimismo que simplemente nos obriga a ser optimistas e punto. Por decreto, e porque pola contra, todos os nosos proxectos perderían o seu sentido e é posible que non puidésemos xubilarnos como deus manda, cun bo plan de pensións. A cidade, e quizá o mundo, enchéronse dese optimismo... Hai carteis por todas partes, da Caixa, de Balay, de CocaCola... Todos se conxuraron para que sexamos optimistas e gocemos da vida como porcos. (Fernández 2017a: 5)

A finais dese mesmo ano: 2017, Anómico Teatro estrea *Paisaxes de extinción* (2017), na que o punto de partida son uns documentos persoais producidos durante unha etapa da vida do autor, en concreto durante a súa estancia na cidade de Berlín no ano 1990.

Aínda que o *leit motiv* da peza é o abandono, e sobre este concepto vira todo o discurso e o desenvolvemento argumental, o material central son unhas cartas enviadas polo autor desde Berlín en 1990, nas cales subxace unha irrefreable atracción polo abandono que aínda entón imperaba en amplas zonas de Berlín –contiguas ao que fora o muro.

Figura 4: *Cartas desde Berlín.*

O relato de vida, no que conflúen diversas reflexións de toda índole sobre a imparable expansión do progreso *desarrollista* –auténtico vencedor moral tras a caída dos réximes soviéticos– e a chegada dunha nova era na que xa entón se adiñaba un crecemento da extrema dereita e dos novos fascismos, en especial naqueles territorios onde o comunismo se lanzou en retirada –hoxe en día podemos ver exemplos disto en Polonia ou Hungría–, sèrvelle ao autor para configurar un poema dramático no que o fondo da cuestión –o abandono– se erixe como símbolo de antiprodución, de resistencia ao devir consumista e de depredación.

En escena, o autor le ao azar fragmentos daquelas cartas que desde Berlín escribía a un tal Damerio Mudo, e que non era senón un pseudónimo de si mesmo. A lectura das cartas rompe calquera ficcionalización que poida darse ao redor delas, pero isto non evita que sobre elas se eleve un hálito de recomposición artística: a fin de contas, as cartas tamén no seu día foran escritas como unha forma de transformar a realidade desde a creación. Segundo o propio autor nos conta, o detonante da viaxe a Berlín fora a súa negativa para realizar o servizo militar e calquera tipo de prestación social substitutoria, e aquel tempo de espera (antes de regresar a España para declararse obxector) foi vivido como un tempo etéreo, “á marxe da lei” e tamén “á marxe da realidade”, negando as consecuencias que tal posicionamento podería causar:

En abril de 1990, viaxo a Berlín cunha idea na miña cabeza: Non regresar a España, polo menos en moito tempo.

Esta fuxida, en parte avalada por un fugaz namoramento da cidade, a cal visitara dous anos antes, escondía outra intención, moito máis drástica e con imprevisibles consecuencias: non estaba disposto a realizar o servizo militar obrigatorio, vixente naquela época, pero tampouco o servizo social substitutorio que se impoñía a quen se declaraba obxectores de conciencia.

Así, en resposta ás cartas do Exército que pedían a miña incorporación a filas na Mariña, na cidade da Coruña, collo un tren en Madrid e preséntome en Berlín, e fágoo co diñeiro xusto para pagar un mes nunha habitación en casa dun coñecido, Rafael, que era o amigo dunha muller que eu chegara a crer que amaba... Éter, chamábase ela, que en grego significa ceo e que era o misterioso e invisible fluído sobre o que viaxaba a luz cando se cría que a luz tiña, só, un carácter ondulatorio. (Fernández 2017b: 17)

Nesta viaxe a Berlín, e como xa apuntamos, prodúcese un encontro co abandono. É un encontro casual, pois a habitación que o autor aluga, na casa dun amigo, está preta dunha zona de vellas vías abandonadas –desde a fin da Segunda Guerra Mundial– onde crecera a vexetación sen límites. Durante a súa estancia en Berlín, o autor pasa moito tempo nesas vías, sacando fotos e fotos, decenas de carretes que co tempo se extraviarían –a maioría sen revelar–, agás un carrete, que despois de case 30 anos, volve revelar con ocasión da preparación de *Paisaxes de extinción*.

Este exercicio de recuperación da memoria persoal ten unha chisca de recuperación de memoria colectiva, non só polo perigo dun novo auxe dos fascismos senón polo dano irreparable que nestas últimas décadas vén realizando en contra do propio planeta, cunha extinción de especies sen precedentes e a destrución de innumerables ecosistemas. Así, a reivindicación do abandono, dalgunha maneira iniciada con aquelas cartas desde Berlín, adquire en *Paisaxes de extinción* un sentido proteccionista para co medio natural, que queda resumido no chamamento que Anómico Teatro realiza a través da plataforma Change.org:

Necesitamos o abandono para que o planeta respire. O abandono é esencial para que a vida regrese ás urbes e contrarreste a, cada vez, máis lesiva intervención humana. [...] O abandono dos solares para que os solares sexan reloxo naturais que dean conta do paso do tempo máis aló da nosa efémera presenza. O abandono dos parques para que sexan bosques e alberguen aves chegadas doutros lugares. O abandono da vexetación nos muros para que o abandono sexa unha obra de arte. [...] Respetar o abandono é respetar a historia que avanza e non se detén. Contemplar o abandono é ser conscientes do espazo que habitamos. Comprendelo é comprender que só temos control sobre unha diminuta parte da realidade, e que, mal que nos pese, o Universo seguirá o seu rumbo unha vez desaparecémos [..]. (Fernández 2017b: 36)

En *Paisaxes de extinción*, todas as accións escénicas teñen un enfoque claro de conservación: a actriz arrastra co pelo un bloque de xeo no que está encerrada unha lanterna acesa, o chan que constitúe o espazo escénico é unha grande espiral construída con follas de eucalipto colocadas unha a unha e os sacos de liño nos que se esconden dos actantes é un liño salvaxe e desaparecido –o que cubría e tingúa de azul os montes–. Pero tamén de protesta: o autor en escena

mostra unha píntega que atopou morta nunha zona contaminada e que máis tarde conservou en parafina ou fala do asasinato de activistas ambientais en América (Berta Cáceres ou Lesbia Yaneth). Pero *Paisaxes de extinción* tamén fala de detención e exposición: de parada necesaria diante da velocidade coa que avanza a destrución –que desde a perspectiva desarrollista non é destrución senón conquista, explotación, colonización, civilización, produción etc.

A exposición, por outra banda, atopa nesta peza un dobre sentido. Por unha banda refírese á exposición material durante un longo período de tempo –en contra da lóxica da transformación e a reutilización dos lugares–, e por iso é polo que aparecen na peza máquinas estenopecas coas que realizar solarigrafías capaces de relatar o paso do sol durante meses, ou que un dos traballos escénicos relativos ao movemento sexa aquel que ten que ver co encontro do corpo cunha fonte de luz. Pero, pola súa vez, refírese á exposición persoal no teatro, á maneira na que o individuo se expón para que, dalgunha maneira, sexan visibles algúns trazos de identidade, non tanto a través da descrición como no deixarse mirar.

Neste deixarse mirar, o autor en escena pasa a ser un obxecto máis, e subvértese tanto a idea de personaxe coma a de persoa en escena. Hai un momento no que o autor mostra un libro aos espectadores, sentándose entre eles, e con eles. É un libro de artista, no que, naqueles días en Berlín, o autor foi escribindo poemas e pensamentos, realizando pequenas pinturas ou pegando fotografías. O libro, gardado durante épocas nun lugar inapropiado e húmido, deteriorouse e para poder ensinalo, en cada función hanse de ir despegando as páxinas:

Despego as páxinas do libro, aínda provocando nel tantas feridas que o libro está a perder toda a súa aparencia como libro, pero recuperando, deste xeito, unha insospeitada e misteriosa forza. Agora sei, que era o meu abandono o que me empuxou a buscar o abandono das urbes, e o que, tamén agora, retenme neste mundo comido pola desesperanza. (Fernández 2017b: 21)

Este sinxelo acto de mostrar e “ferir” (ou “ferirse”) para mostrar, á marxe do interese que poida ter ou non o libro, ten como propósito chegar a unha especie de nudez moral na que o que se comparte non ten un valor exclusivamente artístico, senón sobre todo humano. E é desde este comportamento escénico preto da confesión, no que a persoa franquea os límites do pudor –non esquezamos

que o público destinatario é un público descoñecido e pola súa vez posiblemente sometido a prexuízos de todo tipo-. O que sucede en tempo real, como experiencia única e intransferible mediante a ficción, certifica, dalgún modo, a veracidade e honestidade do resto das accións, o que nos conduce a un lugar persoal, a modo de “casa de artista”, onde predomina o non teatral, o non ficcional, pero tamén o non real, pois tampouco nada do que sucede en escena é equiparable a unha situación absolutamente verosímil. O teatro queda convertido en lugar liminal, á marxe de calquera clasificación categorizante e, no que, a pesar de recoñecer nel feitos extraídos da realidade ou ficcións elaboradas a partir deses feitos, o mundo que de verdade reproduce é o mundo do artista, tanto as súas preocupacións éticas como o seu discurso poético.

Por último, no proceso investigador con Anómico Teatro, e sempre con relación á posta en escena de dramaturxias con arraigamento no eu, teríamos que falar da última dramaturxia da compañía, comezada en 2019: *MER*¹.

Este é un traballo que polariza dous tipos de posibilidades ao redor do tema da (in)visibilidade social. Por unha banda, a visibilización de todo aquilo que, por motivos políticos ou sociais, non se desexa que sexa visto e, por outra, a invisibilidade voluntaria, aquela que está provocada para burlar os controis que se establecen sobre as persoas que se deixan ver e que, por unha razón ou outra, se atopan nunha situación de discriminación.

Aínda que o propósito desta montaxe múltiple, pois se desenvolve en diferentes lugares e de maneira sempre única (e diferente ás anteriores), é indagar sobre a idea de acción invisible, dentro dunha inmersión na arte de acción e conceptual, o certo é que de forma paralela, en cada unha das funcións aparecen distintos relatos referidos a algún momento vital, autobiográfico.

Na última parada de MER, para as funcións dos días 13 e 14 de febreiro de 2020 na Sala Ingrávida, que tiña o subtítulo *O intempestivo desexo de ser invisible*, o autor confesa unha experiencia persoal –a recente operación de corazón da súa filla– para ligala coa idea dun mundo sen corazón. Un fragmento que será pola súa vez o punto de partida do traballo *Cartas de amor ás árbores*, que se presentará meses máis tarde en La Nave de Cambaleo (Aranjuez):

¹ Sobre este traballo o autor xa realizou un breve estudo presentado (e recollido nas actas) no Congreso de Arte de Acción do ano 2019.

No informe lerei días despois: 42 minutos de circulación extracorpórea.

Pero agora, agora só sei que un tempo indeterminado o seu corpo estivo sen o seu corazónciño, ou o seu corazónciño sen o seu corpo, sen latexar, sen dar un latexado, un deses latexados que desde facía moito soaban a lata aporreada con martelo. É unha idea absurda que non podo controlar: a de que ela cambiou, que non é a mesma. Debería estar preocupado pola súa vida, e estouno, racionalmente estouno, pero isto outro é instintivo, non o podo evitar, non podo evitar ter medo a que ela non sexa xa máis ela. Edúcannos coa crenza de que os sentimentos viven nese órgano, e se os sentimentos páiranse, se evaporan. Deixará de quererme, deixará de pedirme apertías, deixará de ser a nena que é... E entón ocorre algo asombroso, mírame e inmediatamente dórmese de novo, pero nese acto escápaselle un sorriso. Respiro, nada cambiou. Agora son eu o que pecha os ollos, estou moi canso, demasiados días co medo para perdela, a que algo salga mal. Moitas noites sen durmir co mesmo pesadelo.

Por un intre pensei que á miña filla puidéselle pasar o mesmo que ao mundo, que o corazón escorregase de entre as mans dos cirurxiáns e caese ao chan. O mundo leva tempo sobrevivindo cun corazón artificial. Non nos damos conta, porque seguimos baixo os efectos da anestesia, pero o día que despertemos, dirannos: síntoo, o corazón tivémolo que tirar, a partir de agora a vivir todos enchufados á máquina, todo o mundo, todos os habitantes do planeta. Pero por que? Ninguén o sabe con certeza, aos cirurxiáns dos grandes centros de mando pareceulles boa idea poñerse a xogar co corazón do planeta, sen importarlles o máis mínimo as consecuencias de que algo saíse mal. Cando espertemos darémonos conta de que non hai dor que poida afectarnos e tamén de que non poderemos sorrir, será imposible sentir empatía, salvo naquelas cuestións que a máquina dita, a través das súas canles de información e de distribución de emocións.

Abro os ollos, por fortuna a miña filla está fóra de control, dese asunto encargueime eu mesmo. (Fernández 2019c: 25)

Ao fin, e tras varias obras nas que Anómico Teatro inténase nos temas persoais do autor en escena, aparece un trazo común que indica que a través da investigación logrouse un resultado concreto: o como establecer en escena unha

relación entre as certezas coñecidas –non tanto por seren verdades senón por pertencer a o universo subxectivo do autor– e o discurso político. É posible que isto implique necesariamente a súa presenza no teatro, non podendo ser substituída esta por outra (por un actor), pero esta univocidade entre autor e emisor en escena non mingua, senón intensifica, a capacidade de transmisión poética que implica lograr unha intersección entre o íntimo e o global, un encontro sublime entre o pequeno e o universal, unha conxunción de preocupacións persoais con aquelas outras que nos incumben a todas as persoas –como asistentes á función deste mundo-teatro .

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2015a): “Aproximación a la estética de lo intrasubjetivo en la dramaturgia actual española en Concurso Iberoamericano de Ensayos sobre Teatro”, *Revista de Teatro CELCIT*, 40, 34-59.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2015b): *Preferiría non facelo*, Madrid, Cuadernos de la anomia, 2.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2016a): “El yo liminal en las dramaturgias actuales en el ámbito de Galicia”, en *Sextas Jornadas de Jóvenes Investigadores en la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares, UAH, 67-78.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2016b): *Ensaio sobre o lonxe*, Madrid, Cuadernos de la anomia, 3.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2017a): *Optimismo Florence*, Madrid, Cuadernos de la anomia, 4.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2017b): *Paisajes de extinción*, Madrid, Cuadernos de la anomia, 5.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2018): “El yo no ficcional en la escena contemporánea española. De la autobiografía a la exposición”, en *Jóvenes plumas del Hispaniso*, Madrid, Universidad Complutense, 131-146.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2019a): “Latitud 41°56’6.83”N / Longitud 6°31’44.49”O”, en *Actas de “Fugas e interferencias”*, III Internacional Performance Arte Conference, Vigo, Universidade, 17-33
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2019b): *Estética de lo intrasubjetivo en la escena teatral gallega (2008-2016)*, Madrid, Universidad de Alcalá.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio (2019c): *MER*, Madrid, Cuadernos de la anomia, 6.
- GENEEP, Arnold van (2013): *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza.
- TURNER, Víctor (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.
- ZAFRA, Remedios (2017): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Madrid, Anagrama.

OS OCOS DA RECEPCIÓN NA CONSTRUCIÓN DAS POSTAS EN ESCENA

Xavier Castiñeira Blanco

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

*Á miña sogra, que me entregou
un camiño para andar e unha razón para camiñar.*

O PUNTO RECORRENTE

Aínda que todo ten un inicio, realmente tan só é outro punto máis nunha liña descontínua que, ás veces avanza e ás veces retrocede, tendo esa sensación de que todo encaixa nese punto ao que volvemos unha e outra vez. Ás veces dun xeito concreto. Outras, tanxencialmente. Mais sempre recorrente.

Ese punto no meu caso foi produto dun simple comentario.

Foramos ver unha mostra pedagóxica na ESAD de Galicia dunha peza dunha alumna de dirección e, cando rematou, pregunteille a unha espectadora sobre o seu parecer. Ela contestoume que lle gustara moito, especialmente as partes de danza. Pedílle que fose máis concreta, e, alí, xusto alí, díxome a seguinte frase:

“Grazas a ela –referíndose á bailarina–, eu tamén bailaba”.

Nunca pensara nese aspecto da recepción. Sempre pensaba en termos de gusto ou de emoción ou de razón, mais neste caso concreto unha persoa indicoume que durante a representación ela “era” grazas a outra persoa, algo máis, ou máis concretamente, que grazas a ela, chegou a reflectir internamente todo o movemento que a bailarina propuña.

Esa frase quedou alí durante tempo, resoando, aparecendo e desaparecendo. Preparándome para investigar sobre un proceso do que non sabía nada máis que, en realidade, era a clave para entender o fin derradeiro do meu oficio: a comunicación co espectador.

E ese punto levou a outro punto, xa conformado e claro: as recentes investigacións sobre a neurobioloxía.

Desde ese punto naceu todo este traballo no que estamos inmersos actualmente e que pretende ser a punta de lanza de futuras investigacións, reflexións e intuicións na miña praxe escénica como director de escena. O noso obxectivo

é comezar a tratar o feito teatral non como un espazo entre o espectador e o intérprete, se non un espazo cocreado entre o espectador e o intérprete.

Vaia por diante que non son experto nin titulado en neurobioloxía, polo que os contidos científicos empregados están desde a perspectiva dun profesional das artes escénicas e un apaixonado das teorías do cerebro.

O PUNTO DE INICIO

A seguinte comunicación ten como obxectivo evidenciar como as novas correntes neurobiolóxicas confirman, desde a práctica científica, os saberes propios da arte escénica e a translación destas consideracións a un modelo de construción espectacular en base a patróns de coconstrución espectacular. Toda esta comunicación está baseada nas achegas do investigador italiano Gabriele Sofia, para poder establecer o corpus teórico que serve de trampolín á nosa propia experiencia.

Para iso exporemos na primeira parte –*o punto cambiante*– os novos avances dentro deste campo de investigación partindo do descubrimento das neuronas espello e as investigacións posteriores dentro da neurobioloxía. Recolleremos todos estes apuntamentos para relacionalo ao eido escénico –*os puntos de encontro*–, concretamente ao traballo *do/a performer*¹. Finalmente, trataremos de xerar unhas reflexións –*o punto de ancoraxe*– que sirvan de ideas –que non metodoloxía– para a construción das postas en escena atendendo ao novo modelo de recepción proposto anteriormente.

Recorrente é a frase de Peter Brook que sempre podemos atopar en todos os estudos sobre neuroloxía e teatro. Lembremos que Brook foi pioneiro neste campo ao trasladar o aclamado libro de Oliver Sacks ás táboas (Sacks 2008). Con motivo dunha entrevista sobre este traballo Brook indicou que: “co descubrimento das neuronas espello, a neurociencia comezou a entender algo que o teatro coñecía desde sempre” (Rizzolatti e Sinigaglia 2006: 1). Realmente a que se refería o xenio de Chiswick? Que é o que o teatro, desde a súa suposta falta de reflexión científica, podía coñecer que a propia ciencia non soubese xa?

¹ Empregaremos o termo *performer* para referirnos indistintamente a actor/actriz, bailarín/a...

Mais como todo non irrompe nunca nun só punto illado no espazo, esta afirmación de Brook é produto de varios instantes anteriores. Concretamente grazas ao seu compañeiro de profesión, Eugenio Barba na ISTA² de 1979:

En setembro de 1979, en Karpacz, Polonia, tivo lugar un congreso sobre los “Aspectos científicos del teatro” en el que participaron, entre otros, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, el biólogo francés Henry Laborit y el estudioso francés Jean-Marie Pradier. El congreso tenía por objetivo realizar una reflexión orgánica e interdisciplinaria sobre el nivel científico-biológico del acto escénico. Durante el mismo periodo, al otro lado del océano, nacían de la mano del director y estudioso Richard Schechner y del antropólogo Victor Turner, los Performance Studies. Estos estudios, que si bien se diferenciaban claramente de la antropología teatral en lo que se refiere a los objetivos y metodología de investigación, compartían, sin embargo con esta, el intento multidisciplinar y la apertura hacia la neurociencia y la biología. (Sofía 2008a: 227)

Pero antes de entrar en cuestións históricas debemos definir o que é a neurociencia e comezar a entender en como pode axudar a comprender un feito tan concreto –e diferenciado– como é a arte escénica:

La neurociencia se ha caracterizado desde su origen por un marcado enfoque sintético e integrador de todas aquellas ciencias dedicadas al estudio del sistema nervioso normal y patológico con los medios materiales dedicados a la investigación de todo lo relativo al cerebro y sus alteraciones (Giménez; Murillo 607-635). En los últimos veinte años los avances y descubrimientos desde el extenso ámbito de las neurociencias están dando nuevas aportaciones sobre el estudio del cerebro y la mente humana y del funcionamiento del ser humano en general que ha provocado lo que algunos autores destacan como una auténtica “revolución cognitiva”. La actividad mental, también conocida como cognición, se presenta como la interpretación interna o la transformación de la información almacenada en la mente

² A International School of Theatre Anthropology (ISTA) foi creada por Eugenio Barba, fundador do Odin Teatret, discípulo e introdutor das ideas de Grotowski. A ISTA é un laboratorio escénico teatral que a partir dunha temática concreta e desde perspectivas de creadores diversos: teatrais, científicos, poéticos, pictóricos..., desenvolve un traballo de reflexión, práctica e teorización sobre o feito teatral.

humana. La cognición ocurre cuando se obtienen implicaciones o asociaciones a partir de la observación de un hecho o un acontecimiento. (Fons 2015: 182)

Destacamos aquí varias obras que dun xeito explícito mesturan ambos os campos de coñecemento e remata co inicio do seguinte punto do noso estudo:

[...] el artículo de Jean-Marie Pradier titulado: “Towards a Biological Theory of the Body in Performance” que propone la utilización sistemática de los instrumentos vinculados a la biología, la fisiología y la neurociencia para estudiar el arte del actor. El mismo Pradier funda en París, en 1995, la *etnoescenología*, campo de investigación transdisciplinaria e intercultural que indaga en las practicas performativas humanas. Ese mismo ano en Malta, el director-pedagogo y estudioso del teatro John Schranz funda, junto con Ingemar Lindt (un alumno de Decroux que tambien es director-pedagogo) y el neurocientífico Richard Muscat, el proyecto XHCA (Questioning Human Creativity as Acting) con la intención de explorar los procesos cognitivos y neurocientíficos vinculados a la creatividad, a través del estudio interdisciplinario del trabajo del actor. Recientemente, este proyecto se ha convertido en un Joint Master Europeo. Y sin embargo, es en un laboratorio neurocientífico de la Universidad de Parma, donde ve la luz aquello que marcara el paso al nuevo siglo, también para los estudios sobre el teatro (Sofía 2008a: 227).

O PUNTO DE ENCONTRO

A serendipia é un concepto estrañamente actual. Aínda que bastante habitual na historia da ciencia: Fleming, Hoffman, Pasteur etc. Dentro da neurobioloxía, as neuronas espello foron descubertas por unha desas estrañas casualidades.

A anécdota podemos reducila ao seguinte: un macaco que tiña instalado un medidor de frecuencia no seu córtex cerebral para comprobar que neuronas se activaban ante unha acción básica –coller unha banana– acendéronse do mesmo xeito cando o propio macaco viu como un investigador collía a banana diante del. É dicir, que o concepto mesmo da acción motora e a recepción da mesma acción no exterior acende os mesmos espazos na mente do observador. A neurona activouse do mesmo xeito sen que o propio macaco tivese que mover un só dedo.

Como ben indicou, Rizzolatti, cabeza visible do grupo de científicos descubridores deste mecanismo: “La relación entre las reacciones visuales y las motoras de las neuronas espejo parece indicar que la observación de la acción llevada a cabo por los demás evoca en el cerebro del observador un acto motor potencial análogo al espontáneamente activado durante la organización y efectiva acción de dicha acción” (Rizzolatti/Sinigaglia 2006: 100)

É dicir, este tipo de neuronas atopámolos en diferentes partes do sistema nervioso (concretamente na área de Broca, córtex frontal inferior e a cortiza parietal) e actívanse de dúas maneiras:

- a) Ao executar unha acción.
- b) Ao observar esa mesma acción, ou outra análoga, executada por outro individuo.

Pero antes de continuar, imos facer un pequeno paréntese sobre algo que, aínda que intranscendente, é clave para as futuras ideas que indicaremos neste traballo. Tras esa primeira descuberta, fixeron varias probas, concretamente sobre a mesma acción anteriormente descrita: coller un obxecto. Os tres tipos de probas foron as seguintes:

- Ante un obxecto real
- A acción mimada
- Cubrindo o obxecto cun pano xusto antes de realizar a acción

Tan só no primeiro punto –o obxecto real– se activaban as neuronas espello do macaco, mentres que as outras dúas, a acción imaxinada e a parcial, non producían o mesmo efecto. Sería tan só que esas neuronas espello actuaban no marco da realidade? O importante disto foi que este experimento foi realizado por un dos investigadores. Cando o fixo unha actriz profesional, descubriron que, agora si que se activaban as neuronas espello nos outros casos. E máis concretamente coas accións imitadas:

En 2008, Giacomo Rizzolatti, junto con un equipo de la Universidad de Módena dirixido por el profesor Lui, publicó un estudio que da una posible respuesta a esa pregunta. Se mostraron a los humanos algunos videos que contenían tres tipos de acciones: imitados, simbólicos o sin sentido. Los resultados mostraron la activación del mecanismo del espejo solo en el caso de las acciones imitadas. Al leer el protocolo, entendemos, sin embargo, que esta vez la persona responsable de realizar las acciones fue

una actriz. Por lo tanto, alguien que de alguna manera esté capacitado para crear intenciones y dinámicas reales en una situación ficticia. (Sofía 2008b: 100-101)

Que implica isto? Pensemos que unha actriz traballa cunha base moi concreta sobre a acción, que é a intención, porque sabe perfectamente que grazas a esa intención, a acción no escenario ten un significado concreto para o espectador:

El investigador Gabriele Sofia, aplicando el descubrimiento del sistema especular al hecho teatral, destaca como las neuronas espejo sólo se activan ante acciones que poseen una intención y un objetivo concretos (Sofía 2008: 230-231), lo que obliga a pensar que para conseguir que el espectador sienta y entienda la acción del actor sobre la escena, éste tiene que ser capaz de realizar acciones reales, es decir, precisas, que cumplan el esquema de atención, intención, acción y reacción (Sofía 2010: 159-176). (Fons 2015: 186-187)

Este novo modelo de recepción anula, como veremos posteriormente, o proceso de emisión-recepción como consecuencia una da outra, e como entidades separadas. De feito, podemos adiantar que o proceso na recepción e na emisión é coconstituínte e sincrónico.

Son dúas as cuestións que podemos inferir deste experimento e que serán as bases do que proporemos logo. Por unha banda, o recoñecemento das accións dos outros ven dado pola súa intención concreta ou imaxinaria. E por outra, que a recepción non é un proceso pasivo, xa que podemos inferir que é un proceso de interacción cos outros/as:

La red neuronal no funciona como una calle de sentido único que conduzca de la percepción a la acción. La percepción y la acción, lo sensorial y lo motriz, están en conexión recíproca como patrones sucesivamente emergentes y mutuamente selectivos. Esto entronca directamente con las neuronas espejo, y toda percepción que tenemos sobre el mundo es, al mismo tiempo, una acción sobre el mismo. Por lo tanto, lo que percibimos no es un mundo predeterminado sino un mundo que se modifica en relación con nuestras acciones. (Sofía 2015: 43-44)

Partindo do presuposto de que, aínda que estamos dentro do territorio da arte, o teatro é, ante todo, un acto de comunicación, independentemente das

súas características e especificidades. Polo tanto, xorde do intercambio de información a través dunha relación (o concepto contexto determinará claramente a relación específica teatral) e, como todo acto comunicativo, segundo a teoría da comunicación humana, ten cinco características básicas (Watzlawick 2009):

1. É imposible non comunicar.
2. A comunicación ten un nivel de contido (transmisión verbal) e un nivel de relación (ton, contexto, actitude corporal...).
3. Puntuación do significado segundo as persoas. O que implica que cada un de nós daralle unha interpretación diferente á mesma mensaxe. Así, o emisor e o receptor son reciprocamente receptores e emisores, mais cada un deles cre que a conduta do outro é a causa da súa propia conduta. Con todo, o que realmente é un intercambio constante entre ambos.
4. Existen dúas modalidades de comunicación: a dixital e a analóxica. A dixital é a comunicación verbal e a analóxica, a comunicación corporal.
5. Existen dous niveis no modo de relacionarnos cos demais. Un deles chamado simétrico, que é cando nos movemos no mesmo plano de igualdade no intercambio e recepción na relación. E o outro, o chamado complementario, que está fundamentado na desigualdade, mais aceptando as diferenzas e permitido deste modo o complemento da interacción.

A partir do descubrimento das neuronas espello, a neurobioloxía comezou a reformular novas ideas sobre os elementos que conforman a nosa interacción co mundo e que iremos expoñendo dun xeito esquemático nas seguintes liñas. Gustaríanos apuntar que moitos/as profesionais das artes escénicas recoñecerán estes conceptos como propios, ou moi semellantes aos empregados no eido escénico.

a. Esquema corporal

Desde a neurobioloxía enténdese este concepto como “un sistema no consciente de los procesos que regulan constantemente la postura y el movimiento, un sistema de capacidades sensoriomotoras que funcionan por debajo del umbral de la consciencia y sin necesidad de monitorización perceptivas” (Sofía 2008a: 25). Todo isto implica que por debaixo da intención, da propia acción, existe un sistema corporal que física e neuroloxicamente se vai adaptando entre a intención, a acción e o contorno. Este esquema corporal ocúpase de adecuarnos ao mundo en función das *affordances* posibles, colocando todo o noso corpo dun xeito adecuado en pro da intención. O contorno marcará en todo momento o esquema corporal concreto.

b. Intención

Diversos estudos neurobiolóxicos xeraron un modelo de intención baseado nos procesos físicos concretos máis aló dos desexos dos individuos. Actualmente, incídese en que ter unha intención non só é ter unha razón para actuar, senón en ter o corpo –o esquema corporal– orientado cara a un obxectivo. Polo tanto, o corpo non é o instrumento da intención, senón o seu órgano, permite a intención no propio mundo e, así pois, a posibilidade da súa interpretación por parte dos/as observadores/as. Falamos dunha *intención corporal* tal e como a define Legrand, na que a acción “no es el resultado o aspecto interior de una intención, si no que ella misma es, estructuralmente, una intención” (Legrand 2001: 161).

c. Acción

Lembremos que as neuronas espello só se activaban cos actos que presupoñen, xa sexa dun xeito concreto ou imaxinario, un obxectivo real, cunha intención determinada e congruente. O *Grupo de Parma* falou realmente de tres tipos:

- *Movemento*: cando non ten intención e é resultado de algo fortuíto ou alleo á nosa intención. Por exemplo, o movemento que me implica que alguén me empuxe.

- *Acción motora*: aqueles mecanismos neurofísicos que se poñen en marcha para conseguir unha acción. Neste punto é imprescindible falar do “esquema corporal”, que é “un sistema no consciente de procesos que regulan constantemente la postura y el movimiento, un sistema de capacidades sensomotoras que funcionan por debajo del umbral de la consciencia y sin necesidad de monotonización perceptiva” (Shaun 1986: 541). Grazas ao esquema corporal, podemos preparar a concatenación de accións que anticipan o obxectivo, anticipando a acción motora precisa, inhibindo o resto e decidindo o que facer dependendo, interrelacionándose e modificando a ambiente. É importantísimo para *o/a performer*, como veremos posteriormente, que o esquema corporal dota o ser humano dun propiocentrismo que lle permite ter conciencia concreta das partes do seu corpo sen ter que accionala. Así, podemos pensar neste mesmo instante en como temos as pernas colocadas sen necesidade de totalas.

- *Acción*: cando responde a unha intención cun obxectivo ou propósito.

Resumindo, as neuronas espello son as encargadas da percepción das actividades da acción e da resonancia motora necesaria e inmediata para a comprensión

implícita da acción. No momento en que percibimos un acto ou unha cadea de actos, gañan un significado inmediato. E á inversa, cada acción que facemos resoa nas outras persoas e asume un significado para os demais. Non é un proceso lineal, senón bidireccional, no mesmo momento existen a coemisión e a correcepción modificándose continuamente.

OS PUNTOS DA ANCORAXE

Chegados a este lugar, comezamos a recuperar as nocións anteriores que, consciente ou inconscientemente, sempre estiveron no substrato de coñecemento dos/as artistas escénicos e que actualmente están sendo revisadas pola comunidade científica.

Ficción, verdade, empatía, aprendizaxe, imitación, todos son temas sobre os que los actores de cada cultura construíron sempre, de modo implícito o explícito, sistemas de coñecemento que podían transmitirse de maestro a alumno. Y son justamente estos temas los que hoy en día se encuentran en la base de un gran número de investigaciónes neurocientíficas. De hecho, el descubrimiento de las ubicaciones de las neuronas espejo obligó a los científicos a realizar una comparación sistemática de estos temas que forman parte de la cultura milenaria de aquel que hace teatro. (Sofía 2009: 98)

Como en todas as profesións, hai unha serie de saberes que pertencen ao que poderíamos chamar o coñecemento artesanal, que só se pode aprender coa práctica, acerto, erro, revisión e apropiación. Seguramente para os/as profesionais das artes escénicas todo o que vou ir esmiuzando son cuestións moi coñecidas, especialmente para aquelas persoas acostumadas a termos específicos da antropoloxía teatral³.

³ “La antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba 1992: 26).

Os puntos de ancoraxe: o/a performer

O teatro é un espazo de relación entre dúas subxectividades. É iso o que Grotowski definía como. “o que sucede entre o espectador e o actor” (Grotowski 1996). Pero o que sucede non é un acto pasivo na recepción, senón un proceso de interaccións co outro. E aquí entra o campo das denominadas *affordances*, ou enaccións, que son as posibilidades que ofrece un obxecto en relación con outro, e non é unha propiedade específica de ambos, senón algo que se dá polo campo de posibilidades que presentan. Como unha representación teatral entra dentro de cheo no mundo das *affordances* posibles é onde reside o seu pracer: “Precisamente en estas desviacións, en esta ambigüedad, en estas construcións de realidades cognitivas alternativas, dónde reside el placer del teatro” (Sofía 2015: 28).

Partindo da idea de Stanislavski –que o teatro é unha segunda natureza–, todos os elementos anteriormente descritos (esquema corporal, intención e acción) lóxicamente teñen un equivalente escénico dado pola presenza do espectador/a e que define totalmente esta relación específica de carácter artística.

a. *Corpo extracotían*

Se antes falabamos de esquema corporal entendemos por corpo extracotían aquel que destaca polo que no argot se chama “presenza”. A presenza é un concepto que ten que ver cun substrato máis aló do talento persoal (aínda que indubidablemente o talento chama a esa presenza etérea) pero: “Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementan la emoción, se alejan se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio, más reducido” (Barba/Savarese 1990: 54).

A partir da alteración do equilibrio cotián e a procura dun equilibrio diferente ao cotiá, a dinámica das oposicións e o uso das incoherencias coherentes (Barba e Savares 1990), as accións dos/as *performers* reducen ou amplían o comportamento cotián buscando un comportamento extracotián do teatro en cada acción para xerar a atención do/a espectador/a. Este corpo dilatado ten a súa correspondencia coa mente dilatada.

b. *Intención dilatada*

Do mesmo xeito que un movemento no espazo indica unha forma de pensar, un pensamento pode ser unha acción, algo que cambia: “partir de un punto para

encontrar outro, seguindo caminos que cambian repentinamente de dirección” (Barba 1990: 55). A intención dilatada é ese lugar de encontro entre o nivel profundo da acción –nivel preexpresivo– e o seu nivel expresivo. En todo momento o/a *performer* xoga con dous elementos claros: 1– realización da acción en base ao trazado nos ensaios mais “vivas” no presente, e 2– guiar a atención do espectador/a (Sofía 2008a). Así mesmo, é necesario entender que estas particularidades, especialmente a segunda, é a que obriga á alteración cinética e enerxética do proceso en base a esa sorte de intención dilatada. Lembremos que grazas ás neuronas espello somos capaces de comprender as intencións propias da acción.

c. Acción

Unha acción pode esencializarse ata un punto básico que é o que xera ese punto que pode espallarse dinamicamente por todo o corpo e que contén as potencialidades mesmas da intención e, polo tanto, a súa negación.

Cuando en el training o durante los ensayos subdividía una acción cualquiera [...] en segmentos siempre más pequeños, llegaba a un punto indivisible, un átomo apenas perceptible: una minúscula forma dinámica que sin embargo tenía consecuencias sobre la tonicidad del cuerpo entero. [...] Podía ser verdaderamente microscópica, apenas un impulso, sin embargo, se irradiaba en el organismo entero y era inmediatamente captada por el sistema nervioso del espectador (Barba 2010: 66-67).

O camiño das intencións dilatadas, ou obxectivos en termos de Stanislavski, xeran a partitura de accións que revelan o substrato do que está agochado. Este é o lugar desde onde aparecen as posibles *affordances*, grazas ao que na Antropoloxía teatral se coñece por *Sats*⁴.

Lembremos que a través da previsión das intencións, na vida cotiá podemos coñecer e anticipar o que están facendo os outros para poder establecer unha comunicación eficiente. Mais a eficiencia non é o territorio da Arte, xa que máis ben estamos ante o territorio das posibilidades.

⁴ “Sats puede traducirse con las palabras *impulso*, *preparación* o *estar listo para...* En nuestro lenguaje de trabajo significa estar a punto de reaccionar, el instante que precede a la acción en el espacio, cuando toda la energía está allí ya preparada para intervenir, pero suspendida, retenida aún en el puño, mariposa-tigre pronta a emprender vuelo” (Barba 1990: 67).

Non resulta difícil relacionar todo o exposto anteriormente cos dous elementos básicos que conforman o feito teatral: o actor (executante da acción) e o/a espectador/a (observador da acción) nun espazo extracotíán, que é o tempo da representación.

Son coñecidas por todo o mundo das artes escénicas dúas frases de dous grandes mestres da escena occidental do século XX que xa indican cales son eses elementos básicos para a comunicación teatral:

[...] uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos. ¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Si. ¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Si. ¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto ¿Y sin texto? También. [...] Pero puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto ¿Y sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. [...] Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir al teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias. (Grotowski 1999: 26-27)

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. (Brook 1987: 5)

O importante destas definición é que amplían un elemento base: o ser humano. Entendamos isto. Un ser humano pode estar mirando a outro que está mirando un escaparate. Iso non é teatro. O importante é que ambos os seres humanos, grazas a un espazo fóra da cotidianeidade coas súas propias regras e convencións, adquiren un papel diferente ao do ser humano na vida cotiá. Este elemento extracotíán é fundamental para entender o noso estudo.

Os puntos de ancoraxe: a mirada do/a espectador/a

Creo que todo o anterior nos ten que dar unha nova perspectiva sobre aqueles que observan; ás veces maltratados, outras vilipendiados, a maior parte das veces, escasos, pero sempre, sempre imprescindibles. Hai que quitarlle peso ao ego do creador en pro da comunicación. Sen espectador non hai teatro. A maior parte das escolas formativas poñen o punto único –independentemente da súa

importancia– no actante, *performer*, intérprete ou bailarín/a. Mais ten que facerse evidente que sen o/a observador/a non existiría en ningún caso o feito escénico e, polo tanto, é imprescindible telo en conta na construción das postas en escena.

En estos últimos tiempos se ha profundizado de modo sorprendente en el conocimiento de las técnicas del actor, pero aun así, la percepción del espectador se ha considerado un efecto inducido simétrica y automáticamente por la expresividad del actor y no como el otro e inevitable polo dialéctico de una interrelación viviente y compleja. (Mariti 2010: 137)

Vimos como o marco, arquitectónico ou metafórico, é o elemento decisivo para a construción da relación extracotía que é o teatro. Pensemos que se na realidade o espazo de acción compartido entre dúas persoas que interactúan se vai facendo entre ambas conxuntamente, na relación escénica é *o/a performer* quen ten que ir xerando, momento a momento, a mirada do/a espectador/a (Sofia 2015: 101). Sen esa mirada, sen a mirada de alguén que observe nun grao determinado de atención, *o/a performer* apenas existiría.

O primeiro punto que debemos analizar é o mesmo concepto de *atención* para poder entrar co sistema ontolóxico do/a espectador/a.

A raíz latina de ‘atender’ “proviene de *attendere*, es decir ‘tender hacia’, un proyectarse hacia el objeto a coger de forma perceptiva y cognitivamente [...] Como ya sabe el lector, para nosotros, la atención psicofisiológica real es generada por una tensión muscular real. Por lo tanto, la at-(ad)-tensione es considerada por nosotros como una tensión física real hacia el objeto” (Vezio 1997: 83). O proceso da atención é un medio de anticipación e hipótese sobre o mundo. A partir da imaxinación, *o/a espectador/a* complementa e renova o que se lle presenta desde a acción do/a *performer*, e máis concretamente sobre o espazo da indeterminación da acción presentada. É o que podemos definir como *Atención Conxunta* que “Es la capacidad del ser humano de conjugar la propia atención con la de otro ser humano en un evento u objeto en el espacio” (Berthoz 2009: 67-68).

Grazas a este proceso neurobiolóxico en situación extracotían, *o/a performer* pode conducir a atención do/a espectador/a través da súa modificación corporal consciente en base aos parámetros anteriormente explicados (corpo dilatado,

intención dilatada e segmentación da acción escénica). A partir dun emprego non cotián do corpo nunha situación de representación pode “segmentar, bloquear, dilatar, reducir, cambiar de sitio y recomponer las acciones según las lógicas que le permitan guiar la atención conjunta” (Sofía 2008: 145). Este proceso tamén inclúe a idea da mente compartida, o que equivale a un sentimento de nós como conxunto.

Esta atención conxunta (no que *performer* e espectador/a conxuntan a súa atención mais é o/a *performer* quen a guía) ten varios aspectos que son decisivos para os procesos da recepción:

1. Coconstitución do mundo

Interpretamos o mundo real en base a como os demais interaccionan con el, coas intencións e as potencialidades de acción dos outros. Coconstruímos o mundo nun *continuum* ininterrompido no que somos emisores e receptores ao mesmo tempo que imos modelando e deixámonos modelar polos demais, adaptándonos constantemente ao contorno. En cambio no mundo extracotián que é a escena o/a espectador/a está á espera da acción do *performer*, aínda que isto non é de todo certo como veremos máis adiante.

2. Coconstitución do espazo escénico

O espectador tan só pode interpretar o mundo escénico en relación co uso que o/a *performer* fai del. O/a *performer* crear e recrea constantemente un novo espazo porque crea unha relación intersubxectiva distinta. (Sofía 2015: 160) Así mesmo, lembremos que as *affordances* do mundo real se basean na lei da máxima efectividade ante o mínimo esforzo, mentres que o espazo da representación segue a norma inversa.

3. Coconstrución da ambigüidade

A diferenza da realidade, a arte móvese nun terreo da ambigüidade no sentido no que o neurobiólogo Samir Zeki a define: “la definición de ambigüedad basada en la neurobiología es diametralmente opuesta a la definición del diccionario: no es incertidumbre, sino certeza: de muchas interpretaciones posibles igualmente plausibles, siendo cada una de ellas soberana frente a las otras cuando ésta ocupa el nivel consciente” (Zeki 2004: 174-175). Na vida cotiá as certezas móvennos de forma clara e segura, mais no terreo da arte a ambigüidade ou, mellor dito, a incertidume ante as posibles eleccións

mantéñen a atención constante na escena. Nesa posibilidade de intención podemos atopar a idea dos posibles *sats* coa que opera o/a *performer* para manter, reafirmar e cambiar a mirada da audiencia.

4. O ritmo e o espectador

Entendendo que é o/a *performer* quen manexa a mirada da audiencia tamén organiza o ritmo da acción, un pouco como o músico se axusta a unha melodía, tentando que non se vexa a súa métrica, senón que o/a oínte se deixe levar polo ritmo. Ao manexar o tempo da acción o/a *performer* manexa simultaneamente o tempo da recepción, e polo tanto, o seu propio facer, xa que a coconstrución rítmica depende dese nivel de escoita como nos indica Dario Fo:

El tiempo de mi planteamiento en escena viene determinado, entre otros factores, por uno particular: el público. Es el público quien define el ritmo de una representación, pero hace falta saberlo escuchar: cada platea, por ejemplo, tiene su propio hábito al reír, que te revela los tiempos de escucha o de comprensión sobre los que luego debes modelar la actuación... (Fo 1992: 120-121).

5. *Contraria sunt complementa*

É necesario entender que é o/a espectador/a quen completa “espontaneamente a acción que el actor no pode o non quere terminar, sempre que le actor, realice o proceso orgánico necesario para ello” (Sofía 2009: 178). Isto é importantísimo para que o/a *performer* saiba en que momento “suspende” a acción para que o/a espectador/a poida completala a través da súa imaxinación. Exemplo paradigmático é a que describe Steiner tras asistir a unha representación de *Nai Coraxe* de B. Brecht no que Helen Weigel ante a morte do seu fillo:

Volvió la cabeza para otro lado y abrió la boca con el mismo gesto del caballo aullador del Guernica de Picasso. Vino un sonido crudo y terrible, indescriptible. Pero, en realidad, no era un sonido. Nada. Era el sonido del silencio absoluto. Un silencio que gritaba y gritaba en todo el teatro, constriñendo al público a inclinar la cabeza como bajo una ráfaga de viento. (Steiner 1961: 38)

O importante é como a actriz constrúe fisicamente todo o seu corpo para que o/a espectador/a poida completar ese grito cheo das impresións que cada audiencia, dun xeito individual, envorcou sobre ese espazo de cocreación.

A representación é, por todo o anterior, un espazo de coconstrución entre *performer* e espectador e que os procesos da actuación –e polo tanto da recepción– son:

- Un proceso dinámico, porque sempre es activo, es una creación en acción.
- Un proceso no lineal, porque es activado continuamente por diversidad de factores que se ponen en juego conformando un circuito que se retroalimenta constantemente.
- Un proceso momento a momento, a partir de cada situación y cada acción y reacción, aunque tenga una partitura que la sustenta. (Fons 2020: 15)

Temos que entender todo este proceso de coconstrución (dinámica, non lineal e sincrónica) desde unha macroestrutura cara á microestrutura. O eixo deste proceso é o péndulo que se orixina no binomio caos e orde, que se vai alternando desde a sala de ensaios ata o espazo da representación.

Entendemos por macroestrutura a construción da peza en termos máis amplos. Este é o campo da dirección. Aquí poderíamos atopar todas as ideas da peza en cuestión, estilo, estilística a empregar, temas, teses da peza... toda a estadame dramatúrxica, que lle dará soporte estético-ideolóxico á posta en escena. A dirección é a albanelaría da obra que grazas á dramaturxia, á súa arquitectura, constrúe esas pontes comunicativas. Non imos entrar nesta liña, xa que podemos atopar numerosos autores que falan disto: J.A. Hormigón, Curtis Canfield, Agapito Martínez, Ceballos, Enric Ases...

O/a espectador/a ten un construto –semellante ao do actor– pero moi diferente ao da dirección, xa que reconstrúe a peza, momento a momento. pola viaxe que se lle vai revelando. O/a espectador/a vai dándolle orde ao caos progresivamente. Cando construímos as postas en escena partimos desde a macroestrutura, que no eido da representación vai revelándose “momento a momento” aos ollos do/a espectador/a grazas á acción, principalmente, do/a intérprete. Este “momento a momento” é o que xera a microestrutura. Nela debemos incidir na coconstrución para chegar á coparticipación.

Como chegamos á coparticipación? Como xeramos ese espazo para que o/a *performer* e o/a espectador/a poidan atoparse nese momento de sincronicidade que é ao que aspira o Gran Teatro, máis aló de estéticas, estilos, tipoloxías, lugares ou tempos?

Independentemente da temporalización interna do relato: *flashbacks*, fragmentación, linealidade, hipervinculación, constancia... a recepción constrúese sempre desde un punto inicial ata un punto final da propia experiencia teatral. O receptor sempre viaxa cara a diante na súa forma de percepción do tempo. Poderíamos ampliar esta idea máis aló pensando, tal e como indicaba Tabani, que o valor do espectáculo “non é outra cousa que a calidade de relación coa memoria de que o ten visto” (Tabiani 1998: 47).

De feito, o tempo é o valor máis importante dentro do espectáculo para a nosa idea de recepción. O tempo é a ferramenta segreda que empregamos para manipular a atención constante do/a espectador/a. O tempo, concretamente o tempo-ritmo é o elemento que, conscientemente os/as grandes *performers* e os/as directores/as, empregan para poder artellar as ideas da escenificación.

En primeiro lugar, temos que entender que a ferramenta do/a *performer* é a manipulación consciente do tempo e do espazo. Manexa o tempo desde a súa construción consciente con base na modelaxe do espazo. Esta manipulación consciente permítenos reflexionar sobre o papel dos ocos na recepción.

Todo elemento comunicativo teatral ten a súa correspondencia coa súa construción no tempo escénico. É habitual oír nos ensaios: “Hai que entrar a tempo”, “non está en ritmo”, “non vai ben de ritmo”, “entrou en tempo”... O mesmo Brook fala do tempo cunha analoxía moi precisa: “coma o viño: se non está bo no momento no que se bebe, todo está perdido” (Brook 1988: 214). Calquera intérprete que estea nesta sala sabe a importancia decisiva de manexar o tempo da frase ou da acción para que non se precipiten e non poidas darlle forma para manter a atención constante do/a espectador/a. Unha acción ou texto sen o control preciso perde o encontro co/a espectador/a, xa que non está construída nese espazo de coconstrución entre ambos. O/a *performer* domina e organiza a experiencia do/a espectador/a a partir do manexo do tempo a través do uso consciente do espazo.

Canto máis afine o/a *performer* na presenza do espectador na sala, máis poderá entender ese delicado equilibrio entre a atención maxestosa e viva e o aburrimiento mortal tan delicado na construción dos espectáculos.

O elemento natural para poder revelar o tempo, abstracto e invisible, é acudir ao seu irmán xemelgo concreto e conciso, ao propio espazo. Traballando coas ideas de construción espacial da acción podemos dominar e revelar o tempo:

El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es *cómo* se hace el desplazamiento. La base dinámica de mi enseñanza está constituida por las interrelaciones de ritmos, de espacios y de fuerzas. Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancias, compensación, acción, reacción, y estas leyes se encuentran tanto en el cuerpo del actor como en el del público. El espectador sabe perfectamente si en una escena hay equilibrio o desequilibrio, existe un cuerpo colectivo que sabe si un espectáculo está vivo o no. El aburrimiento colectivo es señal del no funcionamiento orgánico de un espectáculo. (Lecoq 1997: 40-41)

O que percibe o/a espectador/a non é simplemente o resultado da acción do *performer*, é ante todo un proceso de “activación obligatoria del mecanismo de simulación y es anticipatoria y predictiva, porque el observador y el agente poseen y comparten el mismo repertorio motor” (Luciano 2010: 138). Ou o que o propio Lecoq se refería na pasaxe anterior ao falar de “cuerpo colectivo”.

Entender este aspecto é crucial para o/a *performer* e a dirección, xa que o proceso de recepción ten que ter en conta as peripecias do/a espectador/a para establecer un diálogo invisible con el/a. Falamos entón da dramaturxia do espectador, no que todo o que se lle vai presentando obedece a unha lóxica comunicativa con base nesa anticipación e cambiar o sentido mesmo da anticipación transformándose en cambio, dúbida, desencabalgamentos, sorpresas, e todo aquel xogo de sorpresas que vaia construíndo o elemento sorpresa do espectador.

Este proceso clásico podemos velo en moitos dos denominados trucos de actor. Sabemos todos/as os presentes a construción da regra do tres na comedia. Aquela na que replicamos dúas veces o texto, o xesto ou a escena, engadindo unha terceira que cambia a previsión da audiencia. Isto obedece ao seguinte: 1º acción (presentación) 2º representación e 3º cambio. Ou como nos indica Donnellan cando fala do golpe dobre: “Golpear es, en la vieja jerga teatral, ver. Y un golpe doble es cuando miras algo dos veces para crear un efecto cómico” (Donnellan 2004: 27).

Unha das máximas que sabemos nas artes escénicas é a idea de que hai que estar en atención constante para non caer no erro da repetición. Sabemos constantemente que o impacto extraordinario da función anterior pode ser o gran veneno

da función de hoxe. Unha acción, a mesma acción, cunha duración igual á outra que funcionara na función anterior, seguramente non terá o mesmo impacto ou grao de atención polo espectador/a se a intentamos repetir do mesmo xeito. Podes emulala, mais o bo actor sabe que ten que estar atento para que a acción corresponda á vibración exacta da percepción dos que observan, para que resoe en ambos e non ter que “empurrar” da función para adiante por non ter o impacto desexado no espectador/a.

O/a *performer* traballa coas dilatacións temporais, con esquemas corporais verosímiles, coas accións dilatadas, cos cambios de orientación, cos *sats*, cos contramovimentos, coas suspensións, cos desequilibrios, cos cambios de ritmo... para poder establecer a dramaturxia do/a espectador/a: “El trabajo del actor como sistema complejo debe entenderse teniendo en cuenta que su dimensión procesual se encuentra íntimamente ligada a la continuidad temporal y el dinamismo. En consecuencia, la interpretación que lleva a cabo el actor se presenta como un sistema complejo, vivo, dinámico y creativo” (Fons 2020: 15).

E aquí é cando aparece a figura da dirección como co-construtora da dramaturxia do espectador/a e a do *performer*.

Os puntos de ancoraxe: a mirada da dirección

Farei da miña experiencia o exemplo concreto de introdución deste apartado para poder entender o papel concreto do traballo da dirección máis aló da idea da escenificación, temáticas, ideas, tese do espectáculo... que corresponderían a outro punto que está no eido da macroestrutura da que falamos anteriormente.

Estaba montando un espectáculo dentro do meu período formativo na RESAD sobre unha adaptación dun texto de Goldoni *La Hostería de la Posta*, unha obra típica da comedia italiana evolucionada da Commedia dell’arte. Nese momento estaba experimentando fóra das típicas construcións *a la italiana* con público frontal, e decidín facer un espectáculo no que o público estaba a dúas bandas e, en medio, a zona de xogo. Este aspecto é sumamente importante para entender o meu proceso dentro da dirección.

A cuestión básica é que, por problemas de espazo, tiña que traballar nun lugar no que montabamos as escenas cómicas nunha posición frontal. Cando tiña a posibilidade de traballar nun espazo máis ancho dispoñíamos o montado anteriormente nun espazo semellante ao que ía ser no propio espectáculo. O importante

disto é que nada do anteriormente montado funcionaba en absoluto na nova disposición espacial. Todo estaba desencaixado, mal medido, como espectador sempre ía por detrás do que sucedía e non entendía o porqué disto. Ata que me decatei dunha cuestión básica: non estaba entendendo o proceso físico da recepción dos/as espectadores/as. Non estaba contando na montaxe que o espazo de representación é semellante ao espazo dunha cancha de tenis. Montamos todo con base nunha idea frontal, o que implica un proceso físico de recepción diferente. Ao entender isto, traballamos cunha solución extremadamente mecánica para que o elenco entendera o proceso de recepción dos espectadores. Cunha pelota de tenis, o elenco pasaba de lado a lado antes de cada réplica, xogos ou silencios cómicos. Todo este proceso, aburrido e complexo, fixo que o conxunto de actores entendese a progresión física da mirada do/a espectador/a. Unha vez asumido ese mecanismo, o espectáculo axustou o seu tempo exacto para que a recepción fose sincronizada coa emisión.

Este exemplo describe a importancia de deixarlle o ocos de recepción ao espectador. A súa construción estaba feita con base nos propios procesos físicos da mirada e, grazas a isto, o elenco podía xogar a dilatar, lentificar, cambiar, confirmar... todas as expectativas na recepción. Ao entender o trazado da mirada do/a espectador/a, puidemos crear os diferentes ocos para a dramaturxia dos/as espectadores/as.

Todo este proceso confirma unha das ideas máis claras sobre o papel da dirección nas postas en escena. Acertadamente, Grotowski sempre falaba da director como “espectador de profesión” (Grotowski 1996: 8) ou o mesmo Eugenio Barba de “primer espectador” (Barba 2010). Entender isto supón poder comprender a dirección máis aló da tradicional idea da concepción da peza, de elaborar as intencións do espectáculo, das decisións finais sobre os elementos de significación... Estamos a falar dunha construción consciente do espectáculo no que o espectador/a –máis aló do gusto– poida viaxar grazas a todos os elementos da posta en escena. Existe unha palabra italiana para definir este estado de sincronicidade entre público e intérpretes: *affiatamento* (armonía–entendemento).

Se o pensamos ben, non existen apenas libros sobre a creatividade na dirección de escena, sobre os seus procesos. Podemos atopar manuais de carácter analítico sobre a posta en escena, mais non existen sobre métodos creativos sobre a técnica específica do/a director/a. O traballo consciente sobre a manipulación da recepción, pode darnos unha nova visión do traballo creativo na dirección de escena:

El director podría considerarse como la deriva del espectador, es decir, un espectador que deja de ser tal, pero que conserva las técnicas propias de la percepción para usarlas de otro modo, para dilatarlas o amplificarlas. [...] Este espectador particular que es el director realmente contiene en sí los mecanismos de la experiencia performativa del espectador en general. [...] A través del estudio de la experiencia performativa del espectador y que anima a naturalizar el trabajo del director, evidenciando los procesos encarnados que lo caracterizan, partiendo, precisamente, del estudio de la experiencia performativa del espectador. (Sofía 2015: 192)

Que ninguén pense no que, comunmente, se chama no argot “dirixir o tráfico”. Todo o contrario. A partir das ideas xeradas desde a construción do espectáculo –a macroestrutura– temos que construír eses ocos na recepción para que o/a espectador/a poida establecer o diálogo coa peza.

Eugenio Barba definíao perfectamente cando falaba de que: “hago teatro no para el espectador, pero no hago teatro contra el espectador. Hago teatro con el espectador, es decir, en presencia de espectadores” (Marotti 1975: 18-19) Entender isto supón un proceso de construción consciente sobre a recepción. Supón establecer aqueles puntos concretos no espectáculo no que temos que deixarlle tempo ao público para que poida tomar durante un instante o tempo para poder posicionarse no espectáculo.

A imaxe que sempre se revela en min para poder entender este concepto é a dos portos nas travesías. Os portos, ou lugares fixos, son aqueles lugares polo que a acción do *performer* ten que chegar, parar, para sincronizar co espectador. Non teñen que ser lugares textuais –aínda que poderían selos–, senón que dentro da acción escénica permítenlle ao espectador poder acercarse á escena ou afastarse segundo a intención escénica, xerando unha expectativa, reflexión ou ambigüidade. Refírome aos ocos da recepción para eses lugares xerados desde a posta en escena/dramaturxia para incluír a “respiración” conxunta co espectador.

Para poder establecer isto, é necesario traballar cunha imaxe moi precisa, atendendo ao desprazamento da percepción no espazo imaxinario. Desde a sala de ensaios, debemos pensar que a relación entre o espazo de acción e o de recepción é unha zona dinámica na que a atención funciona como unha cadea que oscila entre o espectador e a escena. De feito, funciona como un elemento físico tanxible, tal e como podemos ver no seguinte pasaxe dunha actuación de Eleanore Duse:

Cleopatra cun grito salta do xergón e con pasos de tigre achégase a él... A Duse/Cleopatra abalánzase sobre el, tírao ao chan... o público sufríu unha sacudida; moitos, ao ver o salto d'A Duse ao proskenio, lanzáronse cara atrás. Foi verdadeiramente o salto dunha tigresa enfurecida. Eu tamén me lancei cara atrás. E tan vivo foi o medo, que ao moverme golpeei a cabeza contra a parede. (Signorelli 1962: 45)

Nesta pasaxe, excesiva seguramente, podemos entender que na recepción existe un compoñente físico que é interesante analizar para poder construír fisicamente nos procesos de ensaios a presenza imaxinaria do espectador.

A través da atención dilatada, da observación amplificada, podemos emular a presenza do espectador/a na sala de ensaios. A mirada atenta da dirección constrúe unha mirada que intentar, por todos os medios, ser a máis precisa, libre e fluída sobre o noso traballo. Unha atenta mirada, unha mirada con calidade, aberta e receptiva aos cambios, supón provocar ao *performer*, que sente en todo momento que o seu traballo está sendo observado e, polo tanto, modificado, en continua transformación. A construción da mirada da dirección é o elemento máis poderoso para poder converterse nese *espectador de profesión*:

La labor principal del director de teatro es supervisar los ensayos con una atención extraordinaria y un estado de alerta brutal. El actor percibe el nivel de atención que se le presta y, consciente o inconscientemente, acusa la intensidad y profundidad del interés del director. En última instancia, la atención no se puede fingir. (Bogart 2007: 87-88).

A mirada da dirección é dobre. É dobre porque en todo momento está vendo a acción no presente do ensaio e, ao mesmo tempo, cotexándoo co que xa sabe que vai vir. Nesta dicotomía, móvese a seguinte pregunta: que ve realmente o/a director/a?, o que está a suceder ou o que ten na cabeza?

Aprender a construír o lugar no que temos que deixar nas montaxes o traballo do espectador é o traballo de construción da dirección da parede de obra que guiará todo o traballo da partitura de accións dos/as *performers*. E é aquí, neses puntos concretos, onde se atoparán para a coconstrución da obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio / Nicola SAVARESE (1990): *El arte secreto del actor*, México, Ed. Escenología.
- BARBA, Eugenio (2010): *Quemar la casa: orígenes de un director*, Bilbao, Ed. Artezblai.
- BERTHOZ, Alain (2009): *La simplicité*, París, Odile Jacob.
- BOGART, Anne (2007): *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*, Madrid, Alba editorial.
- BROOK, Peter (1987): *El espacio vacío*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación.
- BROOK, Peter (1988): *Provocaciones*. Buenos Aires, Ed. Fausto.
- DONNELLAN, Declan (2004): *El actor y la diana*, Madrid, Fundamentos.
- FO, Dario (1992): *Fabulazzo*, Milán, Ed. Kaos.
- GALLAGHER, Shaun (1986): "Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification", *Journal of Mind and Behavior*, 7:4, 541-554.
- GROTOWSKI, Jerzy (1992): "El director como espectador de profesión", *Máscara*, ano 3, 11-12, 47-55.
- GROTOWSKI, Jerzy (1999): *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI.
- LECOQ, Jacques (1997): *El cuerpo poético*. Madrid, Alba editorial.
- LEGRAND, Dorothee (2010): "Bodily intention and the Unreasonable Intention Agent", en Franck Grammont / Dorothee Legrand / Pierre Livet (coords.), *Naturalizing intention in action*, Cambridge Mass MIT Press, 161.
- MARITI, Luciano (2010): "Sobre el espectador teatral. Más allá del dogma de la Inmaculada Percepción", en Gabriele Sofía (coord.), *Diálogos entre teatro y neurociencias*, Bilbao, Ed. Artezblai, 131-155.
- MAROTTI, Ferruccio (1975): "Entrevista con Eugenio Barba e Torgeir Wethal", en Ferdinando Taviani (coord.), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milán.
- RIZZOLATTI, Giacomo / Corrado SINIGAGLIA (2006): *So quel che fai Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- SACKS, Oliver (2008): *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- SIGNORELLI, Olga (1962): *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli.
- SOFÍA, Gabriele (2008a): *Las culturas teatrales en el cambio de siglo: el encuentro con la neurociencia*, Fabrikart, 8.
- SOFÍA, Gabriele (2008b): "Teatro e Neurociencia: da intención dilatada á experiencia performativa do espectador", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 100-101.
- SOFÍA, Gabriele (2009): *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Ed. Allegre.
- SOFÍA, Gabriele (2015): *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, Bilbao, Ed. Artezblai.
- STEINER (1961): *Muerte de la tragedia*, Monte Ávila Editores.
- TABIANI, F. (1998): *A lla face. Prefazione a C. Garboli, Un po' prima del piombo. Il teatro in Italianegli anni Settanta*, Milán, Sansoni.
- VEZIO, Ruggieri (1997): *L'esperienza estetica-Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Roma, Armando Editore.
- WATZLAWICK, Paul (2009): *Teoría de la comunicación humana*, Madrid, Ed. Herder
- ZEKI, S. (2004): "The neurology of ambiguity", *Consciousness and Cognition*, 13, 173-196.

O TEATRO COMUNITARIO COMO BASE PARA A CREAÇÃO DE PÚBLICO

Irene Moreira

Directora de escena

Sala Ingrávida

A toda a Comunidade Ingrávida, por facer a utopía realidade.

1. INTRODUCCIÓN

Cando falamos de traballos artísticos, estamos a valorar a pegada que esa proposta deixou na sociedade, o que transcende son os traballos que reverten na sociedade á que pertencen, por controvertidos, por acertados, por molestos, por pertinentes... Un longo etcétera que se pode sintetizar na repercusión que tivo no seu contexto.

Ben, pois cando un espazo cultural se implanta nun lugar, a primeira análise é a do territorio ao que pertence e como dialogar co xa existente, como propoñer, debater e cuestionar o que está xunto co novo, en definitiva, facer un oco, a poder ser imprescindible, na contorna.

É polo que un espazo cultural que vive de costas ao que o rodea ten os días contados, e só vive para esmorecer como proxecto. No entanto, o espazo que enraíza, desde o comezo está destinado a ser decisivo para a comunidade.

O teatro naceu da tribo, que lle pedía ao *chamán* cada vez máis teatralidade, máis ficción, unha fe edulcorada de artificio e que mantivera a tensión e o interese ata o final. O rito desprendeuse da fe e deu lugar ao acto teatral. Un espazo de encontro entre execución (*chamán*) e público (non participantes) onde poidan pensar para transformar o mundo no que viven.

Aquí é onde presento o estado da cuestión: Por que un espazo cunha programación cultural de calidade non ten o público que debería para manterse? Onde e como chegar a ese público? En resumo como espertar a cidadanía desa “anestesia cultural” na que está inmersa para que poida valorar, analizar e cambiar a realidade existente.

Máis alá do márketing tradicional e da relación cliente/servizo, no eido cultural está o compromiso que os cidadáns desenvolven con ese proxecto. Deben ser conscientes do consumo da programación. Como manter vivo o interese e

como chegar formación a un público que está mergullado nunha crise económica que non deixa lugar a pensar en gastos culturais? Como sobrevivir xestionando e non morrer no intento.

Xestionar un espazo cultural implica a preocupación pola creación e estabilidade do seu público. Como deseñar estratexias eficaces para manter a programación cun volume de público sustentable para unha sala teatral.

A xestión, en contraposición á administración, reclama a capacidade de definir obxectivos e deseñar o proxecto como eixo da metodoloxía de acción e concretamente no sector cultural analizar á par os procesos sociais nos que mantén sinerxías mutuas. Como achega Alfons Martinell “A xestión esixe un certo gusto pola autonomía para decidir o curso da acción e liberdade para resolver os problemas que emerxen na execución. A xestión aproxímase a unha certa creatividade na busca de alternativas e innovación cunha gran sensibilidade de atención ao exterior e aos procesos do seu contexto” (Martinell 2001: 38).

A xestión teatral abarca aspectos tales como a administración de salas, edificios e instalacións, xestión e administración de compañías teatrais, a planificación e posta en marcha de proxectos escénicos, a programación das salas e espazos escénicos, a difusión e o márketing, análise de públicos, servizos de produción, exhibición, difusión e formación etc.

O sector das artes escénicas é un dos sectores artísticos con máis ampla traxectoria histórica e cun gran futuro por diante. É preciso incorporar procedementos e instrumentos profesionais de xestión que axuden a optimizar os seus recursos para que se adapten satisfactoriamente aos cambios dinámicos e profundos que se están producindo neste sector.

No presente traballo pretendemos proporcionar estratexias que axuden á creación e asentamento de público nunha sala teatral e en concreto ao desenvolvemento do teatro comunitario como base para conseguilo. O estado da cuestión lévanos a analizar o tema desde diferentes puntos de vista; social, cultural e económico.

Abeirándonos nestes tres eixos e cristalizando os esforzos na creación teatral coa comunidade á que pertence, tentaremos proporcionar estratexias de boa praxe para mellorar a comunicación coa contorna, a imaxe do espazo, a comunicación coas institucións e a que os números nos permitan falar de estabilidade. Cando o espazo é sostido pola comunidade –que ás veces é o público e ás

veces son os intérpretes–, créase un vínculo co espazo que constitúe a esencia do sentimento de pertenza, que fai que se valore e defenda o proxecto, e ao mesmo tempo que as persoas que se encarguen de xestionar a sala teatral traballen mellor e sobre todo tranquilas porque hai unha comunidade que non falla –sexa desde o palco ou desde o escenario, ben desde a difusión... conseguindo estabilidade nun sector que adoita desenvolverse con certa precariedade.

A preocupación polo dismantelamento cultural e a posibilidade de merguillarnos nunha sociedade que practica a idiocracia¹ xustifica a análise de proxectos como as salas teatrais privadas, pequenos barómetros nas marxes que nos avisan dos rumbos que toma a sociedade.

A Asociación Galega de profesionais da Xestión Cultural di: “As persoas que se adican á xestión cultural son profesionais que fan posible e viable en todos os aspectos un proxecto ou organización cultural, que desenvolven e dinamizan os bens culturais, artísticos e creativos dentro dunha estratexia social, territorial ou de mercado e que realizan unha labor de mediación entre a creación e os bens culturais, a participación, o consumo e o disfrute cultural”².

A xestión dun espazo cultural a través dunha iniciativa empresarial hoxe en día significa dedicarse a un sector que está eternamente en crise, depender na túa empresa da concesión de axudas para poder levar a cabo programas concretos, perseguir incansablemente patrocinios e patrocinadores... En resumo querer abandonar e ilusionarte, a partes iguais, pola túa profesión case a diario.

Neste traballo pretendo analizar as causas, a situación actual das salas teatrais e a través do teatro comunitario, achegar ferramentas que fan posible a sostibilidade dun espazo cultural na súa contorna.

Desde que o márketing virou o rumbo e desprazou o seu obxectivo do produto ao cliente, os espazos culturais teñen que dedicarlle máis traballo ao público que aos produtos que venden, teoría que beneficia ao sector cultural, que sempre tivo tendencia a renegar de ver o seu traballo como produto e aos seus compradores como clientes.

¹ Idiocracia é un concepto que presenta unha sociedade antiintelectual, insensible ao medio ambiente, consumista, obesa, saturada polo marketing, dominada polas grandes corporacións e fanática da comida lixo.

² www.xestoresculturais.gal

O público, xa non entendido como cliente, senón como amigo e, sobre todo, como “mecenas”, ten que atopar no espazo o seu lugar, onde presumir e querer “levar” os seus amigos, clientes potenciais nun primeiro momento, amigos despois e se a experiencia foi satisfactoria, incluso “mecenas” ou no mellor dos casos “emisarios” do proxecto, que axudan á súa divulgación e supervivencia.

A cultura é un ben social e como tal debe ser defendido e apoiado polas institucións públicas. Pero, como se sitúan respecto a unha sala de titularidade privada?

As institucións públicas pasaron moitos anos construíndo colectores de cemento, grandes zulos, onde pechar a cultura, a política do “centro cultural” de “cidades da cultura”, que en períodos moi curtos xa eran fantasmais, con programas puntuais e visitas para fotos de políticos, en moitos casos só en funcionamento na inauguración e pouco máis. Onde está a inversión no proxecto a medio e longo prazo? U-la creación de postos de traballo? As programacións estables? Os especialistas: técnicas de cultura, técnicos da escena, directoras, dramaturgos, xestoras... Non aparecen nos seus proxectos e así é como ese proxectos son “fetos mortos”, como ben di M. A. Pérez Martín “Os espazos escénicos deben estar relacionados antes coas ideas ca cos ladrillos ou co cemento cultural” (Pérez 2011). Desde o nacemento do márketing na era da industrialización, este termo non deixou de evolucionar abrindo a súa área de traballo a outras disciplinas que achegan novos puntos de vista.

Lonxe fican as ideas rancias sobre márketing *versus* cultura como termos incompatibles e que facían que o sector non medrase e mesmo tivera un sentimento de “traizón” a ese espírito “puro e bohemio” que semella rodear todo feito artístico.

Así ben, unha vez superados eses traumas, o márketing chega á xestión cultural. As primeiras achegas ao tema, son aínda herdeiras das coñecidas 4P de McCarthy: produto, prezo, distribución (place) e promoción. Pouco a pouco xa se lle van aplicando teorías psicolóxicas e sociolóxicas que derivan en termos como “márketing social” ou “márketing filantrópico”.

Na actualidade, a moda dos estudos xa derivou no “neuromárketing”, que combina a neurociencia e a mercadotecnia. A tendencia será a capacidade, xa non de adiantarse a un desexo, senón de deseñalo na mente do consumidor/a en función do produto que temos ou queremos vender.

No márketing adóitase comezar polos estudos de mercado, pero seguindo a teoría de François Colbert (2003), que defende que é preciso un márketing específico das artes, primeiro realízase un estudo da empresa cultural e o seu produto artístico e despois identifícanse os seus públicos para finalmente aplicar estratexias do márketing mix.

Neste traballo, o primeiro que analizamos é o contexto, o territorio, a súa identidade para despois deseñar o espazo e as súas necesidades de fóra a dentro, da comunidade ao teatro, ese teatro que revirte outra vez na comunidade e deixa unha pegada imprescindible nos cidadáns.

Non existe mellor difusión do proxecto que o boca a boca, que a comunidade recomende a visita ao teatro como un símbolo máis da súa identidade.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Panorámica histórica do teatro comunitario

O teatro comunitario é o que nos vai permitir devolverlle o público ao teatro. Cando coñeces ou practicas unha arte é máis sinxelo que a valores. Os termos compromiso social, barrio, comunitario están de moda, o que vai supor unha posta en valor do teatro comunitario que levan ensinándolle ao mundo as arxentinas e arxentinos desde o 1980.

Naceu no 1983 co grupo Catalinas Sur, nas súas orixes pais e nais, e débelle o seu nome ao lugar onde se xuntaban, unha praza entre bloques de edificios na Boca. O nacemento foi político, por aqueles anos Arxentina vivía unha represión civil por parte do Estado enmascarada como “medidas de seguridade”, estábanse acordoando os parques, as alamedas, deixando sen espazo público aos cidadáns que ía perdendo os seus dereitos para converterse en presas do medo consumista que os obrigaba a mercar alarmas, valos... Todo o que axudara ao illamento social, debilitando así a forza e o encontro do colectivo. Pois nun intento de recuperar o público comezaron repolitizando os espazos e facéndolle entender á comunidade que o barrio non era un foco de delincuencia e medo, porque o barrio somos todos e temos que vivilo, defendelo e desfrutalo.

A defensa da alegría predeu como unha mecha e no 1996 noutro grupo Los Calandras, grupo de rúa profesional que decide asentarse no barrio e facer teatro alí, así comeza a segunda etapa do teatro comunitario. Neste caso, un grupo de teatro profesional de rúa, que estaba farto de ir na busca de público e ver como esa estratexia non funcionaba. Moi semellante é a historia do Teatro del Barrio de Madrid, espazo recente onde actores profesionais fixeron unha sala teatral no seu barrio e teñen en xira a súa montaxe *El rey del barrio*, a súa visión do *Rei Lear* co Teatro Comunitario de fondo³. Tamén a experiencia de Voadora⁴, con *Don Juan* de Molière, onde os actores ensaian coas persoas do lugar da función durante dúas semanas e despois fan a función, éxito de público e sobre todo de estratexia. Outro exemplo é a sala madrileña Usina⁵, onde fixo un esforzo por integrar a multiplicidade de identidades que habitaban no barrio e conseguiron oito nominacións aos Premios Max de Teatro. En Andalucía, Atalaya está involucrada en proxectos comunitarios a través da súa sede, a sala TNT en Sevilla, con montaxes como *La Bernarda del Vacie*. Así, non é de estrañar que apareza unha nova categoría nos Premios Max ao teatro social e asociativo. Estas son algunhas das ferramentas de creación de público que están revolucionando as billeteiras dos espazos privados.

No 1997 acontece outro feito determinante: Catalinas Sur inaugura un espazo propio e deste xeito sabemos que a súa forma de entender o teatro ten un futuro inmenso. A partir do 2001 o teatro comunitario é exportado desde Arxentina ao mundo e o esforzo de difusión dos grupos (sobre todo Catalinas Sur e Barracas) é recoñecido e comézase a importar a fórmula de creación e deseño de grupo, ao mesmo tempo que se enriquece, pois unha das características é ter en conta a idiosincrasia de cada lugar, polo que as normas son flexibles atendendo á natureza de cada comunidade.

O teatro comunitario relaciónase co tecido social do barrio e contribúe a aumentar o capital social. Con asociacións culturais, con colectivos de profesionais e voluntarios que reinvesten tempo nas melloras da contorna, intervindo para mellorar a calidade de vida das veciñas e veciños. Ataca a globalización,

³ www.teatrodelbarrio.com

⁴ www.voadora.es

⁵ www.lausina.es

axudando a afastar o medo, ese que nos impide volver a ocupar os espazos públicos, e así repolitízase o territorio. Fai que as persoas non se sinta soas e enclastradas, senón que saian conectar cos seus veciños e veciñas e participen activamente das decisións comunitarias da contorna, facendo un exercicio similar á ágora grega. Devólvelle ao barrio a súa memoria e a súa autoestima, a través das dramaturxias colectivas e procura, que a través do coñecementos da memoria histórica non volvamos repetir os mesmos erros.

O máis importante é querer formar parte, pois os integrantes –agás a cúpula que adoitan ser profesionais–, son actores e actrices afeccionados que van mellorando a técnica escénica a través dos cursos de formación, que en moitos casos imparten os profesionais que están anexados ao proxecto artístico.

Quizais a condición máis importante é pertencer ao territorio, pois esa é a chave para poder falar de calquera problema do barrio por miserento que sexa, mentres vivas no barrio podes falar del. O teatro comunitario aglutina moitos estilos e formas de facer teatro que xa pasaron pola pátina do tempo: Agitprop, teatro político, teatro campesiño, antropolóxico, teatro de rúa etc. No teatro comunitario podemos tocar todos eses estilos e seguimos na mesma onda, no mesmo lugar. É iso o que fai que triunfe, está feito desde o lugar, desde o territorio, desde o que nos modifica a nosa forma de falar, de movernos, de pensar, a nosa contorna.

Manexando tres dicionarios de Manuel Gómez García (1998), Patrice Pavis (1996) e o de Genoveva Dietrich (2007), non atopamos a entrada de teatro comunitario, temos que buscar voces que colidan co termo; Agitprop, teatro social, teatro *environment*, cívico, teatro de rúa, teatro independent etc. Así, recollendo duns e doutros armamos o *collage* para a definición dun termo, que xa está en pleno uso e práctica na sociedade.

As influencias teatrais hai que buscalas no Agitprop⁶, no Teatro Campesiño de Váldez⁷, nos movementos de rúa de San Francisco (San Francisco Mime Troupe), no teatro antropolóxico de Barba (director do Odin Teatret) e as súas experiencias co teatro ritual en México... Brecht e a súa preocupación pola activación do pensamento a través do teatro, Boal e as súas técnicas do Teatro Foro etc.

⁶ Teatro de axitación e forma de animación teatral que aspira a sensibilizar a un público fronte unha situación política ou social (Pavis 1998: 441).

⁷ Grupo de teatro de rúa fundado no 1965 en California, durante unha folga realizada pola clase obreira agrícola do San Joaquín Valley contra os viticultores e dirixido por Luis Miguel Váldez (Gómez 1998: 808).

Traballan desde o Teatro Foro de Augusto Boal⁸ onde repolitizan os espazos públicos e escriben dramaturxias específicas para as súas montaxes, partindo de historias propias que proporcionan os participantes, o que fai do proceso unha viaxe, ás veces nostálxica e outras reveladora para todo o barrio, que se ve implicado no deseño da proposta escénica.

Normalmente teñen un espazo cedido por algunha asociación ou colectivo e é onde ensaian unha vez á semana e no verán é común que se trasladen á rúa. Hai casos como Los Calandras ou Catalinas Sur que teñen espazo propio, espazo que explotan economicamente pola semana con cursos de formación e a fin de semana como sala teatral. O espazo que escollen ou ocupan, normalmente é un lugar senlleiro do barrio. Combinan técnicas de teatro de rúa, teatro como arma social, de *clown* e música, moita música para cantar as mágoas e dificultades da contorna, como se dunha *murga* gaditana que canta para espantar e superar en comunidade a crise económica se tratara.

A difusión é de boca orella, pois ninguén do barrio quere perderse a festa da estrea, que é moi normal que remate en chourizada colectiva festexando o feito de estar nun barrio con boa saúde social. A maiores os patrocinadores e patrocinadores colaboran coa estrea. O recoñecemento ao traballo no tecido social foi visible coa institucionalización da Red de Teatro Comunitario, conxugando deste xeito as políticas culturais e sociais nesta rede que axuda a coñecerse e constituírse entre os grupos que nacen novos e os históricos.

O traballo e a súa metodoloxía é parente das orixes da creación colectiva, cun formato horizontal onde todos os participantes achegan a todas as áreas de traballo. Tanto é así que os textos e as escenificacións están sometidas a este sistema colectivo e asembleario de toma de decisións durante todo o proceso artístico.

A flexibilidade do grupo, integrantes que saen e entran, é unha característica propia do traballo na comunidade. A súa natureza aberta, non exime de compromiso, pois se un veciño non pode asistir xa se ocupa de buscar unha solución, non é un problema senón un trazo característico que permite os elencos multitudinarios e resignifica o seu sentido, pois é da comunidade, que somos todas as que pertencemos a un territorio –barrio, vila, aldea–. A idea de conxunto

⁸ <http://www.thecrossborderproject.com/teatro-foro/>

supera o individual. Os participantes son moi conscientes que eles, de xeito individual, non conseguirían o éxito, polo que a defensa é do proxecto do teatro comunitario non de nomes de persoas en cartel.

É un teatro do barrio para o barrio. As estreas paralizan as actividades do barrio, pois ninguén quere faltar a unha función na que van falar da historia da túa avoa, dos personaxes da vila etc. Só se entenden os intercambios con outros colectivos que tamén coñezan e practiquen o Teatro Comunitario, entón o interese social e artístico das pezas é sublimado.

2.2. O concepto de teatro comunitario

Nas últimas publicacións sobre o tema hai autores (Lucie Elgoyhen 2014) que falan de teatro sociocomunitario e toman as ferramentas do teatro social. Están máis enfocados en obxectivos didácticos que políticos, se ben é certo que o teatro comunitario e o teatro social beben de fontes semellantes: teatro do oprimido e teatro político entre outras.

Gustaríame aquí redefinir conceptos. Para min o teatro social é unha práctica teatral na que o grupo que se une ten algunha eiva ou problemática que motiva que se unan para denunciala, dala a coñecer e superala. Así, hai grupos de teatro social de persoas con diversidade funcional, de mulleres que sufriron maltrato, de persoas maiores que a través do teatro recuperan memoria e reverteren coa súa práctica achegas importantes sobre o coñecemento da historia etc. A condición que os une sempre é unha dificultade e/ou prexuízo que deben ensinarlle á sociedade, para coñecelo e /ou superalo. Ademais, tamén axuda lles aos participantes que a padecen a apoderarse respecto a ese trazo característico. As persoas que guían estes grupos e clases son facilitadores, adoitan ser profesionais da pedagogía que aplican diferentes técnicas teatrais, artísticas e sociais para que os participantes, a través dun proceso creativo, transformen unha realidade social concreta e enfocada, facer que o público vexa as capacidades artísticas de determinado colectivo e onde o resultado artístico non é o obxectivo principal.

Pero, segundo a miña opinión, no teatro comunitario o que xunta os participantes non debe ter un enfoque de eiva ou problemática concreta, individual ou social. O que une os integrantes é unha forma de entender a realidade na que vivimos todas e poder achegar –a través das escenificacións– ferramentas

que axuden a desenvolver o pensamento crítico. O teatro comunitario é integrador por natureza, o seu obxectivo é máis grande que superar en concreto unha problemática social, pois pretende mellorar o mundo a través da transformación social en termos utópicos –xustiza, igualdade etc.– a través do traballo local, onde o barrio é o seu obxectivo e a súa identidade o seu campo de traballo. Non hai distincións nin condicións entre os participantes, máis alá das que impoña cada grupo, porque constrúen “o compromiso” na participación do grupo, que está relacionado coa toma de decisións artísticas. Normalmente está dirixido por un profesional do teatro, que adoita ser quen dirixe, e aínda que o seu traballo nestes proxectos non é xerárquico, é quen de guiar producións con elencos moi numerosos, onde o resultado artístico pesa moito, pois implica a responsabilidade á hora de tratar as teses nas súas propostas escénicas de temáticas transcendentales e reveladoras da situación actual. Non son actrices e actores profesionais, pero os grupos poden ter un ou dous asalariados, adoitan ser profesionais das áreas de produción e dirección, funcionan como abeiro para os participantes que descansan neles a súa calidade artística da peza, que si é un tema crucial pola importancia das escollas, representar os temas relevantes do teu barrio require rigor, ademais o público é coñecedor deses feitos, o cal coloca os intérpretes diante dun público experto. En canto aos contidos das propostas escénicas, quedalle á dirección destes grupos a tarefa de non errar nas escollas artísticas, nun equilibrio permanente entre actores non profesionais e temas relevantes. É por iso polo que o teatro comunitario e a formación escénica, sobre todo en técnicas actorais van sempre ligadas.

O teatro comunitario é unha actividade política, no senso en que todo teatro é un feito político e social, pero os trazos característicos son definidos por cada grupo e non teñen que conter ningunha especificidade social nos integrantes. Résultame tamén diferenciador, respecto ao teatro social, a súa forma de traballar e de organizarse, a través das ferramentas da dramaturxia participativa, da produción teatral, da horizontalidade na toma de decisións artísticas e de xestión de grupo que leva a que se consiga pór en marcha a democracia directa nas maneiras de tomar decisións e funcionar.

Aglutina coñecementos moi concretos da arte dramática, que van máis alá dos estudos pedagóxicos ou sociais que fan unha achega lúdica, cuns obxectivos concretos por actividade, para conseguir superar problemáticas de colectivos

con definición propia. A aplicación de áreas como produción, na súa organización, difusión e no caso de Arxentina, por exemplo, pertencer a unha rede propia de distribución teatral ou ter un espazo teatral como Catalinas Sur, fan que apliquen áreas de coñecemento do teatro e a xestión.

A unión no termo sociocomunitario ten a súa lóxica, pois conceptualmente comparten logros encadrados na transformación da realidade que achega a súa existencia e o impacto que produce acotío as súas representacións.

3. AS SALAS TEATRAIS PRIVADAS E O PÚBLICO

A sala teatral ten un ciclo de vida, que se repite semanalmente, a fin de semana, ninguén na periferia asiste ao teatro entre semana. Este é o motivo fundamental polo que hai que anxionar outro proxecto que poida convivir no espazo e que axude a rendibilizalo pola semana, na maioría dos casos é unha Escola de Teatro.

Escola de Teatro pola semana e Sala teatral na fin de semana é o binomio habitual de supervivencia dunha sala. Son o “kokoro”⁹ do proxecto. A escola dentro dun teatro ten grandes beneficios para a sala, pois transfórmase o alumnado no público obxectivo da sala, e se a Escola ten boa saúde o *target*¹⁰ da sala está garantido.

Na sala Ingrávida ademais, atendendo á natureza multidisciplinar do proxecto, os domingos proxectamos cinema, polo que entre escola, sala e cine conseguimos unha triangulación estupenda para que o fluxo de participantes do proxecto sexa de luns a domingo. Un espazo que fica pechado, que se ve pechado a miúdo ofrece unha visión de proxecto de éxito escaso e ademais hai que superar a imaxe que ten un teatro de cova, coa caixa escénica negra e as características que implican na psicoloxía do cliente potencial entrar nestes espazos de “gueto”. Temos que analízalo e telo en conta se pretendemos crear público novo e contrarrestalo con medidas como:

⁹ Palabra xaponesa que significa mente e corazón ao mesmo tempo.

¹⁰ Público obxectivo dun produto.

Ter aberto todas as horas que poidamos, para que se alguén queira entrar non teña que facer o dobre esforzo de ver cando está aberto, senón atender a ese impulso sempre que se poida.

A recepción do espazo, a través da persoa que reciba ten que ser amable no trato e ofrecer información clara e precisa sobre que se fai nese espazo. A presentación pode incluír unha pequena visita guiada para facelo partícipe, cómplice do lugar, ao mesmo tempo que é unha posta en valor do sector. Esa primeira visita xa debe ir acompañada dalgún tipo de agasallo, que ben pode ser o *flyer* da programación vixente, para que teña a opción de repetir doadamente.

Estar sempre en boa comunicación coa contorna lindante –veciños, negocios da mesma rúa–. A imaxe e a actitude de achegarlle á comunidade un ben debe ser constante, aínda que non atravesemos o mellor momento no proxecto.

Ter presenza nas redes sociais, atendendo as demandas concretas de cada unha, non empregar a mesma linguaxe para facebook que para twitter ou para instagram, pinterest...

A web do proxecto debe ser de navegación sinxela, onde atopes claramente a programación e a venda de entradas.

A imaxe dixital debe ser clara, ben deseñada e sobre todo eficaz.

A programación e a venda de entrada ten que resultar cómoda, con acceso rápido e sinxelo.

O *mailing* que se fai ca programación á prensa e ás subscritoras da canle de noticias ten que ter un fluxo que equilibre a información e periodicidade para que o público potencial poida ter recordatorios das actividades e non resultar “pesados”, ofrecendo a información como para que queiran non recibir máis.

O *feedback* unha vez pasados os eventos é fundamental, o evento non remata na hora cronolóxica que remata, senón que palpita na psicoloxía do cliente e recolle sentimentos de algo que perdeu. Pode así dar lugar a pensamentos como “o seguinte non o perdo” ou sentir orgullo por participar dunha proposta cultural de éxito, chegando a compartir fotos ou vídeos dos eventos, nos que ben se senten protagonistas ou senten a necesidade de difundilo, traballando de maneira natural na difusión do espazo.

Participar en eventos nos que sexa un prestixio asociar a nosa marca: Festival de Cans, presentacións da *Erregueté*, presentacións de libros etc. onde marquemos o noso lugar respecto ao sector que traballamos.

As traballadoras, e sobre todo os xestores e xestoras do espazo, teñen que achegarlle parte da súa vida artística ao proxecto dándolle valor, escribindo artigos en revistas especializadas, colaborando en proxectos onde se fale do proxectos..., creando a idea de entidade do espazo, o espazo como unha institución cultural, mais que iso, como un referente no propio sector.

Superar a barreira de entrar nun espazo novo, cunha comunidade que se desenvolve á perfección dentro e cun código que parece que todos coñecen é moi difícil. Se ese neófito/a ten unha boa experiencia, saberémolo se repite. Se foi así, fixemos da recepción un éxito, se non foi así, teremos que trazar novas estratexias para que nos coñeza doutro xeito e volva entrar, esta vez a través dun coñecido, dun convite...

Os espazos teatrais para esta sociedade que transformou o confort comunitario nalgo virtual, cos xogos en liña, as relacións a través do chat e o cibersexo... fan que o teatro sexa un lugar que proporciona demasiada emoción, un lugar que te enfronta a ti mesma contigo na vida real. Co doado que é ser unha persoa distinta na pantalla do ordenador, na comodidade do teu sofá e entón chega o teatro, que é incómodo, que te fai amosarte espida, nunha sala pequena cunha función potente emocionalmente, cando remata e se prenden as luces, non hai escapatoria. Polo que temos que ir pouco a pouco desenterrando a sensibilidade artística que fomos perdendo como sociedade globalizada e tecnolóxica.

A outra grande estratexia é a programación do espazo, é a que define a súa natureza, polo tanto, a forma de comunicarse e os valores que defende teñen que estar deseñadas previamente: as liñas da programación e saber se no lugar onde estamos localizados teñen cabida. A súa recepción será o obxecto de análise ao longo deste traballo.

As políticas actuais para apoiar e axudar a estabilizar un proxecto escénico, ben sexa sala ou compañía son escasas e están trazadas desde o descoñecemento activo da profesión. O sistema das subvencións, o escaso incremento dos orzamentos para tales fins e a ineficacia das comisións de valoración que adxudican as axudas, faime pensar que unha reformulación das políticas faría que moitos dos proxectos, que foron bandeira de calidade, non pecharían como foi o caso da salas: Nasa, Galán ou a Yago.

Os espazos no panorama galego, a nivel autonómico, contan con dous tipos de axudas, unha anual e outra para a programación.

As políticas de subvencións, que pretendían protexer a arte e salvala de ser un produto, xa están obsoletas. Máis alá de que este feito nos guste ou non, temos que traballar coa realidade imperante, a mesma que reduciu as políticas culturais con medidas de austeridade que serviron para embravecer a poboación e alimentar a súa falta de sensibilidade artística.

4. UN CASO PRÁCTICO: A SALA INGRÁVIDA E O SEU TEATRO COMUNITARIO

A sala inaugurouse en marzo de 2014 e á diversidade de frontes de traballo que adoita realizar Xerpo, engadíuselle a xestión dun espazo, coas súas necesidades. Para Xerpo era a forma idónea de cristalizar nun eixo espazo-temporal o seu día a día de reunións, ensaios, correos electrónicos, chamadas, clases e contacto con amigos que precisaban dun espazo de seu, onde explorar novos proxectos nos que emerxía unha nova mirada, que facía dunha conversa un proxecto, polo que aínda que era unha área máis de traballo, se existía a organización correcta, sería un proxecto que albergaría aos demais, que podería orbitar máis comodamente na galaxia Ingrávida.

Así, o 2014 pasou axiña e, entre aprender a xestión dunha sala teatral, aprender a programar e entender a tempada teatral como calendario de traballo, xa entramos na tempada 2014/2015. Coa ilusión de estrear espazo propio, non pechamos no verán e, por certo, fixemos un agosto glorioso. Traballamos con atención ao público continuada de marzo do 2014 ata agosto do 2015, onde collemos o primeiro mes de vacacións, con certo medo por se a xente perdía o hábito de vir ao teatro, ben de público, ben recibir clases ou ben tomar algo e conversar relaxadamente.

Houbo proxectos propios que tiveron que acougar, o que máis adoeceu foi a compañía teatral, eramos incapaces de concentrarnos para pensar no noso vindeiro proxecto, a xestión é un traballo inmenso e invisible que nos deixaba esgotados. O incipiente público de Ingrávida pedía unha peza nosa, pero non chegou ata o 2016 con *Metamorfoses*, seguiulle no 2017/2018 *Casquería e outras vísceras*. Xa eramos quen de pechar o noso círculo de produción, encargas, distribución e agora unha parada máis xestión dun espazo teatral.

Sen tempo para coller aire xa tiñamos outra *troupe* de persoas que remataran a formación actoral con nós, estaban transformados en público formado e activo e tamén con moitas ganas de probar as táboas no novo espazo, pero non eran profesionais, nin querían selo, tiñamos que atopar unha fórmula na que encaixara todo. Recuperamos as conclusións das primeiras promocións da nosa escola de teatro, primeiro municipal e despois privada, que seguían funcionando na sala e, despois de moitas posibilidades e con moitas características na cabeza, decidimos facer unha serie teatral que tivera un tempo de incubación de dous meses, onde deseñar a dramaturxia e despois un capítulo ao mes, sempre a final de mes, para facilitar unha baixada de prezo (aproveitando que non son profesionais), facendo así todo o posible para que o hábito semanal de ir ao teatro non decaera.

A nivel de xestión as fórmulas sinxelas son as máis duradeiras, así que:

A serie teatral estaría guiada por un profesional da escena e feita por un grupo de veciñas con formación teatral, que participan no proxecto un día á semana, non como clase de teatro senón como ensaio. Esas persoas non pagan (posto que non é unha clase), pero tampouco cobran (posto que non son profesionais), si que hai entrada, sempre a prezos populares, para ver os capítulos da serie e esa recadación é para a sala teatral nun concepto de aluguer polo espazo e polo material profesional que fai que a súa serie teatral teña un acabado de calidade. A recadación sempre se utiliza para melloras en relación co espazo. O profesional que guía debe tomar a realización da serie como un adestramento de enxeño, ten ao seu dispor elenco, un teatro equipado e un público desexoso de ver e opinar sobre a proposta, sen dúbida un luxo.

Aquí está exposto o cerne da cuestión... Como pode ser que esta idea arrasara a cantidades inxentes de público e o teatro profesional, con montaxes marabillosas non o fixera no mesmo espazo e nas mesmas condicións? É que, ver a unha veciña no escenario, implicar o teu negocio nun capítulo ou que contén unha das historias da túa parroquia, iso é un pracer inmenso, sen contar a de público virxe que asiste por primeira vez co motivo do teatro comunitario.

A expectación é tan grande que comezamos a pensar en estratexias que conducisen o público da serie á programación profesional e iso é o motivo principal desta exposición.

4.1. Proxectos levados a cabo de teatro comunitario na Sala Ingrávida

O teatro comunitario da Sala Ingrávida foise cociñando lento desde a primeira proposta de serie teatral *Defecto de forma* na tempada 2014/2015, unha serie paródica con estilo de *sitcom* televisiva onde se exploraba por primeira vez o formato (serie de teatro) e se comprobaba se a fórmula resultaba válida. Os resultados superaron as expectativas e o público respondeu con medras desde o primeiro capítulo. Na segunda experiencia optamos por *A Vinganza da becha* (2015/2016), e aquí indagamos no formato de narcoserie pero ambientada en Galicia. Aquí a trama por capítulos coa súa intriga e os personaxes mandaban no deseño da serie. Xa o grupo de participantes comezaba a ser numeroso. A terceira experiencia asentou as directrices do Teatro Comunitario é *Por catro perras!* (2016/2017), asentou as bases da metodoloxía de traballo dun grupo xa moi numeroso e con experiencia no formato serie e con ganas de aprender as técnicas do teatro comunitario a fondo. Así, esta vez traballamos a memoria histórica entrando nas historias que compartían con nós as veciñas e veciños arredor dos anos 60, preto en canto á estética ao teatro documento, pero non no seu estilo, pois traballamos unha trama de ficción que nos permitiu crear unha serie cargada de escenas paisaxe sen texto, creando unha formulación híbrida a medio camiño entre a máquina e a paisaxe, entre a trama e o documento histórico, onde rexía a memoria e o recordo en lugar dos datos e o rigor histórico. É o exemplo que analizo polo miúdo nos capítulos posteriores e achego material nos anexos.

A cuarta e presente aventura comunitaria levounos a crear *r.e.m.* na tempada actual 2017/2018, onde abordamos a temática dos sonhos, *rem* é unha fábrica que constrúe sonhos, onde lle preguntamos ao público polos seus sonhos e despois facemos as súas escenificacións, cun ton de teatro político que deixa ver claramente unha tese que fala dunha sociedade manipulada polos somníferos que lle impiden soñar, erguendo a metáfora da sociedade falta de sonhos e que precisa espertar para trazar o seu propio camiño. O quinto ano, a premisa era achegar a historia dalgunha persoa morta, persoa e historia que consideráramos que non se contaría e se extinguiría nuns anos. Así foi como habitaron o teatro bisavoas, avós, Aurora e a súa filla Hildegard... A serie *Movendo os marcos*, fixo o seu cometido e moveu os esquemas mentais das espectadoras.

A estas alturas xa podemos dicir que é certo que construímos unha pasarela de público que vén por primeira vez ao teatro a través do teatro comunitario e nunha porcentaxe do 30 % vai tentándose pola programación profesional, de aí a habituais hai un paso estreito e delicado.

4.2. A creación de público

A creación de público, desde o caso práctico que analizamos (A Sala Ingrávida) ten tres bases importantes: a Escola de Teatro de Xerpo -que reside no propio espazo-, as posfuncións e a programación. Estes tres feitos conforman dun certo xeito velado a potente Escola de Público que alí opera.

Se analizamos o proxecto da Escola, temos que botar unha ollada cara a atrás e contar os cursos que levan facendo esta actividade: a Escola Municipal de Teatro (de 2007 a 2011, 4 cursos escolares), a Escola de Teatro Xerpo os cursos 2011/12 e 2012/13 e a Escola con residencia na Sala Ingrávida desde o 2013 (o ano escolar de mudanza) ata a actualidade.

O tempo de implantación do proxecto é importante para a análise, porque o público que acadou este espazo non é un traballo do espazo soamente, senón anterior, sobre todo porque a xestión do espazo soubo encaixar nel os seus proxectos anteriores, facendo un efecto de bóla de neve, un total del 13 cursos escolares formando nas artes escénicas, que cristalizou no espazo.

A lóxica levou a que o público principal sexa o alumnado da Escola, que ten desexos de ver exemplos do que está aprendendo acode ás funcións as fins de semana, o profesorado incentiva tamén ese fluxo analizando as montaxes nas aulas ou procurando de forma informal e inesperada encontros co alumnado no propio trasfego de ir á sala días antes da función, facendo así labores de promoción, axudando entre varios axentes (alumnado, profesorado, xestores e artistas) un encontro previo no que todos coinciden cando se lle pregunta pola sensación en Ingrávida de “estar na casa”.

O *aspecto emocional* é de suma importancia na creación de público, na sala séntense libres para aprender, opinar e propoñer ideas na programación ou melloras do espazo. Neste senso, se só se “usase” o elemento emocional como algo publicitario sen unha escoita activa e unha reciprocidade penso que o seu efecto sería moito máis lene. O equipo que lidera Ingrávida está moi adestrado na

empatía, é o seu xeito de traballo, sempre van ter unha solución en positivo a calquera pequena incomodidade desde o ambigú ata a xestión cos artistas, o detalle e o cariño non son unha pose, son un xeito de entender a necesidade de cultura que padecemos e facela chegar da maneira máis eficaz é o seu obxectivo.

A outra base; a *posfunción* foi unha experiencia que se deu por decantación, ao rematar as funcións xerábase de maneira natural un encontro co público que bulía pola sala. Os xestores aproveitaban para presentar os artistas, o profesorado pedíalle aos artistas que amosaran algún elemento da escenificación, as rapazas do ambigú convidan aos artistas nada máis rematar a peza favorecendo un intre de descanso, todo iso fixo que as posfuncións estiveran desde sempre.

Así foi como naceron e se desenvolveron, pero na actualidade son unha das tatuaxes da casa, as persoas cando traen persoas novas a sala fan comentarios tipo “a entrada é para a obra e para despois falar cos actores”, iso fixo que se implementasen ata crear verdadeiras veladas de faladoiros sobre temas importantes arredor do teatro e a arte.

A terceira pata que sustenta a creación de público é o deseño concienciado *das liñas de programación*, que son:

Teatro contemporáneo

Proxectos ca comunidade e ca arte da contorna

Teatro familiar

Cinema

Representacións da fin de curso da Escola de Teatro de Xerpo

Serie de teatro comunitario

O teatro contemporáneo, aínda nalgúns foros denominado alternativo, non é de masas, polo que desde a xestión decidiuse combinar fórmulas que facilitasen o coñecemento desas propostas profesionais que gozan dunha calidade excelente. Así, da primeira liña de programación, que é a liña mestra, deslíndanse todas as de despois que axudan a que o público asista, ben porque está implicado na montaxe, ben porque vai coñecer unha proposta de teatro contemporáneo de calidade. E se aínda así non lle parece suficiente, ten o “terceiro tempo” (como a comunidade chama á posfunción) para poder analizala descubri-la ou achegar a súa opinión, co cal se garante que a experiencia sexa satisfactoria.

Non esquezamos a localización do caso práctico, situado na periferia, non nunha cidade que a priori ten máis poboación á que emitirlle a súa mensaxe de programación.

Os proxectos coa comunidade e coa arte da contorna son ideas, e teñen como cerne sempre o escenario, onde apoderar o barrio, facer presentacións de libros, conversas con artistas, cursos só para a comunidade que rematan en escenificacións... Nesta liña, é moi habitual que a comunidade propoña eventos que se valoren no equipo de traballo da sala e se lle axude a dar a factura de calidade final que precisan para saír adiante. En moitos casos son deseños exclusivos para Ingrávida, que esperta nos seus grupos de traballo a arela de atopar a arte onde non sabiamos, porque ese efecto deuse nas súas propias vidas desde que forman parte da gran familia do teatro.

O cinema está asentado nun cineclub creado polas espectadoras, elas xestionan a programación e os xestores de Ingrávida aplican criterios de calidade, se é preciso, executan labores administrativas e de distribución e proxectan os filmes o domingo. Teñen tamén palestra despois da proxección e adoitan programar cinema galego, co que son moi habituais os faladoiros coas creadoras tanto ao vivo coma con videochamada, sistema que utilizan acotío para evitar custes de desprazamento, usando a mesma pantalla de dimensións grandes para a videochamada para que calquera do público participe activamente con preguntas e valoracións sobre a película. Na actualidade, crearon a Asociación Cultural Rebobina, unha entidade que agardamos explorar tanto no cinema, como nas moitas propostas culturais que emanan da comunidade Ingrávida.

A liña de teatro familiar é a menos explotada. Comezou sendo os sábados pola mañá e cambiouse para os domingos, de onde resultou un acerto importante o cambio de horario. Comezouse coa idea de manter unha programación familiar estable, ben pezas de teatro, ben obradoiro de pouca duración. Os custes desta liña son elevados e estaba o equipo de Ingrávida autoexplotándose, creando eles e elas mesmas eses obradoiros, asumindo un volume de traballo de luns a domingo demencial, co que se decidiu só programar teatro os domingos de mañá, pero só se os orzamentos destinados a ese capítulo alcanzan, polo que non ten unha periodicidade establecida e sácase de forma descontinua un ou dous domingos ao mes. As liñas de programación deben ser fieis aos seus obxectivos e, aínda que se fai moito teatro familiar, a maioría non é contemporáneo. Iso, xunto cun orzamento apertado, fai que se dea esa falta de estabilidade nesta liña. Na actualidade, focalizamos o teatro familiar nos domingos do mes

de febreiro e de momento vai ben, supoño que rematará sendo un ciclo de teatro familiar, pois non é bo perder o contacto cas familias no barrio.

As representacións de fin de curso da Escola Xerpo son o premio para todos os grupos e o xeito de que a sala permaneza aberta ata mediados de xullo, pois a tempada teatral remata maio, co cal o mes de xuño está dedicado aos fins de curso e o capítulo correspondente de Teatro Comunitario. Xuño xa é un mes de festivais de teatro polo que liberar a programación das compañías profesionais nese mes axiliza o volume de traballo do espazo, que a partir de maio vai facéndose máis lixeiro beneficiando o equipo e tamén o compromiso do público, e adiantándose así ao comezo da etapa estival.

5. CONCLUSIÓN E DISCUSIÓN

Cheguei a varias conclusións que recollo a continuación para o seu debate e discusión:

A cantidade de público do teatro comunitario é innegable, unha enerxía que ademais de analizar hai que aproveitar.

O público do comunitario é virxe, moito non é consumidor teatral e para moitas persoas é a primeira experiencia nunha sala de teatro destas características, polo que é normal que se vaian facendo habituais de forma lenta e segura, sobre todo porque son do barrio, así que minoramos os inconvenientes de traslados longos etc.

As persoas participantes son as que máis difusión fan do proxecto e polo tanto do espazo, aforrándolle así custes de promoción á sala.

É un método con solucións integrais e simbióticas.

A necesidade do teatro comunitario é responsabilidade do fracaso das políticas culturais imperantes, en xeral, e do devir incerto de políticas que xulgan a artistas polas súas letras para asegurar o *status quo* da clase con poder económico, que non quere regular a riqueza e abolir un sistema social que se fundamenta nos privilexios dunhas políticas sen futuro.

Na última reunión dos integrantes do teatro comunitario da Sala Ingrávida asomaron melloras para que o proxecto non queime os participantes e unha visión esperanzadora do futuro. Os temas que traballamos para a consolidación

da nosa fórmula son a asistencia asidua e puntual aos ensaios; mellorar o sistema de traballo na fase inicial da dramaturxia, a conciencia colectiva (a decisión miña non é individual, aféctalle ao grupo e ao proxecto); reformular unha estratexia de expansión polos barrios e aldeas; aplicar o sistema de ensaio por secuencias (convocando aos integrantes de cada secuencia para despois ensamblar e evitar os tempos de agarda); resaltar a importancia do factor emocional no grupo (xa non somos compañeiras/os de teatro, senón que se iniciou unha amizade entre nós), entre outros factores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLBERT, François / Manuel CUADRADO (2003): *Marketing de las artes y la cultura*, Barcelona, Editorial Ariel.
- DIETRICH, Genoveva (2007): *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998): *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Ediciones Akal.
- PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel (2011): *Gestión de salas y espacios escénicos*, Editorial Ñaque.
- MARTINELL, A. (2001): *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*, Unesco.

Clausura

Co 2030 no horizonte

Rosario Álvarez

Presidenta da Comisión Científica do I Congreso
Internacional do Teatro Galego

Presidenta do Consello da Cultura Galega

Bos días a cada un e cada unha de vós, grazas por estardes aquí.

Comezo estas breves palabras de peche co meu agradecemento pola honra que me facedes reservándome este espazo tan relevante e tan singular. Personalízoo na presidenta Imma Antón e no vicepresidente Eduardo Alonso, pero vai para toda a Academia e para a organización deste I Congreso Internacional do Teatro Galego.

Vaian tamén os meus parabéns para as mesmas persoas e para cantas contribuístes ao longo destes días a facer del unha magnífica realidade. Cando o presentastes como tarefa urxente na saída á escena pública da Academia Galega de Teatro, no xa afastado mes de marzo de 2018 (parece que pasou unha vida!), lembrábase que se cumprían trinta anos do seu único referente histórico, o Primeiro Encontro do Teatro Profesional (Ferrol 1988), evocado por Cristina na excelente conferencia inaugural. Lembrábase tamén que xa ían aló catro décadas de exercicio profesional. Bo momento para recoller os froitos, avaliar o patrimonio e o capital, e, sobre todo, iniciar unha nova etapa de segunda madurez.

Daquela, en 2018, nin tampouco en 2019 canda o lanzamento, cando se falaba da posta en común sobre a situación actual e a problemática do teatro galego ninguén podía imaxinar o pesadelo de 2020 e, por tanto, a magnitude da urxencia desa avaliación e da nova folla de ruta. Tampouco ninguén podía prever a dificultade de chegar a bo porto con esta nave: insisto nos parabéns, ben repartidos, demostración da fortaleza da AGT e de todo o colectivo.

Si. Insisto nos parabéns, animada por un sentimento sincero que vai moito por riba das convencións protocolarias e da boa educación. Fago esta valoración desde a miña experiencia persoal como organizadora e participante en congresos científicos, que xa se conta por varias décadas, e como persoa implicada na xestión de actividades culturais.

Para min este Congreso é modélico desde a propia concepción inicial, atenta a gardar a memoria do pasado, a avaliar o presente e a pór as bases do futuro. Dunha parte, anoando nun só fío dous cabos que son fundamentais para a diagnose: o testemuño dunha experiencia múltiple, coas percepcións dos que viviron,

padeceron ou desfrutaron da súa parte de historia nesta construción colectiva; e a contundencia dos datos, nunha aproximación estatística con metodoloxía rigorosa, que pon cifras obxectivas á percepción subxectiva e que desvela áreas ou aspectos sobre os que demorar a nosa ollada atenta. Doutra, colocando como albo do Congreso o horizonte 2030, o futuro próximo do teatro galego, cunha década por diante para construílo. Parece lóxico e natural, pero é moito menos común do que se pensa. Neste caso, no voso caso, a descrición do estado da cuestión non foi concibida como un obxectivo en si mesma, nin para a compracencia nin para denuncia nin para entoar un pranto colectivo cos que a misión se dea por cumprida. É unha diagnose como paso previo necesario para a reflexión, como punto de partida para o deseño dun plan estratéxico xeral, o estudo de contextos e situacións particulares, a procura de solucións, as demandas diante dos que teñen a gobernanza, a apelación á sociedade e aos posibles públicos etc. Reparen non só no título do Congreso: “co 2030 no horizonte”, senón na cantidade de veces en que, xa na mesma sesión inaugural, se insistiu en referencias a que é un primeiro paso ou un paso adiante, un camiño por percorrer... ou nas que se falou de soñar, imaxinar, deseñar, construír... un futuro.

Volvo á diagnose. Como presidenta do Consello da Cultura Galega só podo agradecer a confianza depositada en nós pola Academia Galega de Teatro para realizar o informe que presentamos e a implicación de todo o sector na súa elaboración. Para nós foi un reto importante pola magnitude do proxecto, pola novidade metodolóxica e de enfoque, polas moitas horas de dedicación que foron precisas do noso escaso cadro de persoal e polo investimento realizado, sobre todo no traballo de campo. Un reto enorme que o Observatorio da Cultura Galega levou adiante con rigor e con resultados que á vista están, magníficos desde o noso punto de vista (e non quero ser parcial). Tamén sabemos que deixa abertas moitas portas, que suxire moitos camiños polos que camiñar.

Nun tempo tan anómalo coma este, e non só pola COVID-19, asistimos ao espectáculo de ver como se pretende negar o valor do coñecemento científico desde o sectarismo político, do mesmo xeito que noutrora se fixo desde o sectarismo relixioso: son os mesmos, con distinta máscara, habitan a mesma caverna. Falo de todo tipo de coñecemento científico, tamén o das ciencias sociais. Por iso é tamén salientable e socialmente educativo, e moi de agradecer, que desde

un sector cultural coma o das artes escénicas, as xentes da farándula (se mo permitides) colocádeses sobre a mesa, sen finximentos, o valor da investigación. Beizón.

Volvo á folia de ruta, cara a un horizonte 2030 que supere os nosos soños ou se pareza o máis posible a eles. Quixera manifestar que teredes o apoio do Consello da Cultura Galega no ámbito das nosas posibilidades e competencias (insisto sempre en que non son de goberno, pero si de investigación, asesoría, formulación de propostas e intervención diante dos órganos competentes). Diciáo Håkan Casares no seu relatorio e reitéroo eu como presidenta: o informe que presentamos, enriquecido polas outras achegas realizadas ao longo do congreso, convida a múltiples explotacións e suxire tamén a conveniencia de investigacións complementarias. Estamos abertos a colaborar convosco na segunda fase da tarefa, sen pretensións de exercer ningún tipo de tutela, que non nos corresponde.

Vou rematando xa. A miña inclinación positiva lévame de forma natural a mirar cara adiante. Non de maneira irresponsable, ignorando as feblezas propias e alleas nin obviando as dificultades, pero si co ánimo afouto dos que confiamos en ser quen de superalas e en dar construído un futuro, sabendo que llelo debemos aos que nos precederon (tantas veces en condicións ben máis difíciles) e, sobre todo, aos que virán. Non temos dereito de privalos da súa lingua, da súa cultura e da súa identidade: tres aspectos dunha tradición que se respecta e se constrúe cada día.

Esa mesma inclinación positiva lévame a salientar dous aspectos da situación que se foi describindo nestes días. Dentro do seu dramatismo, consecuencia dunha dobre crise, saliento o alto valor de dous indicadores que están na base indispensable para confiar no futuro. Un son as boas cifras respecto da aceptabilidade e recepción do teatro galego (en galego), sobre todo entre a mocidade. Imaxinades a forza que isto pode ter para paliar ou reverter a perda de falantes entre as xeracións máis novas? Confiemos na capacidade transformadora que sempre lle atribuímos ao teatro! Outro é o altísimo grao de satisfacción dos públicos en todos aqueles aspectos que teñen que ver co talento: actores e actrices, dirección, escena, dramaturxia..., todos os que incluímos no noso informe baixo “creadores”.

O talento ou se sen ou non se ten, si. Pero edúcase, amplíase, perfecciónase... Os resultados aí os están. Non quixera entrar nas palabras de peche en valoracións sobre a importancia dos estudos superiores etc., pero si salientar que no informe

se di, precisamente, que o sector dos creadores acadou un alto nivel de formación e profesionalización. Un capital humano que non se pode improvisar, pero que nós xa temos. Cualificado polo público con sobresaliente: hai que coidalo. E isto refórzanos a esperanza: a formación mudará tamén, sen dúbida, as eivas noutros ámbitos coma o da programación ou da difusión. Hai que loitar por ela.

Teño a honra de clausurar o I Congreso Internacional do Teatro Galego, convencida de que no relato da nosa historia cultural porá un contrapunto de forza e optimismo, de confianza na nosa capacidade colectiva para enfrontar as tempestades, neste malfadado ano 2020. Non será lembrado só pola pandemia.

Reitero os agradecementos e os parabéns, aos que engado os debidos pola feliz idea de rematar este encontro co tributo de admiración e recoñecemento ao ramallete de compañeiras e compañeiros premiados, cun abrazo emocionado aos que xa só habitan a nosa memoria, sempre.

I Congreso Internacional do Teatro Galego

7-10 de outubro de 2020

Santiago de Compostela

Desde as súas orixes, as artes escénicas tiveron unha significativa capacidade de transformación social porque nacen en, de e para a sociedade, entendida esta desde o amplo espectro do desenvolvemento humano. Así sendo, este Congreso foi organizado para contribuír á transformación social adecuándose aos novos valores e retos —a convivencia, a igualdade, a sustentabilidade, a diversidade e o carácter inclusivo— e aspirando a realizar unha posta en común da situación actual e dos problemas do teatro galego, en confronto con outros modelos internacionais de creación, produción, xestión e distribución. Neste sentido, as conclusións do Congreso, que aquí se presentan, pretenden contribuír á transformación da nosa contorna inmediata e daquelas sociedades que desexaren considerar este proxecto que nace coa vontade de servir de guía para profesionais, xestores e público co 2030 no horizonte.

Desde a súa xestación, a Academia Galega de Teatro identificou como un dos seus obxectivos fundamentais —e, como tal, integrado nas liñas básicas da institución— a celebración do I Congreso Internacional do Teatro Galego. A idea xurdiu tras corenta anos de exercicio profesional, cunha vocación de pluralidade e, en consecuencia, aberta a todas aquelas experiencias e manifestacións teatrais que configuran o sistema teatral galego. Por esta razón, todos os esforzos foron concentrados na procura da participación do maior número de sectores con implicación directa na produción dramática galega.

O Congreso tivo o seu referente histórico no I Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol en xuño de 1988 coa participación dun sector importante da profesión e dos representantes políticos daquela altura e cuxos resultados, publicados en 1991 polo Ateneo Ferrolán co apoio Xunta de Galicia, constituíron un auténtico activador de políticas teatrais. Mais, tras trinta anos, esas políticas precisan ser renovadas para se adaptar a unha realidade moi diferente á de finais da década de 80.

Certamente, a sociedade non deixa de evoluir e, en consecuencia, a realidade teatral e política mudan constantemente. Por esta razón, consideramos que era necesario revisar profundamente todo o que atinxe ao teatro e ás políticas teatrais. As reflexións derivadas deste I Congreso Internacional representan, pois, un auténtico plan estratéxico para o futuro do Teatro Galego.

COMISIÓN ORGANIZADORA

Presidenta

Inma Antón Souto (Academia Galega de Teatro)

Vicepresidente

Eduardo Alonso Rodríguez (Academia Galega de Teatro)

Secretario

Francisco Oti Ríos (Academia Galega de Teatro)

Vogais

Antonio Simón (Academia Galega de Teatro)

Francisco Javier Núñez Alonso (Centro Dramático Galego – Academia Galega de Teatro)

Luma Gómez (Academia Galega de Teatro)

Ricardo Simões (Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana do Castelo)

Miguel Pernas Cora (Academia Galega de Teatro)

Gustavo Pernas Cora (†) (Academia Galega de Teatro)

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes (Academia Galega de Teatro – Universidade da Coruña)

Xúlio Lago Alonso (Academia Galega de Teatro)

Diego Freire Fernández (Asociación de Actores e Actrices de Galicia)

Carlos Lorenzo (Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural)

Pilar López Pérez (Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural)

Cándido Pazó González (director de escena e dramaturgo)

Xavier Castiñeira Blanco (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia – Academia Galega de Teatro)

Roberto Pascual Rodríguez (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia – Academia Galega de Teatro)

Dolores Vilavedra (Consello da Cultura Galega – Universidade de Santiago de Compostela)

Diego Vázquez Meizoso (Asociación de Compañías Escena Galega)

Mercedes Castro (Asociación de Compañías Escena Galega)

Jorge Rey Rivas (UNIMA Galicia – Academia Galega de Teatro)

Manuel Dasilva Díaz (FEGATEA)

Carlos Clemente Martínez Gallego (UNIMA Galicia – Academia Galega de Teatro)

Elisabete Pinto (Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana do Castelo)

Maria Filipowicz-Rudek (Universidade Jaguelónica de Cracovia)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho, Braga)

Manuel Xestoso González (Academia Galega de Teatro)

COMISIÓN CIENTÍFICA

Presidenta

Rosario Álvarez (Consello da Cultura Galega)

Membros

Manuel Lourenzo (membro de honra)

Luís Álvarez Pousa (membro de honra)

María Xosé Queizán (membro de honra)

Manuel Vieites García (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia)

Laura Tato Fontaíña (Universidade da Coruña)

Burghard Baltrusch (Universidade de Vigo)

Anxo Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela)

Iolanda Ogando González (Universidade de Extremadura)

Vítor Manuel Ferreira Ribeiro Moura (Universidade do Minho)

Alexandra Moreira da Silva (Université de Paris III – Universidade do Porto)
Fernando Matos de Oliveira (Universidade de Coimbra)
Eugénia Vasques (Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa)
Carlinda Fragale Pate Núñez (Universidade do Estado de Rio de Janeiro)
Maria Boguszewicz (Universidade de Varsovia)
Martín Veiga (Universidade de Cork)
Takekazu Asaka (Universidade de Tsudajuku, Toquio)

COLABORADORES

Academia Galega de Teatro, AGADIC (Axencia Galega das Industrias Culturais), Asociación de Actores e Actrices de Galicia, ADE (Asociación de Directores de Escena de España), Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural, Axencia Galega de Turismo, Fundación AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión de España), Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, Centro Dramático Galego, Cidade da Cultura de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Deputación Provincial da Coruña, Escena Galega (Asociación de Compañías de Teatro de Galicia), Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, FEGATEA (Federación Galega de Teatro Afeccionado), Fundación SGAE, Grupo ILLA de Investigación Lingüística e Literaria Galega, INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), UNIMA-Galicia (Unión Internacional de la Marioneta), Universidade da Coruña, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Vigo, Xunta de Galicia.

Desde as súas orixes, as artes escénicas tiveron unha significativa capacidade de transformación social porque nacen en, de e para a sociedade, entendida esta desde o amplo espectro do desenvolvemento humano. Así sendo, este Congreso foi organizado para contribuír á transformación social adecuándose aos novos valores e retos –a convivencia, a igualdade, a sustentabilidade, a diversidade e o carácter inclusivo– e aspirando a realizar unha posta en común da situación actual e dos problemas do teatro galego, en confronto con outros modelos internacionais de creación, produción, xestión e distribución. As achegas ao Congreso, que aquí se presentan, pretenden contribuír á transformación da nosa contorna inmediata e daquelas sociedades que desexaren considerar este proxecto que nace coa vontade de servir de guía para profesionais, xestores e público co 2030 no horizonte.

Desde a súa xestación, a Academia Galega de Teatro identificou como un dos seus obxectivos fundamentais a celebración do I Congreso Internacional do Teatro Galego. A idea xurdiu tras corenta anos de exercicio profesional, cunha vocación de pluralidade e de apertura a todas aquelas experiencias e manifestacións do sistema teatral galego. Por esta razón, todos os esforzos foron concentrados na procura da participación do maior número de sectores con implicación directa na produción dramática galega.

O Congreso tivo o seu referente histórico no I Encontro do Teatro Profesional celebrado en Ferrol en xuño de 1988 coa participación dun sector importante da profesión e dos representantes políticos daquela altura e cuxos resultados, publicados en 1991, constituíron un auténtico activador de políticas teatrais. Mais, tras trinta anos, esas políticas precisan ser renovadas para se adaptar a unha realidade moi diferente.

Certamente, a sociedade non deixa de evoluír e, en consecuencia, a realidade teatral e política mudan constantemente. Por esta razón, consideramos que era necesario revisar profundamente todo o que atinxe ao teatro e ás políticas teatrais. As reflexións derivadas deste I Congreso Internacional representan, pois, un auténtico plan estratéxico para o futuro do Teatro Galego.