

A crise identitaria no sistema teatral galego do século XXI: tensións entre o valor económico e o compromiso cunha identidade cultural diferenciada

Autor: Luís Miguel Antelo Lema

Tese de doutoramento UDC / 2020

Directores: Dra. Laura Tato Fontaíña
Dr. Carlos Caetano Vizcaíno Fernández

Titora: Dra. Laura Tato Fontaíña

Programa oficial de doutoramento en Estudos Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Os doutores Laura Tato Fontaiña e Carlos Caetano Vizcaino Fernández, directores da tese doutoral "A crise identitaria no sistema teatral galego do XXI: tensións entre o valor económico e o compromiso cunha identidade cultural diferenciada", realizada na Universidade da Coruña por Luís Miguel Antelo Lema dentro do Programa Interuniversitario de Doutoramento en Estudos Literarios,

INFORMAN FAVORABELMENTE

para a súa defensa, visto que a tese reúne as condicións para optar ao grao de doutor e cumpre os requisitos exixidos a un traballo de investigación desta natureza.

TATO FONTAIÑA LAURA

Firmado digitalmente por TATO FONTAIÑA LAURA -
Fecha: 2020.04.17 10:35:51 +02'00'

VIZCAINO FERNANDEZ
CARLOS CAYETANO -

Assinado de forma digital por VIZCAINO FERNANDEZ CARLOS CAYETANO -
DN: c=ES, serialNumber=IDCES,
givenName=CARLOS CAYETANO, sn=VIZCAINO FERNANDEZ,
cn=VIZCAINO FERNANDEZ CARLOS CAYETANO -
Datos: 2020.04.16 19:30:20 +02'00'

No Brasil há duas correntes de opinião: os que acreditam que a guerra holandesa acabou e os que sabem perfeitamente que ela continua, através de fundings, empréstimos e tomadas de poder por este ou aquele grupo calabarista.

(Oswald de Andrade: "O Sul-Americano Calabar")

*reivindico el espejismo
de intentar ser uno mismo*

(Luis Eduardo Aute: "La belleza")

O FILLO: Gruaggggggggggggggggggtiiiiiiiiiannnnnnnnnn.

O PAI: ¡É un milagre! ¡É un milagre!

ELA: Se iso é un milagre, o Apóstolo debe estar chocheando. Vaia chapuza do nabo. Postos a lle devolve-la fala ben puido ensinarlle a usala.

(Roberto Vidal Bolaño: *Días sen gloria*)

O OFICIAL: Abandónese vostede ás súas sabias providencias. Nada mellor lle poderá ocorrer do que lle ocorre. Hai que deixar facer ás intelixentes previsións do Director. Hai que deixar pasar os acontecementos, regulados pola prudencia do Director. As cousas marchan por sí mesmas. Vixe vostede no mellor dos mundos posibles. Só anda acorado por un estado de arela francamente neurótico, se me autoriza para me espresar así. Vostede non ten que pensar nada. ¡Lonxe de nós a funesta manía de pensar!

(Ricardo Carvalho Calero: *Auto do prisioneiro*)

O noso agradecemento para todas as persoas que formaron parte –e forman– do proceso, moitas delas con contribucións ben afastadas, mais igual de necesarias, do que unha tese parece precisar.

Malia que non poñamos rostros a esas persoas, vaia por diante a nosa consideración para elas, máxime nos casos con leves conexións co espazo que hoxe pisamos.

Así mesmo, mostramos gratitude ao Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega (ILLA) da UDC ao que pertencemos, pois o seu impulso foi necesario para que puidésemos acadar os obxectivos, empresa esta en que destacamos por riba de todo o labor de Laura e Carlos, por asumir unha dirección nunca ben pagada. Graciñas reiteradas pola vosa dedicación e, especialmente ao segundo, polos seus poemas do si e do non no aquí e no agora.

A Roberto, doutor e curandeiro, (r)emendador ilustre.

As últimas liñas, para quen pagou con tempo e forza sempre con zapatos (ou zapatillas) por moeda. Recibimos a débeda con agrado en forma de oito presuposto.

RESUMO

Despois da configuración moderna do campo na segunda metade do século XX, a gradual introdución da economía de mercado no sistema teatral galego derivou nunha crise de identidade deste. Co foco posto nunha serie de factores económicos, políticos, sociais e lingüísticos, as tensións observadas especialmente no XXI serven como referencia para valorarmos o estado da loita que na actualidade establecen os diferentes axentes que interveñen na cadea de produción do teatro entre o valor económico dos espectáculos e a proxección social en favor da identidade cultural minorizada na Galiza.

Palabras chave: sistema teatral galego, economía da cultura, planificación lingüístico-cultural, teatro galego actual, identidade cultural, compromiso, crise, Galiza.

RESUMO

Após a configuração moderna do campo na segunda metade do século XX, a gradual introdução da economia de mercado no sistema teatral galego derivou numa crise de identidade deste. Com o foco posto numa série de factores económicos, políticos, sociais e linguísticos, as tensões observadas especialmente no XXI servem como referência para valorarmos o estado da luta que na actualidade estabelecem os diferentes agentes que intervêm na cadeia de produção do teatro entre o valor económico dos espectáculos e a projeção social em favor da identidade cultural minorizada na Galiza.

Palavras chave: sistema teatral galego, economia da cultura, planeamento linguístico-cultural, teatro galego actual, identidade cultural, compromisso, crise, Galiza.

RESUMEN

Tras la configuración moderna del campo en la segunda mitad del siglo XX, la gradual introducción de la economía de mercado en el sistema teatral gallego derivó en una crisis de identidad de este. Con el foco puesto en una serie de factores económicos, políticos, sociales y lingüísticos, las tensiones observadas especialmente en el XXI nos sirven como referencia para valorar el estado de la lucha que en la actualidad establecen los diferentes agentes que intervienen en la cadena de producción del teatro entre el valor económico de los espectáculos y la proyección social en favor de la identidad cultural debilitada en Galicia.

Palabras clave: sistema teatral gallego, economía de la cultura, planificación lingüístico-cultural, teatro gallego actual, identidad cultural, compromiso, crisis, Galicia.

ABSTRACT

After the modern configuration of the field in the second half of the 20th century, the gradual introduction of the market economy in the Galician theatrical system derived in a crisis of its identity. With the focus placed on a series of economic political, social and linguistic factors, the tensions observed especially in the 21st century serve as a reference to value the state of the fight currently established by the different agents that intervene in the production chain of the theatre between the economic value of the shows and the social projection in favour of the diminished cultural identity in Galiza.

Key words: Galician theatrical system, economy of the culture, linguistic planning-cultural, current Galician theater, cultural identity, commitment, crisis, Galicia.

ÍNDICE

Abreviacións empregadas.....	21
1. Introducción	25
1.1. Obxecto de estudo e obxectivos da investigación	25
1.2. Visións proxectadas sobre a produción teatral galega do século XX....	30
1.3. Estudos centrados nos espectáculos do STG do XXI	32
1.4. Fontes e criterios de citación	39
1.5. Estrutura dos contidos	42
2. Marco metodolóxico	45
2.1. Teorías relacionais e cohesión nacional	46
2.2. Conflito cultural na Galiza desde a Sociolingüística.....	59
2.3. O consumo de masas e as industrias culturais.....	68
2.4. A lóxica da moda	69
2.5. A industria cultural na modernidade líquida	73
2.6. O teatro como industria cultural	77
3. Claves na configuración da identidade cultural nas sociedades occidentais contemporáneas.....	83
3.1. Orixe da industria cultural	84
3.2. As regras da arte na era da industrialización artística	88
3.3. Democratización das artes e “trivialidade do cuantitativo”	95
3.4. A creación de identidades culturais na modernidade líquida	99
3.4.1. Multiculturalismo, globalización e omnivorismo cultural en situacións de conflito identitario	105
3.4.2. Desafíos do consumo da cultura na sociedade dixital	110
3.4.3. Incidencia da moda na conformación da identidade cultural	114
3.5. O alivio da responsabilidade na sociedade de consumo	119
3.5.1. A heteronomía dos profesionais galegos dos palcos.....	125
3.5.2. A libre elección do individuo	128
3.6. Síntese.....	129

4. A problemática delimitación do STG na posmodernidade	131
4.1. O concepto de “teatro” na era das fronteiras diluídas	132
4.2. Modalidades escénicas do STG consideradas neste estudo	135
4.3. Síntese	141
5. A crise do criterio filolóxico no teatro galego no contexto das ICC	143
5.1. Fixación da lingua como norma sistémica.....	143
5.2. Posta en cuestión da <i>doxa</i> herdada	153
5.3. Casuística de espectáculos integrados no STG en virtude da lingua empregada	158
5.3.1. Segundo a lingua empregada na escena.....	161
5.3.1.1. Espectáculos en linguas non oficiais na Galiza	162
5.3.1.2. Espectáculos en castelán	162
5.3.1.2.1. En teatralidades non logocéntricas	163
5.3.1.2.2. En teatralidades aristotélicas ortodoxas	164
5.3.1.3. Espectáculos en galego	167
5.3.1.3.1. Espectáculos con presenza de variantes diferentes do estándar	167
5.3.1.3.2. Espectáculos con presenza da variante internacional ...	167
5.3.1.3.3. Espectáculos con interferencias no uso do estándar.....	169
5.3.1.3.4. Espectáculos con uso litúrxico da lingua	172
5.3.1.4. Espectáculos multilingües.....	174
5.3.1.5. Espectáculos en lingua inventada.....	175
5.3.2. Segundo a lingua empregada nas restantes fases da cadea.....	175
5.4. Síntese	181
6. A planificación do STG desde o campo de poder e a proxección de identidade diferenciada.....	183
6.1. A regulación do mercado teatral galego baixo o paradigma do capitalismo cultural	184
6.2. Importancia dos índices de consumo no condicionamento da produción artística	200
6.2.1. As xerarquías xenéricas como medida de control do sistema	203
6.2.2. Dinámicas públicas mobilizadoras dos hábitos de consumo.....	207

6.3. A produción acelerada nun contexto de demanda de novidades.....	215
6.4. Síntese.....	222
7. Tendencias homoxeneizadoras no STG: o modelo da moda.....	225
7.1. Diversificación do produto escénico e aparente democratización.....	227
7.1.1. A despenalización xeográfica	227
7.1.2. Desestacionalización da contratación pública na procura do continuo temporal	231
7.2. A marca empresarial como principio de distinción no mercado	233
7.2.1. Identidade verbal e identidade visual: estratexias iniciais de <i>marketing</i>	237
7.2.2. Diversificación dos principios distintivos	240
7.3. A hipersegmentación da idade-albo.....	242
7.4. Auxe da mercadotecnia experiencial	247
7.5. Produción mediatizada polos éxitos de venda	251
7.6. O politicamente correcto na lóxica da moda	258
7.7. A “moralidade indolora” dos ismos.....	264
7.8. Síntese.....	269
8. A xestión das compañías de teatro galego en relación ao retorno social dos espectáculos	271
8.1. O dilema de Baumol: matizacións á irreproducibilidade técnica nos espectáculos	278
8.2. A fatalidade de custos: balance de gastos e ingresos	282
8.2.1. A redución dos gastos de produción e distribución das compañías	284
8.2.1.1. Axustes nos gastos de produción.....	285
8.2.1.2. Redución nos gastos de distribución	289
8.2.2. Previsión de ingresos: a diversificación das contrapartidas tradicionais por parte das compañías.....	290
8.2.2.1. Maiores vías de financiamento a través de axudas públicas.....	291
8.2.2.2. O micromecenado dentro da campaña de captación de axudas privadas.....	293

8.2.2.3. Xestión de recursos propios: procura de cadros de persoal especializado e oferta de proxectos diversificados	295
8.2.2.4. Ingresos segundo a fórmula de venda de espectáculos asumida.....	298
8.2.2.4.1. Xestión interna ou externa da venda	299
8.2.2.4.2. Contratación mediante caché ou entradas vendidas	300
8.2.2.4.3. Investimento en estratexias cuantitativas de fidelización de públicos	302
8.2.2.4.4. A venda de espectáculos segundo o tipo de seriación ..	305
8.2.2.5. Estimación doutros ingresos derivados da economía expandida dos espectáculos	311
8.2.3. A mediación dixital nas tarefas de información e publicidade na xestión de públicos dos espectáculos	314
8.3. Síntese	320
9. Conclusións	323
10. Bibliografía.....	331
11. Lexislación	355
12. Espazos web	357
13. Anexos.....	363
13.1. Datos sobre o teatro da Galiza fornecidos pola AGADIC para o período 2000-2017	364
13.2. Relación de gráficas e táboas e as súas fontes	444
13.3. Publicacións en Facebook.....	448

ABREVIACIÓNS EMPREGADAS

AAAG: Asociación de Actores e Actrices de Galicia

ACyT: Asociación Cultural Tebeosfera

AECT: Agrupación Europea de Coordinación Territorial

AGADIC: Axencia Galega das Industrias Culturais

AGAL: Associação Galega da Língua

AGPXC: Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural

AGT: Academia Galega de Teatro

AIMC: Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación

ALT: Festival Alternativo das Artes Escénicas

APA: American Psychological Association

BATFPM: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor"

BNG: Bloque Nacionalista Galego

BOE: Boletín Oficial del Estado

BOP: Boletín Oficial da Provincia

CCG: Consello da Cultura Galega

CCOG: Centro Coreográfico Galego

CDG: Centro Dramático Galego

CIS: Centro de Investigaciones Sociológicas

CnC: Cultura no Camiño

CRTVG: Compañía de Radio e Televisión de Galicia

DOG: Diario Oficial de Galicia

EDG: Escola Dramática Galega

EGM: Estudio General de Medios

ESAD: Escola Superior de Arte Dramático

ESEC: Escola Superior de Educação de Coimbra

EU: Esquerda Unida

FEGATEA: Federación Galega de Teatro Afeccionado

FETEGA: Festival de Teatro Galego de O Carballiño

FIOT: Festival Internacional Outono de Teatro

FIT: Festival Internacional de Títeres de Redondela

FITEI: Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica

FITO: Festival Internacional de Teatro de Ourense

ICC: Industrias Culturais e Creativas

IGAEM: Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais
IGE: Instituto Galego de Estatística
ILGA: Instituto da Lingua Galega
IMCE: Instituto Municipal Coruña Espectáculos
INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
ITAE: Instituto del Teatro y las Artes Escénicas
IVE: Imposto sobre o Valor Engadido
MIT: Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia
MITEU: Mostra Internacional de Teatro Universitario
MOTI: Mostra Internacional de Teatro Infantil
MTGC: Mostra de Teatro Galego de Cariño
NASA: Nave de Servizos Artísticos
NDG: Nova Dramaturxia Galega
OTNI: Obxecto Teatral Non Identificado
PGL: Portal Galego da Lingua
PIB: Produto Interior Bruto
PP: Partido Popular
PSOE: Partido Socialista Obrero Español
R.P.: Resolución da Presidencia
RAG: Real Academia Galega
RCDC: Rede Cultural da Deputación da Coruña
RGS: Rede Galega de Salas
RGT: *Revista Galega de Teatro*
RGTA: Rede Galega de Teatro e Auditorios
SGAE: Sociedad General de Autores y Editores
SLG: Sistema Literario Galego
STG: Sistema Teatral Galego
TIC: Tecnoloxías da Información e da Comunicación
TVG: Televisión de Galicia
UAB: Universidade Autónoma de Barcelona
UB: Universidade de Barcelona
UCM: Universidade Complutense de Madrid
UDC: Universidade da Coruña
UDV: Universidade de Vigo
UNAV: Universidade de Navarra

UNED: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*
(Organización das Nacións Unidas para a Educación, a Ciencia e a Cultura)

USC: Universidade de Santiago de Compostela

VEB: Valor Engadido Bruto

1. Introducción

1.1. Obxecto de estudo e obxectivos da investigación

O obxecto de estudo desta tese toma como base os espectáculos das compañías profesionais de teatro galego durante o século XXI. No entanto, a análise parte da conformación do sistema teatral galego¹ (STG) nas décadas precedentes á posta en funcionamento da Xunta de Galicia (1981) (Vieites 1998: 47-55) e do estudo do novo marco democrático xerado após a época franquista, cando os axentes planificadores dependentes de tal órgano executivo pasaron a ter unha maior competencia cultural na comunidade galega. A xestión que desde o campo político galego se fai en materia de teatro –como se intentará desenvolver, manifestación singular da cultura e mais da nación– permite observar a súa evolución a partir dunha dupla dimensión: a expresada polo valor económico e polo valor simbólico dos espectáculos.

A acoutación temporal referida ten a súa razón de ser en que, por unha banda, as encenacións do cambio de milenio son as que nos permiten ponderar o estado actual do sistema; sen que por isto esta cuestión nos exima de valorar outras encenacións máis apartadas no tempo que axudan a comprender a evolución do teatro galego. Aliás, no XXI podemos constatar de modo máis nítido a incidencia do capitalismo nas sociedades consumistas occidentais, feito que, ademais, explica que unicamente teñamos en conta as actividades profesionais. O principal motivo para, por norma, excluírmos da nosa análise o teatro amador ou o escolar ten a ver co afastamento destas prácticas teatrais da “economía da cultura”, realidade social cuxa importancia non para de medrar nas últimas décadas:

Pesquisas recentes indican que a «economía da cultura» é, actualmente, o setor que mais cresce, gera renda, exporta e emprega, e o que melhor

¹ A delimitación dos espectáculos que conforman o STG precisa ser desenvolvida devagar, posto que obriga a aclarar termos como “artes escénicas”, “teatro” ou “galego”, cuestións que desde hai unhas décadas pasaron a ser máis complexas ou mesmo non presentan consenso na súa definición. Aliás, como se desprende das liñas precedentes, as normas empregadas para balizar o sistema presentan variacións ao longo das épocas.

remunera. É aínda o que máis impacta outros sectores igualmente vitais. E produce maior valor adicional. Está baseado no uso de recursos inesgotábeis (como a creatividade) e consome cada vez menos recursos naturais esgotábeis. Presenta un uso intenso de innovacións e impacta o desenvolvemento de novas tecnoloxías. Finalmente, seus produtos geran ben-estar, estimulan a formación do capital humano e reforzan os vínculos sociais e a identidade. As industrias culturais e seus servizos derivados son a vitrina deste campo. Refíro-me á industria editorial, á industria do audiovisual e á industria da música, entre outras (Torres Feijó 2012a: 403).

O feito de repararmos no auxe da vertente económica no teatro da Galiza vinculámolo co aspecto simbólico dos espectáculos, entendido este como a proxección dun determinado modelo de cohesión social que propoñen as compañías a través das súas creacións. Por iso mesmo, como queira que a nosa tese indaga nos criterios simbólicos e máis nos económicos que operan na xestión dos espectáculos, alén da observación directa dos produtos escénicos, os nosos esforzos céntranse en revisar aquelas publicacións que, ben afondan no valor social das exhibicións escénicas ben nos datos de natureza económica que permiten comprender as tensións xeradas entre os diferentes axentes na loita establecida pola posición no mercado e pola fabricación dunha determinada ideoloxía. Xa que logo, estaremos atentos tanto a creación por parte dos artistas de produtos non só escénicos como a serie de accións e reaccións que se produce entre os pares, os mediadores, os axentes planificadores e os espectadores.

Por tanto, a nosa mirada abrangue, ademais, todo o proceso de produción dos espectáculos, de tal modo que a fase de exhibición non é a única obxecto de estudo, aspecto este último as máis das veces desatendido nas investigacións.

Deste modo, ampliamos a consideración da lingua empregada polas empresas de teatro ás demais fases que participan na cadea de produción teatral. Para o caso particular da Galiza –caracterizado pola concorrencia do sistema cultural galego e máis do castelán–, o retroceso no plano social da

lingua galega² (Freixeiro 2009, RAG 2018) presenta certa correlación na vertente escénica, pois unha parte das compañías profesionais adscritas ao STG optou por crear espectáculos en que o idioma galego fica á marxe do proceso, ben pola vontade de traballar para un mercado de grande produción ben por non asumir un compromiso firme en favor da identidade diferencial (López Silva 2012, 2017; Biscainho 2018), como se verá a seguir.

A esta ameaza –de longo percorrido histórico e avivada no presente século– que se cingue sobre un sistema xa de por si minorizado, sumamos outras que son consecuencia da serie de dinámicas sociais que nas sociedades occidentais veñen afectando ao funcionamento do teatro, en grande parte debido aos vínculos xerados co mercado. Nesta dirección, a influencia de sinerxías consumistas no teatro galego implica unha nova ameaza para os intereses dun sistema autónomo, en tanto que vai contra a enerxía investida na configuración moderna do propio campo e mais na fabricación de certo tipo de cohesión social.

No entanto, a análise dos signos que están detrás da proxección dun determinado sentido de pertenza a unha comunidade cultural non se circunscribe ao uso que as empresas de teatro fagan da lingua. Por iso mesmo, con independencia dos signos empregados na escena por unha compañía, a observación desta tamén atanguerá outra serie de accións emprendidas fóra dos palcos.

No referente aos obxectivos que perseguimos, o principal ten a ver con ponderarmos a reactivada crise da identidade nacional (Figueroa 2010, Subiela 2013) que se produce no teatro galego do XXI (López Silva 2017). Agora ben, para estarmos en disposición de valorar tal situación –e incluso as súas perspectivas de futuro–, antes debemos ser quen de aclarar o actual estado do

² Á hora de referirnos á lingua “galega” empregaremos máis posibilidades que esta, como por exemplo: “propia”, “primeira”, “vernáculo”, “do país”, “nacional” etc. Todas elas –utilizadas por outros analistas do campo– en maior ou menor medida toman como base a época previa á dominación da Galiza por parte dos Reis Católicos, coa consecuente imposición da lingua de Castela. Baixo esta óptica inicial –que, en rigor, reivindica o valor da diferenza cultural da Galiza, expresada aquí a través da lingua– pensamos o uso destas expresións e doutras afíns (“compromiso”, “identidade” etc.) asociadas á idea de “nación” presente en “Galiza”. En todo o caso, falamos de conceptos dinámicos en cuxa contrución interveñen factores dos que intentaremos dar conta ao longo destas páxinas. A serie de loitas xeradas para definir tales conceptos no decorrer dos tempos amosa outros acontecementos clave máis achegados aos nosos días, como é o caso da aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia (1981), documento en que se expón a condición de “nacionalidade histórica” para Galiza (artigo 1.1.) ou a natureza do galego como “lingua propia” da comunidade (artigo 5.1.).

teatro da Galiza, polo que necesitamos acadar outros propósitos, comezando por dilucidar o sentido dado a termos que están no centro da nosa mirada, caso dos recén amentados “identidade” (cultural) ou “teatro” / “teatro galego”, os cales precisarán ser desenvolvidos devagar. En relación a isto, buscaremos dotarnos das ferramentas de análise oportunas para tratar de achegarnos a unha definición o máis precisa posíbel do que hoxe entendemos por STG, sintagma que engloba unha serie de circunstancias socioeconómicas sobre as que se foi construíndo o concepto.

De entre os albos que a súa vez se desprenden do anterior, revisaremos tanto os criterios utilizados para definir o sistema como os momentos en que os espectáculos son concebidos como galegos fornecéranos de novos datos para fortalecer o coñecemento da rede de relacións que conforma o STG, dado que a incidencia no campo dunha serie de axentes (ante todo, planificadores e creadores) torna en decisiva para entendermos as distintas balizas aplicadas no campo no seu decorrer histórico. Isto adquire unha maior relevancia no STG ao observarmos a importancia crecente de novas modalidades escénicas acollidas no seo do sistema á marxe da utilización da lingua galega a medida que nos adentramos no segundo milenio. Así pois, valoraremos a despreocupación por esta que nunha parte dos axentes ten lugar especialmente no XXI e, ligado con isto, a relación que a lingua galega presenta como signo clave dunha nación sen estado, mais cunha identidade cultural propia. Para entender en toda a súa dimensión a importancia dada a lingua no sistema por parte das empresas de teatro, como primeira medida teremos en conta o seu uso no conxunto da produción dun espectáculo, o que desmontaría un dos principais argumentos manexados na defensa dun sistema teatral galego autónomo diferenciado do español por, ante todo, certas compañías de nova creación.

Asemade, queremos achegar outra serie de probas que confirmen a hipótese, en que redunda o título do noso estudo, da desvalorización do aspecto simbólico do teatro no referente ao “grao”³ de compromiso asumido polas empresas de teatro coa comunidade cultural minorizada na Galiza, non

³ Para explicar a importancia deste termo na nosa tese, valémonos da aclaración feita por Figueroa (2001: 111) no ámbito do SLG á hora de calibrar as relacións que se establecen no sistema, pois por norma “non se poden medir en termos de si/non, senón máis ben en termos de máis/menos”.

só concentrado na utilización dos signos lingüísticos tanto dentro como fóra dos palcos. Por tanto, analizarmos o aspecto económico do teatro ofrece a oportunidade de trazar pontes coas dinámicas xeradas polas industrias culturais e creativas (ICC), na medida en que a economía centra a súa atención no campo da cultura e, concretamente, no sector teatral de inicios do XXI. Paralelamente, focar o valor simbólico do teatro ofrece a posibilidade de calibrar o grao de responsabilidade dos axentes que interveñen nos procesos de construción de identidade que teñen lugar a través dos espectáculos e das restantes facetas da cadea de produción de teatro.

Emporiso, como falamos dunha cultura en situación de conflito identitario (Figuerola 2001), todas as dinámicas xeradas arredor do valor económico e simbólico dos espectáculos vincularémolas coa preservación da diferenza (Lourido 2015) –unha forma de garantir o futuro do STG e, por metonimia, da nación galega–. Ao fin e ao cabo, queremos constatar se nunha situación como a que se dá na Galiza, un sistema cultural alternativo ao estatal pode pervivir sen a protección do estado –e até que punto– no marco consumista xerado, tendende á desideoloxización das culturas minoritarias. Neste sentido, seranos de grande utilidade ponderar a lóxica comercial que opera detrás da democratización da cultura (Lipovetsky 2007, Campás Montaner 2011), a cal incide na oferta de teatro galego.

Por outro lado, para intentar constatar a crise do período estudado, repararemos en varios indicios que apuntan a unha planificación cultural contraria a esta idea da Galiza como entidade sociosemiótica singular, así como en certos modelos de actuación dos profesionais da escena desfavorecedores da idiosincrasia do sistema. En contraste, subliñaremos a existencia de compañías que mediante os seus espectáculos potencian unha identidade galega autónoma inserida nun proceso de construción alternativo face a modelos semióticos dominantes, asumindo posicións de compromiso co sistema, en certa analoxía cos modelos de compromiso nos estudos literarios galegos expostos por Lourido e Martínez Tejero (2017).

Tras desenvolver a nosa metodoloxía intentaremos esclarecer que, aínda pertencendo ao STG, aquelas encenacións que non fortalezan o simbolismo do sistema como entidade propia resultan ameazadoras para este e, por tanto, para a referida cohesión social arredor dunha identidade de seu.

Como se verá ao longo destas páxinas, isto non implica nin moito menos renegar do dinamismo inherente a toda identidade cultural nin a desconsideración da parte económica da cultura –posto que falamos dunha actividade profesional–, aspecto este último en que será importante observarmos outros modelos de xestión da actividade escénica que permiten ás compañías afrontar doutra maneira os gastos derivados da creación dos espectáculos.

Amais de todo o dito, entendemos necesario valorar a utilidade do teatro galego nun panorama de decaemento xeral da cultura –tal e como se viña entendendo– (Featherstone 2000) e mais de desconfianza das principais institucións, especialmente para as xeracións máis novas (González-Anleo e López Ruiz 2017).

1.2. Visións proxectadas sobre a produción teatral galega do XX

Os estudos sobre o teatro galego desde un punto de vista espectacular, isto é, aqueles que toman como base a exhibición escénica, son relativamente recentes pois, entre outras razóns, a configuración moderna do campo arranca nos 60-70. Isto explica que, alén de publicacións periódicas, o primeiro monográfico, *O teatro galego*, obra de Manuel Lorenzo e Francisco Pillado, date de 1979. Os mesmos autores, na década posterior, publicarán a *Antoloxía do teatro galego* (1982) e mais o *Dicionário do teatro galego* (1987). Non obstante, a primeira toma como referente o texto, mentres a segunda é unha relación de entradas asociadas ao teatro galego.

Pese a ficar fóra do período acoutado na nosa tese, valémonos dunha serie representativa de estudos que observan o teatro anterior o XXI, sen por iso ofrecer unha lista exhaustiva das obras centradas no século XX, en especial na súa segunda metade, en todo o caso recollidas por autores como Carlos Biscainho (2007). Así pois, como precisamos coñecer a historia do campo para comprendermos as tomadas de posición que teñen lugar no STG co cambio de milenio, resulta obrigada a consulta de monográficos concentrados no período inaugural do sistema nos inicios do XX, caso da *Historia do teatro galego* (1999) de Laura Tato, *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)* (2003) de Manuel Vieites ou mesmo a primeira tese sobre teatro galego

–*Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)* (1994)– defendida un ano antes da súa publicación por Henrique Rabunhal, todas elas obras de divulgación da actividade escénica existente na Galiza até o estourido da Guerra Civil.

Por outra banda, lonxe tamén da nosa metodoloxía, destacamos traballos que revisan os avances do teatro tras a Guerra Civil, como os da propia Tato (1996) –co foco posto na literatura dramática e nunha serie moi concreta de dramaturgos (Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal, Roberto Vidal Bolaño)– ou *O teatro galego da postguerra aos nosos días (1936-1996)* (2000) de Pedro Pablo Riobó, publicación esta centrada nunha grande diversidade de textos levados á escena. Así mesmo, resaltamos o volume coordinado por Manuel Vieites *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)* (1998), en que se analiza desde diferentes perspectivas o STG de décadas máis achegadas ao XXI. Alén do remarcado para este período, o volume de Inmaculada López Silva e Dolores Vilavedra (2002), profunda na evolución do teatro galego durante as Mostras de Ribadavia celebradas nos 70, espazo cargado de grande simbolismo na configuración moderna do STG.

Para os 80 e 90, na medida en que as compañías adscritas ao sistema teatral galego van acadando unha maior presenza nos escenarios, os espectáculos teñen cada vez máis protagonismo nos estudos académicos. En consecuencia, vanse introducindo novas perspectivas de análise, algunhas delas máis próximas aos albos da nosa tese, como acontece con Biscainho (2007) en *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Neste estudo, con apoio nas teorías relacionais, alén de detallar de principio a fin a historia da Escola Dramática Galega (EDG) entre 1978 e 1994, o investigador repara no rol que outros axentes tiveron na creación do sistema.

Complementamos esta visión para a década dos 80 e a de inicios dos 90 con autoras como Vilavedra (1998a, 1998b), quen en *Historia da literatura galega* (1999) formulou un criterio sistémico para o SLG que será transferido para o campo teatral galego por López Silva, dadas as dificultades ás que se chega a esta altura para definir os espectáculos pertencentes ao STG –de modo análogo ao acontecido en certos períodos da literatura galega (Samartim 2009, Lourido 2015)–. A mirada sobre os espectáculos dos 90 amplíase a través de autores como Xosé Manuel Fernández Castro (2000) e mais Cilha

Lourenço e Carlos Vizcaíno (2000), con espazo en ambos os estudos para modalidades escénicas alternativas ás máis consolidadas.

Por suposto, a esta listaxe aínda se deben acrecentar outros títulos que focan a súa análise no teatro das décadas precedentes. Entre outras, falamos de publicacións nadas no XX como *Teatro e nacionalismo (1915-1936)* (1995) de Laura Tato, volume en que a autora vincula o teatro das primeiras décadas do século anterior coas principais reivindicacións en clave nacionalista levadas a cabo a través dos discursos espectaculares, ou de obras ligadas a Manuel Vieites como *Manual e escolma da literatura dramática galega* (1996) e *Teoría e técnica teatral* (1997). Mentres que o primeiro libro é unha selección de textos teatrais saídos ao prelo, o segundo –coordinado por dito estudoso– ofrece da man de diferentes axentes do sistema un achegamento aos principais elementos a ter en conta no campo.

Aliás, aínda debemos traer a colación estudos presentados no XXI como *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional* (2004) de Iolanda Ogando. A obra da citada investigadora detense na importancia que o drama de carácter histórico tivo na proxección de certa ideoloxía nacional desde as táboas –cuestión que nalgúnha medida ten de relacionarse co último traballo de Tato referido–, para logo estender tal visión polo resto do século XX. Asemade, tras a institucionalización do teatro galego e mais a paulatina introdución de prácticas capitalistas no mercado cultural galego, será recorrente que desde a administración emanen estudos de diferente índole que dean conta da evolución do STG, como veremos deseguido. Así, entidades como o Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) (2004) pasaron de publicar recompilacións sobre o traballo efectuado nos seus primeiros vinte anos polo Centro Dramático Galego (CDG) (1984) a ampliar o seu radio de acción con estudos en que a economía da cultura ten unha destacada presenza.

1.3. Estudos centrados nos espectáculos do STG do XXI

Os espectáculos do cambio de milenio son os que conforman o noso obxecto de estudo; porén, como falamos dun corpus moi recente, apenas existen monográficos que aborden desde unha perspectiva ampla a focaxe

desenvolvida na nosa tese. Por esta razón, de cara a achegármonos a unha mirada o máis completa posíbel das producións deste período, convirá ter en conta análises específicas mais que, en conxunto, dannos unha visión máis fiábel da que partir para elaborar a tese. Referímonos, por unha banda, ás publicacións en prensa –xa en formato tradicional, xa en formato dixital–, da man de críticos como Camilo Franco, Manuel Xestoso, Hugo Álvarez etc. Por outra, á información pendurada en webs ou en redes sociais dos profesionais e/ou das compañías tomadas como referencia na presente tese, dado que non se limita a un labor de (auto)promoción negado nos espazos tradicionais senón que dramaturgos máis ou menos activos na rede como Cándido Pazó ou Roberto Salgueiro reflexionan por esta vía arredor de múltiples cuestións que teñen a ver co proceso de elaboración dun espectáculo.

De atérmonos a monográficos, a maioría dos existentes concéntranse nos primeiros anos do XXI e, por tanto, aínda fican afastados da nosa focaxe ben por razóns cronolóxicas, ben por non cruzar –ou apenas– os estudos económicos con aqueles centrados no valor identitario dos espectáculos do STG. É o caso da obra de López Silva *Teatro e Canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)* (2004), ensaio a través de claves sistémicas sobre o valor outorgado por parte da crítica a certos espéctaculos adscritos o STG na década final do XX. Dita investigadora, en *Sistema teatral e institucións, o caso galego* (2008), profunda na relación de dependencia que se establece entre os profesionais dos palcos e a administración, para o que, entre outras cuestións, concede unha maior importancia á realidade numérica do campo.

No decorrer do presente século foron aparecendo outra serie de volumes que verten as súas análises en elementos distantes tanto do noso obxecto de estudo como da nosa metodoloxía, caso da tese de Daniel Salgado (2017), centrada na dirección escénica, ou da de Ricardo de la Torre Rodríguez *Teatro e Internet. Galicia (2000-2009)* (2015), estruturada a modo de catálogo de items motivados pola irrupción de Internet nos modos de consumir teatro.

Canto á proxección de identidade das encenacións encadradas no STG, resultan cruciais para o noso traballo as reflexións proporcionadas por López Silva en “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad” (2012), texto en que fala do conflito entre compañías asentadas no sistema

baixo o parapeto da lingua e compañías máis recentes con novas linguaxes escénicas que, sen facer uso da lingua galega, en opinión da autora formarían parte dun novo modo de expresar o sentido de pertenza a Galiza. Tal liña argumental será ampliada por esta investigadora en “A industria cultural galega no horizonte 2025. As artes escénicas” (2017), mais agora introducindo datos económicos referentes á industria teatral.

Con todo, de cara a unha proposta dun corpus alternativo que nos permita estar en disposición de acadar os nosos albos, é preciso recorrer a fontes de natureza diversa, a pesar destas centrárense habitualmente nun axente do campo ou nunha modalidade específica. Aínda así, resulta produtiva a consulta de artigos e reportaxes como os de Alfonso Pato (2007) sobre o “novo circo” ou de Daniel Salgado (2007, 2010) arredor das novas formas de dramaturxia existentes na Galiza no final da primeira década do XXI. Asemade, estudos como os adicados por Eduardo Pérez-Rasilla (2008) ao “teatro-danza” na Galiza –a propósito da estrea por parte do CDG de *Illa Reunión* (2006)– contribúen a completar a nosa visión do STG.

Tal obra, dirixida por Ana Vallés, conecta coa corrente posdramática que para o caso galego ten en Matarile o seu máximo expoñente. Esta compañía teatral –en que se integra a citada directora–, das de máis proxección *extramuros* da Galiza (Cornago 2006, Monje 2017), abandeira xunto con Chévere (Chévere 2003, 2014; Vizoso 2017) a renovación escénica do STG desde finais do XX, mais desde posicións ben diferentes.

Neste sentido, para dilucidar a enerxía xerada por este perfil de compañías no STG, son tamén de valorar as achegas de Afonso Becerra en *Confío-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática* (2018), quen subliña a importancia para un sistema das compañías que propoñen linguaxes escénicas como as derivadas da corrente posdramática, con Matarile como paradigma galego deste modelo a pesar da súa escolla de costas á lingua galega. A relación que este tipo de compañías determina coa identidade cultural galega é obxecto de defensa tanto por parte de Becerra (2014) como por parte da anteriormente amentada López Silva (2012). Segundo a súa opinión, a cohesión social galega distintiva do repertorio cultural español estaría presente a través de signos escénicos non lingüísticos; porén, os argumentos empregados por ambos –aos que sumar os de Andrea Álvarez Pino (2011),

quen parte dunha mesma liña para logo fixar a súa atención na relación entre muller e teatro no XXI– contrastan con outras formulacións en que a lingua, na elaboración dos espectáculos, xoga un papel máis destacado do que sosteñen Becerra e López Silva.

Así, a publicación colectiva *Lingua e Teatro* (2014), saída dunhas xornadas organizadas pola Universidade da Coruña (UDC), recolle diferentes problemas relacionados co uso do galego no escenario, entre os que salientamos a falta de fidelidade co idioma dun número importante de axentes que desenvolven a súa actividade no STG. Deste modo, directores como Pazó ou Santiago Cortegoso alertan –no que se refire á vertente oral da lingua– dos perigos derivados dunha insuficiente competencia lingüística do elenco; por outra parte, programadores/directores de teatros como Xosé Paulo Rodríguez Domínguez advirten do uso litúrxico do galego nos palcos, aspecto en que tamén ten incidido noutras ocasións Pazó (1991, 2003). Xa por último, exposicións como as de Roberto Vilar levan a reflexionar sobre un tipo de espectáculos de humor moi estendido na escena galega, cun uso da lingua en que os castelanismos son utilizados de maneira regular e consciente, de tal modo que a intención de consolidar un esquema cultural diferenciado a respecto do español fica por esta vía desprotexida, cuestión tamén presentada –de forma tenue– por Félix Caballero (2012) e, en cambio, posta en dúbida por Federico Pérez Rey (2008).

En todo o caso, as reflexións concentradas en *Lingua e Teatro* limítanse a análise da lingua dos espectáculos, de modo similar ao feito por Roi Vidal Ponte en “A lingua no teatro” (2016a), quen acaba cuestionando o valor concedido á lingua na actualidade. Tanto este artigo como o volume colectivo, por tanto, permiten extraer conclusións sobre diferentes actitudes dos profesionais das táboas a respecto do idioma; secasí, tales publicacións non afondan nos vínculos que se establecen entre o uso dun determinado modelo de lingua e o sentido de pertenza a unha determinada comunidade cultural.

Alén da observación da lingua durante a exhibición escénica, no artigo de Biscainho (2018) “Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI” o autor recolle varias ideas que non só toman en consideración a lingua do espectáculo, senón que, ademais, amplía o seu radio de acción para outras fases do proceso creativo.

Na verdade, a consideración do que na posmodernidade é un teatro nacional está no fondo do debate das obras até o de agora referidas e, ademais, tal discusión agocha a tensión entre tradición e renovación, aspecto este do que se ocupa sucintamente Zé Paredes (2009), para quen os dous polos recén mencionados deben ser equilibrados por todo sistema, aínda que as circunstancias socioeconómicas non sexan as máis propicias para crear certo tipo de espectáculos que non veñen contando co favor do público.

De facto, a través de encontros de directoras e directores de escena como os promovidos nas Mostras de Cangas, tanto Paredes como, sobre todo, Xulio Lago (2009) e Ánxeles Cuña (2009), abren outras vías de análise ao insistiren na necesidade de reflexionar sobre o tipo de espectáculos creados en momentos de crise económica aguda para o sector. As reflexións desta índole, en rigor, teñen como base varias das tensións que vimos comentando, sendo a principal a que se dá entre o valor simbólico e o económico dos espectáculos, sobre todo tras do desenvolvemento do teatro galego no marco da industria.

Ao non ser considerado un ben de servizo público pola administración –a pesar das reclamacións de profesionais como Pazó (Crespo 2015b)–, a análise dos gustos predominantes no mercado e das causas que operan tras desta realidade torna fundamental, con máis razón se cabe, á hora de as compañías planificaren a creación de espectáculos teatrais. Por isto mesmo, análises como as efectuadas por Francisco Sanjiao (1998, 2007) arredor da especificidade económica que caracteriza esta arte, e que derivan na idoneidade de atopar un equilibrio entre a xestión económica e a artística dos produtos escénicos, están na base dunha parte das nosas reflexións.

Polo xeral, isto explica, entre outras cuestións, que as decisións artísticas asumidas polas empresas de teatro estean supeditadas a criterios económicos, posto que do contrario serían mínimas as posibilidades de xerar proxectos con éxito financeiro. Con todo, máis alá de trazar algunha que outra ponte entre economía de mercado e linguaxes escénicas empregadas polas empresas de teatro, Sanjiao non entra a valorar a diferente vontade de adscrición a un sistema autónomo que os profesionais establecen mediante a creación de espectáculos, máis alá de aclarar a incidencia dos gobernos na produción de teatro.

A análise do campo ten de verse complementada con outros estudos que contemplan a actividade teatral desde a economía. Dada a consideración desta arte escénica como ICC por parte da Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) (AECT 2011, López García 2018), as regulacións do campo levadas a cabo por parte dos poderes políticos foron ampliando a oferta de teatro no mercado galego e, ao tempo, permitiron a introdución de novas modalidades escénicas que complican o vínculo establecido coa autonomía do sistema tal como se viña entendendo, posto que, entre outras consideracións, a lingua deixa de ocupar un lugar (tan) relevante.

Aliás, como queira que as disposicións oficiais en materia de teatro teñen a ver coa vontade ideolóxica da clase política dirixente, cómpre deterse naqueles estudos centrados na actuación dos diferentes gobernos da Xunta. Xa que logo, partimos da análise verquida por Anxo Lorenzo Suárez (2005) sobre as prácticas planificadoras realizadas por estes en materia de política lingüística no período 1980-2005, para, nun segundo momento, tomar como referencia estudos como os de Xesús Lage, Antón Losada e Marta Gómez (2012) e mais Jorge Linheira (2018), máis centrados na política cultural, sen por iso excluír aportacións de carácter puntual como as de Xan Bouzada (2010), as cales contribúen a entender algún que outro paso dado, como é o caso da “municipalización” da cultura. A pesar de que estas publicacións non se centran no teatro, en todas as obras repásanse as principais directrices que caracterizaron a planificación cultural dos diferentes gobernos autonómicos galegos: en esencia, o deseño de estratexias favorecedoras da ideoloxía do partido que liderou cada etapa política respecto do grao de autonomía da cultura galega en relación á española dominante. Entendemos o teatro –co que traza algunhas pontes Linheira no seu estudo– baixo esas dinámicas de que, por outra parte, xa se teñen ocupado algúns dos investigadores referidos ao longo desta epígrafe para as primeiras etapas da configuración do STG, como é o caso de Biscainho (2007).

Esta visión dos axentes políticos complétase, por unha parte, con documentos centrados na regulación legal do campo teatral –Diario Oficial de Galicia (DOG), Boletín Oficial da Provincia (BOP) etc.– e, por outra, coa serie de informes que reflicten a economía do teatro. Deste modo, adquiren unha importancia crecente –na medida en que se van perfeccionando este tipo de

análises– as publicacións do IGAEM e da AGADIC: os estudos sobre o perfil de público da Rede Galega de Teatro e Auditorios (RGTA) elaborados polo IGAEM (2006) ou as enquisas de satisfacción do público da RGTA levadas a cabo pola AGADIC (2009), conxuntamente con volumes como *As cifras da industria cultural. Análise cuantitativa* (2010) dan unha medida aproximada do valor económico do sector das artes escénicas galegas. En todo o caso, as cifras presentadas pola institución deben ser interpretadas, pois para acadar tales cálculos parten as máis das veces dunha delimitación dos espectáculos profesionais galegos diferente á estimada por outros axentes do campo, cuestión que enmarcamos dentro das loitas por balizar o sistema. En consecuencia, para achegármonos a unhas cifras do campo máis fiábeis, contrastaremos a información proporcionada por este tipo de documentos emanados da administración con outras perspectivas de análise ofrecidas polos profesionais do teatro, ben a título individual, ben en representación de colectivos como a Asociación Galega de Empresas de Artes Escénicas (Escena Galega) (Crespo 2015b).

Á par de publicacións desta índole –con interpretación das cifras e mais con exixencias á institución de mudanzas na regulación do campo– reparamos nos artigos presentes no “Anteproxecto de lei das artes escénicas de Galicia” do 26 de marzo de 2016, non aprobado polo goberno autonómico pese a estar elaborado por unha comisión de expertos representativa das áreas que participan do teatro. Algunhas das reivindicacións recollidas no citado anteproxecto están presentes noutro tipo de análises promovidas por institucións dependentes dos órganos de poder, como as que xiran en torno ao Consello da Cultura Galega (CCG), con varios informes destacados: *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia* (2010), *Estudo das industrias culturais e creativas en Galicia e no norte de Portugal* (2011), *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* (2013) ou *A industria cultural galega no horizonte 2025* (2017). O denominador común de todas estas publicacións ten a ver coa importancia concedida ás cifras do teatro galego en detrimento da observación dos parámetros cualitativos que se están a impor no campo, como é o caso da escasa atención prestada á norma sistémica, por máis que en publicacións colectivas moito máis recentes como *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*

(2018), se fagan eco do perigo que supón para a cultura autóctona entrar en dinámicas capitalistas homoxeneizadoras.

Indo máis alá, o valor cuantitativo dos produtos teatrais galegos é posto en dúbida por voces que, desde a orixe do vínculo teatro-industria, discuten a pertinencia de tal relación para o teatro galego, como acontece con Víctor Freixanes (2010) ou Vieites (2010). A esta visión debemos sumar outras expostas por colectivos profesionais como a Academia Galega de Teatro (AGT), a cal en “Un programa básico para o teatro galego” (2018) reclama unha mellora cualitativa do sistema, coa maioría de demandas sen atender desde os 80, a pesar de dar por boa a melloría de cifras do STG indicada desde as instancias oficiais para a última década.

A teor de todo o disposto nesta epígrafe, procuraremos cumprir todos os obxectivos que nos propuxemos a partir dunha análise que reúna as principais perspectivas que inciden na produción de teatro galego moderno. Non obstante, para iso precisamos empregar un marco metodolóxico adecuado para valorar a identidade que se está a proxectar nos espectáculos incluídos no sistema, tanto se as empresas de teatro usan a lingua galega como se non a empregan. Asemade, como queira que a análise da xestación de espectáculos forma parte da rede de relacións que configura o mercado, na creación de dito marco os postulados sociolóxicos e mais os económicos serán de obrigada presenza.

1.4. Fontes e criterios de citación

O manexo das fontes consultadas foi moi variado, comezando pola observación directa de espectáculos, aspecto fundamental para valorar de primeira man os produtos desta arte efémera. Esta recepción directa das exhibicións escénicas foi complementada –e mesmo substituída nos casos en que non nos foi posíbel asistir a unha encenación do noso interese– con textos de todo tipo que ampliaron as perspectivas dadas ao feito escénico, de modo que non só reparamos na creación dos produtos escénicos senón tamén na recepción que estes tiveron.

Así pois, alternamos a procura de publicacións periódicas (prensa xenérica, revista especializada) de corte tradicional e de monográficos –coas

facilidades de acceso aos recursos que ofrece un arquivo como o Francisco Pillado Mayor, en especial para os documentos máis afastados no tempo– coa atención prestada a fontes documentais dixitais en que se veñen expresando con forza os diferentes axentes que interveñen no campo. Falamos, pois, de páxinas web, blogues, redes sociais, aplicacións como Spotify, canles como YouTube... en que as imaxes, os audios e os vídeos cobraron tamén un grande protagonismo na sociedade dixital en que nos movemos.

Asemade, non descoidamos o rastrexo doutro tipo de materiais –xa en formato impreso, xa en formato dixital– que nos fornecen datos para tentar comprender o teatro levado a cabo no período acoutado, tales como carteis, programas de man, discos, comunicados, reseñas, informes, enquisas, textos lexislativos etc. Ademais, valémonos de charlas, coloquios e actividades formativas arredor de espectáculos presenciados ou centrados noutros aspectos específicos do proceso teatral. Por último, tamén tiramos proveito de bases de datos de acceso libre na rede (catálogo da AAAG, base de datos da RCDC etc.) e de información enviada por correo electrónico, neste segundo caso previa solicitude pola nosa parte.

No que ten que ver coas citas, de entrada optouse por non separar a bibliografía metodolóxica da específica para, ante todo, evitar o problema derivado de clasificar o material consultado nun ou noutro lugar, cuestión esta que en abundantes casos nos levaría a unha duplicación do contido ou ben a unha escolla nada exenta de polémica ao fío das fronteiras diluídas que trae consigo a posmodernidade. Outrosí, coa intención de clarificar a natureza das fontes consultadas, decidimos ofrecer unha listaxe á parte para os textos lexislativos e outra para certos espazos en liña –ben sexan webs, ben redes sociais ou plataformas dixitais– de compañías, profesionais, colectivos ou institucións dos que en todo o caso só referenciamos a entrada ao seu espazo dixital, aínda que nesta última relación non incluimos aquelas fontes concretas que, debido á diferente entidade dos contidos desenvolvidos, optamos por recoller no apartado bibliográfico. Asemade, por unha banda, decidimos citar os vídeos por autor, ano de publicación e, cando for preciso, polo seu momento inicial (con hora, minuto e segundo a partir do cal recollemos a cita). Por outra banda, para o caso das noticias tomadas da Internet que non presenten autor, resolvemos indicalas na bibliografía ao principio de todo e, no que se refire ás

referencias bibliográficas que non presenten data, facemos constar entre paréntese esta información. Ademais, optamos por ofrecer unha orientación de carácter descritivo entre corchetes nas escasas veces que este tipo de fontes non presentan título.

Aliás, con respecto ao sistema de citación, máis alá do adiantado no parágrafo anterior, fundamentámonos nas normas da American Psychological Association (APA). Aínda usando o método “americano”, non recollemos nas citas mediadores como o tradutor –en caso de existir tal figura– nin o ano de redacción do orixinal, empregando unicamente a data da edición manexada. Por outra banda, sobre este sistema usado como referencia engadimos outras particularidades para intentar que o seguimento da nosa tese fose o máis fluído e esclarecedor posíbel, caso das datas entre paréntese para informar na súa primeira aparición, segundo for pertinente, do ano de creación das compañías de teatro galegas ou do ano de estrea dos seus espectáculos, agás nos contados casos en que non podemos recuperar a información e sen prexuízo de estender esta –cando a consideramos relevante– a compañías e espectáculos non galegos. No referente ao uso de cifras, tivemos en conta as recomendacións presentes en *Criterios para o uso da lingua* (Sanmartín 2012).

Canto á lingua e ao modelo de lingua empregado nas citas utilizadas, reproducimos o que aparece na fonte consultada, coa salvedade de corrixirmos as grallas evidentes. No caso de obras galegas, por tanto, non modificamos máis nada, dado que nalgúns casos a opción lingüística escollida responde a unha elección simbólica e, noutros casos, ten que ver co decorrer histórico dunha lingua en conflito e sen normalizar; no entanto, decidimos reproducir na lingua da tese os conceptos, propostos polos especialistas, que máis nos serven de apoio. Como último aspecto que significamos con respecto ás citas, mantivemos as partes resaltadas con negras ou itálica no orixinal.

Para o uso de enlaces a contidos pendurados na Internet, tras verificar o correcto mantemento da información empregada na tese, unificamos a última consulta de todas as fontes con data de 1 de abril de 2020, de tal forma que tal dato xa non aparecerá desenvolvido no estudo, agás que se indique o contrario por mor da desactivación dun enderezo web ou a modificación posterior dunha das informacións manexadas. Aliás, decidimos acurtar toda URL con máis de dúas liñas de extensión.

Doutro lado, recorreremos ao uso de abreviacións a partir dunha primeira aparición da expresión desenvolvida, habendo en todo o caso unha listaxe de consulta con todas as formas abreviadas empregadas, sen contar nesta relación abreviaturas de uso común (etc., páx., *et alii...*).

No tocante á incorporación de datos biográficos, considerouse oportuno ofrecer só os das persoas ou ben pertencentes ao STG ou ben cunha incidencia moi destacada sobre dito sistema. Estes comentarios, por norma recollidos en notas a rodapé, terán presenza unha vez iniciado o capítulo 2, pois o capítulo previo –máis alá de fixar o obxecto de estudo e mais os obxectivos da investigación– céntrase en recoller as principais visións tomadas como referentes no campo obxecto de estudo.

En relación ás notas a pé de páxina, estas non só se limitan a cuestión recén sinalada, pois ademais tentan ofrecer unha información de interese que complementa ou desambigua un aspecto referido no corpo da tese, á vez que posibilitan unha lectura máis fluída da parte central do estudo.

Finalmente, entre os contidos que decidimos incluír en anexos figuran a información sen editar conseguida mediante correo electrónico e mais as publicacións de Facebook, neste segundo caso debido á dificultade de atopar os textos en tal rede social. Así mesmo, para os casos en que os artigos/comentarios da amentada plataforma dixital non presenten títulos, valémonos das primeiras palabras dos textos referenciados. Por último, remitímonos ao anexo 2 para a aclaración das fontes consultadas nas gráficas e mais nas táboas utilizadas no presente documento. Todas as fontes empregadas neste anexo que non recolleramos no apartado da Bibliografía ou no da Lexislación expoñémolas no apartado Espazos web, ordenádomos os enlaces consultados para a táboa 8 arredor da entidade promotora do espectáculo.

1.5. Estrutura dos contidos

O estudo presenta un capítulo introdutorio e mais un capítulo final en que teñen lugar as conclusións, as cales presentan un carácter aberto, pois alén de ser un valor intrínseco a todo plan investigador (González-Millán 2000: 177), con máis razón se cabe cando se traballa sobre o fío do efémero. Á

introdución inicial séguelle un capítulo segundo en que se explica a metodoloxía aplicada. Tras as conclusións, ademais de ofrecermos a listaxe de abreviacións empregadas, incluímos o apartado de anexos –o cal a súa vez dividimos en tres partes: información conseguida mediante correo electrónico, listaxe de gráficas e de tabelas empregadas, publicacións en redes sociais– e mais a bibliografía e os textos lexislativos consultados, así como os espazos web visitados.

Completamos a estrutura dos contidos da tese coas seguintes seccións:

O capítulo tres, en que desenvolvemos unha serie de claves globais que teñen lugar nas sociedades consumistas occidentais, de tal modo que gardan relación coas directrices polas que se rexe o teatro galego.

O capítulo catro, no cal indagamos no problema de clasificar contidos artísticos nas últimas décadas e, en concreto, produtos espectaculares, aspecto que relacionamos coas loitas pola posición no sistema e no mercado que están detrás da definición do sistema teatral galego.

No capítulo cinco profundamos na importancia concedida á lingua como norma sistémica desde a configuración moderna do campo até a actualidade, momento en que nos detemos para ofrecer un listado exhaustivo dos tipos de espectáculos que podemos atopar no STG en función do criterio filolóxico.

No capítulo seis entramos de cheo na planificación cultural levada a cabo desde o campo de poder, coa oferta e demanda de teatro galego condicionada pola regulación do sistema por parte dos axentes planificadores.

No capítulo sete centramos a nosa mirada en certos parámetros da moda tendentes á homoxeneización do STG como entidade de seu.

Finalmente, no capítulo oito reparamos na análise dos custos de produción do teatro e na importancia de modos de xestión alternativos aos tradicionais que procuren unha menor dependencia das institucións para así acadar unha maior autonomía artística.

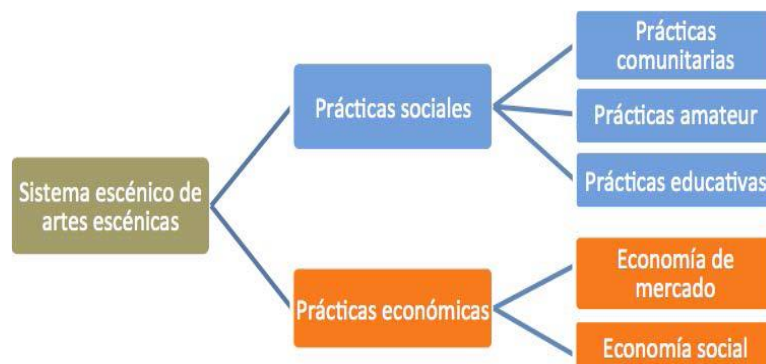
Xa por último, estes seis capítulos recién referidos (do tres ao oito) presentan unha síntese final, epígrafe en que sucintamente recollemos o dito para cada capítulo ademais de valorarmos a súa importancia de cara a establecer pontes coa seguinte parte do estudo.

2. Marco metodolóxico

No estudo que facemos do STG partimos da análise dunha mostra representativa dos principais tipos de espectáculos que na actualidade conforman o sistema galego, adxectivo este que, como se desenvolverá ao longo destas páxinas, vai máis alá da identificación co territorio en que as producións son desenvolvidas. Por exemplo, o feito de que un espectáculo teña lugar na Galiza non implica, obrigatoriamente, que tal encenación sexa galega; xa que logo, desbotamos o criterio xeográfico fundamentado nesta idea. Isaac Lourido (2015: 351) recolle para a literatura o concepto de “enclave” para esclarecer aínda máis este tipo de cuestións, mais ante a escasa presenza de teatro galego noutras áreas xeográficas fóra da Galiza –en esencia, espectáculos concertados mediante xiras– a existencia de dito teatro noutras latitudes diferentes á expresada ficaría reducida a unha cuestión marxinal e non regular, claro está, sempre e cando non teñamos en conta a variante internacional do galego.

A observación do teatro como actividade profesional estreitará unha serie de lazos coa industria válidos para comprendermos as “prácticas económicas” que conforman unha das partes que integran o funcionamento do STG, mentres que a actividade teatral amadora ou escolar debemos relacionala coa parte das “prácticas sociais”, en consonancia cos diferentes niveis de produción dispostos polo consultor cultural Jaume Colomer (2016: 127):

Gráfica 1: O sistema das artes escénicas



As dúas vías ofrecidas no esquema para o ámbito profesional delimitan, pois, o noso obxecto de estudo. Como en calquera dos casos falamos dun vínculo entre economía e creación de bens simbólicos, comprender a relación que os produtos escénicos establecen coa identidade depende de múltiples factores. Por este motivo, para dotarnos dunha perspectiva o máis completa posíbel, cruzamos na nosa metodoloxía teorías sistémicas, sociolingüísticas e sociolóxicas⁴.

2.1. Teorías relacionais e cohesión nacional

En primeiro lugar, servirémonos das teorías sistémicas propostas polo francés Pierre Bourdieu (2004) e mais o israelí Itamar Even-Zohar (2007). Estas conceden unha importancia decisiva ao pensamento relacional, ou sexa, á rede de relacións que dan forma a un sistema:

El problema de si un cierto fenómeno observable “pertenece” a un conjunto determinado (grupo, campo o sistema), y de si es “relevante” o puede “relacionarse” con él, reside en nuestra habilidad para hipotetizar una “fructífera” red de relaciones. De este modo el conjunto no se concibe como una entidad independiente en la “realidad”, sino que dependería de las relaciones que seamos capaces de proponer (Even-Zohar 1999: 27).

Mediante este método de análise, as teorías dos “campos” seguen a ser de utilidade no teatro como “espazos sociais nos cales están *situados* os axentes que contribúen a producir as obras culturais, e que eu chamo *campos* (literario, artístico, científico, filosófico, etc.)” (Bourdieu 2004: 23). De facto, para entendermos o actual valor dos espectáculos, precisamos observar o sistema dun modo global, pois “O produtor do valor da obra de arte non é o artista, senón o campo de produción” (Bourdieu 2004: 70). Quere isto dicir que hai que fixar a atención no vínculo xerado entre os diferentes axentes que participan nas producións escénicas a través do xogo de “posicións” e “tomas de

⁴ O cadro metodolóxico componse, ademais, doutras disciplinas como a Semiótica teatral (Kowzan 1997, Ubersfeld 1989), válida para profundar no coñecemento dos signos teatrais, ou a Literatura, unha das artes coas que máis se relaciona o teatro, como resultado da heteronomía do STG (Figuroa 2001) e da propia historia da actividade teatral.

posicións”⁵ que se establece entre eles, cuestión que vai moito máis alá do papel outorgado ás compañías de teatro⁶, de tal modo que intermediarios, consumidores... conforme o proposto polo sociólogo Mike Featherstone (2000) non quedan fóra da mirada que se faga sobre o funcionamento do STG⁷. Neste sentido, profundaremos na responsabilidade que teñen axentes como os políticos na creación dun determinado “repertorio” e mais na fabricación dos “gustos” e do “habitus”⁸.

Tanto Bourdieu como Even-Zohar conceden unha grande importancia nos seus estudos ao grao de “autonomía-heteronomía”⁹ que presentan os artistas en relación ao rol da “institución”¹⁰ e do “mercado”¹¹ nos procesos

⁵ A “posición” “está obxectivamente definida pola súa relación obxectiva coas outras posicións ou, noutros termos, polo sistema de propiedades pertinentes, é dicir eficientes, que permiten situala en relación con todas as outras na estrutura da distribución global das propiedades” (Bourdieu 2004: 61). Por outra banda, as “tomas de posición” serían “(obras, manifestos ou manifestacións políticas, etc.), que se poden e deben tratar como un «sistema» de oposicións para as necesidades de análise” (Bourdieu 2004: 62).

⁶ Para López Silva (2004: 236): “a compañía teatral é unha empresa que comercializa produtos culturais e, malia tratarse dun exercicio *subvencionado*, precisa do público coma *consumidor* que xustifique a súa existencia”. Por metonimia, tamén abarcamos no termo sometido a consideración as accións levadas a cabo por integrantes da empresa, na medida en que teñen unha responsabilidade nesta.

⁷ Dentro da mediación cultural, unha vez que arte e industria van de mans dadas, cabe destacar a expansión que se produce nos empregos en publicidade, comercialización, deseño industrial e exhibición comercial (Featherstone 2000: 59). A mediación, entre outras moitas posibilidades, incluíría ademais ao crítico (Featherstone 2000: 80) e ao xornalista (Featherstone 2000: 87). Asemade, o público, como participante da cadea, ten unha responsabilidade da que non pode ser eximido.

⁸ O termo repertorio, para Even-Zohar (1999: 31) vén definido polo seguinte: “Un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo”. Canto ao segundo dos conceptos destacados entre aspas, alén do manifestado por Bourdieu arredor dos “gustos”, para quen están “en parte determinados polo estado da oferta” (Bourdieu 2004: 105), engadimos a visión de Umberto Eco (1984: 79) quen cuestiona o establecemento dunha sorte de canon do gusto por parte dunha determinada elite. Con respecto ao último concepto: “O *habitus* é para Bourdieu un sistema de esquemas adquiridos que funcionan no estado práctico como categorías de percepción e de apreciación ou como principios de clasificación, e ao mesmo tempo como principios organizadores da acción” (Pérez Varela 2004: 11).

⁹ A relación que se establece mediante estes conceptos entre artistas e institución condiciona en grande medida os procesos de creación cultural: “Por muito emancipados que possam estar em relação ás imposições e exigências externas, continuam a ser atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do ganho, económica ou política. Segue-se disso que são também, a cada momento, lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterónimo, favorável aos que dominam económica e politicamente o campo (por exemplo, a «arte burguesa»), e o princípio autónomo (por exemplo, a «arte pela arte») (Bourdieu 1996: 248-249).

¹⁰ Segundo Even-Zohar (1999: 49): “Conjunto de factores implicados en el control de la cultura”. Debido ás características que marcan o STG, empregaremos esta noción para, en especial, designar aos centros político-administrativos dominantes no campo teatral galego (Xunta, AGADIC etc.), mais tamén aos colectivos con capacidade sancionadora, como a dada polos premios (Abrente, Rafael Dieste etc.) ou por asociacións profesionais (Escena Galega, AAAG etc.).

culturais: “O grau de autonomía de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o principio de hierarquizaç o externa se encontra nele subordinado ao principio de hierarquizaç o interna” (Bourdieu 1996: 249).

Even-Zohar, coñecedor de primeira man da concorrncia sistémica da Galiza, indagou no control que o poder exerce nos creadores culturais a consecuencia da grande dependencia destes a respecto da administración –cuestión agravada no caso do teatro (Figueroa 2010)–. O profesor israelí entende a planificación da cultura en termos de “intervención deliberada” (Even-Zohar 1998: 481) dado que, historicamente, a dominación ideolóxica das masas revelouse como máis efectiva mediante estratexias afastadas da forza física, é dicir, “a través dunha lealdade cognitiva conseguida con persuasión” (Even-Zohar 1995: 186). Por este motivo, analizamos a creación do repertorio cultural con máxima atención nunha situación como esta de conflito identitario, pois está en xogo a fabricación dunha determinada cohesión social. Se ben a regulación do campo sempre ten lugar, tanto nos sistemas con autonomía como nos heter nomos, detemos a mirada ante todo naqueles casos en que, a través das políticas aplicadas por parte dos gobernos, a imposición de certas ideoloxías favorece a anulación de esquemas culturais diferenciados dos hexemónicos, por canto:

La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes. Determina qué modelos –y qué productos cuanto éstos son relevantes– serán conservados por una comunidad por un largo período de tiempo (Even-Zohar 1999: 49).

En consecuencia, o recurso  s teorías (poli)sistémicas parece oportuna para intentar desentrañar o conflito cultural que subxace na Galiza. Ditas teorías foron aplicadas ao campo galego por Xoán González-Millán e mais por Antón Figueroa a partir da análise do sistema literario galego (SLG). Na

¹¹ Para Even-Zohar (1999: 51): “El conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural”.

acoutación que fagamos do teatro galego, os termos de “nación-nacional”¹² importados desde a literatura contribúen a asentar as bases para definir o STG:

Finalmente, se a literatura é nacional non só pola súa normalidade institucional interna, senón tamén polos esquemas culturais diferenciados que utiliza, creo que ámbolos dous factores son os que a definen internacionalmente: o primeiro manifestando fronte ás outras nacións a súa existencia e o segundo explicando as características da súa especificidade e da súa orixinalidade (Figueroa 2001: 109).

Indo un pouco máis lonxe, conforme Xaime Subiela¹³ (2013: 61-62), cando falamos de nación pensamos nunha “percepción de identidade compartida e unha vontade de ser colectiva”, ou sexa, unha “comunidade social ligada á lexitimación dun poder político (presente ou futuro)”, mais que, en todo o caso, presenta unha grande complexidade na súa definición¹⁴, pois:

A nación é algo subxectivo e obxectivo a un tempo, pero debemos ter prevención cara a aquelas lecturas subxectivistas que pensan a nación como un invento de intelectuais ou dun grupo social que utilizan de forma instrumental ese artefacto para o seu interese; e tamén de lecturas obxectivistas que a comprenden como algo cristalizado e alleo á vontade dos seus protagonistas, caracterizado por simples diferenzas obxectivas de natureza cultural, os feitos sociais como cousas. A nación ten que ver coa vontade e, por tanto, coa dimensión subxectiva das persoas que atribúen

¹² A consideración de Figueroa sobre a literatura nacional –con base nas teorías de González-Millán– *mutatis mutandi*, será aplicada neste tese a un teatro nacional galego.

¹³ Xaime Subiela (1969-): investigador social, politólogo coordinador e creador de informes relacionados desde diferentes ámbitos coa cultura. Ten desempeñado distintos cargos no ámbito político, entre eles o traballo a prol de En Marea iniciado en 2016.

¹⁴ Non hai consenso arredor dos elementos identitarios que definen Galiza, en grande parte porque, como veremos, a identidade cultural é un concepto dinámico que vai sendo construído a medida que pasa o tempo. Entre os moitos intentos por ofrecer símbolos clarividentes da nación galega parécenos de interese o ensaio *Galicia borrosa* (2004). Nel, o seu autor, Santiago Lamas, desde o suxestivo título desenvolve a idea de que a identidade galega presenta tantos entrecruzamentos –por exemplo, os elementos autóctonos mestúranse cos exógenos e o real co imaxinado– que chegar a unha conclusión clara sobre as características identitarias do pobo galego resulta difícil, de tal forma que a natureza galega como entidade social presenta unha alta compoñente “borrosa”. Neste sentido, as loitas en favor da consideración da lingua castelá como expresión cultural da identidade galega, pese a non concordarmos con esta idea en tanto factor distintivo da Galiza fronte a outras nacións, encontraría algunha que outra xustificación en certas asimilacións repetidas con frecuencia ao longo da nosa historia.

significado político a unha identidade cultural, e tamén é un feito social, se o comprendemos no sentido de E. Durkheim como obxectivación das relacións sociais (Subiela 2013: 61-62).

Segundo se desprende das dúas últimas citas, a reivindicación da diferenza non ten na lingua (galega) o único factor distintivo –aspecto xa observado por González-Millán, en tanto “visión esencialista” (1998: 6)– mais para o caso da nación galega constitúe o elemento vertebral como forma da “identidade de *resistencia*” (Lamas 2004: 14)¹⁵ por dous motivos principais.

Por unha parte, tal e como recollen as investigacións poscoloniais de María Obdulia Luís Gamallo¹⁶ (2017: 177), nunha situación de conflito lingüístico –como a que o galego mantén co castelán–, o emprego dunha ou outra lingua é definitivo para o devir dunha Galiza como espazo social diferenciado: “A lingua non determina a nacionalidade literaria mais é fundamental para o futuro dunha nación e o seu principal sinal de identidade”. Isto adquire unha dimensión maior se temos en conta que nun contexto de diglosia como o galego (Freixeiro 2009: 5-7), as valoracións son diferentes segundo fagamos uso da lingua dominada ou da lingua do poder, sendo a primeira interpretada de maneira negativa e a segunda de maneira positiva (Figuroa 1988: 8).

Por outra parte, conforme Subiela (2013: 78) a lingua “exterioriza e «obxectiva» a diferenza e a identidade”; en consecuencia, fronte a outras expresións culturais non lingüísticas, a lingua nalgunha medida actúa como base científica para a consideración nacional dun produto, en contraste cos parámetros máis difusos que habería na amentada análise daquelas creacións fundamentadas en códigos non verbais. Neste sentido, os espectáculos teatrais non ficarían exentos da referida problemática, dado que son máis os códigos

¹⁵ O psiquiatra Santiago Lamas, de entre as súas preocupacións como divulgador, ten reflexionado arredor da identidade galega. Debido ás loitas que hai pola conformación da(s) identidade(s), entendemos que a lingua galega sería un elemento clave dentro das “identidades de *resistencia*”, pois segundo o desenvolvido por Lamas (2004: 14): “Hai, ademais, que diferenciar, como propón Castells, tres identidades transmitidas a través de tres narrativas: as narrativas *lexitimadoras*, introducidas polas institucións dominantes da sociedade, as de *resistencia*, que propoñen principios opostos ás dominantes, e as narrativas de *proxecto* que intentan a transformación da estrutura social proponendo unha nova narrativa identitaria. A súa presenza na Galicia de hoxe ten poucos atrancos para podelos identificar en termos políticos”.

¹⁶ María Obdulia Luís Gamallo: docente na UDC con formación en Filoloxía e mais no ámbito xurídico, investigou o campo literario do Senegal desde a perspectiva poscolonial.

escénicos non verbais que os verbais¹⁷ (Kowzan 1997), até o punto de non seren precisos elementos lingüísticos para o desenvolvemento dun espectáculo no aquí e agora dos palcos. Non obstante, entendido o espectáculo como parte dun proceso de construción máis amplo, o emprego da lingua é inevitábel na “cadea de produción da cultura”¹⁸ (CCG 2016) en que se insire todo produto espectacular.

En consecuencia, a aparición de compañías de teatro que –inicialmente encadradas no STG– non empregan a lingua galega ao longo do proceso pon en perigo a existencia da amentada realidade nacional, ao longo da nosa tese concretada a través do teatro¹⁹. Agora ben, contra o que poida parecer, incluso o uso da lingua propia, como se desenvolverá máis adiante, tamén pode resultar contraproducente para os intereses do sistema teatral galego e da Galiza. Un dos parámetros para discernir tanto o non uso da lingua como ese uso contraproducente ten de ver coa procura dun determinado “capital” (económico, político, simbólico)²⁰ por parte dos profesionais das táboas, en

¹⁷ Tadeusz Kowzan (1997) fixa trece tipos de signos teatrais, dos que só dous –a palabra e o ton (neste apartado inclúe o acento)– se vincularían coa lingua, e só a palabra co texto escrito.

¹⁸ A cadea de produción da cultura componse de cinco fases: creación e produción, fabricación, difusión e distribución, promoción e regulación, actividades auxiliares (CCG 2016: 3). Por suposto, este aspecto é atendido polas teorías relacionais: “Nesta loita participan non só aqueles axentes que producen directamente as «obras» que pertencen ao campo (escritores, pintores ou músicos, por poñer exemplos dos tres mencionados), senón todos aqueles que se relacionan coa produción e coa apreciación social das obras: revistas, editoriais, suplementos de xornais, salas de exposición, programas de radio e televisión, orquestras, grupos musicais, salas de concerto, revistas especializadas, páxinas web, etcétera.” (Figuroa 2010: 15).

¹⁹ O uso, desde un punto de vista cuantitativo, da lingua galega na escena, non obstante, presentaría unha preocupación menor en comparanza coa utilización que se fai noutras industrias, caso do cine (Linheira 2018: 412). O mesmo acontece de observamos o campo musical –e, en concreto, o subcampo das verbenas, de grande tradición e consumo na Galiza–: “Os temas propios e os temas en galego en proporción ós temas en castelán ou inglés son anecdóticos debido a que a maioría das orquestras versionan os temas que máis tempo están nos números máis altos nas emisoras comerciais e estas non radian temas en galego. De feito, as orquestras de máis sona renovan continuamente o seu repertorio” (Fandiño 2012: 104).

²⁰ Entendemos por capital económico “a propiedade privada dos medios de produción” (Bourdieu 1997a: 16); por capital político aquel que “garante aos seus detentores uma forma de apropiación privada de bens e de serviços públicos” (Bourdieu 1997a: 17); por capital simbólico “qualquer propriedade (qualquer espécie de capital, físico, económico, cultural, social) que seja percebida por agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles são capazes de a conhecer (de se aperceber dela) e de a reconhecer, concedendo-lhe valor” (Bourdieu 1997a: 80). Así pois, “de igual modo que, no campo de poder, o capital económico medra cando se pasa das posicións tempo realmente dominantes, mentres o capital cultural varía en sentido inverso, de igual modo, no campo de produción cultural os beneficios económicos se incrementan cando se vai do polo «autónomo» ao polo «heterónimo», ou, se se prefire, da arte «pura» á arte «burguesa» ou «comercial», mentres que os beneficios específicos varían en sentido inverso” (Bourdieu 2004: 91).

grande medida ao relacionarmos ambas as dúas posibilidades coa dupla constitución bourdiana do campo cultural:

[...] o *subcampo de produción restrinxida*, onde se sitúan os escritores valorados polos seus colegas, ou os novos valores que loitan pola consagración no subcampo; e o *subcampo de grande produción*, ocupado polos autores consagrados, premiados, recoñecidos socialmente, pero tamén por outros menos apreciados e con todo triunfadores grazas ao seu éxito comercial (Pérez Varela 2004: 10).

Como falamos dun mercado reducido, polarizar as producións do STG en ambos os subcampos encontra o reparo de López Silva²¹ (2004: 238): “o teatro en Galicia é en si mesmo un campo de produción restrinxida”. Idea que desenvolve devagar Figueroa (2010: 25) como resultado do maior nivel de dependencia do teatro con respecto a artes como a Literatura, ao precisar “determinados medios (salas, actores, institucións, etcétera) e ademais contar sempre coa aquiescencia dun certo público”. Mais, no marco das ICC, traer a colación os dous subcampos en tanto que modos de intervir no sistema non nos parece inapropiado. Quere isto dicir que a preponderancia do valor simbólico dos espectáculos –en tanto que sustentador do STG como entidade diferencial– habería que relacionala con prácticas propias do subcampo bourdiano de produción restrinxida, ou sexa, con “principios de xerarquización interna” (Bourdieu 2004: 29-31); en troca, a procura descontrolada de capital económico tería que ser asociada con fórmulas propias do segundo subcampo –“principios de xerarquización externa” (Bourdieu 2004: 29-31)–, situándose neste último os espectáculos fundamentados de costas á lingua galega.

No ámbito do teatro profesional fica claro que as empresas sempre se moven sobre o eixo económico, mais no exercicio da súa actividade cultural tamén resulta evidente que se desprazan sobre un eixo cargado de simbolismo. Xa que logo, os profesionais deben decidir en todo momento por onde dirixir o valor simbólico dos seus produtos, sabendo de antemán que esa decisión ten unha repercusión económica: *a priori*, os espectáculos

²¹ Inmaculada López Silva (1978-): docente na ESAD-Galicia, investigadora e crítica teatral posicionada a favor das teatralidades desfiloloxizadoras no STG. Alén do dito, forma parte de institucións como o CCG.

encadrábeis no subcampo de grande produción gozarían dunha aceptación maior, mais isto non sempre é así no STG, de tal modo que unha compañía como Chévere (1987), cargada de capital simbólico, a súa vez presenta unha grande aceptación no patio de butacas.

Aliás, o simbolismo da lingua non se pode esquecer na historia moderna do campo. Como desenvolve Tato²² (1996: 1413), sobre o idioma galego foi constituído o STG na época do chamado “teatro independente”. A lexitimación do sistema, por tanto, tivo na lingua a súa razón de ser; porén, na medida en que asistimos á consolidación do STG, o prototípico dinamismo “centro(s)-periferia(s)” (Lotman 1979: 105) favoreceu, nun primeiro momento, a aparición de “modalidades”²³ escénicas alternativas que cuestionan a lingua sobre a que se (re)fundou o sistema. Nun segundo momento, o avance cara posicións centrais de principios heterónomos nas compañías e, por tanto, debedores da “doxa”²⁴ que se impón no sistema, fai que especialmente no XXI poidamos falar dunha “crise”²⁵ deste que, en rigor, non se pode dissociar da crise de identidade nacional a todos os niveis.

En todo o caso, a relación que establezamos entre lingua e capital simbólico dos espectáculos, segundo a posición tradicionalista ou de vangarda das empresas de teatro, ten de ser aclarada para o STG a partir dos postulados de Figueroa (2001: 50, 118), quen distingue:

- subcampo de produción restrinxida ocupado por:
 - a) vangarda consagrada
 - b) artistas pertencentes a estruturas vellas
 - c) nova vangarda

²² Laura Tato (1951-): docente na UDC, estudosa da literatura galega e especialista en teatro, cunha investigación centrada tanto na etapa de configuración moderna do STG como na previa.

²³ A hibridaxe que caracteriza ao campo teatral fai que habite “a impureza como constante”, o que leva a estudosa Norma Rodríguez González (2007: 25-27) a decantarse polo termo “modalidade” –posibilitador de desdobres xenéricos– fronte ao de “xénero” á hora de subclasificar o campo.

²⁴ “A doxa é un punto de vista particular, o punto de vista dos dominantes, que se apresenta e se impõe como punto de vista universal” (Bourdieu 1997a: 89).

²⁵ Por “crise” entendemos o formulado por Bauman (2001: 279): “La crisis –la perpetua transgresión y reconfiguración de las formas ya creadas y la experimentación con formas nuevas y no probadas– es la condición natural de toda cultura humana.”

- subcampo de grande produción ocupado por:
 - a) artistas consagrados polo éxito comercial
 - b) artistas non consagrados, mais con rendabilidade por éxitos populares

Xa que logo, perfilaremos o esquema para o STG, até incluso defendermos que unha compañía de vangarda –por definición, renovadora da linguaxe teatral– sería perfectamente encadrábel no subcampo de produción restrinxida, pese a non usar a lingua na exhibición escénica; en contraste, compañías asentadas na tradición cuxas encenacións tomen como base o idioma galego, poden actuar, por varios motivos, baixo os principios económico-políticos que rexen o subcampo de grande produción. En suma, de cara a unha catalogación das principais prácticas desenvolvidas polas empresas de teatro, non se trata tanto de empregar ou non a lingua como de favorecer o simbolismo da nación como identidade de resistencia face os esquemas culturais desgaleguizadores.

Sobre este particular, debemos convir que as (re)formulacións das ideas nacionais “non equivalen a unha determinada temática política recorrente” (Figueroa 2001: 109) nin tampouco teñen por que fundamentarse en actitudes fosilizadas como o “esencialismo”, entendido “como referencia a unha experiencia cultural e histórica común e acumulada pola tradición” (Figueroa 2001: 108). Ademais, a non asunción dun compromiso nacional coa cultura debilitada nas situacións de conflito identitario leva moitos autores a rexeitaren a etiquetaxe da súa produción como comprometida, por mor de non ver así desprazada a calidade estética da obra (Luís Gamallo 2017: 176).

Inclusive, en contraste coas creacións identitarias homoxeneizadoras, segundo o disposto por González-Millán os produtos con marcado valor nacional galego poderían atender “contra a institucionalización autónoma do campo” (Lourido e Martínez Tejero 2017: 175). Por outras palabras, os artistas pouco autónomos e moi comprometidos cunha causa “destrúen a posibilidade dun compromiso real e eficaz” (Figueroa 2010: 35) na medida en que a súa aposta polo valor simbólico encontra o rexeitamento do público. E non só iso senón que, de modo análogo á historia do SLG, a eficacia na consecución de

obxectivos nacionais a través dos espectáculos viría dada, ás veces, por paradoxos:

Nos mesmos momentos iniciais encontramos tamén autores que parecen, en cambio, desentenderse da ideoloxía nacional (descontando o feito de escribiren nunha determinada lingua, que non é pouco) e non deixan de construír a nación indirectamente, e por outra parte encontramos outros apoloxistas directos que non teñen ningunha repercusión, nin nacional nin internacional, salvo os servicios políticos prestados con eficacia nun momento dado (Figuerola 2001: 106).

Hogano, a eficiencia do sistema pasa por asentarse neste modelo e formas de análise que superen as principais trabas que impiden os avances no campo e, neste sentido, atendemos a propostas como as demandadas pola rede Galabra, grupo de investigación centrado no sistema literario galego-portugués en que incluímos nomes como os de Elías Torres Feijó, Roberto López-Iglésias Samartim, Cristina Martínez Tejero ou Isaac Lourido²⁶.

Como foi dito, a reformulación do nacional no STG amosa analogías evidentes co SLG, como ás que chegamos a partir dos conceptos “nacionalismo literario” e “literatura nacional” propostos por González-Millán (1994) e revisados tanto por Figuerola (2001) como por Lourido (2015)²⁷. Aplicados estes conceptos ao STG, o primeiro vincularíase en maior medida coa fase fundacional do campo, mentres que o segundo –debedor do precedente– viría dado por unha etapa en que se procura maior autonomía

²⁶ Tal e como expresan desde outros colectivos, caso da Asociación Galega da Lingua (AGAL), ou desde un plano individual, caso da lingüista Teresa Moure (2014: 182), galego e portugués serían dúas formas dunha mesma lingua.

²⁷ “Se o obxectivo último de todo nacionalismo literario é a utilización do discurso literario para consolidar e lexitimar un determinado ideario nacional(ista), os seus maiores obstáculos procederán da tendencia á autoxestión e á autonomía do discurso en cuestión. Polo contrario, na configuración dunha literatura nacional propiamente dita conflúen as imposicións dun poder político cunha efectiva hexemonía sociocultural e a progresiva institucionalización autónoma do discurso literario, unha autonomía que obviamente é sempre relativa e arbitraria. Pode falarse, pois, de literatura nacional cando un determinado ideario nacional(ista) se fai coa lexitimación social e potencia ó mesmo tempo a institucionalización autónoma da canonización estética. Analizada desde esta perspectiva a dinámica sociocultural galega actual, e máis concretamente a súa produción literaria, é obrigado concluír que a cualificación de literatura nacional só pode facerse con tento e despois de responder a múltiples cuestións que, en principio, impiden unha resposta excesivamente inxenua” (González-Millán 1994: 78).

artística, no xeral menos cargada de reivindicación política. Analizaremos o paso dunha fase a outra baixo claves semellantes para o campo teatral:

Ata ben entrada a década dos 70 case todos os textos galegos eran considerados nacionais; o criterio filolóxico impoñíase como baremo definitivo neste proceso de lexitimación. A partir de 1975, e sobre todo na década seguinte, prodúcese unha profunda transformación, debido en gran parte á crecente institucionalización do discurso literario que introduce outros elementos na avaliación, e á crise de lexitimación das tradicionais identidades colectivas. Un repaso pola produción literaria máis recente permite sinalar a persistencia dalgunhas das estratexias de nacionalización: a apropiación dunha determinada representación da realidade galega, a utilización da alegoría nacional como estratexia discursiva, a articulación literaria dunha identidade colectiva, o cultivo intensificador dunha intencionalidade reivindicativa ou contestataria, a nacionalización, é dicir galeguización, de formas ou xéneros inéditos no sistema, a estruturación do mundo de ficción en torno a unha serie de imaxes consideradas nacionais e a instalación do texto nunha determinada tradición literaria que, por razóns varias, é definida como nacional (González-Millán 1994: 73-74).

A pertinencia do criterio filolóxico como método básico para valorar como galegos os espectáculos é posta en discusión por unha parte dos axentes do campo. En esencia, de atendermos a estas voces críticas coa configuración do STG sobre a lingua galega nos 60-70, falamos dunha reconceptualización da identidade cultural galega que abrangue espectáculos sen o uso da lingua propia.

Debido á incorporación ao STG de compañías con anovadas linguaxes nas décadas seguintes ás fundacionais dos 60-70, as dificultades ás que podemos chegar na sistematización dos produtos artísticos fan que ás veces teñamos que acudir a distintos criterios para lexitimar as producións no sistema, cando menos como acontece en certos momentos da historia do campo literario (Samartim 2009). No entanto, non todos os criterios resultan igual de pertinentes e, por tanto, hai que sometelos a revisión –desde o “filolóxico” ao “sistémico”– coa intención de crear un cadro metodolóxico que

balice con éxito ás producións dos períodos en que nos movemos. Así, no seu estudo sobre o período 1974-1978 do SLG, Samartim (2009) diseña o seu marco metodolóxico sobre as propostas de Torres Feijó (2004). Tras escrutar o criterio estético de Ramón Gutiérrez Izquierdo, o criterio identitario de Francisco Rodríguez, o criterio filolóxico de Ricardo Carvalho Calero e mais o criterio sistémico de Dolores Vilavedra²⁸, desestima o uso deste último por “tautolóxico” (Winck 2014: 116). O criterio filolóxico, cos seus reparos e contradicións, actuaría como “norma sistémica”, sempre auxiliado polo estético e mais o identitario como “normas de repertorio”. En síntese, o criterio estético, afondaría na consideración como obra artística de seu mentres o criterio identitario tería que ver co compromiso social e nacional do produto. Estes dous criterios pasarían a ser útiles, na verdade, sempre e cando o criterio filolóxico puidese implicar un déficit metodolóxico, consistente na exclusión de producións expresadas noutra lingua que non sexa a galega a consecuencia dunha casuística específica (Samartim 2009: 103-104).

De facto, desde hai unhas décadas as loitas pola pertenza ao STG de certos espectáculos están na base das tentativas por dar como superado o criterio filolóxico, na pugna por un marco máis flexíbel da identidade galega en que aplicar un criterio amparado na lingua xa non procedería (unicamente). Segundo esta forma de ver, estudosas como López Silva (2004: 157) importan para o sistema teatral o criterio sistémico de Vilavedra (1999: 17), o cal:

[...] presupón a consideración da literatura como un conxunto ou rede de elementos interdependentes no que cada un se define fronte ós restantes pola función que desenvolve na antedita rede. E na medida en que a literatura se comporta coma calquera outro sistema de signos organizados socialmente, insírese en sistemas máis complexos coma o da cultura. Esta perspectiva sistémica obríganos a superar o «textocentrismo» e a prestar atención a tódolos elementos que interactúan no sistema, así coma ás distintas actividades sociais e institucionais que teñen lugar no campo literario.

²⁸ Dolores Vilavedra (1963-): profesora de Literatura na USC, con diversos cargos no panorama cultural galego, xa no ámbito editorial (Grial, Galaxia...) xa en órganos como o CCG.

No caso do teatro, a necesidade de ferramentas de análise que non se limiten á palabra aínda adquire unha relevancia maior de termos en conta, ademais, a natureza non verbal de moitos dos signos que compoñen a escena na procura de novas formas de expresión da identidade. No entanto, sendo conscientes das eivas que poden chegar a presentar os distintos criterios amentados –e, en especial, as deficiencias do sistémico²⁹– parécenos máis acaído para os nosos albos aplicarmos, de entrada, o aparello metodolóxico desenvolvido por integrantes de Galabra como Torres Feijó (2004).

Por tanto, partimos das nocións de “norma sistémica” e “norma de repertorio”³⁰ para, antes de máis nada, delimitar os produtos adscritos ao STG. O uso da lingua galega, como elemento identitario máis significativo, de entrada sería asociábel a primeira noción mais non sempre sería unha baliza³¹ fiábel –o que equivalería a “déficits proxectivos”, isto é, carencias sistémicas suxeitas a interpretación (Torres Feijó 2004: 438)–, de tal modo que precisaríamos botar man de criterios auxiliares, como son os elementos incluídos dentro das normas de repertorio ou normas sistémicas que vaian máis alá da lingua.

²⁹ Pese a fundamentarse nas teorías relacionais, alén dos reparos efectuados por Samartim para o SLG, a aplicación do método de Vilavedra no campo teatral conta tamén coa oposición de máis membros de Galabra. Neste sentido, Lourido (2015: 319-326) incide na crítica deste criterio pois habería grandes dificultades para “identificar e definir os factores que integran o sistema teatral galego, de acordo com a proposta básica elaborada por Even-Zohar”. De facto, un dos acometidos desta tese é o de clarificar o que se entende na actualidade por “galego” no noso sistema teatral.

³⁰ Na perspectiva de Torres Feijó (2004: 429-430), norma sistémica sería: “O que permite balizar cada um desses sistemas [...] As normas sistémicas (materiais ou regras repertoriais da perspectiva analítica de Even-Zohar) som critérios delimitadores que actúan como principios básicos que se activan nas prácticas culturais dos espaços sociais, e de cuja interpretación e aceptación pola comunidade participante dependen as posibilidades e os modos de obter uso, posición e función nos sistemas culturais. As normas sistémicas, aliás, nom apenas determinan os nutrientes da estrutura do sistema mas os modos e efectos de serem atingidos os seus pertencentes [...] A carta de nacionalidade, o lugar de nascimento ou morada do escritor, a raça, a língua, este e/ou outros elementos som constituídos como normas dos (proto-)sistemas literários/culturais das comunidades”. Mentres, por norma de repertorio entendemos: “elementos que, nom sendo apresentados como delimitadores de sistemas, som promovidos como elementos que dotam de maior genuidade ao entendimento e elaboración dos produtos dessa comunidade como próprios da mesma ou constituem as especificidades de que se nutrem as tendências subsistémicas” (Torres Feijó 2004: 437).

³¹ O termo baliza “é o resultado da imposición como legítimos do que Bourdieu denominou, em geral, principios de visom e divisom por parte de determinados grupos” (Torres Feijó 2004: 430), do mesmo modo que outros elementos que formarían parte da norma sistémica: “A carta de nacionalidade, o lugar de nascimento ou morada do escritor, a raça [...]” (Torres Feijó 2004: 430). A lingua, ao non ser sempre unha baliza fiábel, ás veces pasaría a ser unha norma de repertorio.

No entanto, o uso de ambas as normas no conflitivo contexto galego relaciónase con diferentes liñas de actuación dos axentes. Así, falamos de tendencias “protosistémicas” –vinculadas coa primeira das normas referidas– e tendencias “subsistémicas”³², asociadas á segunda (Torres Feijó 2004: 440), mais no STG estas etiquetas aínda deben ser máis afinadas. Baixo esta tensión haberá que distinguir, entón, as prácticas que procuran a lexitimación/fortalecemento do STG e as tendentes á anulación da diferenza identitaria galega.

En todo o caso, como queira que pretendemos calibrar a proxección de identidade xerada polos espectáculos presentes na escena galega actual, para chegarmos a tal obxectivo cómpre trazar pontes, como adiantabamos ao comezo desta epígrafe, coa Sociolingüística e mais coa Socioloxía.

2.2. Conflito cultural na Galiza desde a Sociolingüística

Con respecto á primeira destas dúas disciplinas científicas, a observación que faremos da lingua galega na escena toma como referencia os últimos informes que alertan do avance do castelán na maioría dos índices de uso recollidos no estudo do Instituto Galego de Estatística (IGE) (2019) para o ano 2018³³. En síntese, unha das conclusións máis contundentes ten a ver co disposto desde a RAG (2018: 29):

Con todo, a creba da transmisión lingüística interxeracional e os procesos de monolingüización en castelán que protagonizan as xeracións máis novas comprometen a súa situación nos territorios cunha maior poboación e un maior dinamismo económico.

³² Mentres que as prácticas protosistémicas van (nos sistemas emerxentes) “perseguido, no contacto ou relación com outros sistemas, o reforço, legitimación, autosuficiencia, etc. do seu projecto sistémico”, as formulacións subsistémicas presentarían “particularidades no modo de producir-se algum(-ns) dos seus macro-factores –produtos, produtores, repertórios, mas também elementos institucionalizados–, fazendo, no entanto, parte dum sistema a que nom pretende substituir” (Torres Feijó 2004: 440). Como queira que entendemos que non procede falar na actualidade de “protosistema” para, hoganho, referírmonos ao STG –pois, estamos ante un sistema consolidado, aínda que en situación de vulnerabilidade por varios aspectos que desenvolveremos ao longo desta tese– falaremos de tendencias “prosistémicas” para aquelas praxes beneficiosas para a autonomía do STG.

³³ A efectos prácticos, optamos por centrármonos na enquisa referenciada na bibliografía dentro da serie de estatísticas ofrecidas arredor da lingua galega na web do organismo.

Na situación de conflito lingüístico que vive a Galiza, para alén da cantidade de falantes que se está a perder, a relación entre lingua e identidade que vimos manifestando agrava o futuro da lingua galega se atendemos a unha serie de criterios de corte cualitativo que están no centro da crise do sistema actual.

De entrada, a análise que se faga do coidado da lingua galega nos palcos –por limitármonos agora á fase central da cadea de produción– será reveladora da proxección de identidade xerada por parte das empresas de teatro. Neste sentido, extremaremos a vixilancia na face sonora da palabra, xa que presenta unha ocupación no escenario case que absoluta fronte á escrita³⁴, a sabendas de que a vertente oral da lingua apenas é atendida durante a escolarización, como resultado da “dominante insistência em aspetos da escrita (e en determinado léxico, algúns en quase desuso) com abandono total ou quase da atención á oralidade” (Torres Feijó 2019).

Para a análise que faremos a este respecto, partimos da idea de que o modelo de lingua galega que observamos no STG toma como referente o estándar adoptado en 2003 pola Xunta, logo do disposto pola Real Academia Galega (RAG) e polo Instituto da Lingua Galega (ILGA), institucións dominantes en materia lingüística. Este padrón é o privilexiado pola administración en todos os ámbitos, incluíndo o da escena, en que os espectáculos expresados noutras variantes internas fican reducidos ás marxes do sistema, sendo apenas excepcións dentro do repertorio actual do STG. Mais a aplicación do estándar como modelo de lingua da escena trae consigo unha serie de problemas que afectan ao funcionamento do campo:

E aquilo que se chama estándar, ou ben non é senón un dialecto magnificado pola administración, a escola e os medios de comunicación, ou ben non é outra cousa que unha variedade social que a miúdo se edifica sobre as bases do dialecto prestixiado. Cumprirá, sen embargo, non confundi-las cousas: o estándar non é unha lingua, obviamente: é unha

³⁴ Pensamos, por exemplo, naquelas palabras reproducidas mediante a tecnoloxía, con presenza na escena en espectáculos como *Chola, a it girl* (2017) da compañía ArtesaCía (2009). Así pois, as disputas ortográficas tamén afectarían as encenacións, con independencia do uso da lingua escrita noutras fases da cadea de produción.

variedade máis que foi privilexiada por razóns extralingüísticas [...] (Tuson 1990: 98).

Aínda que o uso deste padrón tería efectos positivos de cara a normalización do galego (Tuson 1998: 98, Formoso 2013: 64-65), o certo é que encontra oposición nunha parte do sector cultural, dado que non se fundamenta no “referente de reintegración” e si no “referente de oposición”³⁵ (Torres Feijó 2004: 442). Debido a sangría de falantes que está a sufrir o galego e mais o empobrecemento da lingua por mor do avance dos castelanismos, son varios os estudosos que defenden a necesidade de virar cara o portugués para fortalecer o sistema lingüístico galego. Como falamos de que na escena prima a oralidade, o certo é que por boca dos actores e das actrices do STG callan no público expresións propias doutra lingua –a española, non identificada como referente de oposición–, de aí que sexan importantes as teorías que avogan por seguir a “visión de futuro” de Carvalho Calero (Freixeiro 2011: 77) para evitar tales interferencias. En contraste coa posición máis moderada de Freixeiro³⁶, as persoas que, como Teresa Moure³⁷ (2014: 171), defenden as propostas de máximos, isto é, reintegracionistas, entenden que empregar a variante internacional reduciría os efectos da fala galega virada cara o castelán. En realidade, a opción escollida pola

³⁵ O profesor Torres Feijó (2004: 442) –do mesmo modo que acontece con outros membros de Galabra como Isaac Lourido (2015)–, vóllese dos conceptos propostos polo historiador Justo G. Beramendi (1991: 134-137), de tal forma que por “referente de oposición” –para o caso, o castelán– entendemos: “sistema do qual se pretende a emancipación e sobre o que se gera unha atitude de rechaço”. En contraste, teríamos o “referente de reintegración”: “um agregado dos sistemas que se reconhecem utentes dumha mesma norma sistémica, a língua portuguesa, que na actualidade, constituem un intersistema cultural”.

³⁶ Xosé Ramón Freixeiro Mato (1951-): profesor de Filoloxía Galega na UDC, defende unha virada do sistema lingüístico galego cara o portugués, como resultado dos insuficientes avances que, segundo a súa opinión, tiveron lugar tras a validación en 2003 da normativa do consenso.

³⁷ Teresa Moure (1969-): docente na USC en calidade de doutora en Lingüística, mostra un discurso moi crítico co rumbo tomado polas institucións galegas en materia de lingua: “Refiro isto para expresar a minha perplexidade com o facto de que, para esta altura, todas as autoridades da filologia não tenham corado de vergonha por assumirem un modelo de língua que prefere os espanholismos frequentes da fala espontânea numa nação negada e sonhada antes que tirar da tradição literária na variedade portuguesa referênciada nenhuma. [...] A encruzilhada natural que nos obriga a decidir entre galego-português e galego-castelano resolve-se ao lhe darmos uma leitura em termos políticos: o galego-português nega-se, não seja que nos declaremos independentes; não seja que sonhemos com sermos algo distinto do *galeguinho* desajeitado e parvalhão” (Moure 2014: 171).

administración autonómica explicaría algúns problemas do idioma galego como lingua minorizada:

Pessoas, entón, que subjetivamente se colocan num plano de alta defensa da lingua (nos seus usos individuais e sociais; na súa hegemonia) están, objetivamente, contribuíndo para o seu desaparecemento quanto valor cultural, social e comunicacional autónomo; simbólico tamén, por inútil no uso, auto-definición e delimitación (Torres Feijó 2019).

Desde este punto de vista, sería máis que interesante, cando menos, non restrinxir o uso da lingua galega ao único modelo oficial vixente na Galiza, máxime de non perder de vista a dominación da vertente oral da lingua na escena. A mudanza de estratexia cultural que propón dita corrente reintegracionista, encabezada pola Asociación Galega da Lingua (AGAL), favorecería, ademais, a expansión internacional dos produtos galegos no amplo mercado dos países de lingua portuguesa, o que suporía considerar o mercado dos produtos galegos como “alargado” en lugar de “restrito” (Samartim 2012: 29)³⁸.

A aplicación dunha política lingüística derivada dunha ideoloxía centralista³⁹ axuda a entender a perda gradual de identidade específica galega

³⁸ Isaac Lourido explica baixo estas claves a súa adhesión o movemento da AGAL: “O principal motivo para me asociar é o de apoiar a liña de actuación desenvolvida nos últimos anos, menos virada para o filolóxico e o institucional, e máis orientada para unha divulgación dinámica da estratexia reintegracionista no noso país e para a procura de reconecimento (cultural e político) para a Galiza na rede dos países de lingua portuguesa” (PGL 2014). Con respecto á hipotética expansión de mercado que tería lugar no seo do campo cultural galego, para Samartim (2012: 29) unha das claves pasaría polo cambio de perspectiva na escolla da opción lingüística coa que se pretenda (re)construír Galiza: “O resultado dessa construción dum mercado lingüístico [...] está em função do entendimento deste elemento identitário como de *propriedade exclusiva* da comunidade (mercado restrito) ou como compartido com outras comunidades historicamente relacionadas (mercado alargado)”.

³⁹ “Entendemos a política lingüística como un construto teórico e práctico que se sustenta en dous piares principais. O primeiro piar está formado polo conxunto de ideas sobre as linguas, os seus falantes, o lugar das linguas na sociedade etc., é dicir, unha ideoloxía lingüística no sentido de perspectiva social sobre as linguas e de visión lingüística da sociedade. Usamos, polo tanto, o concepto de ideoloxía lingüística co sentido de crenzas e intereses sobre o valor e representacións sociais dunha lingua que un actor social ten e transmite. Das ideoloxías lingüísticas derívanse, implícita ou explicitamente, uns determinados obxectivos lingüísticos. E o segundo piar básico está conformado polo conxunto de actuacións, accións e actividades postas en marcha para cumprir os obxectivos lingüísticos buscados. Ese conxunto constitúe as prácticas planificadoras e son habitualmente a parte máis visible das políticas lingüísticas. [...] Toda política lingüística ten a súa base intelectual en determinadas ideoloxías lingüísticas, que se corresponden normalmente coas ideoloxías dos grupos sociais ou políticos que son os axentes e/ou os actores principais da xestión lingüística” (Lorenzo Suárez 2005: 42). O termo

en beneficio dunha “identidade dual”⁴⁰ (Subiela 2013: 29-30) que, *mutatis mutandi*, pola vía do bilingüismo (uso indistinto do galego –aínda que diglósico por norma xeral– ou do castelán como formas de expresión da identidade galega) non só repercute no plano social senón tamén no artístico:

En Galicia la tradicional importancia del idioma para la definición de los productos artísticos ha entrado en conflicto con la definición posmoderna de las artes como des-centradas, globales y multisemióticas; además el gallego como lengua en peligro ha visto también cómo la lengua española ha ido adquiriendo importancia en una concepción amplia de la identidad gallega, en la que se consideraría que el propio bilingüismo (y no la lengua gallega exclusivamente) forma parte de la definición de la galleguidad en lo que el sociolingüista Henrique Monteagudo ha denominado “bilingüismo restitutivo”, fórmula aceptada por el Consello da Cultura Galega (López Silva 2012).

A anulación da identidade galega como esquema cultural diferenciado a través dunha política lingüística *ad hoc* fica clara de atendermos a análises como as desenvolvidas por Anxo Lorenzo Suárez⁴¹ (2005), quen vincula a ideoloxía do bilingüismo harmónico coas prácticas planificadoras que se levaron a cabo na Galiza e que xustifican unha “política lingüística de escasa densidade e pouco intervencionista” pois “A aplicación intensiva dos instrumentos da planificación lingüística sobre o contexto sociolingüístico

“centralista”, tería a ver, entón, con aquelas prácticas levadas a cabo por gobernos cuxas directrices políticas veñen marcadas desde Madrid, caso do PP e do PSOE.

⁴⁰ As persoas galegas baixo esta identidade dual non perciben un conflito identitario, incluso grande parte do sector nacionalista galego. Con apoio nunha enquisa efectuada polo Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) previa ás eleccións autonómicas na Galiza, Subiela (2013: 27) diferencia tres grupos poboacionais en que unicamente unha parte pequena do sector nacionalista si vería a necesidade política de solucionar o conflito. Esta enquisa amosaba os seguintes datos: a) síntome unicamente español/a 4,9%; b) síntome máis español/a ca galego/a 4,9%; c) síntome tan español/a como galego/a 65,2%; d) síntome máis galego/a ca español/a 19,6%; e) síntome unicamente galego 4,3%; f) ningunha das anteriores 0,9%. Se nos atemos aos últimos resultados electorais (2012, 2016), a pesar de que no voto entran en xogo máis factores, o certo é que as cifras da enquisa constatan o repregamento nos comicios do nacionalismo.

⁴¹ Anxo Lorenzo Suárez (1965-): profesor e sociolingüista que, con posterioridade ao estudo que citamos, en 2009 será nomeado polo goberno de Núñez Feijóo Secretario Xeral de Política Lingüística e en 2012 Director Xeral de Cultura. Lorenzo Suárez toma como referencia o período 1980-2005, unha época marcada polo centralismo da planificación cultural en materia de lingua e que ten no goberno do PP liderado por Fraga o seu máximo expoñente.

galego podía propiciar unha alteración significativa do pretendido equilibrio lingüístico entre as dúas linguas” (Lorenzo Suárez 2005: 48).

Debido a este tipo de decisións políticas a afirmación de “nación negada” (Moure 2014) para se referir a Galiza collería máis forza de termos en conta outros aspectos –como o “trilingüismo”– en que repara Jorge Linheira⁴² (2018: 434-435) para xustificar o “retroceso progresivo” do galego. Aliás, o estado da lingua galega vese agravado pola desnaturalización do idioma, cun uso escorado cara o castelán as máis das veces como resultado desa “identidade negativa” coa que desde finais do XV se nos relaciona como pobo arredor do atraso económico, político e psicolóxico da nación (Subiela 2013: 103), aínda hoxe matriz de numerosos prexuízos que operan no campo: ruralismo, autoodio, inutilidade etc (Costas 2009).

A teor do déficit formativo de base, unha parte dos axentes do campo demanda a competencia lingüística do actor no XXI –do mesmo xeito que aconteceu na etapa de consolidación do STG–, máxime tras dos recentes informes sociolingüísticos emitidos. Xaora, esta capacitación actoral debería incluír a superación do desapego provocado no público pola utilización dun galego “neutro”, aspecto en que desde a dirección escénica inciden axentes como Cándido Pazó⁴³ (1991: 32). Para evitar tal desafección, cabe ter coidado, ademais, con cingirse á norma pois, aínda que dota de maior unidade lingüística, desde un punto de vista artístico o seu non uso viría xustificado por

⁴² Jorge Linheira (1982-): investigador cultural especialmente crítico coas políticas culturais que o PP levou a cabo na Galiza durante as últimas catro décadas. En Linheira (2018: 434-435): “El PPdeG de Núñez Feijóo, a través del Decreto del plurilingüismo y su táctica del «bilingüismo cordial» que desde el partido defienden habitualmente, está logrando su objetivo: la consolidación del gallego como la única lengua cooficial que pierde hablantes. El decreto de 2010, articulado contra la supuesta «imposición del gallego», ha logrado que el uso del castellano en las aulas sea del 75,8%. Las diferentes estadísticas autonómicas evidencian un escenario que, en comparación con el catalán y el vasco, sitúan al gallego en una agonía sin paliativos. El gallego, por tanto, pese a ser el idioma cooficial con mayor número de hablantes, es el único que experimenta un retroceso progresivo. El trilingüismo por el que aboga el decreto de los conservadores es una farsa, puesto que supone certificar la muerte del gallego al obligarlo a competir con dos lenguas tan potentes como el castellano y el inglés”.

⁴³ Cándido Pazó (1960-): monologuista, director e, xunto con Belén Pichel, persoa á fronte da empresa de teatro Contraproducións. Con destacada presenza na escena galega, ante todo defende a importancia de que os artistas dominen con solvencia a lingua propia no STG. Segundo Pazó (1991: 32) o galego “neutro” sería unha “masa lingüística amorfa, ambigua e inerte”. Por outra parte, na consideración do galego “neutro” valoramos o desapego producido por este uso noutros medios como a Televisión de Galicia (TVG). Luz Méndez (2008), no tocante ao modelo de lingua na TVG, desenvolve a complicada solución que ten unha problemática que afecta ao posicionamento lingüístico da canle pública, alén de subliñar que será difícil evitar os prexuízos en tanto que sempre hai un modelo de lingua predominante cuxa percepción nunca resultará satisfactoria na súa totalidade (Méndez 2008: 127).

evitar unha “homonexeización do estilo e as maneiras [...] É que parece racional non impor unha única solución fonética cando a fala rexistra diversas posibilidades, sexa por razóns dialectais (das que o Atlas Lingüístico Galego ofrece boa mostra) ou de mera oportunidade interpretativa” (Veiga 2008: 87-88).

Alén do dito a respecto dos problemas derivados da utilización dun galego neutro –ou castelanizado foneticamente–, incluso o emprego, sen máis, da lingua galega nun espectáculo pode resultar non acaído para a autonomía do STG. Este paradoxo explícase, por unha parte, mediante a detección de usos “litúrxicos” da lingua como os referidos por Carlos Biscainho⁴⁴ (2018: 31), para o que é preciso recorrer ao nivel de “coherencia”⁴⁵ empregado na utilización da lingua galega nos textos producidos polos profesionais das táboas en toda a cadea de produción da cultura. Por outra parte, non excluínte da anterior, seranos de axuda apoiarnos na idea de “nacionalismo banal”⁴⁶ (Linheira 2018: 428) para transferila ao STG en forma de espectáculos cuxa utilización da lingua (e mais do conxunto de claves que compoñen a manifestación artística obxecto de estudo) adoita encaixar en directrices socio-económicas como as da moda.

Este tipo de praxes teñen na “aparencia democrática”⁴⁷ (Méndez Rubio *apud* Lourido 2014: 53) a súa razón de ser, con responsabilidade tanto por

⁴⁴ Carlos Biscainho ou Carlos Vizcaíno (1968-): actor e docente na UDC, especializado no estudo do STG. Posicionado contra os discursos que pretenden normalizar o abandono da lingua como baliza do sistema.

⁴⁵ Aínda que o termo é empregado por Torres Feijó (2004: 436-438) para explicar certos problemas de sistematización de producións que flutúan por diferentes etapas conflitivas dos campos literarios (portugués, galego, castelán etc.), o sentido dado nesta tese ten a ver, ante todo, coas consecutivas tomas de posición efectuadas por unha empresa/artista sen incorrer en contradicións ideolóxicas. Por oposición, falaríamos de “incoherencia” en función do grao de contrasentidos detectados.

⁴⁶ A través deste concepto, empregado tamén por Subiela (2013: 11), explicaríanse unha serie de prácticas, sobre todo de corte político, que aínda que non se circunscriben á lingua terían nesta un dos eixos de actuación. Aliás, segundo Linheira (2018: 428) o nacionalismo banal empregaríase “no como insignificante o sin importancia, sino, como señaló Hannah Arendt, como una manifestación casi invisible que no exige adoptar una postura activa sino únicamente la aceptación pasiva del *statu quo*”.

⁴⁷ A falta de democracia cultural resulta evidente se consideramos o *modus operandi* das clases dirixentes: “La apariencia democrática y apacible de la actual cultura de masas procura una generalización del consumo que mantiene, sin embargo, divisiones y privilegios en el terreno de la participación creativa” (Méndez Rubio *apud* Lourido 2014: 53). Por referir un caso práctico desta democracia irreal no seo do STG, teríamos que “invertir en teatro no es únicamente tener un centro dramático –lo que podríamos entender por democratización cultural–, también es trabajar escuelas de teatro desde la base, porque de ahí saldrán los nuevos consumidores de cultura” (Linheira 2018: 263).

parte do campo de poder como dos “axentes libres”⁴⁸ (Even-Zohar 1998: 481), neste segundo caso condicionados as máis das veces polas regras do xogo impostas pola *doxa*. Referímonos, fundamentalmente, ao “síntoma de normalización”⁴⁹: “a necesaria e urxente normalización que se intenta facer mimeticamente mirando a outros sistemas que dende fóra xulgamos *normais*” (Figueroa 2001: 118).

Os procesos de normalización incluírían dinámicas como a da “vampirización cultural”, do que sería unha mostra a “cooptación simbólica de los referentes históricos de la cultura del nacionalismo y la República”⁵⁰ (Linheira 2018: 109). Para o caso do teatro galego, conforme o exposto por Roi Vidal Ponte⁵¹ (2014a), teríamos exemplos dun proceder semellante no Día das Letras Galegas adicado a Roberto Vidal Bolaño⁵², dramaturgo cuxa mensaxe

⁴⁸ Para Even-Zohar (1998: 481): “xente na maioría dos casos sen relación directa co poder”. Aos nosos efectos, a grande heteronomía do STG fai que a expresión, agás puntualizacións, designe ao conxunto de creadores que integran a cadea de produción da cultura sen pertencer á clase política. Baixo esta óptica, serían conceptos similares os de “profesionais”, “creadores”, “produtores” e demais termos afíns.

⁴⁹ O concepto explica unha grande parte do funcionamento do campo pois exerce presión sobre os hábitos de produción: “De maneira que, se se observa que nas literaturas consideradas «normais», hai, poñamos por caso, unha determinade variedade de xéneros, xorde de seguida un discurso orientado á acción que di: pois aquí tamén a ten que haber. Entón encontrámonos coas afirmacións facilmente comprobables de que «hai que facer literatura de quiosco, hai que facer novelas longas, hai que facer teatro deste xeito ou do outro, etcétera», o cal obviamente rompe a autonomía do campo. Na medida en que un autor se atopa pillado neste discurso, o seu desinterese-interesado en escribir simplemente como lle peta vese así confrontado ó que *hai que facer*” (Figueroa 2001: 121).

⁵⁰ Linheira (2018: 109) formula esta idea a partir dunhas palabras de Xabier Ron –membro da formación Esquerda Unida (EU)– arredor do uso político dado por parte da Xunta á figura de Lorenzo Varela –a quen se lle adicou o Día das Letras Galegas de 2005–, o cal respondería á idea de “vampirización” por canto “proceso de desmemoria e extirpación dos pousos que queden do proceso revolucionario máis importante que coñeceu o noso país, a Segunda República. Nada como un axente social que ideoloxicamente está nas antípodas dun determinado persoeiro, pensemos en Lorenzo Varela, para que ese persoeiro supostamente homenaxeado se vexa vampirizado no sentido de que, ao zugarlle o sangue, no relato posmoderno que o recrea, perderá atributos que o convertían en «alternativo», e mesmo «antisistema»... o capital e a dereita saben xogar moi ben ese rol. E a esquerda e o nacionalismo permiten que así suceda. Castelao, así, con tanta asimilación burguesa perde a súa identidade transformadora. A súa mensaxe non perturba. E no imaxinario social, sobre todo das novas xeracións, queda a imaxe do politicamente correcto, do consenso. Algo co que Castelao, se renacese, seguramente regurxitaría”. Xa que logo, esta “vampirización” ou “apropiación” dos discursos, aínda que non se mostre tan clara ou extrema noutros procesos culturais, na medida en que sofren unha manipulación ideolóxica como a indicada, segundo o noso modo de ver, tamén estaría presente en prácticas teatrais, como ocorre co discurso de Roberto Vidal Bolaño proxectado desde a institución, cuestión en que incidiremos máis adiante.

⁵¹ Roi Vidal Ponte (1982-): crítico, actor e director de teatro. Con formación na ESAD-Galicia non repara en cuestionar varios aspectos que teñen a ver co funcionamento desta entidade nin tampouco con outras vinculadas ao factor sistémico da institución (CRTVG, RAG etc.). Alén do dito, móstrase activo na observación do rol que a lingua desempeña no sistema.

⁵² Roberto Vidal Bolaño (1950-2002): actor e dramaturgo comprometido coa construción dun sistema teatral autónomo na Galiza, estableceu con frecuencia pontes culturais con Portugal.

crítica co poder fica condicionada tanto á intención como á competencia dos axentes interesados en divulgar os valores da súa obra. Consonte Lourido, procesos como os significados neste parágrafo chegan a ter no emprego acríptico da lingua un medio para a homoxeneización do sistema:

Se a normalidade passa pelo paradoxo de que sejam as institucións públicas a planificar umas indústrias e um mercado cultural (e até a heterodoxia do sistema, como aconteceu com a nomeación de Lois Pereiro para o Día das Letras Galegas de 2011) ou, noutro ámbito, pela promoción indiscriminada de qualquer produto que empregue a língua galega, a nossa cultura está condenada à desaparición num mundo em que não será capaz de marcar as suas próprias regras de funcionamento (a isso é ao que chamamos “autonomia”). A minha aposta pela diferença é, na verdade, uma aposta de fondo pela implementación de valores alternativos aos do capitalismo e aos do sistema cultural español (Dopico 2014).

Como se desprende da cita, é preciso entón que, entre outras cuestións, o uso da lingua –signo tomado como referencia central– forme parte dunha “efectividade táctica e estratéxica”⁵³ que revirta a situación de vulnerabilidade en que se encontra a cohesión social á volta dunha identidade diferenciada, dado que, ademais, as ameazas non só se limitan á presión do sistema cultural español. Sexa como for, como falamos de preservar –e mesmo reconstruír– desde o STG unha identidade específica que saiba ofrecer barreiras ante as forzas político-económicas que dominan Occidente, encontramos na Socioloxía unha visión máis completa do contexto en que se insire o teatro galego.

Foi director do Grupo Antroido e máis tarde cofundador do Teatro do Estaribel, agrupacións fundamentais na primeira etapa de profesionalización do STG. Tras o seu paso como director do CDG con *Agasallo de sombras* (1984) fundou a compañía Teatro do Aquí. O uso de personaxes marxinais e a forte compoñente social dos seus espectáculos son dous dos principais aspectos que destacamos da súa produción. Adicóuselle o Día das Letras Galegas en 2013.

⁵³ Para Lourido (2014: 54) a efectividade táctica “contaría com o ámbito local como cenário de atuação básico” mentres que a segunda, a efectividade estratéxica, “opera em prazos de atuação mais demorados no tempo e aspira, em último caso, á produçom de mudançs nos ámbitos de produçom, receçom, comportamento ou conduta no horizonte amplo do social, o cultural e o político.”

2.3. O consumo de masas e as industrias culturais

As principais teorías manexadas aquí poñen o foco na sociedade de consumo de masas⁵⁴ occidental, caracterizada por unha serie de principios capitalistas que están na base da creación das ICC na segunda metade do século XX. A denominación “industria cultural” –devida en 1944 aos pensadores da escola de Frankfurt Theodor Adorno e Marx Horkheimer– responde a unha “primera tentativa de entender la nueva superestructura capitalista desde su totalidad y en su imbricación con la estructura” (García Arnau 2019: 50), hoxe xa non unicamente circunscrita a artes fundamentadas na reprodución mecánica como forma de exercer a dominación desde o campo de poder:

Este nuevo ente nacido que alimenta a —a la vez que se nutre de— la cultura de masas, esta industria cultural, no es políticamente neutra, sino que, para nuestros autores, está claramente al servicio de una causa: la causa del capital. Y su propia unidad es la base de su constitución en estructura de poder y de perpetuación del sistema de dominación. La creación de esta gran estructura de producción parece tener un objetivo claro, que pasa por llevar a la superestructura a su estadio último dentro del sistema capitalista, esto es, consagrar a la cultura como aparato de generación de servidumbre (García Arnau 2019: 51).

Os produtos desenvolvidos baixo esta industria, como resultado da súa natureza comercial, tenden a formar parte dun proceso homoxéneo en que as identidades diferenciais minorizadas perden peso, como se exporá a continuación a partir, ante todo, dos postulados dos pensadores con base social-marxista Gilles Lipovetsky e Zygmunt Bauman.

O francés Lipovetsky (2007) detívose a analizar a evolución da sociedade de consumo; logo de explicar a fase de orixe e mais a de consolidación, estableceu unha terceira fase en que a industria acaparou a

⁵⁴ O calificativo de “masa” alberga un prexuízo por parte da clase alta e media ao englobar, nos inicios, a unha clase traballadora que supoñían carente de gusto (Featherstone 2000: 220). Tanto a democratización da oferta como a segmentación desta (Lipovetsky 2007) veñen a cuestionar a pertinencia dun termo que, en todo o caso, usamos debido á ampla tradición da que goza para designar a grandes conxuntos poboacionais.

oferta do ocio, dentro da cal se integran arte e cultura⁵⁵. Este feito provocará unha tensión entre a “alta” e “baixa” cultura⁵⁶ (Vargas Llosa 2009), resolta por Lipovetsky e Serroy (2010) na categorización dunha “cultura-mundo”⁵⁷ que entrelaza os valores pre-asignados á tradicional cultura elitista cos impulsados polo capitalismo:

Una cultura que al mismo tiempo se dedica a asimilar, más o menos, los principios creativos y estéticos de la alta cultura. Lo que hoy es comercial tiende a posicionarse y ser reconocido como cultural. La vieja lógica del antagonismo y la división ha sido reemplazada por un proceso de integración del arte en el sistema comercial. La cultura-mundo es testigo de la escisión de barreras estrictas que hace relativamente poco aún separaban el mundo de la alta cultura del mundo comercial (Lipovetsky e Serroy 2010: 76).

2.4. A lóxica da moda

Se ben partimos da fabricación en masa dos produtos –co obxectivo inicial de atrapar no consumo a grandes maiorías poboacionais, cuestión que parecería afastarnos do estudo do teatro galego–, os artistas profesionais acabaron por empregar máis estratexias coas que chegar ao público no novo paradigma en que se insire a cultura, de maneira similar ao observado no “sistema da moda”⁵⁸: “Las industrias culturales son por completo industrias de

⁵⁵ Como queira que o teatro é unha manifestación artística e mais unha expresión cultural, empregaremos dun modo similar “arte” e “cultura” como elementos inclusivos de “teatro”.

⁵⁶ O escritor Mario Vargas Llosa é un dos defensores da “alta” cultura, a cal, tomando como punto de partida a obra referenciada, sería a producida por unha élite social e cun destino minoritario fronte á “baixa”, que estaría dirixida ás maiorías e sería producida por autores que participan da industria e, como tal, están sometidos aos principios desta; de tal forma que o criterio de calidade pasaría a ser un factor de escasa relevancia para esta última, en contraste co valor que lle conferiría a elite creadora á *qualitas*.

⁵⁷ Esta noción “inseparable ya de la industria comercial, muestra una vocación planetaria y se infiltra en todas las actividades” (Lipovetsky e Serroy 2010: 8), en contraste coa función que viña tendo a cultura –antes da desorientación provocada polo “hipercapitalismo”– como “instrumento privilegiado que hace posible el progreso y la autosuperación, la apertura a los demás, el acceso a una vida menos unidimensional que la del comprador” (Lipovetsky e Serroy 2010: 221). A historia amosa exemplos de casos, en esencia similares, como o acontecido coa aparición da imprenta no marco da cultura letrada.

⁵⁸ En opinión de Lipovetsky (1990: 68), este sistema –que afecta tamén as demais esferas do ocio– só pode darse en Occidente, no marco da sociedade de consumo, dados os seus principios de funcionamento. Falamos de sistema de moda “cuando el gusto por las novedades llega a ser un principio *constante* y regular” (Lipovetsky 1990: 30).

moda, y sus vectores estratégicos son la renovación acelerada y la diversificación” (Lipovetsky 1990: 235).

As analoxías entre ICC e moda parten da revolución democrática acontecida en ambos os casos no proceso de fabricación dos seus produtos, co paso dun modelo aristocrático a un modelo para as masas, segundo o sinalado polo semiólogo Roland Barthes (2003: 327). No seo desta mudanza, o novo sistema de produción explotará tamén as pequenas diferenzas, de tal xeito que establecerá normas en conxunto e, á vez, gustos particulares (Lipovetsky 1990: 47). Seguindo este último fío, será práctica habitual a segmentación do mercado, desde a que seducir –incluso mediante a captación de pequenos públicos– a maior porcentaxe posíbel de consumidores. En consecuencia, a través da creación de diferentes liñas de produtos procurarase a identificación do consumidor, engrenaxe que reforzará o sentido de pertenza do individuo a unha determinada comunidade. De entrada, é a través da captación de subconxuntos de consumidores en que pensaremos o eventual vínculo entre teatro galego e masas.

Aliás, como queira que o STG forma parte dun sistema capitalista, será eixo de dinámicas industriais –incluso se non for pertinente a catalogación do sistema teatral galego como industria propiamente dita– na medida en que o valor económico dos espectáculos relegue a acción simbólica ás marxes. Quere isto dicir que, con independencia do maior ou menor público existente na Galiza, todos os espazos sociais con potencial económico fican suxeitos á acción directa do mercado da cultura.

De indagarmos outro pouco na configuración do sistema cultural que se perfila arredor da moda, os parámetros suxeitos a análise veñen xustificadas por unha “regularidade moi profunda” (Barthes 2003: 430), de tal modo que observacións como as efectuadas no referido sistema poden ser transferidas ao campo do teatro galego para intentar demostrar que grande parte das circunstancias dadas na actualidade responde a causas nada imprevisíbeis. Nesta liña, autores como o filósofo norteamericano Marshall McLuhan (1996) ou o sociólogo francés Guy Debord (1999, 2003) teñen centrado as súas reflexións no sistema de produción mais que no produto en si, visión de suma importancia no tratamento que daremos ao STG actual e pola que avogan analistas das ICC do XXI como César Bolaño (2010: 39).

Un dos parámetros fundamentais é o do tempo, cuxa relevancia na era dixital aínda adquire un maior valor a respecto do outorgado pola sociedade de consumo, como se exporá máis adiante. De facto, o STG artéllase sobre o referido concepto, do que disociamos os termos de “novidade” e “brevidade”⁵⁹. As novidades –cuxas pretensións pasan por acadar posicións centrais–, constitúen o motor de todo sistema, mais a sabendas de que o seu curto ciclo de vida ten un momento álxido para logo entrar en decadencia e, así, volver ao inicio do ciclo⁶⁰.

Por outra parte, aínda relacionamos a lóxica da moda cos procesos imitativos en que se fundamenta a antedita normalización do teatro en tanto arte escénica que acolle produtos xa explotados noutras disciplinas artísticas. Pese á posición feble do teatro galego como “xerarquía xenérica”⁶¹ (Figueroa 2001: 146-47) sopesamos a entrada no STG de modelos procedentes de industrias (supostamente) con máis poder, na medida en que non favorezan o simbolismo do sistema como entidade autónoma. Esta dinámica vese agrandada coa necesidade de fórmulas urxentes xeradoras de novidade –caso do auxe do politicamente correcto– e, por este motivo, o “prazo de intervención” (Lourido 2014: 185) que se está a impoñer por parte das compañías ten a ver ante todo coa inminencia do prazo curto, o que botaría por terra a efectividade estratéxica no mercado das empresas que preferisen operar sobre o modelo do medio ou longo prazo. Ao fin e ao cabo, este modo de intervir no sistema por parte dos profesionais vinculámolo aos principios de xerarquización bourdianos, de tal maneira que desambiguamos os termos “éxito” e “fracaso” en función dos criterios económicos e/ou simbólicos postos en xogo polos artistas nun espazo social en situación de conflito identitario como o que se dá na Galiza⁶².

⁵⁹ Para Lipovetsky (1990: 24) a moda “es ante todo un dispositivo social caracterizado por una temporalidad particularmente breve”.

⁶⁰ Estes ciclos de vida son máis ou menos alongados en función dunha serie de variábeis. Así, a maior persistencia no sistema tería a ver, entón, cos produtos canonizados, isto é, os “clásicos”, como pode ser no STG o espectáculo *Río Bravo* (1990, con reestreas en 2002 e 2017) da compañía Chévere (Barón 2017, Vidal Ponte 2017).

⁶¹ Figueroa emprega a expresión para significar a posición de inferioridade do teatro no mercado con respecto a outras manifestacións culturais na oferta do ocio. Adaptaremos esta noción para intentar explicar, ante todo, as diferenzas que atopamos entre as modalidades escénicas que integran o teatro.

⁶² Bourdieu (2004: 28) parte da idea de que o principio autónomo, fronte ao heterónimo, “impulsa aos seus defensores máis radicais a facer do fracaso temporal un signo de elección, e

En relación a isto último, a tensión entre prácticas propias do subcampo de produción restrinxida e o subcampo de grande produción habemos de vencellala cunha determinada fabricación de gustos:

Este éxito no campo de gran produción ¿cómo se produce? ¿pola vía lenta, é dicir, impoñendo as súas normas o público, ou pola vía rápida que nunca falla, isto é, someténdose ós gustos do público e escribindo mercenariamente? (Figueroa 2001: 118).

Xa que logo, na análise dos produtos do STG baixo a óptica da reiteración de gustos dominantes será pertinente o estudo das cifras do campo, así como das causas que levan a tales hábitos de consumo. Indo máis alá, o coñecemento da época do ano máis habitual do produto segundo o tipo de espectáculo ofertado –é dicir, o seu ciclo de vida típico– incluso nos permitiría chegar a outro tipo de conclusións a respecto dunha oferta suxeita a temporadas teatrais, en nova analoxía co sistema estacional da moda.

Sen ir contra o dito, dado que este sistema ten como *modus operandi* a proliferación de produtos e a heteroxeneidade de gustos –como resultado dunha lóxica da “economía de variedade e renovación rápida dos produtos” (Lipovetsky e Serroy 2010: 132)–, tal diversidade debemos encaixala dentro da aparencia democrática, pois, como vimos de indicar, sempre encontraremos uns gustos privilexiados no mercado con respecto a outros. Por tanto, como indica o economista Francisco Sanjjiao⁶³ (2007: 71), os axentes con máis coñecemento sobre o funcionamento do campo, partirán dunha mellor situación inicial á hora de se posicionaren no sistema.

En función da habilidade para xestionar espectáculos lexitimados polos pares ou polo mercado, segundo se asuman lóxicas do subcampo de produción restrinxida ou lóxicas do subcampo de grande produción,

do éxito un signo de acomodamento”. Xa que logo, en contraste co éxito comercial que procuran certos profesionais teríamos unha sorte de fracaso escollido –por exemplo, recoñecido na figura do “artista maldito”–, cuxa valoración pode mudar co paso do tempo (Bourdieu 2004: 30-32). Esta visión énos de utilidade en tanto desenvolvamos máis adiante os termos “retorno económico” ou “retorno social” propostos por Rodríguez Domínguez (2014: 44) para focar o aspecto privilexiado polas empresas de teatro.

⁶³ Francisco J. Sanjjiao (1966-): docente pola USC especializado no ámbito da xestión cultural e da economía da cultura, o que lle permitiu desempeñar diferentes cargos para entidades como o IGAEM, CCG ou o Museo do Pobo Galego. Avoga pola necesidade da xestión nas empresas de teatro, coa idea de equilibrar os criterios artísticos cos económicos.

constataremos a existencia de xerarquías nas compañías de teatro galegas, entendidas en clave de “marca”, isto é, como “expresión de una identidade a la vez individual y de clan” (Lipovetsky 2007: 46). Agora ben, para valorar adecuadamente unha compañía/axente cómpre observar a súa “traxectoria”, definida a partir das tomas de posición que conforman o seu ciclo histórico⁶⁴. Neste sentido, como queira que o valor da marca toma en consideración extrema o criterio da cantidade impulsado pola sociedade de consumo, o conflito para as culturas ameazadas agrávase en forma de decaemento global das súas reivindicacións identitarias: “En un mundo con objetivos inciertos y crónicamente indeterminados, el número de seguidores es lo que define –y es– la autoridad” (Bauman 2004: 73).

2.5. A industria cultural na modernidade líquida

Porén, a orixe da industria cultural –situada nos anos 70– e mais a súa posterior expansión nas décadas seguintes⁶⁵ (Linheira 2018: 451-452) non é o único factor a ter en conta no debilitamento das identidades nacionais. A estes efectos, certos postulados do sociólogo Zygmunt Bauman (2004) presentes na súa teoría da “modernidade líquida”⁶⁶ son de obrigada referencia:

La modernidad pesada mantenía el capital y el trabajo dentro de una jaula de hierro de la que ninguno podía escapar. La modernidad liviana sólo ha dejado a uno de ellos dentro de la jaula. La modernidad «sólida» era una época de compromiso mutuo. La modernidad «fluida» es una época de descompromiso, elusividad, huida fácil y persecución sin esperanzas. En la

⁶⁴ A “traxectoria” sería o “encadeamento sucesivo das suas (com freqüencia significativas) tomadas de posición tanto no campo literário quanto no campo político” (Lourido 2014: 157).

⁶⁵ Conforme o referido, Linheira fixa a orixe das industrias culturais nos 70. Nese primeiro momento, esta noción unicamente acollía a grandes empresas, mais para calibrar as súas competencias actuais debemos esperar polo avance que se produce desde a década dos 80. En 1997, a focaxe no mandato do laborista Tony Blair ilustra a virada de planificación da cultura cara o capitalismo: “De esta manera, se invitaba a formar parte de la economía de mercado a un tipo de agentes y prácticas que hasta entonces habían estado muy lejos del mismo: bien fuera porque principalmente dependían de ayudas estatales o instituciones culturales, o porque nunca se habían considerado a ellos mismos como agentes económicos” (Linheira 2018: 452).

⁶⁶ O filósofo polaco no ensaio do mesmo título acuña o termo sen dar unha definición concreta, todo o máis aproximado que encontramos sería da orde do arriba indicado. En todo o caso, dado que o autor fai un repaso das principais ocupacións da vida, o concepto –que engloba tamén á rede– vén a redundar no cesamento de responsabilidade por parte das institucións e a fragilidade en que medra o individuo moderno.

modernidad «líquida» dominan los más elusivos, los que tienen libertad para moverse a su antojo (Bauman 2004: 129).

Os razoamentos baumanianos permiten achegarnos ao estado de incerteza en que, segundo a súa opinión, nos instalamos tras a “posmodernidade”⁶⁷, termo este último popularizado na década de 1960 (Featherstone 2000: 30) en que se fundamenta Bauman para desenvolver o seu ideario. A modernidade líquida implica unha desestruturación dos principais elementos que outorgaban seguridade ao “cidadán” (o traballo, o amor, as institucións tradicionais etc.), de tal modo que a actitude do “individuo”⁶⁸ ante a vida pasa a estruturarse arredor de criterios precarios e incertos, co paradoxo do refuxio no consumo (Lipovestky 2007), na procura dunha felicidade sempre esquiva. Neste contexto de debilidade do individuo, máis se imponen as leis da economía, minando outro pouco aquelas bases sobre as que medramos, dado o repregamento xeralizado da cultura crítica: “Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanas permiten que esos poderes puedan actuar” (Bauman 2004: 20).

Ante a falta de fundamentos críticos motivada por esta mudanza social en que se imponen os designios do mercado –debido en grande parte á cesación de responsabilidade das principais institucións–, a cidadanía sómese nun proceso de individualización⁶⁹ en que o individuo “tiende a la pasividad, el escepticismo y la desconfianza hacia la «causa común», el «bien común», la «sociedad buena» o la «sociedad justa»” (Bauman 2004: 41). Arredor destas claves xérase, entón, un contexto favorecedor da identidade promovida polo poder, en prexuízo dun sentido de pertenza alternativo, de tal modo que

⁶⁷ Alén das loitas simbólicas recollidas por Featherstone para a época etiquetada como posmodernismo, o movemento artístico que ten lugar na altura anticipa todo o que despois se desenvolve na modernidade líquida como resultado dunha estruturación (social ou artística) máis débil en comparanza cos períodos precedentes, pois dá paso a transvasamentos e hibridismos favorecedores da incerteza. Por exemplo, o termo posmodernismo sería indicador da “supresión de la frontera entre el arte y la vida cotidiana, en el derrumbe de la distinción entre el arte elevado y la cultura popular o de masas, en la promiscuidad estilística general y en la mezcla lúdica de códigos” (Featherstone 2000: 116).

⁶⁸ En oposición ao “cidadán”, o “individuo” definiríase por unha búsqueda privada do benestar (Bauman 2004: 41), a consecuencia da precariedade en que vive e da imposibilidade para manexarse fóra dunha visión reducida da existencia, como é o caso do curto prazo.

⁶⁹ Para Bauman (2004: 37) “consiste en transformar la «identidad» humana de algo «dado» en una «tarea», y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño.”

construír unha nación pasou a ser un obxectivo pouco realista (Bauman 2013: 65-84).

A “manipulación da identidade” (Bauman 2009: 24) a mans do mercado adquire así un maior pulo, co auxe de identificacións borrosas, parciais e efémeras por parte do consumidor a través dos produtos ofertados desde o STG, en consonancia coas teorías líquidas.

Tal vínculo entre mercado e consumidor aínda se ve acrecentado coa revolución cultural provocada por Internet, configuradora dun novo paradigma socio-económico que afonda na debilidade do individuo observada por analistas como Gonçal Mayos (2011), Pascual Serrano Jiménez (2013) ou Susana Lluna e Javier Pedreira (2017). Na era do “nativo/inmigrante dixital”⁷⁰ da que nos fala Mark Prensky (2010) chegan outras formas de nos comunicar –caso das redes sociais– e de consumir que, na medida en que se desenvolven as Tecnoloxías da Información e da Comunicación (TIC)⁷¹ e se coñece o seu potencial, acaban por facer de Internet un espazo proclive á *doxa*, tal e como desenvolven sociólogos como Armand Mattelart (Montero 2017) para explicar o “control social” que exercen as esferas de poder a través de Facebook, Google etc. pese á súa aparencia democrática.

Debido ao modo de produción e de recepción máis habitual dos produtos dixitais –tendentes á superficialidade (Serrano Jiménez 2013: 11, Lluna e Pedreira 2017: 165-168)–, unha das razóns para desconfiar das bondades coas que se presenta Internet ten a ver cos intercambios culturais que esta propicia. Así, unha expansión acrítica do multiculturalismo e da globalización provocaría un efecto negativo para as culturas en situación de conflito, acorde

⁷⁰ Os termos son debidos ao escritor norteamericano Mark Prensky en 2001 para nomear, no referente ao primeiro, unha xeración nada baixo a influencia da Internet e do progreso tecnolóxico; en contraste, o termo “inmigrante dixital” designaría as persoas que sen nacer baixo tal influencia foron quen de adaptarse ao novo paradigma.

⁷¹ Segundo o especialista en novas tecnoloxías Julio Cabero (1998: 98): “En líneas generales podríamos decir que las nuevas tecnologías de la información y comunicación son las que giran en torno a tres medios básicos: la informática, la microelectrónica y las telecomunicaciones; pero giran, no sólo de forma aislada, sino lo que es más significativo de manera interactiva e interconexiónadas, lo que permite conseguir nuevas realidades comunicativas”. O citado profesor recolle no seu estudo as características que mellor definen a estas tecnoloxías: inmaterialidade, interactividade, interconexión, instantaneidade, elevados parámetros de calidade de imaxe e son, dixitalización, maior influencia sobre os procesos que sobre os produtos, penetración en todos os sectores (culturais, económicos, educativos, industriais...), innovación, tendencia cara a automatización, diversidade. Dada a velocidade á que se producen os cambios na Internet e na industria que xira arredor desta, a lista deste tipo de elementos aumenta exponencialmente, de tal xeito que optamos por non ofrecer unha relación pormenorizada dos dispositivos e recursos integrados nas TIC.

co manifestado polo filósofo esloveno Slavoj Žižek (1998: 175-176), quen se mostra preocupado co rumbo tomado pola sociedade no sistema capitalista:

[...] la problemática del multiculturalismo que se impone hoy –la coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos– es el modo en que se manifiesta la problemática opuesta: la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial universal. Dicha problemática multiculturalista da testimonio de la homogeneización sin precedentes del mundo contemporáneo.

Con todo, Internet é unha ferramenta de indispensábel valor na actualidade, en especial tras a configuración do paradigma comunicativo en que nos desenvolvemos no século XXI, descrito por autores como Miquel de Moragas (2017). Neste sentido, as estratexias de captación de público por parte das empresas de teatro teñen na rede o recurso principal para conquistar os nativos dixitais, a partir dunha política de comunicación sedutora que supere a escasa presenza nos “medios de comunicación de masas”⁷² tradicionais. Xa que logo, valorar a actividade dos profesionais do STG na rede situaranos nunha mellor posición para entender o funcionamento tanto do sistema en xeral como das empresas en particular. Por conseguinte, atenderemos o uso dos medios tecnolóxicos (Facebook, YouTube, Instagram etc.) en labores de distribución a partir da amentada idea da marca empresarial, posto que esta actividade conforma un elo indispensábel da cadea de produción do teatro á hora de conectar cos nativos dixitais.

En síntese, as mudanzas sociais que teñen lugar na segunda metade do XX establecen un novo marco de actuación das institucións ante a cidadanía, como resultado da consideración moderna desta: “la sociedad posmoderna considera a sus miembros primordialmente en calidad de consumidores” (Bauman 2004: 82). O aumento do “consumo cultural”⁷³, encerra unha relación de dependencia co mercado na creación da nosa identidade individual e de

⁷² Para o profesor e comunicador social Horacio Pérez (2004) os medios de comunicación de masas son aqueles que interveñen na “mediación esencial de nuestro mundo y, además de estar en todas partes, han sido asumidos como los depositarios casi exclusivos de la realidad”; por esta razón, inclúe na relación dos *mass media* prensa, televisión, radio e, por suposto, Internet. Este último sería o que amplía a relación a respecto dos *media* tradicionais.

⁷³ En contraste co “gusto”, o cal ten que ver coas preferencias manifestadas, o “consumo cultural” relaciónase coa concreción dun gasto (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 595).

“clan”⁷⁴ e, por esta vía, Featherstone (2000: 217) explica a importancia dos creadores de bens simbólicos nunha comunidade.

2.6. O teatro como industria cultural

Dito aumento de consumo vai aparellado da reformulación das “industrias culturais”⁷⁵ a cargo da UNESCO que exploramos ao longo deste documento. Tal organización amplía en 2009 o radio de acción das ICC ao integralas conxuntamente coas industrias creativas, caracterizadas estas últimas por comprender

[...] o ciclo de creación, produción e distribución de bens e servizos que utiliza o capital intelectual como *input* principal. Trátase dun conxunto de actividades baseadas no coñecemento que se centra nas artes, pero non se limita a elas. [...] amplía o concepto orixinal de industrias culturais á produción de bens e servizos non industriais pero con base no cultural ou artístico, inclusive cando logo o estende ao creativo (AECT 2011: 12-13).

Neste sentido, a pesar da non consideración do teatro como industria por parte de destacados axentes do campo galego como Manuel Vieites⁷⁶ (2010: 465) ou Víctor Freixanes⁷⁷ (2010: 20-21) –*grosso modo*, fundamentada na imposibilidade de (re)produción mecánica e en serie, nos altos custos e mais na ausencia dun mercado masivo⁷⁸– a reformulación das ICC promovida

⁷⁴ En tanto que subgrupos que parcelan a recepción: “as unidades sociais como «comunidade», «tribo», «clan», «pobo» ou «nación» [...] Están configurados por actos de individuos, ou de reducidos grupos de individuos” (Even-Zohar 1995:189).

⁷⁵ Empregamos o termo como hiperónimo do teatro (galego) en tanto que este pertence “ás industrias que combinan a creación, produción e comercialización de contidos que son inmateriais e culturais na súa natureza” (AECT 2011: 12). A efectos de sinalar unha data concreta na mudanza efectuada pola UNESCO, tomamos como referencia o marco de estatísticas culturais do ano 2009.

⁷⁶ Manuel Vieites (1956-): estudoso do teatro galego e director da ESAD-Galicia desde a súa posta en marcha en 2005.

⁷⁷ Víctor Freixanes (1951-): ademais de escritor e docente, foi director de varias editoriais do país (Xerais, Alianza Editorial e Galaxia) así como formou parte do CCG. No momento de redacción desta tese é presidente da Real Academia Galega (RAG).

⁷⁸ No entanto, estes argumentos poderían ser atenuados ou mesmo rebatidos desde unha xestión dos espectáculos diferente á tradicional, labor en que intervén tanto a institución (maior protección do teatro como ben cultural, consideración do mercado potencial do STG etc.) como as empresas profesionais (distribución seriada dos espectáculos, comunicación directa e retroalimentada cos espectadores/seguidores etc.).

pola UNESCO incorpora as actividades non reproducíbeis de maneira industrial que operan a pequena escala. Xa que logo, con base no marco internacional, constatamos a inclusión do teatro como actividade mercantil suxeita á regulación da AGADIC (lembremos, a Axencia Galega das Industrias Culturais):

Para os efectos do establecido neste decreto, son empresas culturais privadas as organizacións constituídas baixo calquera das formas mercantís recoñecidas pola lexislación vixente que se dediquen con carácter principal á produción, distribución ou comercialización de produtos culturais incorporados en calquera clase de soporte, de espectáculos en vivo e de factores de produción exclusivamente destinados ao mercado cultural (Decreto 150/2012: 28203).

A consideración do teatro como actividade industrial vese reforzada no XXI por unha serie de índices, entre os que destacamos o volume de empresas dedicadas a este sector e mais as cifras colleitadas no mercado, a pesar da catalogación da industria das artes escénicas como “de pouca madurez”⁷⁹ (AGADIC 2010: 61). Antes da crise global iniciada en 2008 –con impacto significativo na Galiza nos anos seguintes, en especial 2010– os datos proporcionados polo Rexistro Mercantil reflectían un cambio significativo no XXI, cun número elevado de empresas dadas de alta con respecto a década precedente⁸⁰:

⁷⁹ Outros índices suxeitos a valoración serían: a ampliación da oferta teatral a través de novas redes de distribución como a Rede Galega de Salas (RGS) iniciada en 2007 ou Cultura no Camiño (Cnc) iniciada en 2013 –ambas reguladas desde a AGADIC xunto coa RGTA, cuxos inicios se remontan a 1996–, as partidas orzamentarias que se van elevando nos últimos anos para a Rede Cultural da Deputación da Coruña (RCDC); a municipalización da cultura, con dotacións técnicas para os espazos de exhibicións, coa aposta por escolas de teatro...; a consolidación e aumento de empresas que prestan servizos auxiliares, como os de xestión; o incremento de colectivos asociados; a incorporación ao STG de novos creadores a través da ESAD-Galiza; a introdución da materia de teatro no currículo de Primaria e Secundaria etc.

⁸⁰ Como teremos ocasión de comprobar, toda análise efectuada sobre o estado do teatro debe ter en conta que os datos económicos que habitualmente se manexan poden dar lugar a diferentes interpretacións ou matizacións. Así, esa “pouca madurez” –diagnóstico coincidente cos inicios da crise– aínda que vencellada a unhas cifras ascendentes en canto a facturación para o período anterior, tería que relacionarse con aspectos historicamente desatendidos polas políticas culturais, de tal modo que durante a recesión (2009-2013) as eivas –pobre regulación laboral, falta de distribución dos produtos, ausencia de promoción de públicos, percepción de inutilidade do teatro etc.– acaban por se facer máis evidentes e, por tal motivo, os problemas estruturais reloquen con forza. Desta forma, temos en 2013 unha diagnose de “precariedade” para as artes escénicas (CCG 2013a: 16), en tanto motivada pola non corrección de certos

De entre aquelas das que se dispón da data de constitución da empresa, máis do 60% foi creada con posterioridade ao ano 2000, fronte a un 25% da década de 1990. **Isto denota unha elevada taxa de constitución de empresas nestes últimos anos**, propiciada polo crecente acercamento do público ao teatro e o incremento en número de funcións (AGADIC 2010: 62).

Uns datos moi positivos (AECT 2011: 51-73, 80-88) que explicaban que **“a tendencia do emprego nas artes escénicas en Galicia é claramente crecente nos últimos catro anos**, e pasa de 33 traballadores no ano 2005 a 190 en 2008, o que ofrece unha taxa de crecemento de 476% (AGADIC 2010: 67)”, freados pola amentada crise económica global, no entanto vista por Xosé Paulo Rodríguez Domínguez⁸¹ (2014: 33-34) como “coartada para chegar a desmantelar estruturas culturais e poñer en perigo o dereito da cidadanía a acceder de modo igualitario á cultura e ao coñecemento”.

Embora as cifras deban ser manexadas con prudencia, o sector cultural en 2016 representaba o 2% do Produto Interior Bruto (PIB) (1103 millóns de euros) e o 3% da forza laboral na Galiza. As artes escénicas presentaban un tecido empresarial a ter en conta –o 7,8% do Valor Engadido Bruto (VEB) (López García 2018: 451)–, canto máis en comparanza con outros sistemas artísticos⁸² (López García 2018: 283-284). Ademais, os números do teatro presentan un progresivo aumento tras o período 2009-2013, momento en que se inicia a recuperación do sector tras ese período de recesión económica,

defectos conxénitos do campo, resultado en grande parte dun deficiente proteccionismo do teatro por parte do goberno. Neste sentido, para a primeira década do XXI, o tecido empresarial do teatro, a consecuencia da inestabilidade laboral, ficaba vertebrado arredor dunha estrutura “bastante atomizada”, caracterizada pola alta presenza de microempresas (sen asalariados o 73,39%; de 1 a 9 persoas en nómina o 24,28%; 10 ou máis o 2,17%) e de autoemprego (máis do 60%), ademais de adoptar unha personalidade xurídica non mercantil na maioría das ocasións (47% sociedade mercantil, 40% sociedades civís ou empresarios individuais, resto cooperativas/asociacións...) (CCG 2010: 60-64).

⁸¹ Xosé Paulo Rodríguez Domínguez (1969-): director do teatro público coruñés Rosalía de Castro desde 2011, con ampla formación no ámbito filolóxico, teatral e mais na xestión cultural. Posicionado a favor do coidado da lingua galega nos espectáculos do STG e mais na discriminación positiva de modalidades escénicas que precisan un impulso da administración.

⁸² Por exemplo, con respecto ao estado do cine da Galiza en 2016: “O pequeno número de produtoras profesionais con éxito que existen non constitúen tampouco un tecido industrial” López García (2018: 436).

cando menos se temos en conta estatísticas como as proporcionadas polo CCG para o teatro da Galiza⁸³:

Táboa 1: Representacións, espectadores e recadación do teatro no período 2013-2016

Ano	Nº cías	Representacións	Espectadores	Media Espectadores	Recadación
2013	213	1495	354 651	237,2	2 364 145
2014	231	1522	366 478	240,8	3 464 295
2015	228	1527	397 732	257,5	4 133 444
2016	229	1554	404 755	260,5	4 206 362

Nota: No teatro inclúen varias modalidades, mais non a danza. Mesturan compañías privadas, públicas, profesionais e amadoras.

Aínda así, a valoración dos reparos efectuados polos referidos autores para a exclusión do teatro como industria axudaranos a entender, en primeiro lugar, o asentamento dunha serie de dinámicas no campo teatral galego do cambio de milenio, e, en segundo lugar, faranos estar en mellor disposición de emitir un xuízo acerca do grao de idoneidade da mestura da dimensión económica dos espectáculos coa súa dimensión simbólica. De facto, as obxeccións, matizábeis nalgún modo, explican a crecente importancia concedida polas compañías de teatro ao “xestor”⁸⁴ nas súas empresas –ben externalizando servizos, ben de modo directo–. Dita figura terá que vencellar un orzamento aos obxectivos artísticos da compañía e, de non acadar os obxectivos económicos propostos, a proxección de valores simbólicos predefinida pode sufrir alteracións no proceso de construción dos

⁸³ Domínguez Martínez (2011a: 93) reflexiona arredor desta problemática tan presente no campo cultural arredor das cifras manexadas: “En paralelo con ese crecente interese por las interrelaciones entre la cultura y la economía, en el curso de los últimos años han ido apareciendo una serie de informes, análisis y estudios que han posibilitado aquilatar la relevancia económica de la cultura. Con todo, la naturaleza continuamente cambiante de sus actividades, unida a las singularidades que concurren en éstas, dibuja un panorama ciertamente complejo, cuya verdadera apreciación requiere seguir sumando esfuerzos y superar numerosos escollos metodológicos”. Para o caso concreto que nos ocupa, quere isto dicir que, segundo a metodoloxía aplicada, os resultados poden ser ben distintos aos que se presentan; tal é así que o estudo específico que se fai da danza –o cal, para o mesmo período, presentaría un claro retroceso tanto de espectadores como de facturación (López García 2018: 143-148)– resulta un tanto incoherente, pois non se dá esa contabilidade diferenciada para outras modalidades integradas dentro do hiperónimo “teatro”. Por outra parte, como tamén consta na nota a pé de táboa, as cifras do teatro profesional mestúranse coas do non profesional.

⁸⁴ Quen se encarga da “xestión e organización daquilo que se considera fóra da parte artística do teatro” (Sanjiao 2007: 104). A importancia da administración das compañías de teatro fará que estas, en función dos seus obxectivos, opten por un modelo de xestión ou outro.

espectáculos⁸⁵. No entanto, o maior coñecemento dos modos de consumo actuais do espectador, sumado a outro tipo de estratexias –incluso propias da mercadotecnia de industrias afíns–, compensaría os déficits ocasionados por unha xestión tradicional e, por tanto, permitiría acadar mediante métodos menos usuais no campo os obxectivos artísticos primeiros.

Canto as dinámicas do STG, alén do verquido a propósito do sistema da moda, referímonos agora a prácticas que teñen a ver con estratexias de produción de corte cuantitativo ou cualitativo que, por unha banda, procuran chegar a maior cantidade posíbel de público e, por outra, optan por unha oferta baseada na “personalización” en que a “experiencia”⁸⁶ sexa, ademais, un valor engadido. Entre as medidas concretas que observaremos no campo teatral galego, teremos presentes algunhas das recollidas por Lipovetsky (2007: 75-76) na evolución da sociedade de consumo: rebaixas, fidelización de clientes, información sobre produtos, facilidades de acceso, calidade da contorna etc.

No tocante as tensións xeradas entre o valor económico e o simbólico dos espectáculos –unidade central da produción das compañías– intentaremos esclarecer sobre a base metodolóxica desenvolvida que, aínda pertencendo ao STG, aquelas encenacións que non fortalezan o simbolismo do sistema como entidade propia resultan ameazadoras para este e, por tanto, para a referida cohesión socio-semiótica arredor dunha identidade “basal”⁸⁷. Isto non implica a desconsideración da parte económica da cultura –posto que falamos dunha actividade profesional– nin, moito menos, fechar as portas ao *continuum* que supón toda identidade cultural. A este respecto, ademais do manifestado páxinas atrás por González-Millán, Figueroa ou o colectivo Galabra arredor da necesidade de ampliar o repertorio de modelos e produtos que mesmo superen

⁸⁵ Feito que nos remitiría á inseguridade do individuo (ou empresa) da modernidade líquida retratada por Bauman (2004).

⁸⁶ Pasará a ser unha constante “comercializar todas las experiencias en todo lugar, en todo momento y para todas las edades” (Lipovetsky 2007: 9), de tal modo que a lóxica comercial presentárase como “desinstitucionalizada, subjetiva, emocional” (Lipovetsky 2007: 36). Así pois, o provedor intentará seducir o público a través de ofertas baseadas en novas experiencias individualizadas, isto é, “adquirir cosas que otras personas no tienen la oportunidad ni la perspectiva de adquirir. La felicidad requiere la *individualización*” (Bauman 2009: 35).

⁸⁷ Tomamos o termo de Subiela (2013: 12), quen o emprega para contrastar as nocións de “galeguismo banal” e “galeguismo basal”, cuxos significados son semellantes aos empregados na presente tese. No entanto, incluso contra a idea de galeguismo basal como “identidade cultural común” difusa que poida escoar da lectura de Subiela, o adxectivo arriba destacado entre aspas oporíase ao xa referido de “banal” para significar todo produto escénico que afiance o sistema como entidade de seu.

concepcións anquilosadas do nacional, termos como os de “nación rede” ou “nación aberta”⁸⁸ son o suficientemente elocuentes como para entender que, por exemplo, o multiculturalismo ou a globalización ofrecen un caudal de posibilidades para a reafirmación da Galiza como identidade específica e mais para a proxección exterior desta no mercado.

Porén, a discusión arredor da recusación da lingua galega como condición *sine qua non* para formar parte do STG habemos de analizala en clave de loita simbólica pola posición dos axentes e dos produtos. En rigor, poñemos o foco na tensión xerada por unha serie de axentes que non teñen en consideración o parámetro identitario máis representativo tanto do sistema como da nación ameazada polo conflito e que, na verdade, de atérmonos a perspectivas como as poscoloniais, dita tensión encobre a incoherencia e a irresponsabilidade dun tipo de creadores que, (auto)encadrados no STG, contribúen a anulación do sistema en tanto esquema cultural diferenciado. Eis, entón, a necesidade de orientármonos como representantes da sociedade na crise da identidade actual da escena galega.

⁸⁸ A expresión “nación rede” viría dada por unha actitude aberta ás bondades que ofrecen outras culturas: “Nun mundo mundializado as posibilidades de estar conectados coas redes globais significan oportunidades” (Subiela 2013: 167). Tal concepto debe poñerse en relación co de “nación aberta”: “Camilo Nogueira veu utilizando a expresión «nación aberta», en parte para botar abaixo as fronteiras da Galiza na Península e Europa e para recoller a idea de estar aberta ao mundo, pero tamén para evocar unha certa forma de comprender a identidade e a nación” (Subiela 2013: 164).

3. Claves na configuración da identidade cultural nas sociedades occidentais contemporáneas

A partir de principios propios da sociedade globalizada intentaremos explicar o modo de produción escénico que opera no STG do século XXI en relación coa identidade. Coa vontade de acadar tal obxectivo partimos do cruzamento de varias teorías sociolóxicas entre as que cabe destacar as desenvolvidas por Lipovetsky e Bauman. Ambos os autores estudaron a sociedade contemporánea occidental, mostrando moitos dos profundos vínculos que conforman o núcleo das diferentes teorías que foron saltando á palestra nas últimas décadas, tal e como recolle Gonçal Mayos (2011: 174):

¿Qué une la «sociedad del conocimiento» con la «posmodernidad», la «modernidad líquida» o la «sociedad del riesgo»? ¿Son estas, de alguna manera, su cara oculta pero correlativa? Más aún, ¿acaso las muy denunciadas «sociedad del espectáculo», «del consumo» o «del simulacro» no tienen también extrañas concomitancias con la «del conocimiento»?

Lo cierto es que lo que llamamos sociedad del conocimiento se ha ido edificando de manera laboriosa durante la segunda parte del siglo XX, justo cuando han emergido la sociedad de consumo, la del espectáculo o la posmodernidad. Más allá de una clara coincidencia temporal, entre estas realidades contemporáneas parece haber un vínculo profundo que no ha sido suficientemente pensado y explicitado.

Para achegármonos a coñecer o funcionamento actual do STG cómpre entender previamente o proceso secular da industrialización do consumo que ten lugar en Occidente, o cal virou nun momento dado cara ao campo da cultura e da arte, ámbito en que acubilla o teatro galego. Por outras palabras, no presente capítulo partiremos da análise de determinadas dinámicas xerais para, logo, contextualizar a súa aplicación no campo galego e, máis en concreto, no campo teatral galego.

Por conseguinte, o primeiro aspecto que desenvolvemos ten a ver coa sociedade de consumo. Coa intención de aproximármonos a tal concepto, valémonos da liña de pensamento de destacados autores como Featherstone

(2000), Bauman (2004) ou Lipovetsky (2007), para os que a antedita sociedade ten de entenderse nun contexto de creación mercantil de produtos que cheguen a maioría da poboación, sen importar a súa condición nin gusto.

Da tríade de autores referida, para o sociólogo polaco Zygmunt Bauman a sociedade de consumo viría a ser aquela rexida baixo principios comerciais caracterizados pola eliminación de normas, aceptación de todos os gustos e mais eleccións transitorias e inconsecuentes; xa que logo, motor dunha “abrumadora demanda de cambio constante [...] que sirve no tanto a las estratificaciones y divisiones de la sociedad como al mercado de consumo orientado por la renovación de existencias” (Bauman 2013: 19).

Baixo esta perspectiva terá lugar o desenvolvemento dunha industria (cultural/artística) que non está libre de contrasentidos como os detectados por Lipovetsky no seu ensaio *La felicidad paradójica* (2007). Como imos ver, no caso de culturas minorizadas como a galega, a relación coa industria teatral é posta en discusión nun plano duplo: por un lado, desde a vertente económica, e, por outro, desde a simbólica, xa que neste último caso –aínda que en certa medida ligado ao primeiro– parece cuestionar os límites e as responsabilidades do subcampo de produción restrinxida en que, por norma, situamos o teatro galego. Neste sentido, a chegada contra finais do XX ao sistema (oficial) de compañías con diferentes inxerencias ás empresas xa asentadas, así como a evolución das cifras do STG no XXI, dálle especial pulo ao debate.

3.1. Orixes da industria cultural

Como queira que cultura e arte se integran nos modos de vida occidentais baixo a industria do ocio, parece oportuno contextualizar o nacemento da industria artística a grande escala. Para iso, atendemos as tres etapas que Lipovetsky (2007: 22-30) distingue para mostrar a evolución da sociedade de consumo.

A primeira, entre 1880 e a II Guerra Mundial, viu o nacemento da sociedade de consumo de masas, isto é, un botar a andar das primeiras fábricas, ante todo tras a reestruturación baseada no modelo fordiano, consistente nunha cadea de montaxe que permitiu reducir o tempo de produción e, en consecuencia, os custos, ademais de aumentar os beneficios

mediante a fabricación en serie. A esas alturas, ademais, resultou moi importante a mellora das infraestruturas modernas de transporte e comunicación.

A segunda, á altura de 1950, alén de consolidar o proceso anterior, distribúe e promociona xa baixo os principios da sedución e do efémero, quere dicir, baixo a lóxica da moda, con estratexias de segmentación de públicos e cunha publicidade, asociada á marca empresarial, máis sofisticada do que o fora na fase anterior. Aliás, a industria perfecciona os principais avances da época previa para poñer ao alcance do máximo posíbel de consumidores os bens duradeiros máis demandados (coche, televisión...) xunto con outras estratexias que melloran as condicións da produción e do traballador, quen, en consecuencia, dispón dun salario máis alto. Precisamente, este feito dispara o consumo *per capita* de tal xeito que se denomina a esta fase como a da “sociedade da abundancia” (Lipovetsky 2007: 28).

Finalmente, a terceira, con inicio na fin dos 70, procura de maneira constante signos de pracer e felicidade coa que intentar evadirse dos problemas cotiáns. Con vistas a lograr o seu obxectivo, as grandes empresas evolucionan a través do estudo personalizado do consumidor, para o que deseñan campañas de *marketing* e publicidade, en especial a través dos medios de comunicación de masas. Será nesta terceira fase en que os produtos culturais non duradeiros –caso do teatro– pasen a ser ofertados baixo as leis da industria do ocio; por tanto, a orixe da industria artística traerá consigo unha serie de mudanzas sociais arredor dos novos vínculos que con carácter xeral se institúen entre produtor e consumidor, como se verá a seguir.

En rigor, para falarmos dunha industria cultural hai que ter en consideración un amplo número de consumidores potenciais, ou sexa, unha masa social⁸⁹. O certo é que, aínda que o concepto de “masa” mereceu a

⁸⁹ O número potencial de consumidores para garantir a viabilidade dunha industria depende de varios factores, como por exemplo, o gasto medio *per capita* destinado a ese determinado consumo. Quere isto dicir que cifrar en números o que se entende por masa presentaría déficits metodolóxicos. Con todo, a título orientativo, Freixanes (2017: 22’00”), a propósito da comunidade de habitantes necesaria para garantir a industria galega –e, en esencia, para xustificar a necesidade de trazar pontes comerciais con Portugal que superen o pico numérico esgrimido– expresa o seguinte: “Cando teñen menos de tres millóns de habitantes son problemáticas, cando teñen menos de seis millóns de habitantes –segundo os sociólogos da economía– son non viables”.

atención dunha extensa nómina de pensadores desde o século XIX⁹⁰, o seu uso debe fixarse tras o paso do capitalismo industrial ao capitalismo de consumo, é dicir, desde que a finais do XIX o individuo xera uns ingresos máis que suficientes como para poder gastar en ocio. Segundo o argumentado, a economía pasa a centrarse no consumo en lugar de centrarse na produción.

Neste contexto, o sociólogo italiano Alberto Abruzzese parte da idea da industrialización da cultura e da comunicación a grande escala á hora de empregar o termo masa. Así pois, o vocábulo sería inicialmente empregado con trazos despectivos baixo a influencia da *doxa* para referir unha “entidade informe e indiferenciada” (Abruzzese 2004: 191).

En efecto, esa idea primeira de masa garda vínculo directo coa de comunicación de masas e coa de cultura de masas, en ambos os casos como resultado do desenvolvemento da industria cultural na sociedade de consumo. Neste sentido, por cultura de masas debemos entender a explotación económica da cultura máis alá do círculo da intelectualidade. A partir desta análise, o sociólogo e antropólogo francés Edgar Morin sostén que a expansión da cultura derivou nun sometemento á vulgaridade dos novos produtos como consecuencia da súa concepción industrial e, por tanto, afastada do coñecemento artístico (Morin 1966: 25). Por outra banda, ese feito determinaba, ademais, un discurso fundamentado na simplificación das mensaxes por parte dos grandes medios de comunicación, ao partir da base de que o termo obxecto de debate remitía a unha maioría homoxénea.

A este respecto, podemos opoñer á tese de Morin o manifestado por Featherstone (2000) en páxinas precedentes arredor do prexuízo inicial que aflora en tal conceptualización. Se na súa orixe tanto o concepto de masa como o de cultura de masas se asocian ao incipiente proletariado, fica logo diluído o rastro de clase primixenio, tal e como ten argumentado o semiólogo italiano Umberto Eco (1984: 63-66) en “Crítica de los tres niveles”⁹¹.

⁹⁰ Son moitos os intelectuais (Nietzsche, Tocqueville, Kierkegaard, Marx, Le Bon, Adorno, Freud, Ortega y Gasset, Canetti etc.) que se ocuparon desde diferentes perspectivas deste termo (Núñez Ladevéze 1978, Abruzzese 2004).

⁹¹ Neste capítulo incluído no ensaio *Apocalípticos e integrados* (1984), o autor revisa os prexuízos asentados nos tres niveis culturais (“*high, middle y low*”) en que aínda era habitual ponderar a produción e o consumo de cultura. Eco dá como superada dita visión, para o que argumenta, *grosso modo*, a falsa correspondencia entre clase social e gusto –tanto do creador como do consumidor–, ademais de desentrañar equívocas asociacións entre os tres supostos estamentos sociais e a complexidade estrutural e o nivel estético das producións. Nalgunha

Na verdade, a dialéctica verquida no campo da cultura sobre a relación entre consumo e diferenciación do consumidor por clases sociais continúa a ser un debate aberto. De facto, mentres en *La distinción*, Bourdieu (1998: 169) estruturaba os modos de consumo –xa no ocio, xa especificamente na arte– segundo as diferentes masas que integran as clases sociais a partir do *habitus* de cada grupo social, esta idea foi amplamente discutida polas teorías do “omnivorismo cultural” ás que máis tarde volveremos⁹².

Indo máis lonxe no estudo do consumidor, resulta útil reparar nun dos puntos de vista que recolleu hai unhas décadas o sociólogo español Luis Núñez Ladevéze (1978: 26), consistente en que “La sociedad de «masas» es a la vez, y paradójicamente, una sociedad atomizada”; quere isto dicir que tras da concepción inicial de masa, coa consecvente profesionalización da industria abrolla a heteroxeneidade a través de subconxuntos ou, nomeadamente, encarnada no individuo, sobre o que a industria foi elaborando un maior grao de coñecemento baixo a “galaxia Internet” estudada por Manuel Castells (2001), especialista no novo marco comunicativo xerado nas últimas décadas. Isto estaría na base das anovadas e complexas funcións do consumo actual observadas por Lipovetsky (2007: 39):

De ahí las nuevas funciones subjetivas del consumo. A diferencia del consumo a la antigua, que hacía visible la identidad económica y social de las personas, los actos de compra en nuestras sociedades expresan ante todo las diferencias de edad, los gustos particulares, la identidad cultural y personal de los agentes, incluso a través de los productos más triviales.

Mais as estratexias que operan tras desta lóxica, pese á diversidade inicial, en conxunto son vistas como homoxeneizadoras polo filósofo e historiador contemporáneo Joan Campás Montaner (2011: 116), noutro xiro

medida, a posición do semiólogo italiano garda relación coas teorías do omnivorismo cultural das que falaremos decontado.

⁹² As teorías do omnivorismo cultural (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011) desenvolven a idea de que ante a tendencia á creación de produtos que procuran a universalidade do receptor –quere dicir, pretenden acadar os máximos segmentos sociais posíbeis–, esvaece a recepción unívoca por parte dun único grupo social. Este feito dispara o consumo heteroxéneo e, por tanto, unha (maior) indistinción do tipo de consumidor que está detrás de cada produto. No entanto, a sofisticación dos estudos sobre o consumidor permitiu deseñar novas estratexias que –nun proceso máis complexo– acaban por asociar o consumo a un individuo que, a diferenza do que acontecía antes, agora é habitual que flutúe entre varios segmentos sociais.

paradoxal. Todo isto implica, ao noso entender, que hai que repensar a relación que se establece entre a democratización da cultura e os principios económicos que operan de fondo, pois o marco industrial aparece como motor do cambio de estratexia na produción de contidos culturais. As empresas, inclinadas ou tentadas a querer abranguer unha masa maior de clientes, poden renunciar á creación dun determinado tipo de produtos con certa responsabilidade social para priorizar a consecución de obxectivos máis individualistas no marco das ICC.

Esta situación ten de verse baixo unha polémica maior no contexto dunha cultura minorizada como a galega e, máis aínda, no ámbito do teatro galego –excluído, por norma, da consideración de medio de masas– dado que o sintagma industria cultural configura un paradoxo que convirá esclarecer todo o posíbel⁹³. Para iso, será necesario reflexionar sobre o rol dos axentes implicados nos procesos creativos en que a identidade diferencial das nacións sen estado vive baixo a ameaza da industrialización.

3.2. As regras da arte na era da industrialización artística

Coa idea de perfilar mellor o valor da arte no século XXI debemos rememorar da man dos sociólogos Lipovetsky e Serroy (2010) un fito –en esencia, xermolo da democratización da arte– acontecido na década dos 60 e que explica o cambio de tendencia no campo artístico que terá lugar de xeito sistematizado durante a fase terceira referenciada. Para entendermos tal acontecemento resulta notorio o papel que desenvolven nesa altura artistas como Andy Warhol, convertido en impulsor decisivo dun movemento que cristalizou na explotación regular da arte a través da industria, mais que

⁹³ A etiquetaxe da arte escénica do teatro como produto industrial parece ter, de partida, unha difícil asociación. No entanto, é habitual atoparmos indefinicións semellantes (sobre todo, nas fases incipientes). O propio Eco (1984: 20) refería o sintagma “cultura de masas” como un “híbrido impreciso” que, coma no caso que ten a ver co STG, agocha un paradoxo. Serán as tomas de posicións que realicen os diferentes axentes as que vertan luz sobre a problemática, do mesmo modo que acontecía na oposición entre “apocalípticos” e “integrados” que dá nome a un dos ensaios máis célebres do semiólogo –no cal contraponía á visión negativa dos que renegaban da cultura de masas (apocalípticos, polo xeral ben posicionados no campo) a perspectiva positiva desta (os integrados, por norma recén chegados)–. Neste sentido, observarmos o funcionamento do STG dunha maneira análoga á recén referida, proporcionaranos unha serie de datos de interese de cara ás nosas conclusións.

contaba desde principios de século con antecedentes de renome⁹⁴. Tras a autodenominación warholiana “Soy un artista comercial” (Warhol *apud* Lipovetsky e Serroy 2010: 96) o máis famoso creador do *pop art* vertebrou un camiño industrial que o capitalismo non dubidou en explotar, pois, derrubadas as fronteiras da arte como reduto da intelectualidade, tras da *Campbell’s Soup Cans* (1962) latexaba un cambio revolucionario no vínculo entre a produción de arte e o consumidor.

A escolla dun tema considerado vulgar para ser retratado nun cadro serviu de estímulo para promover unha mudanza de valores nas artes plásticas e, por extensión, das artes en xeral⁹⁵. Alén da temática –que en rigor suscitaba o debate entre dous modos antagónicos na maneira de entender a cultura– a pintura estaba baseada nunha lata multiversionada, o que motivaba un duplo conflito: o do fondo e o da forma. En ambos os casos, foron considerados por parte da maioría da profesión impropios para a produción como arte e, moito menos, nas galerías ou museos, lugares de culto aos que só tiña acceso unha elite intelectual que se vía desta maneira desprazada.

En rigor, asistimos á habitual loita polo centro do sistema entre a posición conservadora e, até este momento dominante, fronte a posición emerxente; esta, amparada no capital económico, toma como destinatario un público masivo fronte o público reducido da primeira e, baixo esta premisa, reverte as posicións do campo, co cambio de ideais que isto implica, cerna de teorías como as desenvolvidas por Bourdieu (2004) arredor do subcampo de grande produción e do subcampo de produción restrinxida.

Deste modo, as tensións centro-periferias típicas dos sistemas culturais (Lotman 1979: 105) encontrarán no vector da cantidade un incentivo decisivo para a valorización dos produtos culturais nados no anovado sistema de produción industrial.

⁹⁴ Caso das ideas precedentes dos movementos de vangarda nos principios de século ou do francés Marcel Duchamp, creador do *ready-made*, quen nomeadamente cuestionou o valor da arte a través de obras baseadas en elementos da cotidianidade. Este “ataque contra el arte institucionalizado” (Featherstone: 2000, 78), fortalecido con outras iniciativas como o *body-art*, os *happenings* ou mesmo a mera estetización das cidades fixo que na década dos 60 a industria se fixara na arte.

⁹⁵ A polémica xurdida, a teor do resultado, favoreceu os intereses de Warhol con carácter inmediato. Isto pode explicarse en grande medida polo feito de que toda polémica leva asociada unha dose de espectacularidade.

De acordo con Eco (2004: 363), o ideal de beleza na segunda metade do XX ten de ver con esta reconversión de valores, cando afirma que o “deleite estético del objeto bello también se transforma en la exhibición de su valor comercial”. Certo é tamén que o semiólogo italiano advirte que baixo dito valor da beleza a vella condición de artista fica acurralada, momento crítico que explicará unha numerosa emigración cara o terreo da industria, mais tamén a copiosa ocupación de novos creadores na cadea de produción laboral que promove o mercado (Featherstone 2000). Segundo se desprende da cita de Eco recién referida, o parámetro da cantidade gaña enteiros con respecto ao do coidado do produto, de tal xeito que o grao de codificación do artista-intelectual no novo sistema de produción articúlase de modo máis feble, sobre todo de termos en conta que este sistema pasa a ter na imaxe un elemento estrutural de primeira magnitude:

El mundo de las mercancías ha conquistado una capacidad innegable de saturar con imágenes la percepción del hombre moderno, cualquiera que sea su posición en la sociedad: desaparece así la distinción entre artista y hombre corriente (Eco 2004: 377).

Sexa como for, abríronse novas fórmulas de exploración da arte, con dúas posicións extremas: unha cargada de capital simbólico e outra, en consonancia co establecido polo *pop art*, comercial. Esta segunda posibilidade será a que concentre os esforzos da industria do ocio, pois a idea que latexa tras da obra, como adiantabamos no epígrafe anterior, abrirá á altura dos 70 un mercado regulado baixo outra lóxica: obxectos cotiáns de consumo popular, isto é, produtos con alcance masivo creados mediante un modo de produción acelerado.

Aliás, a última cita de Eco contén outro elemento clave para entender a pronta tomada de posicións da lóxica empresarial dominante na segunda parte do XX. A preponderancia do aspecto visual das creacións explicaría, pois, ese “saturar con imágenes” mediante produtos difundidos a través de *mass media* como a televisión (Eco 1984: 335-380). Por outra parte, para o semiólogo italiano, fronte á palabra –reservada historicamente a unha elite– “la única posibilidad de educar a las masas era la traducción en imágenes de los

contenidos oficiales de la cultura” (Eco 1984: 28). Asemade, a chegada de Internet, redundará na creación dun perfil de individuo definido por Lipovetsky e Serroy (2010: 85) como o “homo pantalicus” debido a súa forte relación coa imaxe (televisión, cine, móbil, ordenador etc.).

A partir de reflexións como estas –ante todo, a consolidación e necesidade de especialización no proceso creativo de aspectos que teñen a ver coa imaxe– ampliouse o espectro de oficios no campo das artes. Por tanto, como antes apuntabamos, moitos dos artistas optaron por traballar para a incipiente industria, coa consecuente deslocalización simbólica –cara o campo da produción comercial– e coa deslocalización física dos museos e galerías cara as fábricas e extensións destas. A filósofa estadounidense Susan Buck-Morss explica que o transvasamento é debido a que “generó una expansión de los empleos en publicidad, comercialización, diseño industrial y exhibición comercial” (Featherstone 2000: 55). Esta listaxe nomea outros traballos necesarios para o afianzamento desta industria, como o mediador, isto é, o novo intermediario cultural “un sector en expansión dentro de la nueva clase media” cuxa función principal sería “abastecer y ampliar la gama de estilos y de estilos de vida de que disponen las audiencias y los consumidores” (Featherstone 2000: 59).

Aliás, sempre da man do gradual avance no coñecemento do cliente por parte das empresas, as dinámicas da moda están cada vez máis pensadas para facilitar a venda dos produtos de corte comercial. Agora ben, para un mellor aproveitamento da produción industrializada da cultura, deben profesionalizarse as cinco fases que compoñen a “cadea de produción da cultura” (CCG 2016); por tanto, hai que tomar en consideración todo o proceso e non só o produto habitualmente consignado como final (a exhibición escénica, no noso caso).

Secasí, como xa foi introducido, a análise de aspectos como a reconversión dos modelos de referencia para o público do XXI ou a falta de visibilidade mediática dun determinado tipo de produto permite comprender o auxe de novos modelos de consumo. A mudanza de referentes axudaría a entender a caída de popularidade do intelectual⁹⁶, figura agora periférica fronte

⁹⁶ Esta caída tamén pode entenderse se atendemos ao cúmulo de oficios que interveñen no proceso industrial. Neste sentido, o intelectual viría a ser unha persoa máis dentro do amplo

á posición central de persoeiros con grande presenza nos *media* como poden ser deportistas, cantantes, estrelas de cine, chefs, modistas, *youtubers* ou representantes do denominado mundo do corazón. Xa que logo, toda esta tipoloxía de oficios amentada adquire unha posición no centro do sistema da cultura en especial a través da industria do ocio e, mais en concreto, a través da industria da imaxe, a cal, ao tempo, outorga un valor decrecente á palabra⁹⁷.

Guy Debord (2003: 53-54), nunha reflexión sobre a súa obra máis coñecida, non se sorprendía do ascenso de magos e sectas na escala de referencia social. Tras da aparente singularidade deste fenómeno, o que reafirmaba o pensador francés era o auxe do pensamento común, a medio camiño entre a ignorancia e a desorientación, aspecto central na súas teorías e na que indagaron máis autores⁹⁸. De modo análogo, Lipovetsky (1990: 15-16) tense apoiado en filósofos como Habermas ou o propio Debord para criticar o ascenso desta “pseudocultura espectacular” que fai do consumidor un alienado do produtor, a consecuencia do uso deficitario ou inexistente da razón no consumo destes produtos por parte do individuo.

En todo o caso, a demanda de bens culturais nun mercado tan saturado polo alcance de produtos vinculados ao mundo dixital (Bolaño 2010: 48) pasa pola visibilización e, neste sentido, debemos insistir na importancia dos

cadro de persoal necesario desde que se orixina o produto até que chega o consumidor. Alén diso, se damos por boa a simplificación dos contidos destes novos produtos (Debord 1999, Lipovetsky e Serroy 2010), o intelectual pasa a ser unha figura irrelevante.

⁹⁷ Non obstante, constátanse reaccións desde a intelectualidade coas que combater o traslado da palabra á periferia do sistema. Así, Slavoj Žižek explora con certo éxito as posibilidades dadas polas plataformas dixitais: como teremos ocasión de comprobar, é frecuente que o filósofo esloveno empregue vídeos a través da súa propia canle de YouTube cos que reflexionar sobre algún concepto de actualidade no momento da gravación. Incluso alén do atinado dos comentarios dos persoeiros televisivos, a idea transmitida ten a ver máis co universo McLuhiano do *mass media* como elemento decisivo na maior relevancia da posición que ocupa no campo un determinado axente; argumento presente na coñecida máxima “el medio es el mensaje” (McLuhan 1996: 29).

⁹⁸ Para Debord (1999), a implantación do novo modo de produción repercutirá nun menor coidado dos contidos e, á vez, impulsará a aparición de produtos que atendan máis á cuestión formal, con especial inclinación á aparatosidade de ditos produtos; por outras palabras, prevalecerá o “espectacular”. Aos efectos, será o habitual privilexiar o sistema de produción –ou a forma do produto– en detrimento da atención ao fondo do produto. A modo de exemplo esclarecedor dos modos de consumo que se impoñen na actualidade, Lipovetsky, nunha liña que vai máis alá do expresado por Guy Debord, remarca o aumento de vendas do (para)relixioso para unha certa idade como aposta individual na procura do equilibrio interior (Lipovetsky 2007: 123, 334). Estas vendas, non obstante, non se corresponden coa praxe tradicional, isto é, participar da liturxia da misa. Alén diso –e talvez para apuntalar o paradoxo–, agora nun contexto español, segundo o que se desprende do informe *Jóvenes españoles entre dos siglos*, a mocidade desacredita na fe cada vez máis (González-Anleo e López-Ruiz 2017: 235-277). En suma, indicios dunha identidade que se move entre calificativos como: incoherente, crebada, infiel, líquida etc.

recursos mediáticos que se empreguen para poder chegar ao público, sendo un deles a participación na cadea de produción de referentes como os citados –por exemplo, un actor famoso pola súa aparición nas pantallas de televisión e de cine–⁹⁹. Unha das máximas de Debord (1999: 41) –“lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”– evidencia de xeito máis nítido a dominación do espectacular, de aí que os *mass media* cobren unha grande importancia á hora de orientar ao consumidor cara un produto, máis alá doutra serie de estratexias que van aparecendo a través de máis canles comunicativas como as redes sociais ou incluso os medios tradicionais, obrigados estes últimos a evolucionar para atraer por calquera vía a atención¹⁰⁰.

De aplicarmos ao sistema teatral galego as liñas críticas aquí expostas, deberíamos atender, desde un primeiro momento, á loita centro-marxes á que asistimos no campo unha vez configurado. Neste sentido, *grosso modo*, observaremos a tensión entre un teatro fundamentado na palabra e un teatro que, en diferentes niveis, propón unha renovación da linguaxe escénica a partir de aspectos que teñen máis a ver coa imaxe. A implantación de novas tendencias no STG cara esa dirección –en suma, postulados escenocentristas e/ou posdramáticos– vai depender do grao de asunción destas teorías por parte de axentes ou entidades intervenientes nos procesos de creación, así como da recepción dos produtos acollidos a estas correntes.

Por tanto, así como a renovada posta en valor da escena trouxo aparellada a necesidade por parte dos profesionais de se especializaren nos diferentes signos que interveñen na creación do produto escénico¹⁰¹, unha das

⁹⁹ Para o caso do teatro galego, referímonos a un mercado saturado en tanto que compite cunha oferta innúmera de posibilidades de consumo cultural. Aliás, para entendermos o teatro na Galiza, temos que ter en conta que hai dous sistemas teatrais en réxime de competencia. Por último, o feito de falarmos dun sistema de produción industrial –ou constante– fai que as empresas abastezan sen cesar de produtos (escénicos ou doutra índole) aos consumidores.

¹⁰⁰ Por exemplo, a clase política e o seu cambio de rol nas aparicións en televisión –*late shows*, por poñer un caso–. Detrás desta ocupación dos espazos populares, por suposto, está a captación doutro tipo de votantes mediante novas dinámicas expandidas da política, a costa da caída das ideas fundamentadas na exposición ante o público do programa político que toque defender. Slavoj Žižek (2016) ten reflexionado sobre estas cuestións a propósito da victoria de Donald Trump nas últimas eleccións estadounidenses. Non obstante, na espiral de Internet en que nos movemos, como se insistirá máis adiante, as estruturas económicas máis dominantes teñen máis doado impoñer o seu discurso, o que ameaza o proceso democrático do que se adoita falar a miúdo para explicar o cambio de paradigma socio-cultural.

¹⁰¹ A configuración dun espectáculo teatral xira arredor de aspectos como a decoración, luz, maquillaxe, vestuario etc e, por conseguinte, á par do signo escénico da palabra encontramos

consecuencias da especialización laboral requirida na actualidade –cando menos, polo nativo dixital– toma como base o apoio na cultura visual –alén do traballo en escena, en materia de difusión ou creación de marca fóra dos palcos–. En consecuencia, no referente ao STG, a potenciación por esta vía dos elementos que conforman a cadea de produción optimizará os resultados finais. De aí que precisemos indagar nas estratexias que están a explorar os axentes teatrais co propósito de baremar a forza de conflitivas industrias culturais como o teatro ou as artes plásticas¹⁰² (Freixanes 2010).

Á desorientación provocada pola dispersa oferta –no caso do STG, alén doutras consideracións, pouco visíbel nos grandes medios de comunicación e, xa que logo, con escasos referentes para o público en xeral– hai que sumar o descrédito en boa parte dos representantes da cultura, sobre todo, para a xeración do cambio de milenio. Neste sentido, entendemos necesario valorarmos, sequera tanxencialmente, a utilidade do teatro galego –xa simbólica, xa económica– nun panorama de decaemento xeral da cultura tal e como se viña entendendo nas décadas anteriores e mais de desconfianza das principais institucións¹⁰³. Por suposto, para o caso do teatro galego habemos de analizar a variábel da lingua de cara a calibrar adecuadamente o funcionamento do sistema.

outra fórmulas que poden desprazar o texto cara unha posición marxinal. En consecuencia, unha obra de teatro englobará unha serie de oficios que precisará de profesionais ou, no seu defecto, da debida formación de determinados axentes que, no proceso, xestionarán diferentes acometidos. Por suposto, como se insistirá a continuación, os oficios que forman parte do proceso teatral abranguen outras ocupacións que van máis alá da súa participación no espectáculo en directo, como é o caso do programador ou do crítico.

¹⁰² Como queira que das artes escénicas nos ocuparemos ao longo do documento, en referencia ás artes plásticas, sen ánimo de entrar en maiores disquisicións, podemos indicar como elemento para o debate certas saídas laborais que se ofrecen a través de industrias tradicionalmente asentadas como a televisión ou o libro.

¹⁰³ Sirva como mostra da desvalorización das “Humanidades” a percepción da utilidade dada por unha significativa parte da sociedade aos tradicionais estudos literarios (Torres Feijó 2012b: 157-158). De facto, o profesor Torres Feijó parte da superación dos estudos humanísticos tradicionais –dada a súa percepción negativa, alén de estar ligados a institucións en que a cidadanía acredita cada vez menos– para propoñer un novo enfoque nos estudos culturais do que, en grande parte, nos valem na nosa tese. Con respecto á desconfianza xerada polas principais institucións, lembremos o recollido por autores como González-Anleo e López-Ruiz (2017).

3.3. Democratización das artes e “trivialidade do cuantitativo”

Se ben é certo que pasado o ecuador do século XX xa había mercados consolidados noutros ámbitos da arte, caso do libro¹⁰⁴, o que pretendemos manifestar é que á altura dos 60-70 houbo unha renovación xeralizada dos principios da industria, de tal maneira que –como Debord prognosticou (1999)– o lado da innovación pasará a ocupar unha posición central no sistema, como resultado da inercia establecida pola moda: “La lucha entre tradición e innovación, que es el principio interno de desarrollo de la cultura en las sociedades históricas, sólo puede continuar merced a la permanente victoria de la innovación” (Debord 1999: 152).

Neste sentido, o sistema nado no ámbito das artes plásticas estenderase –a diferente intensidade– polas restantes artes aplicadas ao consumo popular, de tal xeito que o ideario desenvolvido desde disciplinas como a da pintura presentarán altos graos de afinidade con outras industrias artísticas. En rigor, o que acontece coas artes plásticas é un feito sistémico que se pode observar na industria do libro, mais o mesmo se podería observar na do cine, na do videoxogo ou na da música, por pór outros exemplos.

En consecuencia, a industrialización da arte tivo lugar baixo o seo dun proceso democrático sintetizado por Lipovetsky e Serroy (2010) no concepto “cultura-mundo”. Porén, outros autores, como Jorge Linheira (2018: 251),

¹⁰⁴ O apoio recorrente na industria do libro encontra explicación na súa representatividade como mingua do argumento humanístico –amparado na palabra– ante o ascenso da imaxe, entendendo en tal proceso de cambio a aposta polo entretemento a costa da perda de peso da capacidade crítica do consumidor. Asemade, a evolución da propia industria do libro permite falar de diferentes posibilidades de produción que serven de espello para os albos da nosa tese, pois á parte de que, por exemplo, o mercado literario (galego) ten máis percorrido na historia que o da arte escénica do teatro (homólogo), o certo é que de indagarmos nos métodos de produción da cultura libresca encontraríamos tamén unha pugna entre estratexias máis apegadas á tradición e dinámicas que procuran –baixo claves anovadas– estreitar os lazos sobre un determinado perfil de consumidor (por exemplo, presente na hoxe denominada literatura *best-seller*). En relación a isto, e de paso que desfacemos –aínda que sexa de xeito lacónico– algún dos prexuízos existentes na literatura, estaría, entre outras cuestións, a actual incidencia das imaxes no mercado do libro. A relación con estas vén de moi atrás, desde logo, mais sirva como exemplo a estrutura-tipo da denominada literatura infantil, onde palabra e ilustración van de man dadas no avanzar da historia. Alén diso, e sen entrar na literatura dixital, relacións máis complexas como as que se producen na banda deseñada ou na novela gráfica tamén poñen o foco na imaxe. En todos os casos, as liñas de venda destes produtos na Galiza seguen a ter unha boa acollida –así como as publicacións, cando menos en comparación co que acontece no resto de España (ACyT 2018)–, de tal modo que indagar nas claves que operan tras resultados coma estes favorecería o coñecemento por parte dos profesionais do sector das motivacións que perseguen certos perfís de consumidores de cultura.

danlle máis enfase aos perversos principios que, segundo a súa opinión, predominan na denominada “democracia cultural”:

La misma ocupa una posición contraria a la visión de acceso que han promovido históricamente las administraciones públicas, ciñéndose a su versión más restrictiva que es la del mero consumo, y la medición del éxito de los eventos exclusivamente por el número de visitas, sin tener en cuenta otros medidores de calidad.

Como se desprende da cita, para o propio Linheira tras do concepto recién destacado acabaría por haber unha desvirtuación da idea orixinal. Fundamentado na participación (activa ou pasiva) universal das persoas nos procesos de creación cultural –xa non ligados unicamente a un pequeno reduto de axentes creadores– baixo o impulso dado á esta democratización esqueceríamos nalgunha medida o rol social da cultura, dado que: “Construir cultura es, ante todo, formarnos como persona, grupo y comunidad” (Linheira 2018: 252).

Debido ao alcance universal que subxace á democratización das artes e mais á incidencia do seu modo de produción acelerado, para potenciar a vertente económica da industria o sistema tivo que estruturarse arredor da simplificación dos contidos, como xa foi dito a través de Lipovetsky e Serroy (2010). En grande medida, esta liña argumental ten un firme antecesor en Debord, quen a pesar de entender o proceso como algo natural –no sentido de atoparnos nunha tensión entre dinámicas novas e consolidadas que acaba caendo do lado da innovación–, sempre se mostrou crítico con esta virada de valores cara o triunfo do produto espectacular, entendido como privilexio da forma (de produción) en detrimento do fondo. Así, ten falado da “trivialidade do cuantitativo” (Debord 1999: 66) para explicar a banalización xeneralizada provocada pola industria, pois a capacidade crítica que se lle debería exixir ao consumidor vese diminuída pola elaboración de produtos cuxo obxectivo fundamental pasa a ser a ampliación de mercado.

Ante esta tesitura non é de estrañar, entón, que asistamos a unha reacción por parte dos ocupantes das posicións agora ameazadas –cando non revertidas– cuxa defensa ten a ver coa reivindicación dos valores hoxe

menoscabados. Neste sentido, Mario Vargas Llosa (2012: 32), como representante dunha desprazada cultura libresca¹⁰⁵, engade: “La desaparición de la vieja cultura implicó la desaparición del viejo concepto de valor. El único valor existente es ahora el que fija el mercado.” O Nobel de Literatura peruano detense na crítica de autores como Marcel Duchamp para presentarnos a idea de que a “banalización” pasa a tinxir todas as parcelas da vida, sendo isto notábel, segundo o escritor, na falta de elementos do repertorio cultural que alenten o espírito crítico e non a espectacularidade vacua (Vargas Llosa 2009)¹⁰⁶.

Xaora, esta idea do frívolo podemos ligala coa heteronomía bourdiana, fronte á autonomía do artista-intelectual. No campo da industria:

[O valor] dos produtos culturais tende a minguar a medida que vai avanzando un proceso de consagración que vai acompañado case inevitabelmente dunha banalización capaz de impulsar a divulgación, a cal determina unha desvalorización producida polo incremento do número dos consumidores, e polo debilitamento correlativo da exclusividade distintiva dos bens e do feito de consumilos (Bourdieu 2004: 98).

Deste xeito, a industria –baixo o principio de cantidade que a rexe– en nome dunha suposta democratización busca chegar ao máximo número posíbel de consumidores mediante produtos que, entre outras consideracións, parecen abolir as diferenzas entre clases¹⁰⁷, mais, a teor do visto a través das voces críticas con este sistema de produción, a atención aos contidos vese resentida e, en consecuencia, tenden a desfavorecer unha recepción crítica

¹⁰⁵ Como xa foi comentado, a través do concepto *best-seller* a propia industria do libro produce un debate entre alta e baixa cultura que aínda latexa nos nosos días. Alén disto, os axentes consagrados no campo literario adoptan unha posición de defensa ante a evolución doutras industrias como a das que traballan coa imaxe, ao consideraren estas como unha ameaza para a conservación do seu estatus. Finalmente, a consolidación de mercados non artísticos como o do deporte ou da estética, sumados ao *boom* dixital, conforman un panorama obtuso para os escritores que, sobre todo, pertencen ao subcampo da produción restrinxida.

¹⁰⁶ Vargas Llosa (2009) verque sobre Duchamp unha idea similar á que referimos a propósito de Warhol. Non obstante, Bourdieu (2004: 90) explica o éxito do artista, chegado a golpe de paradoxo: “inventa o *ready-made*, ese obxecto manufacturado promovido á dignidade de obxecto artístico por un golpe de autoridade simbólica do artista”.

¹⁰⁷ Esta cuestión será matizada máis adiante a propósito das teorías do omnivorismo cultural, ás que, non obstante, xa nos temos referido. Aínda así, coa vontade de esclarecer outro pouco os efectos perversos que latexan tras da noción da democracia cultural, para o caso do STG, lembremos a denuncia de Linheira (2018) arredor da falta de políticas culturais que na verdade dean sentido ao termo posto en cuestión.

como resultado do sometemento ao “*listo-para-consumir-mediático*” (Lipovetsky 1990: 15-16). Para alén do manifestado, a procura da ampliación da cota de mercado entraría, ademais, en conflito coa necesidade de coidar o valor simbólico dos produtos culturais.

Por suposto, o caso dos produtos artísticos galegos ten de ser revisado baixo este duplo plano, pois nun contexto cultural de por si minorizado –xa no xeral das artes, xa no específico do STG– o xurdimento da industria xira arredor do eixo económico, mais tamén do social:

Por unha banda, a simbólica (inmaterial), intimamente relacionada coa nosa visión do mundo e da realidade, tamén coa nosa identidade social (cultural); e por outra, a dimensión económica: obxectos de demanda e consumo, que producen ou aspiran a producir retornos económicos, mesmo excedentes (beneficios) (Freixanes e Meixide 2010: 19).

Non obstante, os espectáculos escorados en exceso cara a vertente económica desatendendo o aspecto simbólico, poñen en risco na Galiza a especificidade do sistema, pois minan a saúde deste. Por este motivo, o (suposto) éxito de vendas dos produtos teatrais hai que poñelo en relación co seu modo de produción, quere dicir, cos medios empregados para acadar tales fins económicos, por canto o apoio en signos que atentan contra o compromiso coa narrativa dunha nación galega con especificidade propia non sería favorecedor dos intereses do STG.

Xa que logo, precisamos analizar os elementos que forman parte da exhibición escénica, mais tamén as restantes fases que conforman o proceso de creación dos espectáculos. Ademais, convén non esquecer a historia do campo, posto que na configuración do STG acontecida na segunda metade do XX a lingua tornou en elemento diferencial, cuestión posta en dúbida nas últimas décadas por compañías encadradas –cando menos nun primeiro momento– no lado da innovación (López Silva 2012). A reconceptualización que estas empresas propoñen do sistema, no fondo, dialoga con outras formas de identidade que poderían anular a función social diferencial dos produtos galegos, de tal modo que na loita pola posición no sistema cobra unha especial importancia a natureza crítica das encenacións asumidas como galegas ante a

preponderancia do valor da cantidade, non necesariamente impulsado este desde o lado da innovación. En grande parte, o conflito entre ambas as dinámicas opostas fundaméntase na lóxica bourdiana do subcampo de produción restrinxida e do subcampo de grande produción, dado que en moitos dos casos as propostas encadradas no STG encobren a procura dunha relación co mercado o máis ampla posíbel, quere dicir, non circunscrita unicamente ao ámbito galego e suxeita a certos modos de produción propios da industria que, en definitiva, deixan nun plano secundario a súa función identitaria á volta dun esquema de resistencia cultural.

3.4. A creación de identidades culturais na modernidade líquida

Dentro das mudanzas socio-culturais dos países de Occidente, a medida que nos achegamos como sociedade ao século XXI unha serie de acontecementos de carácter global repercutiron na fabricación de “identidade cultural”, termo que para Olga Lucía Molano, consultora internacional en temas de xestión e produción cultural, vén definido por:

[...] un sentido de pertencencia a un grupo social con el cual comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación, y como reafirmación frente al otro (Molano 2007: 73).

Pese a ser un concepto suxeito a polémica¹⁰⁸, Molano basea a identidade cultural en tres piares: o económico, o humano e o patrimonial. En opinión da autora, este último eixo pasaría a ser o fundamental para artellar

¹⁰⁸ Até o punto de que o pensador François Jullien (2017: 57) cuestiona a existencia do termo, en tanto que “lo propio de lo cultural es cambiar y transformarse –esta razón es determinante, pues está ligada a la esencia misma de la cultura–. Una cultura que deja de transformarse es una cultura muerta (como se habla de una lengua muerta: una lengua que, porque ya no se habla, deja de evolucionar). La *transformación* es un principio de lo cultural, y por eso no se pueden establecer características culturales o hablar de la identidad cultural de una cultura”. No entanto, a propia Molano, como desenvolvemos de inmediato, esgrime varios dos argumentos que nos permiten falar dunha determinada identidade cultural, máis alá das mudanzas que poidan manifestarse co paso do tempo.

unha construción identitaria, ao precisar do apoio da memoria, isto é, “o pasado” (Molano 2007: 73-74), mesma idea que a proposta polo lingüista e semiólogo ruso Jurij Lotman, para quen a cultura máis que nada é “memoria” (Lotman e Uspenskij 1979: 71) grazas a cal xeramos vínculos con referentes pretéritos e, entre eles, co espazo¹⁰⁹.

Mais a crecente importancia da economía na sociedade –e, concretamente, na cultura– provocou que os bens creados no sector artístico escorasen cara obxectivos económicos. Xa que logo, o capitalismo –clave nas tres idades en que se desenvolveron tanto a sociedade de consumo como as industrias culturais (Lipovetsky 2007)– facilitou a predominancia do lado económico das creacións e, á vez, prexudicou a súa función simbólico-identitaria, como así describen boa parte dos informes do CCG:

O que se vén chamando a «industria da cultura» e que máis exactamente debería denominarse a «aculturización industrializada». Estes axentes configuran o sistema artístico na actualidade, un sistema cada vez máis afastado das cuestións propiamente artísticas ou investigadoras e, pola contra, máis preto de determinados sistemas de *márketing* ou da produción de determinadas industrias como a da moda ou a do espectáculo (Sobrino 2009: 11).

Como queira que a función da cultura tamén afecta a identidade dos pobos (Lipovetsky e Serroy 2010: 123), a recepción que teñen na Galiza a serie de dinámicas globais observadas ao longo desta epígrafe daranos unha medida máis concreta do valor dos produtos culturais máis comprometidos coa defensa da identidade cultural específica, en tanto que elemento diferencial ameazado pola presión de procesos como o multiculturalismo ou a

¹⁰⁹ Segundo Molano (2007: 84): “La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, del pasado. Un pasado que puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos. El valorar, restaurar, proteger el patrimonio cultural es un indicador claro de la recuperación, reinención y apropiación de una identidad cultural”. Aliás, para Molano (2007: 73) o vínculo co espazo é outro dos elementos destacábeis: “Aunque el concepto de identidad trasciende las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio. [...] Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria”.

globalización, tendentes ambos, na súa expansión de orde comercial, a reducir a heteroxeneidade das culturas:

Hay que resistir, en efecto, contra el empobrecimiento de las culturas, contra el aplanamiento generado por la uniformización mundial y comercial. Porque es ahí donde el “mercado hace al mundo”. [...] la reivindicación identitaria es la expresión del rechazo que produce la uniformización del mundo y su falso carácter universal (Jullien 2017: 66-68).

No entanto, antes de adentrármonos en cada un dos procesos que destacaremos nesta epígrafe, consideramos oportuno detérmonos na era en que acubillan tales movementos. Con esta intención, de entre a variada terminoloxía proposta polos sociólogos, a da modernidade líquida parécenos apropiada para razoar os nosos propósitos. Zygmunt Bauman, sintetiza en tal noción as mudanzas clave para entender o cambio de paradigma social:

Culturalmente, presagia, señala o acompaña el paso de una rutina perpetua a una innovación constante, de la reproducción y retención de “lo que siempre tuvimos” a la creación o la apropiación de “lo que nunca ha sido” o “lo que nunca tuvimos”; de “empujar” a “tirar”, de la necesidad al deseo, de la causa al propósito. *Socialmente*, coincide con el paso de las normas de la tradición a “la fusión de los sólidos y la profanación de los sagrado”. *Económicamente*, provoca el paso de la satisfacción de necesidades a la producción de deseos (Bauman 2009: 42-43).

En opinión do sociólogo polaco, esta era afonda no coñecemento dun individuo que se presenta no XXI cunha maior carencia de valores en que asentar o seu futuro. Deste modo, Bauman (2009: 157-159) retrata ao habitante do mundo moderno como un ser con ansiedade, inestábel e fráxil, incapacitado para asumir compromisos a longo prazo. Na mesma dirección, Lipovetsky (2007), coa idea de explicar a casuística que hai detrás dos nosos comportamentos en calidade de consumidores, parte da idea de que factores como o desemprego, o emprego precario, os febles vínculos emocionais ou a

preocupación pola saúde provocaron unha ansiedade individual e colectiva que está na base do consumidor da “hipermodernidade”¹¹⁰.

Ademais, segundo Lipovetsky e Serroy (2010), a viraxe de valores da “cultura-mundo” trae consigo aparelada a “desorientación” ou, cando menos, a reorientación do individuo hipermoderno. Para ambos os autores esta era defínese como un réxime cultural que vén de emerxer conducido pola industria, no cal as fronteiras entre as diferentes parcelacións da cultura diluíronse na espiral en que se move a sociedade, de tal maneira que o individuo tende a consumir con asiduidade coa idea de escapar do estado de incerteza en que vive, seducido masivamente polos mecanismos ofertados desde a lóxica da grande produción:

Más allá de la cultura ilustrada y noble, lo que se impone es la cultura expandida del capitalismo, el individualismo y la tecnociencia, una cultura globalizada que estructura de modo radicalmente nuevo la relación de la persona consigo misma y con el mundo (Lipovetsky e Serroy 2010: 11).

Consciente do perfil do home moderno, a fase III do consumismo explorou con avidez o pracer inmediato e a renovación constante dese gozo. Para iso, foi importante contar cuns membros da sociedade desorientados, formados no desapego ao pasado e ao futuro, educados no prazo inminente do presente que impón o mercado. Baixo esta idea, a creación de produtos culturais –e, con estes, de identidades culturais– adquire unha importancia maior para aqueles axentes –e/ou institucións– máis interesados en desenvolver un esquema cognitivo dominante, máxime de entendermos que o coñecemento tamén pasou a ser unha mercancía (Bauman 2007: 30).

¹¹⁰ Catalogamos o termo “hipermodernidade” como un hiperónimo de conceptos que teñen cadanseu capítulo na obra citada, como “hipercapitalismo”, “hipertecnificación”, “hiperindividualismo” ou “hiperconsumo”. Con todo, manexamos con prudencia esta denominación, xunto co seu marco teórico, dado que os conceptos precedentes de “modernismo” e “posmodernismo” foron revisados de maneira exhaustiva por Featherstone (2000: 21-37); deste xeito, comprobamos como moitos dos atributos do posmodernismo continúan vixentes na hipermodernidade. Por outra parte, debemos aclarar que o concepto “desorientación” pode conter un prexuízo por si mesmo, xa que significa “falta de orientación”, mais o que en boa parte pretendemos argumentar é a mudanza de referentes que tivo lugar no campo. Se usamos o termo, xa que logo, é debido á ampla relación de pensadores que o empregan –mesmo con sentido negativo–, como é o caso de Lipovetsky e Serroy (2010: 19).

Outrosí, a planificación da cultura xera un horizonte de posibilidades de cara á tomada de decisións por parte do consumidor, en quen acaba recaendo a responsabilidade de configurar a súa propia identidade, mais para tal decisión, na verdade, non lle foi dada unha formación, pois segundo o filósofo italiano Nuccio Ordine (2015: 14) as institucións gobernamentais antepoñen o criterio económico ao capital cultural. A falta dunha autoridade en que apoiarse, sumado á falta de medios públicos desde os que reorientarse de xeito crítico ante o novo paradigma, fai que, como vimos dicindo, se imponha “una versión privatizada de la modernidad, en la que el peso de la construcción de esas pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo” (Bauman 2004: 13). Inclusive a escola propicia o ascenso do argumentario mercantil e, con esta, de certos modelos de referencia privilexiados, feito que –para o caso do teatro galego– non parece beneficiar o traballo dunha parte dos axentes máis comprometidos en preservar un sistema socio-cultural diferenciado do español –e, por tanto, o propio STG– ante o auxe de novas identidades mesturadas nun *totum revolutum* aceptado polas institucións reguladoras, como se intentará ver nesta tese.

En rigor, a inestabilidade do consumidor da modernidade líquida ten de ser aplicada, *mutatis mutandi*, ao axente creador de produtos teatrais galegos, en tanto que tamén este se ve incapacitado para se manexar fóra do curto prazo que marcan as dinámicas empresariais que envolven o seu labor. A heteronomía económica que domina o campo frea a elaboración de produtos comprometidos naqueles profesionais máis preocupados pola consolidación dun teatro nacional galego como entidade sociosemiótica específica –na medida en que é percibido como produto con máis riscos de saída no mercado–, posto que deben priorizar os seus esforzos na salvagarda da empresa como obxectivo central.

En síntese, a modernidade líquida leva aparelhada a explotación das principais condicións de traballo e de vida que afectan a maioría da poboación. O cambio de paradigma trae consigo un novo vínculo do individuo e mais da empresa coa sociedade, acorde coa reformulación da responsabilidade na defensa, en especial, de nacións en situación de debilidade identitaria.

Aliás, a observación no campo galego de condutas –asumidas como propias do sistema– que contrarrestan a protección da identidade local acaba

por xerar un panorama de maior dificultade para a consolidación no mercado de produtos que van na dirección contraria, feito que axuda a explicar a “enerxía”¹¹¹ (Even-Zohar 1995: 198-199) do espazo social galego, até o punto de encontrámonos dificultades para, nun momento dado, distinguir con claridade espectáculos ocupantes do STG con vontade (manifesta) de fortalecer o sistema en que se desenvolven, doutros cun exercicio de responsabilidade ben diferente.

Ao ser a Galiza unha nación sen estado, a protección institucional vén dada pola orientación política do goberno autonómico. Como veremos máis adiante, as directrices gobernamentais tiveron polo xeral un marcado carácter centralista, quere dicir, non dedicaron unha considerábel atención ao fenómeno propiamente nacional, en tanto factor de diferenciación eficaz. Esta realidade parécenos doada de constatar con só comprobar a evolución en materia de política-lingüística, cun alto retroceso de falantes en galego na entrada do XXI (Freixeiro 2009: 17-18), agravado nas décadas seguintes. Tal é así que a cuestión da lingua –até hoxe signo clave da nación galega– presenta grandes analoxías con respecto á conformación recente do STG. A estes efectos, a problemática observada nos palcos a respecto da lingua e mais da identidade é coincidente cos períodos en que Torres Feijó (2019) contrasta a recuperación de falantes dos 70-80 coa sangría que se está a producir nas primeiras décadas do cambio de milenio:

No período de maciça recuperación de usos do galego do punto de vista individual, que podemos situar como central nas décadas de setenta e oitenta do século XX, setores, diversos em muitos casos, castelhanofalantes em origem, começaram a usá-lo. Esse processo continua na atualidade mas provavelmente em menor medida que nessas décadas; não chegam para compensar quem o vai abandonando ou quem já não o usa para situar o uso oral do galego como maioritário na Galiza. Bastantes daquelas ou estas pessoas fizeram um esforço importante, técnico e social, para mudar de usos. Não era fácil socialmente, ainda que, por vezes, encontravam a compensação de fazer parte doutro grupo, de

¹¹¹ O investigador israelí emprega o termo, de entrada, como factor de dinamización do sistema –non sempre cun impacto directo– en relación cos conflitos que se poidan dar (Even-Zohar 1995: 198, 200). En todo o caso, a noción abrangue a serie de loitas que teñen lugar no campo por ocupar o centro do sistema (Even-Zohar 1995: 199).

distinguir-se ou de conciliar esa decisión e práctica con outro conxunto de ideas sobre a Galiza e a sociedade.

Dito doutro modo, desde a conformación do STG na época dos 70-80 en que o idioma propio torna fundamental na construción do teatro do país (Camaño 2014: 114-115), aconteceron unha serie de mudanzas que fixeron que a partir dos 90 o valor dos produtos identitarios –de maneira similar ao que xa viña acontecendo noutras artes– non só se fundamentase na lingua. Para alén da renovación da linguaxe escénica, a fabricación de produtos teatrais denominados galegos pasou a ter en conta aspectos que tras a posmodernidade veñen cambiando, en especial desde ámbitos como o político e o cultural.

Máis alá da cuestión estritamente lingüística, o debate identitario presenta outras tensións, como a que se dá entre a visión tradicional da cultura galega e a perspectiva anovadora do “nacional”. Neste último sentido, como resultado do dinamismo que caracteriza ás identidades culturais, para evitar que Galiza sexa unha “nación suicida” (Subiela 2013: 18-36), o recomendábel sería artellar unha narrativa fundamentada no diálogo entre aspectos da tradición con outros extraídos de perspectivas renovadoras, sen en ningún caso perder de vista a condición de espazo social diferenciado. A importación de ideas ao respecto, neste sentido, non resultaría un problema sempre e cando non debilitase a cohesión socio-nacional dunha identidade cultural xa de por si debilitada a consecuencia do estreito mercado en que se move.

3.4.1. Multiculturalismo, globalización e omnivorismo cultural en situacións de conflito identitario

Unha das vías de desorientación do consumidor de cultura vén provocada pola disolución das fronteiras, xa no plano social¹¹², xa no plano artístico. A democratización da arte dá boa conta disto, pois a industria trouxo consigo indistincións de gustos e clases ou, como se ten apuntado, mesturas de artes e de xéneros que, máis tarde, Internet potenciará ao abeiro da

¹¹² Bauman (2009: 153) desenvolve a súa teoría a partir da atenuación ou desaparición de fronteiras como traballo e casa, contrato e tempo libre, traballo e ocio etc.

globalización¹¹³. O teatro, neste sentido, ao presentar unha natureza híbrida álzase como oportunidade para canalizar proxectos interdisciplinares mais, por outra parte, esta mesma vía pode facilitar a entrada de elementos que non favorezan o sistema autóctono¹¹⁴. Asemade, o uso indiscriminado dos elementos que configuran a arte escénica do teatro inclusive chega a cuestionar os seus propios límites, quere dicir, complica os intentos por balizar os espectáculos adscribíbeis o STG, dado que unha regulación indefinida do campo beneficia a entrada de produtos que en nada fortalezan o sistema.

Desde a óptica das identidades colectivas, froito da tendencia crecente de produtos culturais nados a partir de hibridismos, o multiculturalismo e a globalización non só poderían actuar en contra da catalogación dentro do sistema das creacións senón que a través destas dinámicas resultaría máis factíbel introducir en identidades culturais minorizadas elementos propios de esquemas socioculturais dominantes (Jameson e Žižek 1998). Ambos os procesos fundaméntanse en achegas identitarias intersistémicas e, como tales, precisan ficar equilibradas mediante un diálogo acaído entre o axente creador e o sistema en que se desenvolve o produto. A cultura-mundo proxectada polo mercado trouxo consigo o “todo vale”, mais na crise moderna da que participamos debemos indagar na “nueva regulación social de la ética” (Lipovetsky 2007: 343) aplicada aos produtos artísticos para enterdermos a configuración dun sistema cultural como o da Galiza. Neste sentido, é esencial entender a función que está a desempeñar o teatro galego na reivindicación da identidade propia ante a forza das principais tendencias que operan na sociedade de consumo. Por exemplo, a observación de espectáculos que exploren o vínculo da globalización ou as múltiples identidades, sen máis,

¹¹³ A mestizaxe ou hibridación, en rigor, conforma o eixo estrutural das TIC. Deste modo, as tecnoloxías potenciadas por Internet, planificadas para a multitarefa e a interacción, foron deseñadas baixo dúas claves ben significativas: hipermedia e hipertexto.

¹¹⁴ Tanto na forma coma no fondo, debido ás súas características singulares, é unha das artes máis permeábeis á realidade social e, neste sentido, presenta unha grande capacidade para trazar vínculos con outras artes, até o punto de motivar etiquetas como a wagneriana “obra de arte total” coa que se identifica o teatro. Se, por exemplo, pensamos na configuración dos elementos escénicos, é innegábel a incidencia de artes como a pintura, a música ou, no camiñar cara o XXI, das pantallas (televisión, cine etc.), feito que nos leva a clasificar esta arte de modo cada vez máis complexo, máxime a partir da segmentación do mercado promovida pola industria. Con todo, ao fío do omnivorismo cultural, esta permeabilidade mesmo pode levar a clasificacións polémicas –cando non difíciles de asimilar, como por exemplo a probábel indistinción dun espectáculo (ou dunha compañía, pensemos en Matarile) na súa catalogación como danza, danza-teatro ou teatro–.

explicaría, en boa parte, unha renuncia teórica a adscribir os produtos dunha determinada maneira que, no fondo, parece agochar o intento por acadar unha cota maior de mercado ao fío dunha “desclasificación”¹¹⁵.

Indo máis alá, as propostas acollidas ao multiculturalismo e á globalización, de non coidar o protagonismo concedido á cultura en que insiren –en tanto que conflitos (inter)culturais en que resulta clave a xestión das diferenzas–, favorecerían imposicións fóra de lugar como as denunciadas por Žižek (1998: 172) baixo a taxativa afirmación “racismo con distancia”. Porén, o multiculturalismo acabaría sendo útil na renovación do repertorio sempre e cando cumprise co disposto pola filóloga Amelia Sanz Cabrerizo:

[...] o esquema cognitivo capaz de acolher tanto a pluralidade multicultural como o dinamismo e o fator relacional incorporados na proposta intercultural debe responder a um modelo em rede, marcado aliás pola abertura ao simultáneo e o diferente e, noutra ordem de cousas, permeável quanto ao estabelecimento de fronteiras e modos de relación no(s) sistema(s) social (sociais) em que se inserem (Lourido 2015: 159).

Agora ben, sen respectar o diálogo de identidades que ofrece a globalización, tales propostas ateríanse á “desterritorialización”, isto é, segundo o antropólogo no ámbito do consumo cultural e das comunicacións Néstor García Canclini “la pérdida de la relación «natural» de la cultura con los territorios geográficos y sociales” (Lourido 2015: 161)¹¹⁶. Para evitar esta

¹¹⁵ A renuncia a unha etiquetaxe claramente definida toma como base o concepto de “desclasificación” do sociólogo Paul DiMaggio (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 589): “[...] el sistema de clasificación y jerarquización de las artes se ha debilitado, creándose una nueva situación de «desclasificación»”. A escollida non vinculación en exclusividade a unha modalidade escénica sería, por esta vía, extensibel a un sistema ou a unha proxección de identidade determinada, elección en que entran en xogo factores que van máis alá do comercial, como, por exemplo, as diferentes nacionalidades dos integrantes dunha compañía con sede social nun territorio.

¹¹⁶ Lourido (2015: 163) recolle a incorrecta percepción, segundo García Canclini, derivada de “a consideración da identidade como núcleo da cultura, assim como a derivación cara ao uso sinónimo de ambos conceptos e á asimilación da cultura a identidades locais, imaginada quase sempre como oposto á globalización”. Esta idea de desterritorialización aínda é matizada noutros estudos por Lourido (2014: 26) para referir a presión do capitalismo en “prácticas de resistencia cultural asociadas a exilios, migracións e desterramentos ou, doutro punto de vista, a procesos gerais derivados da transnacionalización económica e da orientación dos fluxos de circulación humana para determinados núcleos (urbanos) [...] Som procesos que, grosso modo, venhem a pór en causa a naturalidade dos vínculos estabelecidos entre culturas e territorios geográficos e sociais concretos, e obrigan a reconhecen fenómenos parcialmente alheios á razón nacional a partir de conceptos como os de fronteira, enclave ou hibridación”.

situación, entón, sería preciso non nos deixar arrastrar por “la nueva indiferencia ante la diferencia” acollida na era da modernidade líquida en nome do “pluralismo cultural” (Bauman 2013: 43). Baixo unha idea similar, François Jullien reivindica a importancia das linguas para evitar a uniformización das identidades culturais:

En el mismo sentido, esta resistencia es ante todo la de *las* lenguas, pues si hablamos un solo idioma, si se pierden las brechas fecundas entre las lenguas, estas no podrán pensarse entre ellas: no permitirán percibir respectivamente sus recursos (Jullien 2017: 67).

Baixo a lóxica da industria cultural, diferentes analistas revisaron a configuración inicial do campo artístico baseada na heteroxeneidade e hipertrofia de elementos do repertorio (Lipovetsky e Serroy 2010: 134). Deste modo abríronse nova vías de estudo, como é o caso do omnivorismo cultural, teoría en que tamén reparou Bauman (2013: 10), quen constata un movemento da intelectualidade cara ao sector “omnívoro”, caracterizado polo consumo de formas onde se mestura o culto e o popular. Non obstante, os sociólogos Carlos Jesús Fernández Rodríguez e Riie Heikkilä (2011: 597-600) móstranse desconformes coas teorías do “omnivorismo” abandeiradas por Richard Peterson, ao entenderen que parte dunha metodoloxía incorrecta, o que impide dar como superadas as desigualdades económicas e, sobre todo, por asociar a heteroxeneidade e a diversidade só ás clases altas¹¹⁷.

Xa que logo, dita parella investigadora entende como máis acaídos os postulados do sociólogo francés Bernard Lahire, para quen todas as clases sociais participan do eclecticismo, mais a partir dun gusto individual estatisticamente desconforme con respecto ao seu grupo social de referencia (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 600); así pois a “distinción” de clase

¹¹⁷ O termo “omnívoro” –cerca da teoría do “omnivorismo cultural”– débese ao sociólogo norteamericano Richard A. Peterson, tal e como recolle o propio Bauman (2013: 9). Para o sociólogo de Poznan, a outra parte da intelectualidade ficaría no sector “esnob”, caracterizado por ser unha “multitud unívoca que está en la base de la jerarquía cultural” (Bauman 2013: 10). Peterson criticaba no seu traballo as teorías das distincións de clase social propostas por Bourdieu. Así, con base nun estudo de campo, o estudoso norteamericano teorizou sobre a extensión dos gustos da clase social alta; a partir da fusión de elementos de alta cultura e cultura popular, distinguía catro categorías: unívoros da alta cultura ou refinados, omnívoros da alta cultura ou refinados (os “omnívoros” auténticos), unívoros da cultura popular, omnívoros da cultura popular (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 590-591).

social propugnada no seu día por Bourdieu (1998) encontraría aquí unha renovada complexidade, pois esta era, en rigor, “no supone el fin de las barreras culturales ni de las jerarquías: los mecanismos de exclusión continúan operando, aunque ahora basados en una pluralidad de diferencias más compleja” (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 602).

Estas teorías serán de grande rendabilidade para entendermos a produción contemporánea de teatro galego; hogaño, prolifera a oferta de modalidades escénicas concebidas desde unha recepción grupal máis aberta –para o que se teñen en conta items como a idade, o cruzamento de modalidades artísticas etc.–. Neste sentido, parécenos ter aquí un fundamento máis para analizar as novas formas teatrais baixo a perspectiva da identidade, como consecuencia da mestizaxe de artes e xéneros, mais sen tampouco esquecermos o resto de contidos que acaban por lle conferir un determinado estatuto identitario.

Visto desde a perspectiva da creación de produtos omnívoros, tanto se falamos dun proceso planificado como se non, estamos advertidos das bondades da diversidade e do aperturismo cultural polo profesor José Manuel Vez (2008: 13) mais tamén do perigoso paradoxo que subxace baixo o multiculturalismo –transferíbel a calquera tipo de mestizaxe identitaria–, como testemuño da homoxeneización das culturas locais (Žižek 1998).

A este respecto, a partir da variábel manexada nesta epígrafe habemos de reflexionar sobre a incidencia no campo teatral de elementos confusos que, alén da súa funcionalidade estético-mercantil, na verdade non contribúan a esclarecer o significado do adxectivo “galego”, dada unha pretendida ambigüidade en clave de proxección identitaria. De ser así, funcións historicamente marcadas pola arte non industrial, ficarían esvaecidas por principios propios do subcampo da grande produción; feito que provoca ou pode provocar a práctica anulación das funcións non comerciais.

Con todo, o consumo dixital axustará aínda máis a noción de identidade, ao provocar consonte as teorías de Bauman “multiplicidad de identificaciones parciales, lacunarias, que se reemplazan, se desplazan y se articulan *de manera desigual y combinada*” (Núñez 2007: 13) que, alén dos parámetros que se veñen manexando, toman con renovada forza o vector tempo, a

consecuencia do “ritmo trepidante” que propón a rede¹¹⁸ (Serrano Jiménez 2013: 63-88).

3.4.2. Desafíos do consumo da cultura na sociedade dixital

Se o esvaecemento das fronteiras e dos valores éticos pode poñer en risco a especificidade dunha identidade cultural, o perfil consumista do individuo da sociedade dixital pode agravalalo, dado que presenta un perfil máis heteroxéneo, veloz, impulsivo e infiel, cando menos a xulgar polas palabras de Bauman (2013: 28): “La cultura omniabarcadora de hoy exige que adquiramos la destreza de cambiar nuestra identidad (o al menos su manifestación pública) con tanta frecuencia, velocidad y eficacia como cambiamos de camisa o de medias”.

Esta inestabilidade ten de interpretarse nun contexto de repregamento social do individuo. Segundo o formulado por Bauman (2001), a inseguridade que caracteriza esta era –alén de poñer en perigo o estado de benestar– fai que os episodios transitorios –face os duradeiros das épocas anteriores– pasen a ocupar unha posición de privilexio no novo paradigma cultural¹¹⁹:

Nuestra cultura es la primera en la historia que no da una gran importancia a la duración y que divide el tiempo que dura la vida en una serie de episodios que se viven con la intención de evitar sus consecuencias duraderas y unos compromisos firmes que harían obligatorias dichas consecuencias (Bauman 2001: 279).

¹¹⁸ Os hábitos creados a partir do asentamento de Internet dan boa conta disto, como por exemplo: lectura superficial, obsesión polo inmediato, auxe do sensacionalismo, tendencia ao periodismo cidadán, aumento das consultas na wikipedia, incremento de opinións non argumentadas etc. (Serrano Jiménez 2013: 63-67, 110-111). A rede –como metonimia das TIC– non propugna a construción dunha identidade firme, pois as pautas sobre as que medra o individuo son tan confusas como cambiantes, como consecuencia da indeterminación en que viviríamos, a falta de referentes e a impaciencia.

¹¹⁹ Por esta razón, con afectación ao consumo cultural, a arte de esquecer pasa a ser un activo de vital importancia (Bauman 2001: 103). Fronte á época pasada –ávida de posesións, a necesidade do libro en papel constituiría toda unha metáfora fronte á decadencia actual do libro táctil–, nesta era predomina o valor do acontecemento transitorio, de aí que manifestacións artísticas como o *happening* (Bauman 2001: 183, 278-279) sexan das máis representativas da contemporaneidade.

Produto da precariedade social, mais produto tamén da falta de (in)formación fiable, foise elaborando un novo paradigma social en que o oco deixado no sistema a consecuencia do desprestixio dos referentes “verticais” foi cuberto por referentes “horizontais”¹²⁰, máis achegados a nova forma de ser e sentir do individuo moderno e, xaora, conformadores dun sistema diferente de comunicación e mais de consumo¹²¹.

O psicólogo Manuel Fernández Blanco (2013) suma a este descrédito do vertical o illamento do individuo na máquina (nomeadamente, Internet) porque:

Son suxeitos moito máis refractarios á influencia e que só aceptan adorar o tótem de si mesmos. Este é o home moderno, produto do matrimonio da ciencia e do mercado, da globalización, que trae consigo o individualismo máis feroz.

A conformación da sociedade dixital ten como fundamento de partida a “sociedade da información”, termo empregado polo economista Fritz Machlup nos setenta e difundido nos oitenta polo sociólogo xaponés Yoneji Masuda (Mattelart 2002: 65-66, 107). A expresión nace do uso que se fai das ferramentas dixitais que facilitan a creación, distribución e manipulación da información, pois cobran un papel esencial nas actividades socioculturais e, sobre todo, nas sociedades de consumo de masas, ao convertérense en claves da economía.

O desenvolvemento das TIC e, concretamente, Internet, fixo da tecnoloxía o motor dun cambio social en todas as esferas da vida que, por suposto, repercute na identidade do individuo ou nas novas formas de produción e, en particular, abre novas formas de comunicación (Castells 2000: 104-111). Este cambio, como adoita ser habitual, conta cos seus detractores e

¹²⁰ O filósofo e historiador contemporáneo Joan Campás Montaner (2011: 116) fala de “herdanza vertical” e “herdanza horizontal”; a primeira representaría o pasado, a tradición... mentres que a segunda correspondería á época actual, sendo, na opinión do estudoso, cada vez máis determinante. A este respecto, Bauman (2013: 37) exprésase de maneira similar cando afirma que “las relaciones culturales ya no son verticales sino horizontales”. En consecuencia, incluímos no descrédito do vertical: a clase política, o profesorado, etc. Fernández Blanco (2013) incide neste punto na figura do pai, para dito autor hoxe tamén banalizado.

¹²¹ No entanto, tras destas mudanzas “Debe tenerse muy en cuenta que los cambios vienen impulsados por lógicas de mercado y que, por tanto, aplican lógicas cautivas de consumo” (Moragas 2017: 5).

cos seus seguidores, segundo a posición máis ou menos conservadora que se ocupe no sistema.

En todo o caso, a aplicación de novas metodoloxías cara o campo analóxico e, por outra, o transvasamento cara o campo dixital de produtos que presentan agora unha existencia paralela está a ser unha constante nas tradicionais plataformas de consumo cultural (Moragas 2017: 15). Tal é así que a duplicación de contidos (analóxicos e dixitais) observada por axentes como o científico Jorge Mira (2017), permitiu a este augurar unha longa vida á hexemonía da televisión fronte a Internet e demais *mass media* segundo se desprende do informe do Estudio General de Medios¹²² (EGM).

A incidencia das ferramentas dixitais na cadea de produción cultural resulta máis doada de comprender se atendermos ás reflexións proporcionadas para o cambio de século por unha serie de autores arredor dos novos hábitos xeracionais. Así, de seguirmos ao experto en gamificación Ferrán Teixes (2015: 34) a “xeración do milenio”¹²³ nacería rodeada dos últimos avances tecnolóxicos –entre os que podemos citar o ordenador e o móbil, sempre postos en relación con Internet–, o que explica o seu xeito de ser e de estar no mundo; por outras palabras, establece outra condición para a maneira de pensar, de se comunicar e de consumir do individuo, sintetizado por Castells (2001: 15) no aforismo de natureza mcluhiana “A rede é a mensaxe”¹²⁴.

¹²² Segundo o físico Jorge Mira (2017) –quen, como membro da RAG, valora a presenza dos *media* na nosa vida e a proxección mediática da lingua galega–, para o ámbito estatal a televisión reafirma a súa posición debido a estar “nun proceso de transformación por mor do ascenso dos recursos en liña”. A loita pola posición xerárquica por parte dos *mass media* evidénciase, ademais, a través da “diversificación de las formas de comunicación y la relativización del papel de los medios tradicionales” (Moragas 2017: 15). Aliás, os novos movementos nos medios de masas –e, en definitiva, nos campos de poder– entendémolos en termos de “control de los datos acumulados en los usos de la información” (Moragas 2017: 9).

¹²³ Para Ferrán Teixes (2015: 34), tal xeración “comprende el conjunto de personas nacidas entre principios de los ochenta y principios del siglo XXI”. Son moitos os termos que aparecen para diferenciar as xeracións que foron xurdindo –en especial– na era da sociedade do consumo, caso de xeración X, Y, Z, milenial etc. Coa idea de non entrar nestas loitas de definición un tanto lonxe dos nosos propósitos, intentaremos remitirnos aos conceptos unicamente empregados até o de agora.

¹²⁴ Tanto a sentenza de Castells como o ensaio en que esa é recollida –*La Galaxia Internet* (2001)–, remitíennos á obra de McLuhan, ben no título dun dos seus ensaios –*La Galaxia Gutenberg* (1998)– ben a través do célebre aforismo (“O medio é a mensaxe”), recollido este en *Comprender los medios de comunicación* (1996). En ambos os casos, a idea proposta polo autor norteamericano seguiría tendo plena vixencia, pois a importancia concedida aos contidos ficaría reducida a un segundo plano, no canto do privilexio da forma de produción: “Los propietarios de medios siempre se las arreglan para dar al público lo que éste quiere, porque sienten que su poder está en el *medio*, y no en el *mensaje* ni en el programa” (McLuhan 1996: 225).

Porén, dentro das mudanzas tecnolóxicas acontecidas no XXI, debemos estar advertidos da intervención cada vez máis sofisticada no consumo de cultura por parte dos axentes con máis control no sistema. Isto torna evidente de observarmos a instrumentalización comercial dos datos do consumidor, sempre ao servizo da lóxica do campo de poder (Moragas 2017: 9, 15). Deste modo, na Era Big Data a diversidade de opcións dos produtos ofertados agocha tamén a “manipulación de la trazabilidad de los datos que van dejando los receptores en sus rutas informativas”¹²⁵.

En consecuencia, con vistas a un afianzamento do STG, o manexo das TIC vólvese imprescindible de cara a captación eficiente de novos públicos, para o que se require “una creciente especialización laboral y académica” (Mayos 2011: 26). A este respecto, o coñecemento das preferencias de gustos dos nativos dixitais en que inciden tanto Prensky¹²⁶ (2010) como Nicholas Carr¹²⁷ (2010) por parte das compañías teatrais cobrará unha importancia decisiva á hora de seducir o público desde dúas posibilidades: a mediación e a exhibición.

De ambas as dúas, a primeira presenta unha relevancia aínda maior se temos en conta que para o profesor de Innovación e Tecnoloxía Enrique Dans a xeración do milenio é a “xeración transparente” (Lluna e Pedreira 2017: 126), ou sexa, a que entende como norma da súa existencia o deber de formar unha identidade dixital, reto que deberán salvar as compañías teatrais no XXI¹²⁸. Hogano, a sobreabundancia de oferta cultural fai que as empresas teñan que

¹²⁵ Moragas (2017: 3) distingue catro grandes fases na evolución das TIC: Era informática y de telecomunicaciones pre-internet, Inicio de la era Internet, Era de la consolidación de las redes sociales e Era Big Data. Esta última etapa é a que se corresponde cun maior control do consumo por parte da *doxa*.

¹²⁶ Consonte Prensky (2010), entre as características dos nativos dixitais estarían a preferencia polo visual, pola información áxil e inmediata, pola compoñente lúdica e polo traballo en rede, así como a adaptación para abordar a multitarefa, feito este último que, especialmente, se podería asociar coas claves da recepción teatral, dada a multiplicidade de signos que están a operar nun espectáculo.

¹²⁷ Sen ser incompatible co formulado por Prensky, para o escritor norteamericano Nicholas Carr a tendencia leva a que os nativos dixitais tendan a ser superficiais, dados os contínuos estímulos que proporcionan as TIC (Armada 2011). Segundo esta maneira de ver, a creación de produtos que exixan, por exemplo, un esforzo grande e/ou continuo para o espectador correría uns riscos máis altos de desafección por parte deste público milenial.

¹²⁸ Un dos retos terá a ver co feito de que as empresas de teatro sexan quen de visibilizar a oferta a través da rede, pois para Serrano Jiménez (2013: 24-27) o funcionamento de Google (aplicábel ás redes sociais) non responde a un verdadeiro perfil democrático, dado que o buscador indexa os contidos baixo algoritmos previamente establecidos mediante criterios económicos.

xerar estratexias desde as que se facer ver para así reducir tanto os seus “custos”¹²⁹ como os de mediadores e público (Sanjiao 2007).

Canto a fase de exhibición, o emprego de signos escénicos e/ou referentes apegados á xeración dixital convertíriase nun mecanismo de interese desde o que intentar atrapar a un consumidor que, entre outras razóns¹³⁰, aínda declina a asistencia a este tipo de espectáculos en vivo, debido a circunstancias como as indicadas pola directora Violeta Gil, para quen a xente nova ten a percepción de que “el teatro es cosa de otra época” (Couto e López 2018). Ademais, sen combater con habilidade o feito de precisar da “asistencia física” do espectador no patio de butacas (Fernández Rodríguez e Heikkilä 2011: 597), poida que cada vez sexa máis difícil conducir a pulsión do nativo dixital cara ao consumo de produtos teatrais, acostumado a obter a felicidade a golpe de *click*.

3.4.3. Incidencia da moda na conformación da identidade cultural

Os estudos de Roland Barthes (2003) sobre a moda, a partir da análise da vestimenta, son trasladábeis a unha parte do funcionamento das industrias culturais. A este respecto, investigacións máis actuais como as levadas a cabo pola historiadora da arte Carmen Abad-Zardoya (2011) revelan un coñecemento cada vez máis sofisticado do individuo por parte dos creadores, de tal modo que a fabricación de gustos personalizados acabou xerando tendencias nos hábitos de consumo.

O funcionamento da moda presenta, ademais, analoxías coa industria artística analizada a propósito de Warhol, posto que nalgunha medida pasa dun

¹²⁹ Sanjiao (2007: 126-134) considera que para unha correcta xestión do teatro é preciso ter en conta unha serie de custos: uns referentes á fase de produción (fixos) e outros á fase distribución (variábeis). Aliás, na consideración que fai dos “custos do espectador” (Sanjiao 2007: 182-193) estes son disociados en: cartos, tempo, oportunidade, información e comprensión. Por concretar algún aspecto, varios destes custos, como por exemplo os de información do público, poden ser rebaixados a partir de recursos dixitais, feito que ademais implicaría unha redución dos tradicionais custos de distribución da propia compañía.

¹³⁰ Entre as causas que destacamos como supostas debilidades do teatro, ademais das que se apuntan arriba, estarían outras como as recollidas por López García (2018: 190) para o cine, pois gardan relación co disposto noutros estudos realizados sobre o teatro –caso do de Sanjiao (2007)– en que máis tarde afondaremos: “A maioría non vai porque lle parece caro ou porque non ten tempo”. As empresas de teatro que sexan capaces de xestionar con habilidade a información acugulada a este respecto estarán en mellores condicións de situarse no mercado de cara á elaboración de futuros espectáculos. A estes efectos, alén da xestión de información tradicional, os procedementos dixitais permiten un maior achegamento ao consumidor.

modelo aristocrático a un modelo de producción en masa, para o que foi preciso idear un constante “inventario das variantes” (Barthes 2003: 137). Xa que logo, esta democratización explota a diversidade coa idea de chegar a todos os públicos, con independencia da súa condición; de aí que impere unha lóxica comercial individualizada (Lipovetsky 2007), pois o mercado ofrece unha selección de gustos do xenérico ao persoal. É por isto que a industria, como apuntan os psicólogos José Ángel Vera, Claudia Rodríguez e Sonia Grubits (2009: 101) adoita tomar como estratexia de inicio unha oferta enfocada no grupo social de pertenza para logo estreitar os lazos do consumidor, como ente singular. Dito noutras palabras, pode partir da psicoloxía social para logo aplicar teorías propias do omnivorismo cultural á sociedade individualizada¹³¹ (Bauman 2001).

Baixo este prisma final, a industria acaba tendo como destinatario dos seus produtos a subconxuntos da masa, quere dicir, pese a que o sistema industrial responde á idea de captación da masa, paradoxalmente o individualismo social fai que esta captación sexa “relevada por las estrategias de segmentación del mercado, que aumentan sin cesar la gama de las alternativas y de las opciones, promueve series más reducidas, potencia más concretamente subconjuntos del mercado” (Lipovetsky 2007: 72), até o punto de que, segundo indican os teóricos do omnivorismo cultural, incluso a pertenza dun individuo a un grupo social non predetermina o seu modo de consumo.

A lóxica do campo da produción, tal e como ten advertido Bourdieu (1998), vese así sustentada sobre os principios da competencia e da distinción, en tanto que composta por empresas que aspiran a ser diferentes entre si na ocupación do mercado. Asemade, estes mesmos principios parecen observarse desde a lóxica da recepción, pois o individuo pretende reivindicar

¹³¹ Paradoxo do que se ocupou, entre outros, Bauman en *La sociedad individualizada* (2001). Na súa opinión, a sociedade posmoderna caracterízase por “poner fin a la labor «desincrustadora» de la modernidad centrándonos en el derecho a elegir la propia identidad como única universalidad del ciudadano/ser humano, en la responsabilidad individual fundamental e inalienable de la elección, y desenmascarando y poniendo al descubierto los complejos mecanismos, dirigidos por el estado o por la tribu, encaminados a despojar al individuo de esa libertad de elección y de esa responsabilidad” (Bauman 2001: 111).

os seus gustos e identidade(s) a partir dun consumo diferencial con respecto ao grupo co que máis se relaciona¹³²:

Las aspiraciones neoindividualistas disuelven las entidades de grupo y la solidaridad de clase [...] potencian ante y contra todo la defensa de los intereses segmentarios, el proteccionismo clasista, el rechazo de la movilidad (Lipovetsky 1990: 202).

Debido a isto, e como resultado dun sistema acelerado que devora as súas propias producións (Debord 1999), a reformulación das regras do campo baseadas nos principios da moda concede unha importancia maior ao parámetro cuantitativo –feito que motiva a discusión arredor da referida banalización da cultura–, expresado baixo a idea mesma da democratización ou, vinculada a esta, da deslocalización simbólica, quere dicir, a crecente asignación de funcións heterodoxas a espazos afastados da convención¹³³. Na verdade, a industria pasou a fabricar necesidades ás que aspiran os individuos na procura da súa felicidade. Logo da quebra das regras iniciais, a creación de gustos novos para todo tipo de persoas e en todo tipo de lugares pasará a ser recorrente no campo da moda mais tamén conformará unha lóxica expandida a outros campos.

Como a moda atende, ante todo, a postulados económicos, os produtos xerados baixo o principio xerarquizador da novidade –en tanto que constante á

¹³² Así, por exemplo, o consumo de produtos vendidos como experiencias ou acontecementos únicos será unha habitual constante do campo. Este tratamento de corte espectacular dos produtos, xa que logo, ten de relacionarse cunha valorización do propio cliente, en tanto que consumidor dunha vivencia persoal é irrepetíbel. No referente ao teatro, poden servir como exemplos os produtos ofertados para un número selecto de espectadores, os espectáculos ofrecidos nun determinado espazo ocasional ou inclusive as estreas –en tanto que novidade–, a pesar de sabermos neste último caso da necesidade de funcións seriadas para termos un produto máis coidado (Dopico 2018). Neste sentido, a irrepetibilidade do teatro –agás se discutimos a repetición que nalgunha medida subxace a toda función– engarza con varias das características privilexiadas por esta sociedade, ao fío da condición efémera e novidosa dos produtos demandados na actualidade (Bauman 2001: 279).

¹³³ Por exemplo, no campo das artes plásticas, os museos pasan a ser un “espazo de consumo visual e hedonista de masas” (Lipovetsky e Serroy 2010: 99). Canto ao máis acaído do teatro, sería ilustrativo o espectáculo *Waltz* (2012) da compañía Voadora, o cal, con varias versións, segundo declara Marta Pazos “naceu coa vontade de adaptarse a diferentes espazos. De feito naceu nunha galería de arte” (Palmou 2014a). A programación deste tipo de espectáculos en espazos infrecuentes xera unha sinerxía que permite captar novos consumidores para, por un lado, as galerías de arte e, por outro, para o teatro.

que se aferra a produción industrial¹³⁴– tenden á simplificación, dado que as “significaciones son fráxiles” (Barthes 2003: 318). Todo isto deriva en que, de darmos por boa a rebaixa do pensamento crítico á que conduce o consumo dos produtos creados segundo este modo de produción, as identidades culturais alternativas ás hexemónicas pasan a ser aínda máis minorizadas a través do fetichismo da mercancía en que reparou Žižek¹³⁵ (2010: 53).

Por outras palabras, o consumo de identidade ficaría en mans do mercado, dentro do cal os produtos mellor colocados gardan, por norma, un vínculo sólido co poder, alén do sistema que impulsa os principais e habituais movementos de compra e venda. Os modos de produción-consumo advertidos por Lipovetsky (1990: 200) irían, pois, na dirección sinalada: “A medida que lo efímero invade lo cotidiano, las novedades son cada vez mejor aceptadas; en su apogeo, la economía-moda ha engendrado un agente social a su imagen: el *individuo-moda*, sin lazos profundos, móvil, de personalidad y gustos fluctuantes”. En efecto, o público tende a identificarse cunha serie de factores que fan del un suxeito débil:

[...] jamás los consumidores han sido tan desconfiados, inestables, infieles a las marcas. El gusto generalizado por las novedades, la hiperelección, la parcelación de las modas, la saturación de las necesidades primarias, todo esto ha fomentado el zapeo, la movilidad, los amores y desamores en cuestión de marcas (Lipovetsky 2007: 174).

Segundo se desprende da cita, a lei da oferta e da demanda encamiña ao consumidor, baixo a incerteza posmoderna, a elixir a súa propia identidade

¹³⁴ En relación con este proceso de elaboración dos produtos, cómpre engadir as melloras introducidas no sistema de produción para acadar un abaratamento dos custes; neste sentido, a xeración de produtos en cantidades masivas pode verse como un elemento distante da produción dunha obra de teatro. Agora ben, como xa se ten advertido ao longo do presente estudo, este tipo de indicadores non debe verse *ad litteram*. Con todo, hai modelos de xestión das empresas de teatro que parten da seriación dos seus espectáculos, como se verá na epígrafe oportuna.

¹³⁵ Sobre a base de Marx, quen se centraba nas relacións entre persoas, o filósofo esloveno explica a engrenaxe capitalista a partir da idea seguinte: “las relaciones sociales existentes entre las personas aparecen disfrazadas de relaciones sociales entre las cosas” (Žižek 2010: 53).

baixo as regras do mercado¹³⁶. Aínda así, nin inclusive as grandes marcas son quen de establecer identificacións sólidas no consumidor pois, a pesar das estratexias empregadas para fidelizar clientes, están advertidas dos seus gustos flutuantes. Por tanto, o poder da marca só acada un apego parcial e efémero a pesar de emerxer no mercado como elemento de seguridade para unha identidade “tribal”¹³⁷ (Lipovetsky e Serroy 2010: 110).

A isto hai que acrecentar o ancorar do consumidor na “eterna xuventude” (Lipovetsky 2007: 64) como resultado da crise do longo prazo, pois, ante todo, o individuo procura o pracer inmediato¹³⁸. De modo análogo, centrándonos na perspectiva dos creadores, conforme Bauman (2009: 95) manexarse fóra do curto prazo só é un obxectivo para uns poucos¹³⁹. Para o caso do campo cultural galego –e en concreto, do STG– implicaría por parte de determinados axentes unha actitude alternativa ás dinámicas que priman no campo, para o que se precisa certa autonomía desde a que resistir tales inercias hexemónicas.

Por todo o dito nesta epígrafe, repensaremos a relación que as compañías de teatro –entendidas en clave de marca– establecen entre os elementos do repertorio e o concepto de identidade, para sumar outra variábel de utilidade de cara a fortalecer o noso punto de vista sobre o estado do STG. Neste sentido, tanto a democratización da oferta como a constante renovación,

¹³⁶ Neste sentido, Michel Foucault afirma que “la identidad no nos es dada”, que Bauman toma como base para a seguinte reflexión: “nuestras identidades [...] tienen que crearse del mismo modo que se crean las *obras de arte*” (Bauman 2009: 70).

¹³⁷ Alén das razóns apuntadas na cita precedente, detrás desta relación a curto prazo figuran claves de índole xeral e outras específicas como é o caso da procura de marcas brancas –dado o aforro que supón– ou o apuntado polos propios autores a respecto da sensibilidade común a todas as marcas, factor que as volve homoxéneas (Lipovetsky e Serroy 2010: 124). Para o caso do teatro, tería a ver, por exemplo, coa programación por parte dun concello de espectáculos sucedáneos da modalidade escénica que se pretende ofertar nunha Mostra de Teatro a partir da referencia tomada como “teito” (así, en lugar do monologuista Carlos Blanco programar unha actuación dun perfil semellante mais con menor caché).

¹³⁸ Segundo esta maneira de ver, o consumo acrítico de produtos acabaría por xerar adición máis que reconforto, ao carecermos como consumidores dos fundamentos adecuados para reflexionar sobre a experiencia proporcionada pola compra efectuada e, neste sentido, o mercado actuaría como un “axente «infantilizador»” dos adultos (Lipovetsky 2007: 65). De facto, para Lipovetsky (2007: 141) a felicidade preséntase de modo moi fráxil e contradictorio: “Si la mayoría se declara feliz en los sondeos, todos, a intervalos más o menos regulares, se muestran inquietos, tristes, insatisfechos de su vida privada o profesional”.

¹³⁹ Dada a situación de vulnerabilidade en que vive, por norma, o cidadán, a aposta polo longo prazo (xa na procura de felicidade, xa noutra dirección) implicaría unha responsabilidade que o individuo prefire non asumir (Bauman 2009: 159, 2001: 181). Como xa foi dito, esta mirada debe abranguer o ámbito laboral, no sentido de entender certas motivacións que operan na lóxica dos creadores de produtos culturais.

aínda que desenvolven parámetros *a priori* de interese como a diversidade dos produtos ou mesmo a súa personalización, chegan a ser vistos como procesos homoxeneizadores (Campás Montayer 2011). Este último feito obriga a reflexionar no seo do sistema teatral galego a filiación das compañías ás tendencias da moda, en tanto privilexien valores económicos en lugar dos simbólicos que, no fondo, aseguran a existencia do STG.

3.5. O alivio da responsabilidade na sociedade de consumo

Sen perder de vista o rol da moda na creación de determinado tipo de cohesión social, parécenos necesario madurar o grao de responsabilidade que –a distinto nivel– teñen os principais actantes na creación de bens simbólicos e, por tanto, no consumo de identidade a través dos produtos culturais/teatrais. Pese a falarmos de tres ámbitos de intervención diferentes (administración, creadores e público), o certo é que todos os casos poden ser explicados a partir do auxe do individualismo apuntado por Bauman e, relacionado con isto, co declive da moralidade¹⁴⁰ (Bauman 2001, 2009).

Antes de desenvolver en sendas epígrafes o grao de responsabilidade na creación de identidades colectivas tanto dos artistas como dos espectadores, para entendermos as condicións asumidas polo groso do resto de participantes nun sistema cultural como o galego debemos fixar a nosa atención sobre certas características presentes no campo en relación, ante todo, co papel dos axentes planificadores, isto é, os representantes da *doxa* que regula o campo. Xa que logo, ponderaremos as decisións tomadas desde a institución “na medida em que os agentes em luta procuram nos aparelhos

¹⁴⁰ Para exemplificar isto, Bauman –partindo de filósofos como Lévinas– expón os riscos que presenta calquera decisión tomada a respecto dunha intervención responsábel, pois decidir tomar parte na esfera pública non garante estar mellor que á marxe dos compromisos colectivos (Bauman 2009: 148-149). Ademais, toma como referencia a inacción de outros axentes para xustificar unha non intervención social (Bauman 2009: 127). Finalmente, de cara a unha planificación por parte do poder, Bauman (2001: 219-220) entende que nas sociedades modernas está o risco non asumido por parte das persoas posuidoras de coñecemento de privilexiar unha ideoloxía (pois pode ser percibido como propio dunha sociedade retrógrada, alén do difícil que sería xustificar que unhas ideas están por riba doutras). Por todo o dito, o individuo-tipo optaría por repregarse en si mesmo en lugar de aceptar de modo activo un compromiso cunha determinada causa social –e moito máis, cunha causa minoritaria–. De facto, arredor dos ismos veremos algunhas praxes dentro do STG que responden a concepción aquí descrita.

político-jurídicos que estruturam o espaço social em foco a garantía da imposición dos mesmos” (Torres Feijó 2004: 432).

Como se intentará ver decontado, a produción e mais o consumo de teatro galego ten de ser contextualizado a partir da revisión de certas claves xerais que operan na sociedade de consumo, era na cal a manipulación dos signos por parte do poder acadou un maior nivel de sofisticación, até o punto de serlle outorgado ao consumidor, probabelmente como nunca antes, a propia responsabilidade na xestión do seu modelo de vida e, con esta, a configuración da súa propia identidade. A este respecto, Gonçal Mayos (2011: 175) desenvolve o concepto de “alienación posmoderna” para significar a vulnerabilidade das eleccións do individuo no marco das TIC:

La sociedad posmoderna del conocimiento y las TIC ha generado los medios para que la creación colectiva del saber pueda expandirse de manera exponencial y que, aparentemente, subsista sin necesitar la conciencia, memoria o reflexión de ningún humano individual o en concreto. La sociedad del conocimiento hace posible que ningún individuo pueda conocer la totalidad del conocimiento creado de manera colectiva y nadie pueda hacerse cargo de la estructura del conjunto.

Todo lo que llevamos analizando nos aboca, pues, a la sospecha de que, tras la sociedad del conocimiento, amenaza una nueva fuente de ignorancia, incultura e incivilidad, inseparable de la coetánea alienación posmoderna (Mayos 2011: 181).

Sen formar á cidadanía no coñecemento crítico das principais accións que envolven a súa vida –co alcance de dominios como os das redes sociais, onde a explotación dos factores psicolóxicos humanos por parte do campo de poder é denunciada por autores como Bauman (Querol 2016)– dita fraxilidade pode ser explicada, de entrada, desde a omisión de funcións por parte dos gobernos á hora de fomentar o espírito crítico das persoas. A intervención da clase política en termos de obriga moral non encontraría, así, xustificación posíbel a través da delegación da responsabilidade nos demais axentes da cadea de cultura e, en especial, naquelas culturas minorizadas, como é o caso concreto do STG.

Convén non esquecer, ademais, que no vínculo que se establece co mercado, as regras –marcadas desde a *doxa*– polas que transita o teatro esténdense a outro tipo de espazos de modelación dos esquemas sociais que van máis alá do disposto nos escenarios, como a escola. Xestionada desde o poder, esta funciona como mercado baixo a lóxica dominante¹⁴¹:

Unha escola, por exemplo, é unha sucursal da «institución» desde o punto de vista da súa capacidade para vender o tipo de bens que a orde imperante (é dicir, o miolo da institución cultural) desexa vender ós estudantes. Os profesores funcionan normalmente como axentes comerciais, ou o que é o mesmo, como vendedores. Os compradores, transformados necesariamente nun tipo de consumidores, son os estudantes. As instalacións escolares, entre as que hai que incluír os conseguintes modelos de interacción, constitúen *strictu sensu* o espacio mercantil. Sen embargo, todos estes factores xuntos, nunha análise máis detallada, poden ser considerados como o «mercado» (Even-Zohar 1995: 196).

A escasa ocupación da arte de Talía no ensino de base debe integrarse, ademais, no feito de non fornecer á cidadanía as ferramentas críticas necesarias para comprender as claves que operan na produción de bens simbólicos, feito concreto que redundará nesa vulnerabilidade en que os estamentos oficiais sitúan o consumidor en xeral: “Sin confianza en el concepto de verdad, el público está desarmado ante las mentiras” (Fernández-Armesto 1999: 177).

Indo máis lonxe, a actual era en que vivimos amósase como un sofisticado *locus amoenus* para a perversión da verdade, posto que mediante as novas formas de comunicación resulta máis doado asistirnos a xiros modernos que hibridan verdade con mentira e que complican en extremo a

¹⁴¹ A pesar dos argumentos dados para mudar o modelo de ensino dos estudos relacionados tradicionalmente ligados á literatura (Even-Zohar 1999, Torres Feijó 2012), o cambio de dinámicas percíbese de modo moi lixeiro. Para o caso da materia de teatro –con independencia das achegas feitas desde a asignatura de Lingua e Literatura–, a introdución deste na escola está por ver para Educación primaria e ten unha escasa presenza no ensino medio, por non entrar no modo de impartir estas aulas polas persoas que, non sendo especialistas, foron habilitadas pola Xunta.

correcta recepción dos discursos. Neste sentido, a “posverdade”¹⁴² –facilitadora da imposición das ideoloxías dominantes– parece contravir os intereses das identidades culturais en situacións de conflito identitario, de tal modo que o concepto de contraespazo público –como o que se pode dar desde os palcos– volve a ter unha grande relevancia para ofrecer modelos de actuación diferentes aos da *doxa*. En relación a isto, os discursos con máis poder chegan con máis forza a maioría do espectro social, do que se resenten os textos producidos desde posicións alternativas¹⁴³.

A consecuencia da primacía dos gozos sobre os valores en que nos sitúa o consumismo observado por Fernández Blanco (García 2011) e ante a desorientación xeral do individuo, este recorre de modo sistemático ao mercado como medio de evasión dos seus problemas cotiás¹⁴⁴, instituído en “único valor de verdade que non se cuestiona” (Fernández Blanco 2013). Emporiso, a sensación de seguridade e de felicidade do consumidor viría dada polo paradoxo das “illas de felicidade” e do “imposíbel necesario” en que reparou o filósofo Julián Marías (1987: 385), estratagemas enganosas por canto remiten a un consumo sistemático desprovisto da razón¹⁴⁵.

¹⁴² O xornalista Luis Meyer (2017) dá conta nun artigo da orixe do termo: “El origen del uso habitual del término *posverdad* está en el sociólogo norteamericano Ralph Keyes, cuando se refirió en 2004, en su libro *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, a las apelaciones a la emoción y a las prolongaciones sentimentales de la realidad; su colega y compatriota Eric Alterman lo definió definitivamente como arma política de desinformación, y puso como ejemplo la justificación que esgrimía la Administración Bush, apoyada en la *posverdad*, para **restringir libertades e iniciar guerras tras el 11-S**, con el apoyo de una nación fuertemente marcada por el miedo. Pero esa luz de gas, como convencer a la opinión pública de la existencia de armas de destrucción masiva en Irak, no hubiera sido posible sin un altavoz mediático, en este, como en muchos otros casos, de los desmanes de la clase política. Noam Chomsky ya hizo referencia a esta práctica, sin necesidad de mencionar la palabra *posverdad*, en su lista *10 Estrategias de Manipulación*, en la que incluye «utilizar el aspecto emocional mucho más que la reflexión», como una «técnica clásica para causar un cortocircuito en el análisis racional, y en el sentido crítico de los individuos”.

¹⁴³ No caso do STG sirva como exemplo a resposta dada por Xosé Touriñán ante as voces críticas coa denigración da lingua galega en espectáculos en que este participou: “Cada un é libre de criticar o que lle dea a gana, pero tamén de pensar a cantas persoas lles interesa o que di” (Pardo Pereira 2019). Como artista situado no centro do sistema polo groso do público, desvía a problemática cara unha cuestión que, no fondo, é unha invitación a valorar a importancia das opinións segundo o número de persoas que, leven ou non razón, garden afinidade cunha determinada posición lingüística.

¹⁴⁴ Tal é así que, para Fernández Blanco, no actual milenio preponderan os gozos sobre os valores: “se ha instalado en la civilización el deber de ser feliz y esto ha provocado una cierta culpabilidad cuando no se logra y un imperativo de lograrlo a cualquier precio” (García 2011).

¹⁴⁵ Entendemos que a noción de “verdade” proposta polo filósofo Julián Marías resulta acaída para os nosos albos por canto atinxiría, nas circunstancias descritas, o consumo: “Verdad es, por consiguiente, en primer lugar, un estado en que nos encontramos cuando sabemos a qué atenernos; y, en segundo sentido, aquello que nos hace recobrar la seguridad y certidumbre perdidas” (Marías 1995: 90). Asemade, a idea de verdade ten de ser ampliada, en tanto que

Mais, como se vén afirmando, este consumo acrítico de produtos inseridos na oferta do ocio desnorta á cidadanía na conformación dunha “sólida estrutura moral” (Eco 1979: 254) coa que afrontar o seu proxecto de vida:

Si el “estado de felicidad” como motivo de pensamiento y acción era un factor esencialmente conservador y estabilizador, la “búsqueda de la felicidad” es una potente fuerza desestabilizadora; para las redes de vínculos humanos y sus escenarios sociales, así como para las labores humanas de autoidentificación es, sin duda, un anticongelante de lo más efectivo. Podría considerarse perfectamente como el factor *psicológico* primordial en el complejo causal responsable del paso de la fase de modernidad “sólida” a la “líquida” (Bauman 2009: 43).

Por todo o dito, o transvasamento de responsabilidade cara ao sector privado (xa no ámbito da formación, xa no da creación) intensificado no consumismo actual, implicou un perverso “alivio da responsabilidade” (Bauman 1990: 130) para o sector público –e viceversa, do privado ao público– que nos devolve á moral retratada por Bauman (2009) á que máis se acollen os axentes, isto é, a idea de que son outros os que deben intervir no campo para asumir unha maior responsabilidade nun determinado eido, sobre todo se esta ten a ver con cuestións conflitivas.

Está por ver, entón, para o caso concreto do STG, o grao de compromiso que, en especial, asumen os profesionais dos palcos, máxime de termos en conta que ao longo da súa historia o teatro foi un habitual espazo alternativo aos discursos do poder, de tal modo que foi “siempre vigilado por el poder” (Trancón 2006: 359), a consecuencia de ser “a máis política das artes” (Lamapareira 1997: 91)¹⁴⁶. Haberá que valorar, logo, a forza dos creadores de teatro galego na medida en que a administración promova no campo dinámicas contrarias á existencia dun modelo semiótico que evite a absorción cultural.

“no es *mía*, sino de la realidad, porque esta es la que se manifiesta, que es, pues, rigurosamente «objetiva», para ser *la* verdad tendría que integrarse con todas las demás verdades posibles, igualmente «objetivas» y reales, obtenidas desde la totalidad de las perspectivas” (Marías 1995: 117).

¹⁴⁶ Antón Lamapareira (1945-): dinamizador do STG desde o ámbito escolar, amator e profesional, con cargos diversos que van desde a dirección teatral de compañías á dirección da *Revista Galega de Teatro* (RGT).

A estes efectos, ante a (sutil) perversión da verdade no posmodernismo, o rol dos artistas cobra unha importancia aínda maior como contrapunto do discurso oficial. En palabras da actriz Marián Bañobre¹⁴⁷: “somos os encargados de dicir a verdade, por iso dámoslles tanto medo” (Pérez Pena 2013), sentencia esta que se esclarece con repararmos, por exemplo, no encontro social que supón o teatro ou no discurso sen suxeito que se ofrece desde o escenario.

O filósofo e dramaturgo francés Alain Badiou expresa a dicotomía artelladora da arte escénica en termos de “teatro-Teatro”. Parécenos oportuno aplicala ao STG mais co valor engadido de representar unha cultura minorizada:

O “teatro” é do Estado, do que non dá un chío. Perpetúa e organiza a subxectividade mansa e rosmona que o Estado precisa.

O Teatro, pola súa banda, *dí* sempre algo sobre o Estado, e finalmente sobre o estado (da situación). Hai moitas razóns para non querer escoitar este dicir (Badiou 1994: 52).

Ante a estratificación do mercado actual, o labor que exercen os principais axentes implicados no sistema acaba por decantar as compañías cara a creación de espectáculos segundo un dos dous modelos (teatro/Teatro), cunha responsabilidade manifestamente oposta. Así sendo, o teatro que atopamos no STG non fica fóra da ideoloxía construída baixo as consignas económico-políticas que dominan a sociedade de consumo. Por este motivo, habemos de explorar a existencia dunha “realidade”¹⁴⁸ (Marías 1995: 123) alternativa á xerada desde as estruturas de poder. No entanto, as reflexións que fagamos a respecto da necesidade de desenvolvemento da industria teatral deben partir da procura dun punto de equilibrio entre o sistema de valores guiado polo consumismo e a salvagarda do simbolismo das identidades culturais en réxime de subalternidade. Como se ten apuntado, a falta de autonomía por parte dos artistas sitúa estes nunha situación de partida

¹⁴⁷ Marián Bañobre (1978-): actriz e directora de teatro, cofundadora xunto con Santiago Cortegoso da compañía Ibuprofeno Teatro (2010).

¹⁴⁸ Para Julián Marías (1995: 123): “Realidad es aquello con que me encuentro y tal como me lo encuentro; pero al decir esto queda dicho implícitamente que hay muchos modos de encuentro con la realidad.”

complicada á hora de crear espectáculos que, no fondo, contraveñan o discurso dos axentes planificadores proxectado desde a institución no sistema a través de estratexias como as do esencialismo ou da normalización en que reparou Figueroa (2001, 2010).

Mais para contrarrestar o estipulado polas directrices político-económicas, os principais integrantes de toda cadea de produción da cultura precisan asumir un compromiso –aínda que non todos na mesma medida (Freixeiro 2009: 42)– que vaia en contra das tendencias xerais dispostas polo libre comercio, cuxas fórmulas do éxito pasan por acadar maiores cotas de mercado no subcampo de grande produción.

3.5.1. A heteronomía dos profesionais galegos dos palcos

A segunda focaxe que efectuaremos atinxe o rol que xogan os profesionais da escena¹⁴⁹, ben como corresponsábeis dos discursos hexemónicos, ben nunha actitude contraria o discurso da *doxa*, polo xeral capacidade esta última en mans de axentes recén iniciados no campo que procuran tomar unha posición a golpe de transgresión inicial das convencións ou profesionais consolidados no sistema que fixeron dos discursos alternativos aos estamentos oficiais o seu *modus operandi*¹⁵⁰. No caso do STG, caracterizado pola súa forte heteronomía a respecto dos poderes públicos (Figueroa 2010), perante as ameazas de fenómenos concretos como o da globalización e, no xeral, do rumbo económico proposto pola sociedade de consumo, valoraremos ditos contradiscursos na medida en que actúen contra a sinerxía do mercado, para o que observaremos a identidade proxectada en

¹⁴⁹ Pese a que a nosa mirada toma como referencia o labor dos profesionais máis achegados á exhibición escénica, este segundo grupo de persoal con responsabilidade na creación de identidade a través dos bens culturais inclúe o labor desempeñado por todos os participantes na cadea de produción; quere dicir, non só os profesionais máis visíbeis na exhibición escénica (elenco, dirección etc.). Referímonos, entón, a serie de mediadores existente entre os creadores e o público –caso do persoal programador– (Figueroa 2010), posto que o seu papel torna en decisivo á hora de visibilizar o produto e mais á hora de influír dalgún xeito nel.

¹⁵⁰ En calquera caso, a observación da traxectoria das compañías permitirá corrixir déficits metodolóxicos derivados da consideración dun espectáculo como ente isolado dentro do repertorio das empresas de teatro. Desta maneira, tanto un espectáculo do STG pouco comprometido –por exemplo, coa identidade de resistencia– por parte de profesionais con historia no campo como un espectáculo inicial de grande compromiso teñen que ser postos en relación co resto de producións das compañías para chegarmos a conclusións máis rigorosas sobre a asunción de responsabilidade que presentan uns creadores a respecto dun determinado asunto.

moitos espectáculos etiquetados como galegos e inclusive vehiculados en lingua galega.

Ora ben, de cara á sustentabilidade dunha compañía teatral, os espectáculos producidos por esta precisan callar a partir dun diálogo entre a autonomía necesaria para ofrecer un espectáculo solvente desde o punto de vista económico e, ao tempo, sacar adiante o proxecto artístico que se pretende desenvolver. De existiren “evasións acrílicas” (Eco 1984: 97) nunha empresa de teatro, este feito non invalida o seu compromiso cunha causa, en tanto formen parte dunha “evasión episódica” (Eco 1984: 321) diluída no conxunto de producións dunha compañía¹⁵¹. Aínda máis, a exploración de outras formas menos comprometidas de teatro pode estimular a chegada de novos espectadores (e proxectos), mais sempre a partir dun encaixe co sistema en que acubillan eses espectáculos e mais da marca que define á compañía. É o caso de *Commedia, un xoguete para Goldoni* (1993, reestrea en 2018), dirixido por Cándido Pazó, para quen a intención que hai tras a concepción deste espectáculo ten de verse baixo as claves apuntadas:

Facer un espectáculo para xogar e divertirse. Nós e o público. E eu non digo que o teatro teña que ser así, porque eu normalmente tendo a facer un teatro con moita mensaxe e moito trasfondo. Pero o teatro pode ser, tamén, así. Unha comedia de: estou aquí porque si, xogo porque quero xogar (Dopico 2018).

Agora ben, entre este tipo de prácticas teatrais e outras en que incluso non se garda un mínimo decoro a respecto da especificidade do sistema teatral galego en que varan certos profesionais da escena, media unha distancia insalvável, pois falamos de compañías que a través dos seus espectáculos atentan contra a existencia do campo. Embora comprendamos a heteronomía que caracteriza as empresas de teatro, esta última praxe subsistémica sería xa unha forma límite de individualismo social (Bauman 2001), cun sentido de

¹⁵¹ O propio Eco (1984: 321) advirte da necesidade que teñen os sistemas de producións que procuren de modo claro as grandes masas, pois “tachar de radicalmente negativa la mecánica de la evasión episódica es algo distinto, y puede constituir un peligroso ejemplo de *hybris* intelectualista y aristocrática”. *Mutatis mutandi*, esta idea énos útil para comprender algún que outro afastamento da forte liña de compromiso social que define a varias compañías galegas.

pertenza ben afastado da comunidade galega que loita contra a absorción cultural.

As encenacións ofrecidas sen unha debida visión de conxunto do sistema que as acolle deben verse como táctica mercantil, na medida en que responden a claves individualistas que non teñen en conta nin os factores identitarios que se deben salvagardar nin –como indica Roberto Salgueiro¹⁵² (2015)– unha verdadeira “conciencia colectiva”:

Ensimismados na nosa compracencia carecemos dunha conciencia colectiva. Claro que podemos encontrar autores na nosa dramaturxia cun claro discurso político (coidado, non dunha adscripción ideolóxica determinada, senón con conciencia de saber onde se está) fronte a outras posturas á marxe da contorna. Pero carecemos dunha conciencia colectiva de traxectoria común, que acaba debilitando os nosos discursos.

Unha toma de conciencia común debería estar sustentada en valores de permanencia, non de continxencia. Estamos afeitos a ver como esta última é a que mobiliza os discursos de grupo cando este se sente atacado, pero precisamente, a inestabilidade desta continxencia determina a inestabilidade do grupo. A continxencia é a arma da cegueira que nestes tempos peneira todo.

Como queira que a “neutralidade”¹⁵³ dos discursos non é posíbel (Žižek 2008: 65), no contexto debuxado (capitalismo, moralidade indolora, individualismo etc.) participar da “activa manipulación dos signos” observada por teóricos como Baudrillard no consumo –e na fabricación– de produtos culturais (Featherstone 2000: 41) en favor da afirmación como identidade nacional galega diferenciada implica, hoxe, asumir un elevado grao de responsabilidade ao que renuncian moitas compañías, pois as directrices económico-políticas que rexen o campo van na dirección contraria.

¹⁵² Roberto Salgueiro (1966-): autor e director de teatro galego, tamén é director da Aula de Teatro da USC.

¹⁵³ Segundo Žižek (2008: 65): “Resulta imposible no ser parcial, porque incluso la neutralidad supone tomar partido”. A mesma idea está presente en Salgueiro (2015) cando desenvolve a imposibilidade dos creadores de permanecer á marxe, pois “Non é posible non ter moral”. Ambos os autores coinciden en que un discurso supostamente imparcial acaba por favorecer a lóxica dos dominantes.

A este respecto, non esquezamos os postulados de Figueroa (2001: 48-50), para quen a produción de espectáculos en que prime máis o valor simbólico que o económico ha de relacionarse (por norma) co subcampo da produción restrinxida. Segundo esta perspectiva, a asunción de responsabilidade dos profesionais cun teatro comprometido coa cohesión sociosemiótica galega alternativa ao correlato español, viría dada polo nivel de renuncia a pertencer ao subcampo da grande produción, entendido este como a parte do campo que se move pola lóxica económica¹⁵⁴ (éxito de vendas, consecución de premios, liña do politicamente correcto, apoio no síntoma de normalización etc.). Esta cuestión, ademais, cobra unha dimensión maior no ámbito das ICC, dada a crecente importancia concedida no sistema aos índices cuantitativos como elementos máis destacados na valoración dos produtos teatrais (número de espectadores/seguidores/gústame etc.) e que, en esencia, nos remiten a principios de xerarquización externa.

3.5.2. A libre elección do individuo

En terceiro e último lugar reflexionamos arredor da responsabilidade do espectador na cadea de produción da cultura pois, como se desenvolverá máis adiante, existe unha relación evidente entre a oferta e a demanda de espectáculos teatrais.

Ao non serlle facilitada unha formación crítica desde o campo de poder, o “individuo heterodirixido” (Eco 1984: 314) configura a súa identidade a través do consumo de bens simbólicos, sen ser plenamente consciente da construción de signos que opera no mercado en que intervén como consumidor. Por esta razón, falamos de que o individuo escolle de entre a oferta do ocio desde unha aparente libre elección, de tal modo que, aínda tendo responsabilidade na súa decisión, participa no mercado de identidades a partir da idea do consumo como “instrumento de seguridad psicológica en el mundo de la desorientación globalizada” (Lipovetsky e Serroy 2010: 131). Mais consumir un ben simbólico, claro está, é moito máis que iso:

¹⁵⁴ Bauman (2009: 63) móstrase contundente con este tipo de actitudes reveladoras da falta de responsabilidade social: “La «mano invisible» del mercado en manos de individuos egoístas que buscan su propia riqueza y placer parece bastante reacia o impotente a la hora de salvar a los humanos de los horrores de crueldades recíprocas”.

Consumir un produto u outro conecta, directamente, con nuestra intelixencia, con el coñecemento que temos de lo que consumimos, de su valor social y cultural, y eso hace que lo podamos incorporar de maneira natural. No se nos ofrece tanto un produto como un estilo de vida: una vez adoptada, seguiremos consumiendo los mismos produtos (Campás Montaner 2011:120).

Para o caso do STG, como a institución e mais unha parte significativa das compañías escénicas¹⁵⁵ son proclives a esta situación en que no espectador recae “a capacidade de acción” (Salgueiro 2015) á hora de construír a súa propia identidade, fica nas mans dos axentes cun sentido da responsabilidade distinto propugnar na escena signos alternativos ás praxes dominantes desde as que o individuo poida construír un modelo organizador de vida diferente.

En consecuencia, falamos dun tempo en que, baixo unha nova configuración social desgaleguizadora, volta a ser preciso reafirmar posicións de compromiso co sistema (teatral) galego. Non só iso, senón que en función do grao de compromiso atopado no STG poderemos aplicar o postulado baumaniano (2001: 98) consistente en “medir la calidad de la sociedad por la calidad de sus criterios éticos”.

3.6. Síntese

No presente capítulo reparamos nunha serie de claves globais que explican as principais directrices polas que se rexe o consumo de cultura e arte nas sociedades occidentais.

Así pois, de entre as mudanzas que tiveron lugar no camiño cara o século XXI, ante todo prestamos atención tanto á orixe da industria cultural como aos sucesivos cambios que se foron dando na sociedade conformada neste contexto, cada vez máis influída nas súas decisións pola presión do mercado, en especial a expresada en criterios cuantitativos.

¹⁵⁵ As próximas ás prácticas capitalistas que desestiman priorizar na escena o valor simbólico dos espectáculos en favor dun sentido de pertenza específico galego.

Sen perder de vista a función social dos produtos artísticos, detémonos noutra serie de procesos –as máis das veces ligados con dinámicas económicas– que inciden na creación dunha determinada identidade cultural. Neste sentido, coa idea de profundar nas causas –e mesmo nas consecuencias– da tensión xerada entre o polo simbólico e mais o económico dos bens culturais, indagamos no perfil do individuo-tipo da modernidade líquida.

Finalmente, observamos o rol dos principais axentes que interveñen no proceso de creación da cultura, así como o grao de responsabilidade que, entendemos, lles é achacábel.

Con todo isto, quixemos contextualizar o teatro galego que analizaremos, en que todos os puntos aquí tratados terán presenza ao longo dos restantes capítulos, mais xa para o caso particular da Galiza.

4. A problemática delimitación do STG na posmodernidade

Tal e como indicabamos nas páxinas anteriores, para achegármonos ao que comprenderemos por teatro galego precisamos partir de directrices marcadamente globais.

De acordo co dito, a mestizaxe artística que propón o posmodernismo complicou a delimitación dos diferentes produtos culturais (Featherstone 2000). Desde hai unhas décadas, a causa das constantes procuras de novas formas coas que sorprender o público nos espectáculos, a renovación da linguaxe escénica chegou a un estado en que o acto de clasificar volveuse unha tarefa ardua, tal e como deixan claras teorías como as do omnivorismo cultural.

Alén da clasificación formal dos produtos escénicos, a distinción a maiores entre espectáculos galegos e non galegos no conflitivo contexto en que nos movemos presenta unha fonda problemática, pois os factores que temos en mente para esclarecer esta etiquetaxe non se limitan ao uso duns ou doutros signos en escena por parte dos creadores. En consecuencia, de entre o conxunto de criterios propostos para balizar o sistema, distinguimos os espectáculos que fortalecen o simbolismo do sistema de aqueles que, aínda sendo validados dentro do STG por unha parte dos axentes do campo, desfavorecen a consolidación dunha identidade cultural galega demarcada doutras expresións identitarias tendendes á absorción. Por outras palabras, no actual contexto de redefinición dos espectáculos entendidos como “galegos” –e, con estes, das compañías que os levan a escena– debemos aplicar un método que permita distinguir –no nivel de intensidade que proceda– as encenacións que, na verdade, dan pleno sentido á existencia do STG daquelas que presentan dinámicas contrarias á existencia do sistema como entidade socio-semiótica específica.

Como falamos dun proceso sumamente complexo, os nosos propósitos teñen que ser parcelados; por tanto, tras aclararmos decontado o que entendemos por teatro, centraremos os próximos obxectivos en valorar nun primeiro momento a crise do criterio filolóxico. Empregado polos primeiros creadores na conformación do sistema, o uso da lingua na escena foi posto en discusión con forza no enfiar do STG no XXI tras a introdución de novas

modalidades escénicas na oferta teatral. Porén, como tamén intentaremos amosar, esta non é a única polémica á que nos enfrontamos na consideración das producións escénicas adscritas ao STG. Tal é así que o escoramento da administración cara un ideario político-económico acorde ao marco das ICC desenvolvidas especialmente no XXI provocará aínda máis dificultades na consideración dun teatro con entidade propia.

4.1. O concepto de “teatro” na era das fronteiras diluídas

Segundo Iris Cochón Otero e Antonio Jesús Gil (2004: 265) –especialistas en Teoría da Literatura e Literatura Comparada–, a posmodernidade reformulou varias das regras da arte e, desde unha actitude contestataria co establecido, a reivindicación da transgresión e o esvaecemento das fronteiras que separaban a alta cultura da masiva pasou a ser unha constante na creación de produtos culturais.

Por suposto, hai exemplos históricos de hibridaxe artística en todos os campos –como desenvolve Gustavo Pernas¹⁵⁶ (2006) no caso da pintura e o teatro–, mais a idea que pretendemos transmitir aproxímase a manifestada por Carlos Paulo Martínez Pereiro¹⁵⁷ (2011: 455), cando afirma, para o campo literario, que nas últimas décadas aumentou a presenza nos discursos literarios de “escritas hibridizantes [...] «interartísticas e interxenéricas»”. Por motivos como este, Saúl Rivas¹⁵⁸ (2011: 229) fala de que a nova tendencia cultural “levou a que non existan unhas fronteiras nidias entre disciplinas antes separadas”, o que propicia o nacemento de novos estudos culturais para dar conta das interseccións artísticas que afloraron recentemente, entre os que

¹⁵⁶ Gustavo Pernas (1959-2018): actor, escritor e director de teatro, fundador, xunto con Ánxela G. Ábalo, da compañía Áncora Producións. Historiador no campo da arte, en *Os ollos de Victorine e a construción da cuarta parede* (2006) teorizou sobre a ensamblaxe que se produce entre pintura e teatro, o que axuda a entender o transvasamento de oficios que se pode dar de parte a parte.

¹⁵⁷ Carlos Paulo Martínez Pereiro (1955-): filólogo e profesor na UDC, ten investigado as relacións interartísticas que se producen arredor do campo literario, caso das que ofrecen pintura e literatura en *Ó*, obra do artista brasileiro Nuno Ramos.

¹⁵⁸ Saúl Rivas (1983-): filólogo con achegas aos vínculos xerados entre a Literatura Galega e as TIC.

cabe resaltar unha vez máis aqueles estruturados arredor da imaxe ou das TIC¹⁵⁹.

Nesta espiral, sería máis problemático clasificar que desclasificar os produtos artísticos, feito que leva Martínez Pereiro (2011: 455) a “repudiar a «burguesa manía da clasificación»”. Ademais, adscribir un produto a un segmento do campo, pensemos na literatura “infantil”, implica as máis das veces caer en simplificacións como as denunciadas por Harold Bloom¹⁶⁰ (2003: 10): “Casi todo lo que ahora se ofrece comercialmente como literatura para niños sería un menú insuficiente para cualquier lector de cualquier edad en cualquier época”. A persistencia en (sub)clasificar, xa que logo, pensámola en clave de procura da diferenza, isto é, dentro dunha loita pola posición no mercado (Bourdieu 2004: 106, 126-127), extremada duns anos para aquí polo desenvolvemento da industria cultural e a súa necesidade constante de ampliar o inventario de variantes.

Con todo, ao fío do “grao de codificación moi débil” (Bourdieu 2004: 50) que presentan os produtos artísticos, a creación de novas “modalidades” escénicas (Rodríguez González 2007) amosouse, de sempre, especialmente fecunda no caso dos espectáculos teatrais¹⁶¹. De feito, teóricos como Anxo Abuín e Arturo Casas (2004: 424) avogan por entender o teatro como punto de encontro interartístico.

Aínda máis, como vimos advertindo, no contexto explorado pola economía da cultura, o feito de ser o teatro unha encrucillada artística obríganos a delimitar o significado dado a este no noso estudo¹⁶². Con vontade

¹⁵⁹ Por exemplo, os estudos aplicados desde a literatura ao mundo do videoxogo (Vilariño Picos 2004) ou ao da banda deseñada (Gil González 2004). Asemade, estudos como os de Rivas ou os de Martínez Pereiro veríanse baixo esta mesma óptica.

¹⁶⁰ O crítico e teórico literario estadounidense Harold Bloom, famoso por discutir o canon establecido para os produtos literarios occidentais, intentou botar abaixo prexuízos como os que, na súa opinión, agroman na etiqueta de “infantil”. Para o caso do teatro, esta catalogación tamén é rexeitada por Roberto Salgueiro, quen entende como máis acaído o termo teatro “familiar” (Loureiro Rodríguez 2015).

¹⁶¹ O teatro ofrece múltiples posibilidades de clasificación en función de criterios varios: duración, espazos, temática, estética, idades... (Vieites 2003: 101-106). Neste capítulo centrámonos, pois, nas diferentes opcións de clasificar os espectáculos segundo o tipo de signos escénicos privilexiados, de tal forma que en todo momento estamos a pensar nos (co)hipónimos que, como se desenvolverá, forman parte do teatro: danza, danza-teatro, novo circo etc. Así sendo, o termo “modalidades”, en contraste co de “xéneros”, concedería unha maior flexibilidade na catalogación dos tipos de creacións teatrais que ultimamente cobraron protagonismo no STG.

¹⁶² Empregaremos o termo “teatro” como: a) arte escénica específica (en contraste con artes coas que garda máis ou menos afinidade como a música ou a literatura); b) hiperónimo en que

de nos distanciarmos de artes xerais afíns, o criterio da “ficción” proposto polo teatrólogo José Luis García Barrientos (2004: 27) resulta pertinente para, de entrada, desligar a arte do teatro doutras manifestacións artísticas (por exemplo, os concertos musicais). Non obstante, algunha tendencia teatral posdramática –analizada polos especialistas en teatro contemporáneo Óscar Cornago (2006) e Eduardo Pérez-Rasilla (2007)– vén cuestionando este criterio na posmodernidade¹⁶³. Así sendo, ante certa corrente creadora no STG deste tipo de espectáculos non fundamentados na mímese ficcional, optamos pola inclusión destas praxes escénicas na nosa investigación, como máis adiante profundaremos¹⁶⁴.

Por outra parte, a “escritura en *presente*” do teatro (Ubersfeld 1989: 152) evidencia o seu estatuto diferente con respecto a literatura, cine, pintura,

se inclúen modalidades como a danza, o novo circo, a maxia etc.; c) espazo de representación. Un escrutinio pormenorizado afástase dos nosos albos, de aí que nos vallamos dun criterio representativo, ou sexa, dos principais casos que consignaremos, para entender a diferenza entre esta acepción de teatro e outras artes ou espectáculos cos que mantén similitudes; con todo, o apoio noutras partes do documento permitirá comprender moito mellor as particularidades da arte central desta tese. Finalmente, para darnos a entender mediante un caso práctico a xustificación da non escolla como teatro dalgunha modalidade, digamos, arraiana, desenvolvemos a modo de exemplo os principais motivos que nos levan a excluír do noso estudo o denominado teatro radiofónico. Ben é certo que a compoñente da ficción está presente e que mediante a voz desenvolvemos outros códigos teatrais, mais aínda que poida ser un espectáculo creado en directo, a habitual non presenza de público fai que este híbrido sexa máis unha modalidade propia da radio que do teatro. Ademais, a súa reproducibilidade técnica a través das ondas invita a súa non consideración dentro do teatro, pese a ter unha “teatralidade” no sentido atribuído polo especialista en arte dramático Juan Villegas: “comportamiento que se realiza como si se estuviese en un escenario y cuando en determinados acontecimientos públicos los participantes adquieren la categoría de actores y actrices en cuanto actúan, no se comportan naturalmente sino que asumen personajes, en función de la existencia de unos espectadores” (Arana 2007: 80).

¹⁶³ Dentro do teatro contemporáneo estudado por ambos os investigadores recén referidos, o teatro posdramático ocupa un espazo importante nas súas investigacións. É a esta tendencia teatral –á que habitualmente se asocian estas praxes– á que nos referimos, ante todo, para xerar un certo debate arredor do criterio da ficción como baliza da arte teatral. A corrente posdramática estaría fundamentada na idea de que a historia e o conflito perden peso na posta en escena e, segundo esta maneira de ver, o rol do actor sería diferente ao habitual: “Sin embargo, y paradójicamente, este cuestionamiento de la ficcionalidad no destruye la noción de personaje teatral, sino que la amplía y la enriquece” (Pérez-Rasilla 2007: 451).

¹⁶⁴ Por destacar algúns dos profesionais asociados a estas prácticas, teríamos a Avelina Pérez (Becerra 2018: 116) ou a Matarile e Chévere (Becerra 2014). Porén, a delimitación dos espectáculos que responden a este tipo de clasificación non sempre se dá en termos puros, quere dicir, ás veces preséntase de modo parcial durante un espectáculo, o que extrema en exceso os intentos por clasificar o teatro, como foi dito. Pensamos, por exemplo, no espectáculo de Chévere *Curva España* (2019), con escenas en que os actores Miguel de Lira e Patricia de Lorenzo pasan a ser eles mesmos, en contraste con outras fases do espectáculo en que a alteridade está presente a través das súas interpretacións.

arquitectura, escultura, composición musical etc. Por palabras de Afonso Becerra¹⁶⁵ (2012: 134):

o teatro é a única arte que trata as relacións humanas a través dunha experiencia vital compartida entre actúantes e público. Nin a arte da pintura, nin a da música, nin a da escultura, nin a da literatura cumpren estas características esenciais do teatro.

Asemade, a súa escritura escénica durante o aquí e no agora do espectáculo teatral, isto é, en comunión co espectador, fai que a súa natureza sexa “mortal” (Badiou 1994: 38), a diferenza dos textos que poden formar parte de procesos previos á encenación (por exemplo, texto dramático) ou posteriores (por exemplo, gravación do espectáculo en vídeo). Do anterior despréndese a non consideración pola nosa parte dun “teatro dixital” ou “ciberteatro” –propostas recollidas polos teóricos da literatura Fernando Cabo e María do Cebreiro (2006: 397)–, da mesma forma que a dun “teatro filmado” (Abuín 2012: 15), en tanto o espectador non participa da montaxe e da proxección en tempo real. Porén, outra cuestión é a “influencia de prácticas mediales innovadoras en el surgimiento de nuevos conceptos de teatralidad” (Cabo e Cebreiro 2006: 397), con abundantes exemplos no STG, en especial a raíz da interacción coas TIC: Nut Teatro, Il Maquinario, ArtesaCía etc.

4.2. Modalidades escénicas do STG consideradas neste estudo

Coa intención de definir no noso estudo do STG os tipos de modalidades observadas, partimos da delimitación dada pola AGADIC, a cal toma como base a proposta da UNESCO. O organismo internacional, baixo a denominación de “artes escénicas” inclúe actividades “relacionadas co teatro, coa danza, coa ópera, co teatro de monicreques, coa maxia e co circo. Adicionalmente inclúe eventos culturais de celebración (festivais, festas e

¹⁶⁵ Afonso Becerra (1973): formado en Artes Escénicas na UAB e mais no Instituto do Teatro e das Artes Escénicas de Asturias (ITAE), na actualidade é docente na ESAD-Galicia. Crítico teatral, dramaturgo e –xunto con Ana Contreras– fundador da compañía posdramática Ónfalo Teatro (2009), xa desaparecida. Formou parte do consello asesor do CDG entre 2006 e 2009, isto é, durante o bipartito, época en que as teatralidades alternativas tiveron un espazo central no teatro público galego.

feiras) de carácter local e que poden ser de natureza informal” (López García 2018: 136). En troca, a Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) non inclúe as categorías de maxia e circo, polo que a AGADIC toma máis en consideración o marco internacional, aínda que de cara a configuración definitiva das modalidades integrantes do STG incorpora outros detalles fornecidos pola sociedade citada.

Con todo, na fixación das modalidades obxecto de análise desestimamos o estudo do “xénero lírico” (ópera e zarzuela, basicamente), pois alén da influencia desta tipoloxía na construción do STG nos inicios do XX (Tato 2014), estas modalidades fican fóra da planificación das empresas de teatro galegas actuais, constituíndo unha excepcionalidade a oferta deste tipo de produtos na Galiza¹⁶⁶. Indo máis lonxe, “cando se programan óperas soe tratarse de producións foráneas de alto custe, xa que están deseñadas desde outros parámetros culturais e socioeconómicos que teñen pouco que ver coa nosa realidade” (Becerra 2009b: 37). Outrosí, no amentado “Anteproxecto de lei das artes escénicas” (2016) tampouco recollen esta tipoloxía –cando menos, de maneira explícita– ao incluír “teatro, circo, danza, monicreques, maxia e calquera outra disciplina escénica”¹⁶⁷ e, de igual modo, Rodríguez González (2007: 47) opta por aglutinar o xénero lírico baixo a denominación “formas musicais”. Para a fina diferenciación que ás veces presentan estas formas dos

¹⁶⁶ No entanto, a grande permeabilidade entre ambas as fronteiras artísticas dá como resultado algún froito coñecido relevante: é o caso de Manuel Lourenzo, autor do libreto e director escénico de *O arame* (2008), primeira ópera galega estreada no XXI e primeira, tamén, en levarse á escena en 80 anos. Asemade, encontramos outras colaboracións como as de Cándido Pazó cos Amigos da Ópera de Santiago na montaxe dun acto da ópera *Il segreto di Susanna* (2017) ou as de Marta Pazos con, ante todo, a Real Filharmonía de Galicia en *A amnesia de Clío* (2019), encargada da dirección de escena. Doutra índole, destacamos, por último, as colaboracións máis habituais como, por exemplo, a recentemente protagonizada polo cómico Pedro Brandariz coa Orquestra Sinfónica de Galicia en 2019, consistente en introducir mediante breves monólogos as pezas musicais.

¹⁶⁷ No referido “Anteproxecto de lei”, a primeira mención que se fai a respecto das modalidades que integran as artes escénicas aparece no punto 14.3., arriba acoutado entre aspas. A consideración final de “calquera outra disciplina escénica” fica ambigua, de tal modo que a posibilidade de incluír dentro do teatro a unha serie de opcións indefinida estaría sempre aberta por esta vía, cuestión que non facilita o labor de clasificar creacións desta índole. Pode aclarar algo ao respecto –aínda que, por outra parte, volven neste documento as referencias á ópera– a información exposta no Diario Oficial de Galicia (DOG) arredor da materia de Artes Escénicas en Secundaria, a cal implicaría o coñecemento de: “o teatro, o circo, a danza, a ópera e outras de creación máis recente, como a performance” (Decreto 86/2015: 25492).

“espectáculos musicais” fronte á música ao vivo integrada nos espectáculos teatrais, parécennos de utilidade as achegas de Daniel Salgado¹⁶⁸ (2017: 92):

[...] a preponderancia da música e da posta en escena do conxunto, as limitacións técnicas que impón o uso da voz cantada, a escasa duración do período de ensaios en relación ao teatro e o feito de que a interpretación musical non sexa incumbencia da dirección escénica, reducen polo común a función da dirección actoral a unha simple *mise en place*, condicionada, moi a miúdo, polas necesidades da dirección musical.

Esta diferenciación resulta aínda máis visíbel se empregamos para os nosos propósitos as nocións de “atrofia-hipertrofia” dos signos escénicos que, sobre a base de seis elementos clave, propón Alfonso Sastre¹⁶⁹ (1992: 193) para explicar os tipos de teatro existentes. Segundo esta maneira de ver, a hipertrofia da voz daría como resultado unha ópera ou melodrama mentres que, por exemplo, para situarnos ante un espectáculo teatral deberíamos atender na súa xusta medida a outros elementos como a expresión corporal do actor.

Por outra parte, a hipertrofia da palabra sitúanos ante o “monólogo”¹⁷⁰, modalidade que, en cambio, incluímos na nosa investigación. Tanto na etiqueta

¹⁶⁸ Daniel Salgado (1981-): alén doutras ocupacións como as de poeta e xornalista, destaca polo seu labor como dramaturgo e investigador teatral, faceta esta última que o levou a publicar a súa tese de doutoramento pola Universidade de Vigo (UDV).

¹⁶⁹ Para o dramaturgo, os seis elementos clave son: fábula (*mythos*), caracteres (*ethos*), ideas (*dianoia*), lenguaje (*lexis*), espectáculo (*oasis*), música (*melopeya*) (Sastre 1992: 193). En función do uso que fagamos destes elementos obteríamos resultados distintos: así, se hai atrofia da linguaxe estaríamos ante o mimodrama, se hipertrofia do espectáculo “teatro de tese” etc.

¹⁷⁰ O termo “monólogo” ten un valor ambiguo, puidendo entenderse como: a) o achegado a características máis próximas da narración; b) o achegado a características propiamente teatrais. Para esclarecer esta cuestión, partimos de Afonso Becerra (2007: 12), para quen “Calquera historia que desexemos contar, para ser dramática, debe ser presentada en accións, non narrada, nin referida, nin descrita”. Por tanto, segundo as ferramentas metodolóxicas proporcionadas por Sastre o valor a) ten na hipertrofia da palabra a súa estrutura base; non precisa da interpretación dun personaxe, de aí que toda a acción dramática se concentre na narración oral do actor, dado que se fundamenta na palabra descritiva. Sería o caso de espectáculos como *Memorias dun neno labrego* (2011), de Cándido Pazó, para os que tamén serían apropiadas as etiquetas de “contada”, “narración oral” etc. En contraste, a acepción b), da que sería un exemplo unha produción como *As mil vidas de Matías Houseman* (2013), interpretada por Josito Porto, xa non presentaría atrofia dos signos escénicos non verbais e, por esta razón, tería máis a ver cun teatro, digamos, unipersoal. Aliás, o uso da “palabra executiva” sería o propio da linguaxe dramática, dado que “constitúe en si mesma unha acción ou movemento (por exemplo: cando a palabra ameaza, pide, suplica, insulta, seduce, rexeita etc.)” (Becerra 2012: 80).

afín de “contacontos” ou “narrativa oral” recollida no *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (IGAEM 2005: 27) como na xenérica de “teatro” atopamos con profusión esta fórmula escénica nos principais circuítos de exhibición: RGTA, Rede Cultural da Deputación da Coruña (RCDC), Cultura no Camiño (CnC). Con independencia das variantes que presenta na súa denominación, a numerosa oferta existente arredor desta tipoloxía explícase, entre outras causas, a partir da grande tradición da que goza no STG, a diferenza do xénero lírico. Aínda a pesar dos reparos que lle poidamos efectuar a esta narrativa oral –por exemplo, atrofia de personaxe e acción–, o certo é que é un elemento recorrente nas contratacións, en especial nos momentos económicos máis complexos, dada a sinxeleza escénica que exige e, por outra parte, debido á boa recepción que presenta entre o público. De facto, varios dos referentes da escena galega (Cándido Pazó, Carlos Blanco¹⁷¹, Quico Cadaval¹⁷², Paula Carballeira¹⁷³, Xosé Touriñán¹⁷⁴ etc.) relaciónanse con esta modalidade de grande interese comercial no sistema.

Por último, insistimos nos problemas derivados da incorporación ao STG de propostas que superan o até aquí referido. Falamos de creacións que, ante todo, afloran no sistema galego no XXI –aínda que contan con ilustres antecedentes– e que, desde o seu *modus operandi* cuestionan os límites da representación teatral. É o caso da “performance”¹⁷⁵ ou o do “teatro

¹⁷¹ Carlos Blanco (1959-): alén das súas incursións en televisión e cine, destaca como monologuista na escena galega, con espectáculos baseados no humor.

¹⁷² Quico Cadaval (1960-): contacontos e, na actualidade, director teatral da compañía Producións Teatrais Excéntricas, en que se integra o dúo cómico Mofa&Befa. Asemade, Cadaval destaca por diferentes vínculos teatrais establecidos coa cultura lusófona.

¹⁷³ Paula Carballeira (1972-): dramaturga e actriz, a faceta de contacontos é unha das que máis explora, con especial inclinación cara o mundo infantil. Aliás, tamén é xerente, xunto con Chiqui Pereira, da compañía de teatro familiar Berrobambán (2000).

¹⁷⁴ Xosé Touriñán (1980-): tras os seus inicios no dúo cómico Mucha e Nucha, alterna as súas aparicións en programas televisivos como *Land Rober* con monólogos humorísticos nos teatros.

¹⁷⁵ Estas disciplinas híbridas presentan unha definición complexa, na medida en que a indefinición é unha característica de seu como consecuencia da súa propia natureza. Por outra banda, a indistinción entre algunhas das modalidades tampouco facilita a sistematización de moitas destas creacións. Con todo, estudiosos como o estadounidense Marvin Carlson optan por diferenciar “happenning” de “performance”, a partir da idea de que a primeira das modalidades partiría dunha (máis) pura improvisación. Ambas as teatralidades xorden a mediados do XX, cunha certa profusión na década dos 70-80 que, en boa parte, ten de ser relacionada co encontro interartístico que se produce entre teatro e artes plásticas. Por esas alturas, ambas as modalidades teñen a palabra como elemento periférico, alén de incluír o poder da televisión e, ademais, apostar por espazos innovadores, a diferenza do teatro. En palabras de Carlson (2005: 127), na súa orixe “Unha importancia case similar tivo a ruptura das fronteiras tradicionais entre artes plásticas e artes da presentación escénica, entre as artes

posdramático”, termo acuñado polo teórico alemán Hans-Thies Lehman en 1999 para definir aquelas tendencias fundamentalmente descontinuas que se estaban a ver no panorama occidental, heteroxéneas e sensoriais, afastadas da convención, ao ofrecer “resistenciais al teatro de texto y la palabra” (Cornago 2006: 219).

Baixo a corrente posdramática, as modalidades híbridas –danza-teatro, novo-circo, teatro visual, teatro xestual, teatro de fantoches e obxectos (Becerra 2018: 18)– teñen unha presenza cada vez maior nas táboas galegas. A aceptación deste tipo de produtos no STG polos axentes do sistema, xa que logo, fannos considerar apropiada a súa inclusión no noso estudo. Outrosí, na evolución de certos espectáculos protagonizados por colectivos como Pistacatro (2006) –pensamos en *Arnoia*, *Arnoia* (2018)– pode darse o caso de cruzar signos escénicos heterodoxos propios do posdrama con signos ortodoxos habitualmente asociados ao teatro de corte tradicional (interpretación dun personaxe, teatro de texto etc.), feito que en certa medida tira abaixo o estrito rigor cara os postulados en que de partida autores como Becerra encadran ás teatralidades posdramáticas:

Xéneros escénicos como o chamado “novo circo”, que prescinde dos números con animais e potencia a teatralidade dos números de acrobacia, equilibrismo, funambulismo e clown, exhiben a actuación sen interpoñer a interpretación de ningún personaxe. O teatro-danza tamén expón directamente as persoas que actúan sen que medie ningunha identidade de ficción. En xeral, o teatro cuxa dramaturxia se asenta en accións escénicas reais que non están ao servizo da representación dunha historia, ou sexa, que están alén do drama clásico de base aristotélica, e que desde hai máis dunha década se deu en nomear como teatro posdramático, prescinden da construción de personaxes e operan a partir da actuación de actrices e actores (Becerra 2012: 178).

Aliás, no suposto caso de darse o respecto ás condicións descritas por Becerra polas que se rexerían as modalidades posdramáticas, aínda serían interesantes como obxecto de estudo na aposta que fan, sobre todo, polo

cultas como o teatro, o ballet, a música e a pintura, e formas populares como o circo, o vodevil, as variedades, mesmo entre a arte e a propia vida, como no concepto de música ruidosa”.

aspecto visual, en contraposición a outras formas de facer teatro en que a imaxe resulta menos atendida¹⁷⁶. Segundo esta forma de ver, estas teatralidades son das que máis exploran os signos non lingüísticos e, de cara a rivalizar co centro do sistema, optan por reivindicar os elementos visuais como carta de presentación. Así, a historiadora de arte pola Universidade de Barcelona (UB) Mercé Saumell (2006: 175) define o circo contemporáneo como “teatro de imaxes” ou, por outra banda, para a especialista en danza contemporánea Isabel de Naverán (2006: 380) “La danza puede ser sentida, pero sobre todo, a los ojos del espectador, la danza es vista”.

Para finalizar, convén estarmos atentos á diferente catalogación dun mesmo espectáculo que ás veces se observa no campo segundo a fonte consultada. Neste sentido, as probábeis desorientacións ás que nos levan as encenacións que responden a esta encontrada clasificación, por norma, veñen dadas polas teatralidades que máis traballan o hibridismo en escena –as posdramáticas, mais non unicamente–, de tal modo que prima a prudencia nas análises que fagamos. Indo a casos concretos, isto localízase en creacións híbridas como *Impreuna* (2013) de Pistacatro, para a que contrasta a súa catalogación como “Danza — Outros tipos de danza” na Rede Cultural da Deputación 2018 fronte á destacada como “Novo Circo” na páxina da produtora do espectáculo¹⁷⁷:

Impreuna é un espectáculo mergullado integramente nos códigos artísticos do circo (malabares, aéreos, acrobacias e clown). Todo isto sen renunciar, sen complexos, á fusión con outras artes vivas como a danza, o teatro físico e a comedia.

Até Matarile, a empresa paradigma do teatro posdramático na Galiza (Becerra 2014, 2018), se rebela –en boca da súa directora– fronte á serie

¹⁷⁶ Tanto é así que de botarmos unha ollada a estudos centrados na facturación das principais manifestacións culturais na Galiza, as artes visuais (fotografía, publicidade, pintura...) e o sector do audiovisual e multimedia (cine, televisión, vídeo...) ocupan dous dos tres postos do podio da economía da cultura galega (CCG 2016: 2), preferencias de consumo habituais das novas xeracións e, por tanto, vías que os artistas poderían explorar no STG –desde estratexias non prexudiciais para o sistema– para a consecución de públicos.

¹⁷⁷ Cita extraída da web da compañía: <http://www.pistacatro.com/gl/impreuna/>. A denominación dada polo organismo oficial foi extraída das bases de datos existentes no enderezo virtual da RCDC: última consulta 28/08/2018.

cambiante de etiquetaxes por parte da crítica a respecto do tipo de teatro practicado pola compañía:

Aos que non facemos *teatro teatro*, chámannos de todas as formas: que se teatro visual, teatro-danza... Agora somos teatro-posdramático... Pois non: eu fago teatro. Esa xente ficou amarrada ás institucións. O que hai é teatro antigo e teatro que se fai agora (Iglesias 2010).

4.3. Síntese

Dadas as complexidades existentes nas últimas décadas á hora de clasificar as producións culturais, no presente capítulo intentamos clarificar o que entendemos por teatro no contexto confuso do que forma parte o STG.

Ademais, a delimitación por nós efectuada toma en consideración unha serie de modalidades escénicas da que nos valeremos desde o capítulo seguinte para entender o xogo de loitas que se establece pola definición do que se cataloga como teatro galego entre os diferentes axentes implicados no sistema de produción.

5. A crise do criterio filolóxico no teatro galego no contexto das ICC

Como se intentará desenvolver, o uso da lingua propia resultou fundamental na configuración moderna do STG, posto que sobre ela se artellou o sistema. No entanto, a crecente renuncia á lingua galega na escena das décadas seguintes por unha parte dos profesionais, relacionada co maior protagonismo acadado por modalidades escénicas que se amparan na utilización de signos non lingüísticos nos palcos, explica moitas das tensións xeradas entre os axentes pola adscrición dos espectáculos a dito sistema.

Agora ben, nunha situación de conflito como a que se dá na Galiza, o uso da lingua galega nos palcos non é o único criterio ao que prestaremos atención de cara a calibrarmos o sentido de pertenza a unha determinada comunidade cultural proxectado a traves dos produtos escénicos por parte das empresas de teatro. En consecuencia, a nosa mirada nin se limita ao que acontece nas táboas nin se detén en consignarmos a lingua empregada na escena, para o que profundaremos, ante todo, en teorías sociolingüísticas.

Por todo isto, e para exemplificar o estado actual do teatro integrado no STG, ofrecemos unha relación cos tipos de espectáculos que se ofertan na Galiza en función do uso que fan da lingua.

5.1. Fixación da lingua como norma sistémica

A configuración moderna do STG veu impulsada polo “teatro independente” (Tato 1996; Biscainho 2007: 25, 41; Lourenzo Modia 2012: 49-78). Unha serie de colectivos agrupados arredor de dita etiqueta (por exemplo, o Teatro Circo), ante a falta de liberdade existente durante a época franquista, reaccionaron en contra da ideoloxía unificadora do réxime oficial e, desde as táboas, reivindicaron o nacional, feito que entendemos que responde á idea de “contraespazo público” proposta por González-Millán (2000: 69):

[...] o concepto de contraespacio público ofrece unha clave importante para analizar as prácticas políticas e culturais dos movementos

nacionalistas deficientemente institucionalizados, e a súa lóxica semella moi próxima á das *formas sociais emerxentes*.

Baixo esta lóxica de reivindicación nacional, o teatro que se produciu nesa altura tivo na lingua galega a súa razón de ser, en parte como resultado das prácticas filoloxizantes que domina(ba)n o campo cultural xeral mais sobre todo como elemento diferencial fronte ao sistema teatral hexemónico nos palcos galegos a esa altura, quere dicir, o expresado en castelán.

A procura por parte do teatro independente dun espazo público converteuse, entón, no principal obxectivo das compañías amadoras que integraban este movemento orixinado nos 60. No entanto, abrirse camiño como creadores implicaba loitar contra as dinámicas instauradas na sociedade –por exemplo: tradición escénica en castelán, autoodio (Biscainho 2007: 339)–, de tal modo que este grupo de artistas tivo que enfrontarse a importantes obstáculos nos intentos por lexitimar o campo teatral a través da lingua galega.

Deixándonos á parte a itinerancia practicada para a captación de público (Tato 1996: 1413), os pasos primeiros para o comezo da profesionalización das compañías de teatro galego tiveron a ver coa celebración das Mostras de Ribadavia (1973-1980). Aínda nunha situación de precariedade, durante o decorrer da década dos 70 unha parte das compañías amadoras decide dar o salto e constituírse como profesionais en 1978¹⁷⁸ (López Silva e Vilavedra 2002: 70). Para esta altura, pese a falarmos dun sistema débil, o STG estaría definitivamente configurado:

Aínda que en precario e so o risco de asimilación, o sistema teatral galego estaba establecido a finais dos setenta, como corrobora a existencia dunha produción regular, dun mercado en expansión e dun público consumidor, se ben que aínda non aparece de maneira patente o factor institución implicado na súa conservación (Biscainho 2007: 40-41).

¹⁷⁸ Porén, este transvasamento non deixa de ser polémico, tal e como recollen as propias autoras: “1978 foi, en definitiva, o ano da profesionalización do teatro galego, de xeito que a dualidade –mesmo o confronto– profesional/afeccionado sería unha das constantes desa VI Mostra” (López Silva e Vilavedra 2002: 70). Laura Tato (1996: 1416) explica que pese a profesionalización de seis compañías galegas nese ano non hai que desconsiderar unha serie de grupos amadores de longa traxectoria, entre os que, como argumenta Biscainho (2007), a propia EDG responde con claridade a dito perfil. Asemade, Tato (1996: 1418) recolle casos como a renuncia á profesionalidade de Manuel Lourenzo ante o que este considera un reparto de subvencións desacreditado.

Tras a instauración da democracia na época posfranquista, entran en acción no sistema teatral os axentes políticos da Comunidade Autónoma, de tal modo que a partir de 1981 á par dos axentes libres deberemos valorar as políticas culturais aplicadas polos diferentes grupos que conforma(ron) o goberno da Xunta de Galicia. De modo análogo ao acontecido co SLG, a maioría dos creadores entendeu que as reivindicacións de carácter político que se viñan dando ficaban agora fóra dos seus cometidos, posto que estas reclamacións pasaban a ser competencia dos gobernantes:

A medida que o poder político se constitúe de maneira oficial a partir da Constitución Española de 1979, e sobre todo un pouco máis tarde coa instauración da Comunidade Autónoma Galega, con poder político propio, xorden novas posibilidades: aparece a figura do home político cada vez máis diferenciada do home de letras ou do artista, que en certa medida se ve así liberado de funcións extraliterarias (Figuerola 2015: 159).

Non sen vacilacións¹⁷⁹, o afianzamento dos profesionais no sistema teatral galego –e, por tanto, do propio STG– ten de vincularse á planificación cultural executada polos organismos reguladores en materia teatral nas décadas seguintes, sobre todo a concentrada no período de goberno do representante do Partido Popular (PP) Manuel Fraga (1989-2005), quen adopta unha serie de medidas encamiñadas a impulsar tanto a cultura como, en concreto, o teatro¹⁸⁰. Porén, a dependencia institucional pasará a ser unha constante do campo e, en grande medida, este motivo leva a que a maioría das compañías acepten formar parte das dinámicas promovidas desde os

¹⁷⁹ Por exemplo, Tato (1996: 1416) constata en 1980 un retroceso no número de compañías profesionais con respecto ao número de empresas constituídas dous anos atrás. Pola súa parte, Biscainho (2007: 283-284) fala do “estancamento e progresivo debilitamento do sistema teatral” producido no período 1981-1984. Asemade, a década dos 90 non é allea á realidade da década anterior, así Lourenço e Vizcaíno (2000: 18) indican que o 25% das compañías creadas en 1991 xa non existen sete anos despois, extinguíndose desta maneira “marcas de produto”.

¹⁸⁰ Por suposto, existen outras iniciativas de grande relevancia no sistema anteriores ao goberno de Fraga: creación do CDG (1984), posta en marcha dos circuítos teatrais (1985), creación da Compañía de Radio e Televisión de Galicia (CRTVG) (1985) etc.

sucesivos gobernos, sobre todo se a economía das empresas –e con elas, a dos individuos que as constitúen– ten así visos de mellorar¹⁸¹.

Como dicíamos a propósito do observado para o SGL por González-Millán (1994), a crecente institucionalización do teatro redefinirá o concepto de teatro nacional –até ese momento asociado unicamente ao uso da lingua galega– e, por tanto, desde novas posicións no campo van avogar por distintos trazos que recoñezan como galegos outros espectáculos conformadores do STG. A intervención da clase política galega no teatro e a introdución da economía de mercado no campo fixeron que os creadores procurasen novas formas con que acadar unha maior autonomía artística mais, ao tempo, coa enerxía dos profesionais concentrada nesas novas lides, a (pre)ocupación por balizar o sistema non consumiu tantas forzas como no período precedente, ao entenderen que non había dúbidas a respecto de que a lingua galega era a norma sistémica. Cándido Pazó explica do seguinte modo esta maior dispersión de obxectivos dos creadores dos 90:

Os 70 foran o tempo do teatro militante. “Panfletario”, poderíamos dicir. E dígoo con todo o respecto. Eu tamén fixen teatro panfletario, e a moita honra. Os 90 eran outros tempos. Máis “frívolos”, podo dicir, por entendernos. Era todo como máis lixeiro, máis de brincar e divertirse –e non digo que todo fose así– (Dopico 2018).

A creación do IGAEM (1989), organismo regulador do mercado teatral dependente da Xunta que máis tarde será substituído pola AGADIC (2008), tense de relacionar coa mudanza que se dará na consideración dos espectáculos incluídos no STG que propugnarán os gobernantes, en que a aposta por novas teatralidades que marxinan o uso da lingua galega abrirá un debate (sen pechar) sobre os factores que deben respectar as compañías para

¹⁸¹ Son varias as ondas de profesionalización das compañías producidas desde a década das Mostras organizadas pola asociación Abrente en Ribadavia. Por ampliar o abano de exemplos –e sen adentrármolos aínda no século XXI–, o final dos anos 80 trae consigo a estabilización de compañías aínda hoxe destacadas no panorama actual como Teatro do Atlántico (1985), Teatro do Noroeste (1987) e Chévere (1987) (Vieites 1998: 130). Con todo, de volta as flutuacións antes comentadas, o aumento de compañías para esta época, en opinión de Lourenço e Vizcaíno (2000: 18) ten moito que ver coa escasa oferta laboral, de aí que os profesionais entendesen como máis eficaz dar de alta a propia empresa.

a súa adscrición ao mencionado sistema. Este cambio abrangue, ademais, a inclusión do “teatro” no hiperónimo “artes escénicas”:

O *escénico* é un adxectivo dun uso masivo recente. A expresión de *artes escénicas* veu a popularizarse a partir dos anos 80. E non só pola creación do Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música –INAEM– en 1985 ou do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais –IGAEM– en 1989. A denominación de *artes escénicas* empregouse frecuentemente a partir dos anos 90 para denominar o circo, a ópera, a performance, o teatro musical, o cabaret, os concertos musicais e moitas outras tipoloxías espectaculares. O *escénico* representa na imaxinería artística un concepto máis elástico que o especificamente *teatral*, ao que a *dirección de escena* está tradicionalmente asociado. [...] Xa non se está a formar a futuros profesionais do teatro senón, a profesionais polivalentes, de maior *empregabilidade*, que poidan adaptar as ferramentas teatrais ás distintas posibilidades do feito escénico (Salgado 2017: 240).

Aínda que a cobertura proporcionada a outras modalidades que antes non tiñan moita presenza no STG forma parte dunha estratexia de ampliación e modernización da oferta, as últimas liñas da cita tamén constatan a folga de ruta do IGAEM, cos pasos predeterminados cara o “capitalismo cultural”¹⁸². A importancia dada á economía da cultura coincide coa consecutiva incorporación das novas tendencias escénicas ao sistema, segundo Cilha Lourenço e Carlos Vizcaíno¹⁸³ (2000: 16-17) acollidas por primeira vez nas bases subvencionábeis en 1999, alén dos títeres teren un apartado específico.

Esta inclusión de modalidades máis recentes no sistema ten en 2006 unha data de grande relevancia baixo o mandato do bipartito (2005-2009) conformado polo Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e o Bloque Nacionalista Galego (BNG). Coa vontade de dar cabida no STG á

¹⁸² Entendidas por Jorge Linheira (2018: 450) como aquelas directrices que “apuestan por el acopio y el mayor aprovechamiento posible de los recursos de todas y todos distorsionando la cultura en un recurso cada vez más específicamente económico y de legitimación del orden hegemónico”.

¹⁸³ Cilha Lourenço Mória ou Cilla Lourenzo (1974-): docente na UDC, tense achegado á investigación teatral desde diferentes focaxes, caso de *Talía na Crónica de Nós* (2000), coautoría onde atenden o teatro desenvolvido na Galiza dos anos noventa, ou caso de *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego* (2013), monográfico sobre o grupo coruñés Teatro Circo. Con respecto a Carlos Vizcaíno véxase o referido para Carlos Biscainho.

modernidade, intentando que as teatralidades heterodoxas vehiculen as súas encenacións na lingua vernácula, ese ano, por un lado, a RGTA pasa a acoller no seu seo o circo, a danza e a maxia e, por outro, o CDG estrea *Illa Reunión* baixo a dirección de Ana Vallés, peza posdramática calificada como “danza-teatro” (Pérez-Rasilla 2008). A proxección de identidade xerada por estas teatralidades en que a lingua galega, por norma, non ten unha obrigada presenza nos escenarios é vista por autoras como López Silva (2012) como salvoconduto para outras formas de entender a identidade galega no STG¹⁸⁴:

En este contexto, por supuesto, el teatro institucional (público) ha otorgado un espacio a estos repertorios posdramáticos, alternativos o contemporáneos, reconociendo, así, definitivamente, su proximidad a un posible canon del teatro gallego a pesar de su contradictoria relación con la cuestión lingüística. El éxito de la compañía Matarile, de algún modo fundacional de estas tendencias contemporáneas en nuestro teatro, ha llevado a que el Centro Dramático Gallego haya invitado a su directora, Ana Vallés, a dirigir una producción en 2006. El resultado fue *Illa Reunión*, una obra compleja y sugerente, perfectamente enmarcable dentro del paradigma posdramático y también perfectamente gallega. Este acontecimiento, puntual pero, creo, suficientemente significativo, demuestra que la institucionalización de la posible redefinición del teatro gallego a partir de la reflexión identitaria a la que nos han obligado los artistas teatrales de lo contemporáneo ha comenzado. Solo el tiempo dirá.

A coprodución do CDG de *Kamikaze* (2007), a cargo do colectivo Pistacatro, recién instituído como compañía o ano anterior, non fixo máis que darlle continuidade ao aperturismo oficial das políticas teatrais ao alternativo, dentro do intento por acoller no seo da institución máis formas de proxectar o sistema socio-cultural galego diferenciado do español. O referido espectáculo de novo circo apenas empregou palabras mais, cando as utilizou, non houbo un mínimo coidado ante o marco diglósico existente na Galiza. O elenco reproduciu as expresións en castelán –pese a falarmos de escasos e básicos vocábulos (Biscainho 2018: 29)–, en constraste con *Illa Reunión*, produción que

¹⁸⁴ Esta redefinición da identidade galega parte da concepción desfiloloxizadora do teatro posdramático, pois: “a exposición verbal interrómtese, crébase ou bifúrcase sempre, mediante o emprego doutras linguaxes escénicas que cuestionan ou relativizan a palabra” (Pérez-Rasilla 2008: 24).

constitúe “un dos pouquísimos momentos en que a compañía Matarile fai uso da lingua galega” (Vidal Ponte 2016a: 14).

Xa empregando a lingua galega na escena, xa dándolle ás costas a esta nos palcos, desde finais do XX as compañías cada vez máis “senten a necesidade de explorar novas formas de sentir e reflectir o seu «ser galego»” (Vieites 1998: 81). Será no XXI en que se concentren as reivindicacións destas estéticas que escapan do uso da palabra como signo central, a pesar de que isto “dificultaría a súa relación nos termos de identidade aos que conduce o adxectivo *galego*” (López Silva 2004: 150). A creación de compañías alternativas ao teatro logocéntrico cobrará especial pulo no novo milenio, tras a cobertura oficial dada ás teatralidades fundamentadas en códigos con que o público está menos familiarizado: Nut Teatro (2006), Voadora (2007), Elefante Elegante¹⁸⁵ (2007), ArtesaCía (2009) etc. súmanse por esa altura ás pioneiras Matarile (1986) e Chévere (1987). A esta relación de compañías debemos incorporar varias das integradas polas fornadas saídas da ESAD-Galicia (2005), como é o caso de Il Maquinario (2012).

No decorrer da segunda década do XXI asistimos a unha oferta teatral máis ampla canto ao tipo de modalidade escénica empregada, en certa medida inversamente proporcional á crecente devaluación da lingua galega para unha parte dos defensores dos códigos menos habituais na escena que, desatendendo o criterio filolóxico (isto é, a lingua galega como norma sistémica), propugnan a aplicación doutras normas na consideración dos espectáculos que forman parte do STG. De seren aplicadas estas normas reivindicadas por determinados axentes do sistema, sistematizaríanse como galegos os espectáculos que, fronte ao signo lingüístico, priorizan na escena o traballo con significantes non verbais como o propio espazo de representación (Sesma Sanz 2013), os materiais empregados na escena (Becerra 2014) ou o corpo, o silencio, a escenografía... (López Silva 2017: 28’03”).

Con respecto ás compañías de teatro, tal devaluación do criterio filolóxico no STG está presente no argumentario de López Silva (2017), para quen as últimas xeracións de creadores manifestan unha identificación

¹⁸⁵ Para casos como os da compañía Elefante Elegante, tomamos como referencia o ano en que se asenta no STG, en contraste co da súa creación (2000).

diferente co teatro nacional amparada na “desfiloloxización” e na “desgaleguización” das súas producións escénicas.

No tocante á institución, a propia regulación omnívora do campo –e, para o caso, borrosa– móstrase condescendente coas producións vehiculadas en lingua castelá, por exemplo, a través das liñas de axudas concedidas á produción escénica para o ano 2018. Deste modo, entendemos que a AGADIC aplica un criterio xeográfico cando, sen usar outro tipo de filtros como o criterio lingüístico, na Resolución do 4 de decembro de 2017 pola que se aproban as bases de subvencións á produción escénica e se convocan para o ano 2018, subvenciona e admite dentro do STG a empresas “que desenvolvan maioritariamente a súa actividade na Comunidade Autónoma de Galicia”, caso de Matarile e o seu espectáculo *Los limones, la nieve y todo lo demás* (2018).

De todos os modos, a conivencia da administración na aplicación de criterios desorientadores, cando menos en materia de lingua, conta con episodios célebres antes do XXI. De entre eles, destacamos a estrea de *Valle-Inclán 98* (1998) por parte do CDG, en tanto que mostra de proceso de substitución cultural non encuberto (Vidal Bolaño 1998: 188) e tamén como exemplo de que non debemos poñer na mira unicamente as compañías de máis recente creación. A subalternidade cultural á que se sometía o teatro público coa produción de catro textos de Valle-Inclán na lingua de Cervantes provocou o reprobamento da maioría da comunidade teatral¹⁸⁶, como testemuña Tato (2014). Para dita investigadora, a normalización nas táboas, proceso custoso iniciado na época do teatro independente e ao que se chegara nas seguintes décadas, víase así crebada:

E efectivamente podemos considerar que até 1998 o teatro estaba normalizado, porque nese ano o teatro institucional galego presentou como programación catro obras en español. O «buque insignia do teatro galego» –como gustaba de chamar o seu responsábel ao Centro Dramático Galego– renunciaba á lingua galega co gallo das celebracións do 98. O pasmo e indignación da maior parte do colectivo teatral e intelectual levou a reclamación ás rúas, mais o dano xa estaba feito (Tato 2014: 32).

¹⁸⁶ O CDG optou por escenificar as pezas na lingua orixinal tras a imposibilidade de chegar a un pacto cos herdeiros pola tradución dos textos ao galego.

A planificación cultural do PP no XXI non fixo máis que confirmar a perda de espazo público da lingua galega¹⁸⁷, no caso do teatro representado no avance da diglosia escénica e mais na definición da nómina de empresas que para a institución forman parte do STG pese a producir os seus espectáculos facendo uso do teatro da palabra, mais non da lingua galega¹⁸⁸, feito que xustifica a seguinte reflexión de Vidal Ponte:

A pregunta, daquela, é: de que falamos cando usamos o adxectivo galego? Debe ou non ser considerado galego un teatro feito en Galicia que non usa a lingua propia de Galicia e que non se encadra na tradición histórica do teatro feito en Galicia desde as Irmandades ata finais do século XX? Toda resposta posible terá que abalar entre os dous polos do cambio de perspectiva efectuado ao longo destes 100 anos, desde a visión do teatro como literatura e polo tanto, ferramenta lingüística de emancipación nacional, até a máis moderna concepción do feito escénico como unha arte autónoma na que a lingua é só un elemento máis (Vidal Ponte 2016: 14).

En definitiva, tras a posta en cuestión do criterio filolóxico, na actualidade circula polo sistema unha disparidade de criterios a que acollerse segundo os axentes queiran entender como galega unha produción espectacular, chegando a expresar o vínculo do espectáculo co STG a través dunha selección interesada dos signos escénicos empregados.

Se ben é certo que en función dos códigos utilizados polas empresas non se pode xulgar da mesma forma a proxección dun sentido de pertenza a unha determinada comunidade cultural en todas as encenacións, debido a que, por exemplo, non todas empregan os signos lingüísticos, tamén nos parece pertinente, por un lado, sopesar máis criterios que o da lingua para

¹⁸⁷ Os últimos informes do CCG constatan un “devalo importante da actividade da industria cultural en lingua galega” producido tras a crise económica de finais da primeira década do XXI (López García 2018: 451).

¹⁸⁸ En ambos os casos, a presión da verosimilitude estaría presente en *#camiños* (2018), coprodución –entre o CDG e a compañía Butaca Zero– que inclúe unha escena en español como mostra da falta de normalización da lingua galega tanto no propio STG como na Galiza (Biscainho 2018: 28). Para o caso de espectáculos vehiculados en castelán, teríamos como paradigma a produción de Matarile, orientativa desde os títulos: *El cuello de la jirafa* (2015), *Los limones, la nieve y todo lo demás* (2018)... Baixo outra consideración estarían aquelas propostas desfiloloxizadoras que non empregan a lingua na escena, fronte a aquelas que si a empregan, aínda que sexa minimamente.

especialmente –mais non de maneira única– os casos en que os espectáculos non se fundamenten na lingua, e, por outro, escrutar as encenacións que, usando a lingua, non a utilizan como expresión dunha cohesión social galega específica. Por poñer un exemplo de cada un dos dous casos sinalados, canto ao primeiro teríamos a recorrencia, sen máis, a un criterio xeográfico e, no tocante ao segundo, o apoio no criterio lingüístico do castelán, ao desestimarmos neste último caso a idea de nación galega específica que a través da lingua propón o bilingüismo restitutivo (Monteagudo 2010).

Por máis que haxa unha vontade por virar as dinámicas sociais en que o castelán engule espazo ao galego, o paso proposto do bilingüismo social (diglósico) ao bilingüismo restitutivo, na práctica non está a mudar a forte concesión dada ao referente de oposición e, por tanto, non resulta un freo á absorción cultural. De facto, consideramos –e con máis razón se cabe tras os últimos informes sociolingüísticos– que a recuperación de usos da lingua galega pasa polo contrario, comezando por unha maior ocupación da lingua propia no ámbito cultural a partir dunha actitude máis contundente ao respecto. Aínda que o castelán é lingua cooficial da Galiza, de irmos por esta vía de coadquisición de linguas, parécenos máis acaído fortalecer o coñecemento do español –unha aprendizaxe de indubidábel utilidade– desde un modelo próximo ao “sesquilingüismo (plurilingüismo pasivo ou receptivo)” proposto polo profesor Moreno Cabrera¹⁸⁹.

Entendemos que a lexitimación dun espectáculo como galego –nunha concepción aberta do termo que, por outra parte, deixa en bo lugar as teorías de Bauman arredor da decrecente insignificancia das identidades nacionais para a maioría da poboación (2004, 2013)– ficou relegada á cobertura oficial dun espectáculo dentro do sistema teatral galego, mais isto non é garante nin da pervivencia do STG como entidade de seu nin dunha comunidade cultural diferenciada.

Revisaremos, pois, a asunción dun compromiso real co STG en termos de sistema socio-semiótico específico a partir doutros aspectos que vaian máis

¹⁸⁹ Segundo esta maneira de ver “o modelo sesquilingüista é o que pode preservar a diversidade lingüística en Europa, incluídas as linguas minorizadas [...] Permitiría, por tanto, que nunha sociedade plurilingüe se puidesen usar realmente todas as linguas e promovería o plurilingüismo, pois deste xeito non habería falantes que tivesen de renunciar á súa lingua por medo a non seren entendidos. Viría sendo algo así como un monolingüismo produtivo acompañado por bilingüismo ou trilingüismo receptivo” (Freixeiro 2009: 150).

alá das posicións ofrecidas nesta epígrafe (discurso dos creadores, acción governamental), sobre todo se temos en conta a existencia de perversas estratexias político-económicas que obrigan a repensar o suposto simbolismo inicial co que etiquetamos como galegos certos espectáculos adheridos ao sistema.

5.2. Posta en cuestión da *doxa* herdada

Tal e como viñemos indicando, a enorme variedade de teatro que se constata desde a década dos 90 fai moi difícil o acto de clasificar (Tato 1996: 1423), cuestión que se complica aínda máis coa irrupción a esa altura de novas modalidades escénicas integradas no STG sancionado polos axentes planificadores autonómicos. A entrada no sistema destas modalidades renovadoras da linguaxe escénica cumpre co disposto por Bourdieu (2004: 49) cando expón que “os grandes cambios nacen da irrupción dos recén chegados”. Alén de impoñer novidades en materia de tipoloxías de produtos ou de técnicas de produción, “tenden a impoñer (ou preténdeno) [...] un modo novo de avaliación dos seus produtos”.

Tras da ampliación e renovación da oferta que propoñen as empresas que están detrás destas teatralidades, unha parte destas “«nuevas tendencias» que apuntan hacia una nueva relación del teatro gallego con su identidad” (López Silva 2012) adquiriron posicións centrais no sistema, de aí que queiran establecer unha relación diferente coa galegitude a través dos signos escénicos en que se expresan como compañías alternativas ao teatro de texto. É por isto que para formar parte do sistema reclaman a activación doutras normas de repertorio, en constraste coa aplicación tradicional da norma sistémica da lingua.

Dita demanda adoita asociarse con praxes subsistémicas (Torres Feijó 2004) mais tampouco se establece unha correspondencia unívoca. A utilización de códigos menos asentados no sistema –non sempre asociábeis a compañías desfiloloxizadoras de nova creación¹⁹⁰– ou, se se preferir, os

¹⁹⁰ A este respecto, á par do emprego do galego valoraremos, por unha parte, a experimentación constante do teatro independente, ao estar entre os seus obxectivos centrais a renovación da linguaxe escénica: “a recuperación da función social da arte escénica, o

espectáculos centrados en novas formas, de por si activan a “lei de proliferación” (Even-Zohar 2013: 18), isto é, como afirma Zé Paredes¹⁹¹ son necesarios para que o sistema se manteña dinámico:

Para todo o teatro é importantísimo que se aposte nas novas experiencias escénicas. Hai toda unha xeración de xente preparada para utilizar ou mesmo crear novas linguaxes escénicas e literarias. E eses tiran tamén do teatro, axitan o colectivo de creadores e, por que non dicilo, tal vez estea aí a solución para conquistar máis público: non debemos subestimar a ese público non arriscando en novas propostas, convencidos de que non está preparado para elas (Paredes 2009: 24).

Por outras palabras, sen unha adecuada dialéctica entre tradición e vangarda, o sistema colapsaría. As propostas aperturistas potencian desde novas perspectivas a idea do nacional (Lourido 2015: 212) a través, neste caso, de formas escénicas que non ancoran no pasado¹⁹². Por outra parte, esta cuestión resulta clave para certos procesos de “homologación” e “internacionalización” dos produtos da Galiza¹⁹³. Neste sentido, Sanjiao (2007: 190-191) parte da base de que as producións en varias linguas ou sen lingua presentan un maior mercado e as obras en galego un menor mercado, aspecto que explicaría a maior facilidade para exportar a outros sistemas produtos sen o uso do galego¹⁹⁴. Desde este punto de vista, modalidades como a danza ou o

afastamento a respecto das montaxes comerciais –ligadas ao capital e ás políticas estatais– e a renovación da produción dramática –tanto textual como espectacular– por medio de linguaxes experimentais” (Lourenzo Modia 2012: 21). Por outra parte, a compañía galega Chévere (1987), de cuxa traxectoria exitosa nos ocuparemos máis adiante.

¹⁹¹ Zé Paredes: dramaturgo portugués con amplo percorrido no STG. De entre este, destacamos a creación, xunto coa actriz Mónica Camaño, da compañía transfronteiriza e innovadora Teatro Nu (2008).

¹⁹² Segundo recolle Lourido (2015), tal aperturismo contrastaría co criterio identitario de Francisco Rodríguez –“nacionalismo literario monolítico” para González-Millán–, o cal privilexaría unha determinada maneira de ser galego e, ao tempo, oporíase ao establecemento de formas fóra da historia do campo.

¹⁹³ Ambos os termos son empregados por Figueroa (2015: 133) coa idea de significar a necesidade de produtos galegos que, sen perder a idiosincrasia cultural do sistema en que acubillan, muden as dinámicas actuais mediante formas que sexan valoradas no mercado exterior.

¹⁹⁴ Ficaría así aberta unha vía para compensar o desequilibrio entre importacións e exportacións de produtos no STG, dado que este ítem deixa ver, cando menos neste punto, un sistema deficitario incapaz de mudar esta realidade a pesar dos convenios e subvencións asinadas (Camiño Escena Norte, subvencións por xiras internacionais etc.). Por outra banda, e segundo tal maneira de ver, de potenciarse desde o propio sistema o uso da modalidade reintegracionista, as producións acollidas a este padrón pasarían a ter un maior mercado

novo circo, –de partida, menos vinculadas nos palcos á lingua– dotarían o STG dunha hipotética maior proxección, dado que facilitarían a súa “aplicabilidade”¹⁹⁵ a outros sistemas (Torres Feijó 2012b: 161), en tanto que rebaixa os “custos de comprensión” (Sanjiao 2007: 189-190) do público.

Mais a necesidade destas modalidades alternativas no STG non debería ir en contra dos propios intereses como sistema autónomo, de tal modo que dramaturgos como Salgueiro (2005: 74) advirten dos perigos de introducir no sistema teatral galego formas que só perseguen as vendas a través do impacto espectacular. Por suposto, a mesma vara de medir debe ser aplicada a aqueles espectáculos parapetados nun uso litúrxico da lingua galega, dado que esta utilización vai en contra dunha cohesión social concreta. Outrosí, o uso da norma sistémica da lingua galega, en rigor non garante que esteamos a falar dunha práctica beneficiosa para a autonomía do STG como proxecto identitario de seu. Por anticipar un caso, o uso dun “galego desgaleguizado”¹⁹⁶ (Harguindey 2009: 34) caracteriza no xeral as novas xeracións de creadores saídos da ESAD-Galicia, cando menos de termos en conta a baixa competencia en lingua galega tanto dunha parte do profesorado –aspecto denunciado por Santi Prego¹⁹⁷ (2014: 142)– como do alumnado, cuestión esta última da que se ocupa Mónica Camaño¹⁹⁸ (2014: 21):

internacional, do mesmo xeito –aínda que en menor medida– que as producións acollidas ao ámbito de Galeusca, pois ambas as actuacións enmarcaríanse en espazos con grande afinidade cultural. No entanto, a internacionalización non exclúe as producións con uso da lingua propia fóra de Galiza, como teremos ocasión de comprobar co grupo Chévere, mais exige asumir o risco de elevar os custos de comprensión do público, agás que empreguemos dispositivos electrónicos que fagan de tradutores, o que a súa vez implica un custo económico a maiores na produción do espectáculo e, talvez, algunha que outra incomodidade no público.

¹⁹⁵ Noción empregada polo grupo Galabra, xunto coa de “transferencia” coa idea de superar os obstáculos presentes nos estudos literarios, mais nalgunha medida aplicábeis ao caso do teatro –por exemplo, a través da herdanza filolóxica que guía á vez que frea o STG–. Neste sentido, as modalidades máis recentes diversifican e complementan as posibilidades de cohesión social.

¹⁹⁶ O escritor e tradutor galego Henrique Harguindey (1946-) emprega a expresión para significar un erro habitual no campo da tradución do español ao galego, mais o sintagma destacado entre aspas tamén resulta útil para repensar os fenómenos de desnaturalización da fala que se producen no plano oral.

¹⁹⁷ Santi Prego (1962-): actor e docente na ESAD-Galicia, concede unha grande importancia ao coitado da lingua vernácula no STG.

¹⁹⁸ Mónica Camaño (1971-): actriz galega licenciada en Filoloxía galego-portuguesa. Fundadora de Teatro Nu xunto co dramaturgo Zé Paredes, proxecto que implicaba un punto de encontro entre Galiza e Portugal a través da palabra.

[...] 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.

Por todo o dito, consideramos que, se ben as clasificacións de carácter formal poden dar certa idea dos signos escénicos privilexiados por unha compañía, na incerteza posmoderna a utilidade de tal etiquetaxe non é garante de nada, ao responder, entre outras razóns, a clixés mercantís. No entanto, como queira que as empresas de teatro deben situarse no mercado para ofertar os seus produtos, non poden prescindir do uso de etiquetas coas que ser recoñecíbeis para o público, ao fin e ao cabo, como marcas que simplifican os “custos de información” (Sanjiao 2007: 191-193) do espectador.

Sexa como for, aínda que a responsabilidade na estruturación do sistema na verdade concéntrase nos axentes planificadores, calquera modelo de funcionamento das empresas –desde a máis recoñecíbel até a menos– sería beneficioso para o STG de atender á “economía social” en lugar da “economía de mercado” (Colomer 2016), ou sexa, de equilibrar a procura de autonomía coa necesaria “acción política” prescrita por Figueroa no SLG¹⁹⁹:

A literatura galega, como outras literaturas denominadas pequenas, minoritarias ou mais modernamente minorizadas, encóntranse pois diante dunha dialéctica necesaria pero contraditoria entre autonomía, mesmo relativa, do campo literario, indispensábel para a súa subsistencia artística, e por outra parte a acción política igualmente necesaria para instauralo, restauralo e mantelo (Figueroa 2015: 160).

¹⁹⁹ Se ben –consonte a artista posdramática galega Avelina Pérez– partimos da base de que “todo teatro é social” (Is 2018), os espectáculos que seguen a economía de mercado ficarían afastados do necesario equilibrio que, entendemos, debe ser prescrito para os espectáculo do STG, cun “obxectivo social máis alá do escenario”, tal e como remarca a citada profesional (Is 2018) e no que afondaremos ao longo do presente estudo. Conforme Rodríguez Domínguez (2014: 44) as prácticas centradas no retorno económico en lugar do social están a ser a tónica do campo, tanto no funcionamento dos teatros públicos como nas empresas privadas, ou, o que é o mesmo, o teatro pasou a ter unha finalidade marcadamente económica.

Alén do disposto por Figueroa (2001) e a teor do exposto nesta epígrafe a respecto da posición tradicionalista ou vangardista das empresas de teatro –dicotomía artellada arredor do uso na escena de signos máis ou menos convencionais–, os vínculos que se tracen desde estes polos co maior ou menor grao de compromiso coa construción dun teatro nacional galego diferenciado do español, non se reducen ao maior ou menor uso da lingua na escena.

Por máis que unha compañía de corte tradicional –caso de Teatro do Atlántico, quen emprega como marca do seu teatro “sempre en Lingua galega”²⁰⁰– empregue máis a lingua propia e, en cambio, compañías de máis recente creación –non logocéntricas, por exemplo Elefante Elegante, quen concede máis relevancia a signos escénicos como o xesto– fagan un uso menor ou nulo da lingua nos seus espectáculos, nin no caso do primeiro colectivo profesional amentado nin no segundo poderíamos concluír, cando menos só polo maior ou menor uso dos signos lingüísticos nos palcos, que unha favorece (máis) a identidade cultural galega e a outra non. Por motivos como este, seranos de utilidade recorrer á cadea de produción da cultura para constatar o sentido de pertenza a unha determinada comunidade cultural proxectado a través da lingua por parte das empresas de teatro, toda vez que tanto a utilización desta como o seu non uso no escenario evitará asociacións indebidas a respecto do grao de compromiso dos profesionais co sistema teatral galego.

Por tanto, o “plus nacionalizador” (López Silva 2004: 148) outorgado á lingua no teatro, incluso podería debilitar o STG –como xa foi dito–, e, por outra banda, encenacións sen uso da lingua acollidas ao STG mediante a aplicación doutras normas chegarían a ser favorecedoras da construción nacional galega específica²⁰¹.

Sen agora entrar ao fondo en consideracións arredor da influencia desta arte escénica na cantidade de galegofalantes e na transmisión de identidade asociada ao uso da lingua (Freixeiro 2011; Torres Feijó 2018, 2019), un dos

²⁰⁰ Información dispoñíbel na pestana de información da compañía no seu enderezo web: <https://teatrodoatlantico.com/a-compania/>.

²⁰¹ En boa medida asistiríamos así a unha desidexización da nación pola vía da lingua que actualiza observacións como as efectuadas por Figueroa (2001: 106) para momentos iniciais de certos sistemas literarios en que se desatende de modo directo a ideoloxía nacional máis alá de os autores “escribiren nunha determinada lingua, que non é pouco”.

problemas que nos atopamos no sistema relaciónase coa “liberdade creadora” da que se valen unha parte dos profesionais para abandonar a lingua (Biscainho 2018: 29). Como falamos dunha expresión cultural non totalmente normalizada (Biscainho 2018: 27-28), ante o cuestionamento da norma sistémica da lingua galega no STG parece oportuno solicitar que os profesionais asuman unha responsabilidade maior con dita lingua para reverter certas tendencias que se están a dar tanto no campo teatral galego como na sociedade galega e, por tanto, baixo esta forma de ver, calquera compañía que queira pertencer ao STG debería intervir neste mediante a lingua propia, posto que –como xa se ten apuntado– non defendemos a conformación dun sistema independente se se estrutura sobre o español. Para alén do dito, o grande impedimento para aceptar as prácticas escénicas amparadas en normas non fundamentadas na lingua galega radica en que moitos destes discursos que pretenden xustificar o abandono da lingua vernácula no sistema, como se tratará a seguir, non se xustifican se nos atemos á cadea de produción da cultura e, en consecuencia, formarían parte de tendencias subsistémicas.

5.3. Casuística de espectáculos integrados no STG en virtude da lingua empregada

De cara ás achegas finais que faremos sobre o grao de compromiso na construción nacional galega observada nas compañías de teatro que integran o STG²⁰², parécenos de obrigado paso partir da tipoloxía que ofrece o sistema segundo a baliza da lingua empregada nas funcións celebradas en enclaves galegos.

²⁰² Entendendo por tal, o conxunto de compañías que –sexan ou non beneficiosas para a identidade específica galega– para a institución, en tanto que reguladora do campo, forman parte do sistema. Neste senso, o calificativo “galego” que forma parte da sigla STG sería unha mestura ambigua de criterios que conforman unha ideoloxía borrosa do sentido de pertenza a unha comunidade que se proxecta a través das táboas. Aliás, esta análise tamén resultaría de utilidade para profundar na praxe das institucións con competencias na xestión teatral. Segundo Rodríguez Domínguez (2014: 42-44) polo xeral incumpren co disposto en política de normalización lingüística, o que dá conta do nivel de compromiso das nosas institucións coa lingua galega: “En principio, pode parecer claro que os teatros de titularidade pública, sexa cal for o modelo de xestión, xestión directa, xestión mixta ou xestión a través de organismo autónomo local ou empresa pública, é de esperar que a aplicación dos preceptos da normativa de normalización lingüística ha de ser de obrigado cumprimento e que na praxe así ocorra, mais a realidade é ben diferente deste noso desideratum” (Rodríguez Domínguez 2014: 42).

De modo previo a dita medida debemos puntualizar que para comprobarmos a serie de paradoxos e tensións que circula polo campo, os resultados desta análise primeira aínda serán contrastados nos seguintes capítulos con outros extraídos dun representativo conxunto de accións que forma parte habitual da dinámica que envolve o día a día das empresas de teatro. Con todos estes datos, estariamos en condicións de sinalar –de modo análogo ao indicado por Lourido (2015: 391-392) para o SLG–, modelos de actuación para, ante todo, “a identificação dumha diferença de proxeção nacional, representada pola construción da identidade (cultural e política) galega fronte à hegemonia simbólica e institucional da construción identitaria española” (Lourido 2015: 391). Neste senso, entendemos que se ben é lexítimo traballar no teatro sen pretender ser activista, nunha situación de conflito identitario como a que se dá na Galiza isto é irrealizábel, xa que na verdade non é posíbel manterse neutral no campo²⁰³.

Secasí, unha aproximación –por veces, pode que efectiva– ao nivel de responsabilidade que as compañías asumen con respecto á consolidación do STG como entidade propia vén dada pola utilización da lingua tanto na escena como fóra desta.

Este método de análise resultará útil para, en primeiro lugar, desbotar a idea de que é posíbel participar do sistema sen utilizar a lingua e, en segundo lugar, revelar a existencia de “cabalos de Troia”²⁰⁴ (Torres Feijó 1999: 275). Ambas as cuestións explícanse a partir da imposibilidade de participar na cadea de produción da cultura sen o uso dunha lingua, de tal modo que os propósitos de certas prácticas desfiloloxizadoras ou non logocéntricas presentes no STG ficarían ao descuberto con só reparar na súa utilización da lingua durante o proceso de construción dos espectáculos. En consecuencia, o grao de compromiso na construción dun sistema cultural galego autónomo das empresas aferradas a estas praxes, de non usaren a lingua galega, ficaría

²⁰³ Deste modo, empresas como as adheridas a un “nacionalismo banal” (Linheira 2018) non terían un compromiso real coa construción dun sistema cultural galego. O grao de compromiso que presentan as compañías con respecto a consolidación do STG como entidade autónoma presenta diversos modelos de actuación, caso dos fundamentados en postulados nacionalistas ou daqueles que procuran a diferenciación como sistema, mais sen entrar en maiores disquisicións sobre a nación.

²⁰⁴ Segundo Torres Feijó (1999: 275): “intelectuais postuladores da subaltemidade que, colocados no sistema español, se reclamam igualmente pertencentes ao galego e até dele líderes, e cujas críticas aumentam ao ritmo dos tímidos avances autonomistas”.

reducido á mínima expresión e, por tanto, consignaríamolas dentro das tendencias subsistémicas que circulan polo teatro galego, pese a non se valer da norma sistémica.

Alén desas finalidades máis inmediatas, a análise da lingua empregada no sistema de produción –ben durante a exhibición escénica, ben no resto das fases que envolven a encenación– permite detectar a inconsistencia ou mesmo incoherencia de empresas que durante os seus espectáculos chegan a empregar a lingua galega con máis ou menos regularidade. De se revelar este uso interesado da lingua, estaríamos a falar dunha táctica litúrxica, tampouco favorecedora do afianzamento do STG como sistema diferenciado do correlato español.

Aliás, unha última vía que exploraremos ten a ver coa ideoloxía que escoa a través do modelo lingüístico usado na escena –como espazo privilexiado na cadea e, ademais, por norma suxeito a unha planificación continuada (dramaturxia, ensaios, funcións, emendas)–, para o que nos valeremos de conceptos sociolingüísticos xa desenvolvidos, os cales inciden no sentido de pertenza a unha determinade comunidade cultural que manifestan os creadores a través da lingua empregada, canto máis en situacións de conflito. De facto, investigacións centradas no estudo da ética da empresa (Díaz Méndez, Gutiérrez Rodríguez e Vázquez Burguete 2007; García-Marzá 2007) defenden a importancia da xestión integral dos valores éticos dunha compañía no mercado a partir do convencemento persoal dos seus traballadores (Díaz Méndez *et alii* 2007: 35) e, máis alá diso, a partir de que estes asuman un verdadeiro compromiso cos valores difundidos pola empresa, entre os que o uso da lingua parécenos que debería figurar nun contexto como o galego²⁰⁵.

²⁰⁵ En ambos os estudos amentados, a noción da “ética da empresa” ou do “valor/proceder ético” tería a ver con “La moral, como ciencia que trata del bien y distingue entre las buenas y las malas acciones humanas” e iría máis alá das normas xurídicas que rexen o mercado (Díaz Méndez *et alii* 2007: 31-32). Aliás, ditos termos teñen que ser postos en relación cos catro modelos de “responsabilidade social” (económica, legal, moral e voluntaria) aplicábeis ás empresas e recollidos por García-Marzá (2007: 196-197). Para evitar as sospeitas do consumidor (crítico) derivadas das dúbidas ante o nivel de estratexia ou de compromiso real que hai detrás dos procedementos empregados polas empresas a través dos produtos lanzados ao mercado e asociados á ética –con ou sen fundamento–, faríase necesario adoitara un “compromiso público”: “Este es el único camino para que la responsabilidad sea capaz de convertirse en un activo empresarial, en un recurso clave para la generación de confianza” (García-Marzá 2007: 201). Por conseguinte, “La credibilidad de la responsabilidad social

Por todo o dito, a relación de casos consignados toma en consideración a lingua utilizada polos profesionais nun duplo ámbito: fase de exhibición escénica e demais fases. No entanto, a observación da lingua na escena farase con maior detemento, coa idea de reflectir as principais casuísticas que encontramos nos espectáculos que conforman o STG, mentres que, como se comprobará, a análise fóra dos palcos permitirá un nivel de síntese maior. Para os espectáculos encadrábeis en varias tipoloxías, optamos por incluílos na máis relevante. Xa por último, a lingua da escena en que nos detemos ten a ver, por norma, co seu rexistro oral²⁰⁶.

5.3.1. Segundo a lingua empregada na escena

Neste bloque integramos tanto ás encenacións fundamentadas no teatro de texto como as teatralidades non logocéntricas que usan a lingua nos palcos, aínda que sexa de maneira marxinal.

Como expoñemos deseguido, na clasificación disposta consignamos os espectáculos que circulan polo STG con independencia da lingua en que se desenvolvan, aínda que sexa a galega a máis habitual e, dentro desta, a variante estándar.

corporativa requiere que se pase de las declaraciones de intenciones a la acción. De lo contrario, el excesivo tratamiento teórico de un tema indudablemente de moda y al mismo tiempo tan evidentemente bondadoso sólo puede perjudicar su imagen y la de las empresas que la proclaman. La palabra clave es compromiso” (Díaz Méndez *et alii* 2007: 38).

²⁰⁶ Como a vertente oral da lingua domina a escena, non entramos a valorar –agás que se explicita o contrario– as contadas ocasións en que a face escrita da lingua pode ser seguida polos espectadores, práctica que veñen desenvolvendo empresas como Chévere, Voadora ou ArtesaCía. Asemade, tampouco nos detemos a analizar a lingua presente nas cancións seleccionadas na creación dos espectáculos, cuestión esta que de seguro ofrecería unhas conclusións de interese para os nosos albos, como por exemplo a curiosa ambientación musical pensada polo escritor Xavier Lama (2015: 10) na obra premiada co Barriga Verde 2014, sen referentes galegos: “As opcións musicais pensadas inicialmente para esta obra teñen referentes como Inmaculates Fools, Erik Satie, New Order, The Cure, Domenico Scarlatti, Shigeru Umebayashi, Moby, 30 Seconds to Mars, Smashing Pumpkins, Mozart e Johann Sebastian Bach”. Xa por último, a observación máis detallada da lingua da encenación, en contraste coa das restantes fases que envolven o espectáculo, encontraría xustificación no feito de falarmos da unidade central de produción dunha empresa de teatro, o que debería extremar o coidado da lingua desenvolvida nos palcos.

5.3.1.1. Espectáculos en linguas non oficiais na Galiza

De entrada, falamos en todos os casos de producións pouco usuais nos palcos galegos. A aplicación da norma sistémica da lingua galega, polo xeral, permitiría descabalgar do sistema aqueles espectáculos que se expresan en linguas foráneas, como *Sticky Fingers*, da compañía Apple Tree Theatre, desenvolvido en inglés e incluído na RCDC de 2019 e na de 2020²⁰⁷. Esta proposta, en primeiro lugar, fainos cuestionar os criterios aplicados pola Deputación Provincial da Coruña previos á incorporación do espectáculo á rede, e, en segundo lugar, constitúe un exemplo de imperialismo lingüístico, por canto potencia o coñecemento dunha lingua global nunha comunidade en que a súa lingua primeira está nunha situación de grande debilidade.

Outra opinión merecen os espectáculos que empregan o “referente de analoxía” (Beramendi 1991: 136), ou sexa, aqueles que, como acontece no ámbito de Galeusca –acrónimo de Galiza, Euskadi e Cataluña–, presentan ao castelán como referente de oposición común a estas tres nacións (Torres Feijó 2004: 441). Trátase, por norma, de coproducións que procuran mediante estratexias intersistémicas afianzar lazos culturais e reafirmar, así, a identidade propia. Sería un exemplo, *Ganas de Ouvear* (2015) coprodución entre Teatre Nacional de Catalunya, CDG e a compañía coruñesa CatroCadeiras, representada tanto en Cataluña como na Galiza, con uso de ambas as linguas propias deses territorios²⁰⁸.

5.3.1.2. Espectáculos en castelán

Nesta epígrafe situamos os espectáculos fundamentados no referente de oposición, tanto se falamos dun teatro de texto como se estamos ante un

²⁰⁷ Aínda que se inclúe no apartado non profesional da rede, representa un claro exemplo de desprotección da cultura propia por parte da administración, o que nos remite á idea de “trilingüismo” desenvolvida por Linheira (2018). Se dita compañía figuraba na RCDC con dous espectáculos (*The Treasure Island* e o amentado *Sticky Fingers*), en 2020 ofrece a posibilidade de contratar catro espectáculos en inglés (alén do arriba mencionado: *Philip, the octopus*; *The faun* e *Calavera island*).

²⁰⁸ Esta obra bilingüe ten como impulsores principais a Daniel Salgado –formado na ESAD-Galicia e docente– como director e intérprete e a Joan Giralt –profesor da citada escola– como actor. O espectáculo estrutúrase arredor dos versos do galego Alfonso Pexegueiro e do catalán Narcís Comadira.

teatro que, pese a usar a lingua, non ten nesta o centro do discurso espectacular. A utilización do castelán en escena tería de verse no medio dun proceso de substitución cultural que se dá nun espazo social en situación de conflito identitario, en consonancia co desenvolvido pola profesora Luís Gamallo (2017: 167) para outros contextos:

[...] á forza de querer imitar ao home branco, de imitar a súa lingua e a súa cultura, o home africano acaba por perder a súa identidade [...] Este é o problema de base de toda cultura B ou colonizada: a asimilación, a perda irrevogable da lingua propia, a folclorización da cultura, a negación de si propio.

Para os casos en que, por contraste co profesional colonizado, se queira poñer o foco na actitude dos profesionais das táboas chegados desde outras xeografías, o uso da lingua castelá como signo lingüístico privilexiado na escena do STG, segundo certos postulados de García Canclini respondería a unha actitude desterritorializada e imperialista (Lourido 2015).

Lonxe de nos contradecir, ante o auxe de tendencias non logocéntricas que relegan ás marxes o uso da lingua na escena aínda referimos un par de subtipos para este caso.

5.3.1.2.1. En teatralidades non logocéntricas

Aínda que as teatralidades aquí incluídas contan cunha serie de defensores que avogan pola activación doutras normas para a súa lexitimación no sistema, a súa aceptación no STG só en función da lingua empregada na escena implicaría asumir –do mesmo xeito que nas teatralidades máis convencionais– varias condicións que van en contra do proceso de reafirmación da nación autónoma que defendemos: en primeiro lugar, o bilingüismo (ou o monolingüismo en castelán) como forma indiferente da identidade galega; en segundo lugar, a renuncia das compañías que ofertan este teatro á inmersión lingüística no idioma histórico da nación; en último

lugar, consonte Flavio García e Luciana Morais²⁰⁹ (2012: 175) a anuencia ante o avance da “antropofaxia cultural”, nun contexto de continua perda de falantes e aumento da diglosia.

Matarile é o paradigma deste modo de facer teatro. Agás excepcións como a comentada *Illa Reunión*, a empresa tende a utilizar o castelán como lingua vehicular nos seus espectáculos e, desde a escena, contribúe a retrotraer o galego no espazo público: *Staying Alive* (2013), *El cuello de la jirafa* (2015), *Antes de la metralla* (2016), *Los limones, la nieve y todo lo demás* (2018)... serían mostra dun repertorio que, xa nos títulos, busca a homologación e internacionalización dos seus produtos de costas á lingua galega²¹⁰. Mais aínda recoñecendo un uso marxinal da lingua nestas modalidades, de acadarmos –como faremos– a outras fases do sistema de produción dun espectáculo, multiplicaríanse os problemas para defender a pertenza destas teatralidades ao STG.

5.3.1.2.2. En teatralidades aristotélicas ortodoxas

En contraste coas creacións da epígrafe precedente, os espectáculos aquí recollidos empregan a lingua como signo central. Dentro destas creacións referímonos agora ás que introducen o castelán de maneira parcial –por exemplo, vehiculando toda unha escena en español, en contraste coas

²⁰⁹ A dupla investigadora estuda a obra de Mia Couto desde a perspectiva poscolonialista. Xa que logo, a expresión “antropofaxia” ou “canibalización”, situada en orixe no intercambio cultural establecido entre o Brasil e Mozambique, viría dada polos representantes dunha cultura que se “alimenta(ra)m do que é do outro, transformando em seu” (García e Morais da Silva 2012: 175). No caso do STG, con base en disciplinas como a Antropoloxía Teatral (Becerra 2004), parece incoherente que unha compañía faga esforzos por dominar e/ou pulir expresións culturais propias dun territorio e, non obstante, menoscabe a importancia da súa lingua en tal proceso de inmersión cultural. Pode acontecer, ademais, que na defensa da identidade galega destes espectáculos heterodoxos se busque na Antropoloxía, ironicamente, un dos seus argumentos: “el uso de otros factores diferenciales difusos, difíciles de definir pero realmente presentes, como elementos antropológicos, gestos, movimientos, músicas, acentos, etc.” (López Silva 2012).

²¹⁰ Como mostra do proceder de Matarile –como foi dito, non exclusivo desta compañía–, en *Staying Alive* temos o castelán como idioma condutor do espectáculo, mais con uso tamén do galego, francés, inglés e alemán; de maneira análoga a *El cuello de la jirafa*. Con todo, a compañía tamén ten algún espectáculo sen presenza da lingua, caso da performance *Hombres Bisagra* (2014).

restantes, en que se utiliza o galego²¹¹– ou absoluta, presente na referida *Valle-Inclán 98*.

En ambos os casos –e sen esquecer o exposto a propósito das teatralidades heterodoxas–, en conxunto continuamos a falar de prácticas escénicas bilingües e/ou diglósicas favorecedoras do avance do castelán no sistema teatral galego. Indo máis lonxe, tales praxes relacionámolas con períodos previos á configuración do STG impulsada polo teatro independente nos 60, en que a lingua galega ficaba excluída do pacto ficcional. A idea de, por exemplo, un teatro bilingüe ou diglósico remite, en primeiro lugar, a fins do século XIX e a inicios do XX, cando era habitual que os espectáculos en galego tiveran que compartir espazo co castelán, na procura de lexitimación dun sistema teatral sustentado sobre a súa lingua senlleira²¹² (Tato 1999; Vieites 2003, 2005).

En boa medida, as comparativas entre épocas –coa debida prudencia a teor da variación das circunstancias socio-económicas que teñen lugar nos momentos que se contrastan– danos unha idea da regresión producida en materia de lingua a respecto dos dereitos adquiridos para o galego na moderna configuración do STG. De facto, para esta altura, a pesar da proposta inicial de compañías como Troula na idoneidade da dupla versión dos espectáculos en galego e castelán para Galiza –hogano, práctica aínda non extinguida (Rodríguez Domínguez 2014: 44)–, a súa defensa da lingua española contou coa firme oposición do gremio constituínte do campo, ficando as balizas do sistema nidias desde entón en favor da lingua histórica da Galiza (Biscainho 2007: 39-40).

Sen ir contra o dito, consideramos fóra da casuística recén referida espectáculos que en certos momentos introducen léxico castelanizado, as máis

²¹¹ As obras con presenza de galego e mais castelán presentan un difícil encaixe na casuística ofrecida na nosa tese. No entanto, optamos por recollelas tanto nesta epígrafe actual como na epígrafe posterior relativa a espectáculos en lingua galega con interferencias, concentrando a nosa mirada neste último caso en obras vehiculadas en galego con habitual desleixo no coidado da lingua propia. En troca, a visión dada na presente tipoloxía responde a un uso consciente do español, por razóns como as arriba significadas.

²¹² Nestas etapas históricas incluso interviñan factores hoxe alleos á nosa realidade social máis inmediata: inaccesibilidade a gramáticas en lingua galega, imposibilidade de estudar o galego na escola, existencia dun réxime totalitario etc. Este tipo de feitos explicarían, por exemplo, debates moito máis avivados arredor da idoneidade da incorporación a un determinado sistema –pensemos no SLG– de producións en castelán de axentes como Manuel Murguía, persoeiro de grande incidencia na construción do nacionalismo galego (Torres Feijó 2004: 437-438).

das veces como denuncia da realidade. Tal recurso é especialmente empregado por obras de corte sociolingüístico –*Bicos con Lingua* (2003) de Talía Teatro, *Language Planning* (2018) de Os Quinquilláns etc.– mais tamén dramaturgos como Vidal Bolaño, alén dunha “asunción libre da normativa existente” (Vidal Ponte 2014a: 150), recorreron ao castelán con usos diferentes:

RVB foi practicando unha escrita cada vez máis apegada ao realismo, aínda que fose un realismo épico. Mentres que nos primeiros textos amosa un interese por marcar distancia co castelán adoptando o uso de hiperenxebrismos, se cadra seguindo o modelo de moitos dos escritores da época (Ferrín, Xosé Manuel Beiras), o realismo obrígaos a buscar unha sorte de naturalismo lingüístico en que non é raro atopar numerosas expresións ou frases feitas propias do castelán («ni dios», «ni la virgen») así como un grande número de castelanismos utilizados sempre cunha vontade expresiva ou caracterizadora (Vidal Ponte 2014a: 151).

Espectáculos como o monólogo *O turista madrileño* (2009), protagonizado por Evaristo Calvo²¹³, de entrada, serían obxecto dunha polémica maior, pois para a súa inclusión no STG debemos acudir tanto a normas de repertorio como a normas sistémicas alén da lingua galega. O actor emprega o castelán en todo o momento para, desde o estrañamento, ofrecer un retrato humorístico da sociedade galega que, á par, amosa un posicionamento contra os usos diglósicos presentes no ámbito social. Asemade, a produción e distribución do espectáculo ten a Galiza como única rede, e, para finalizar, a traxectoria de Evaristo Calvo e da promotora do espectáculo, Producións Excéntricas, son garantes da súa aposta pola autonomía do sistema galego²¹⁴.

²¹³ Evaristo Calvo (1961-): director e actor, con grande presenza nas táboas galegas a través do dúo cómico Mofa&Befa, en compañía de Víctor Mosquera. Así mesmo, na súa traxectoria destaca por traballar a miúdo con Quico Cadaval, actor e director comprometido co sistema galego-portugués.

²¹⁴ No tocante ao uso da lingua castelán, acontece o mesmo co monólogo *A leira magnética* (2010) de Carlos Santiago, onde se recolle a visión do apóstolo Santiago, de grande actualidade no 2018 a raíz da polémica xurdida polo pregón efectuado a través deste personaxe nos actos de celebración do Entroido programados polo concello de Santiago.

5.3.1.3. Espectáculos en galego

Os subapartados desenvolvidos baixo esta etiqueta común toman como referencia a variante estándar, mais tamén consideramos as encenacións con presenza significativa de variantes afastadas dese modelo, isto é, tanto aquelas relacionadas na actualidade co ámbito da lusofonía²¹⁵ como as variedades dialectais.

5.3.1.3.1. Espectáculos con presenza de variantes diferentes do estándar

Aínda que no ámbito filolóxico os dialectalismos son considerados “desvíos” internos da norma –en contraste coas “interferencias”²¹⁶–, a súa presenza nos palcos viría xustificada por ter, segundo a filóloga Valentina Formoso (2013: 238), un “potencial que non se debe desaproveitar”. A este respecto, estas variantes internas do modelo oficial contribúen á normalización do sistema, mais desde un marcado sentido de pertenza a unha área xeográfica máis concreta.

A escena galega ofrece exemplos de encenacións con apoio nas variedades dialectais –o sotaque do Morrazo en *As do peixe* (2013), a gheada en *Ubú rei* (2017) etc.–, e incluso obras en que se buscan conservar outras expresións lingüísticas menos coñecidas, caso do barallete no monólogo do afiador en *Furga Garabela!* (2001).

5.3.1.3.2. Espectáculos con presenza da variante internacional

O uso da variante internacional da lingua presenta unha manifesta hostilidade na súa recepción segundo a opinión de dramaturgos como o

²¹⁵ Empregamos o termo para referírmonos ao conxunto de países que teñen como lingua oficial o portugués, alén do matiz colonizador que poida ter a palabra.

²¹⁶ Conforme o disposto polos filólogos Xoán López Viñas, Cilla Lourenço Mória e Marisa Moreda Leirado (2010: 67): “O **desvío** é aquela voz ou expresión que non se axusta á normativa oficial do idioma. Segundo se produzan dentro ou fóra da propia lingua, distinguimos entre desvío, endóxico ao idioma, e **interferencia**, de carácter exóxico”. No caso das interferencias, estas subdivídense en pseudogaleguismos, falsos amigos e mais españolismos –a súa vez, dentro destes, incluíriamos os españolismos fonéticos, morfolóxicos, sintácticos, léxicos, semánticos e pragmáticos– (López Viñas *et alii* 2010: 69-72).

portugués Zé Paredes. Á fronte da súa compañía, Teatro Nu, no seu primeiro espectáculo –*Coa palabra na lingua. Concerto en dúas linguas para dous actores e un músico* (2008)–, comprobou que o uso do portugués na Galiza –en contraste co uso do galego en Portugal– provocaba “tensión social” e, por tanto, a posta en escena da obra, baseada nunha “posíbel e mesmo creativa convivencia de dúas variantes do idioma” (Paredes 2014: 155), non encaixaba cos patróns dos programadores, “feito que entre outras cousas se debe a que facíamos constar que era un espectáculo en portugués e en galego, asustando así a algúns programadores culturais protectores do seu público habituado a un só tipo de teatro” (Paredes 2014: 156).

A pesar de existir pontes escénicas entre as dúas beiras do Miño, estas fican reducidas á mínima expresión²¹⁷ (Becerra 2017). Aínda así, o apoio no referente de reintegración respectando a fonética galega, por exemplo foi empregado de maneira recente no valleinclanesco espectáculo *A cabeza do dragón* (2017), sempre desde a excepcionalidade e en pequenas doses. Dirixido por Quico Cadaval, pareceu asumirse desde a naturalidade lingüística, a xulgar pola ausencia de comentarios explícitos por parte da crítica arredor do *quid* da cuestión (Álvarez 2017a, Núñez Sabarís 2017, Xestoso 2017) ou pola boa acollida no tocante ao número de funcións e mais espectadores na Galiza²¹⁸.

Asemade, estendemos esta reflexión a *Arnoia, Arnoia* (2018), espectáculo de novo-circo coproducido entre Pistacatro e o CDG con Cadaval de novo como director. Durante a encenación, a variante internacional fai acto de presenza na escena desde unha *voz en off* –a do propio dramaturgo– que,

²¹⁷ Por exemplo, a creación de espectáculos fundamentados no reintegracionismo ficaría fóra dos subsidios que para o teatro convoca a administración da Galiza, de forma análoga ao disposto por Fernández Castro (2000: 186) para calquera modelo lingüístico galego non oficial.

²¹⁸ Producións Excéntricas, baixo a dirección de Quico Cadaval, ofrecía así o primeiro espectáculo de Valle-Inclán en galego, logo de venceren os dereitos de autor sobre a obra; neste sentido, anticipaba a súa estrea ás montaxes do CDG sobre o inventor do esperpento. A obra tivo unha boa acollida de funcións (máis de 40) e público (máis de 20000 espectadores), ademais de acadar sete María Casares. A traxectoria de Quico Cadaval permite observar un ideario en que é habitual alternar o uso do modelo normativo co modelo reintegracionista. Sen ir máis lonxe, en “Hipopótamo e lingua” (Cadaval 2014) o propio dramaturgo ofrece unha relación de acontecementos escénicos en que se somerxe no ámbito dos países de fala portuguesa e, en consecuencia, non é casual, daquela, que *A cabeza do dragón* tamén fose levada a Portugal. No entanto, os programas de man e demais paratextos redactáronse en galego normativo, talvez para non asustar aos programadores galegos nin alimentar prexuízos –e así evitar a inclinación indicada por Zé Paredes (2014)–. Como na encenación só intervén o plano oral da lingua non encontramos unha declarada hostilidade por parte de programadores, público e crítica, quere dicir, a peza tivo unha recepción boa.

con fonética portuguesa, reproduce os pensamentos do castrón que guía a heroína na súa viaxe²¹⁹.

5.3.1.3.3. Espectáculos con interferencias no uso do estándar

Alén do dito a respecto das variantes do modelo oficial, o certo é que no uso do padrón supradialectal, estamos advertidos de praxes con presenza significativa nas táboas galegas, vinculábeis a unha proxección da identidade negativa para os intereses dun sistema galego autónomo.

A opción en que nos centraremos nesta epígrafe atinxe os espectáculos con desleixo no uso da lingua propia e, por tanto, con frecuentes interferencias que perpetúan a consideración desigual das linguas oficiais da Galiza. A cuestión vai máis alá de erros connaturais á presión cultural do castelán sobre o galego, como en especial acontece no ámbito dos (creadores) neofalantes. O problema, en realidade, está na falta de profesionalidade dos axentes²²⁰ (Vieites 2009: 16) –ou, se se preferir, na falta de actitude máis que de aptitude do artista (Pazó 1991)– á hora de querer emendar o grao de interferencias que empregamos a cotío ao desenvolvernos en lingua galega, posto que un léxico castelanizado –por ofrecer un exemplo– para autores como Freixeiro (2009) situaríanos nun plano de subalternidade cultural.

Para alén de desleixos sutís na utilización da lingua galega –como acontece en *Resaca* (2017) de IIMaquinario coa pronuncia da capital de Bosnia (Biscainho 2018: 28)– centramos a nosa atención neste subapartado no uso deturpado do idioma que atopamos estereotipado en certo modelo de humor da

²¹⁹ A tendencia de Cadaval a ligar pontes coa lusofonía nos seus espectáculos continúa, por exemplo, a través da samba brasileira empregada como música en *Medida x medida* (2019), espectáculo dirixido por dito dramaturgo.

²²⁰ Para Vieites (2009: 16): “A profesión implica un profesional, a persoa que realiza esas actividades que lle son propias. Cando o grao de realización das actividades cumpre un determinado estándar, entendemos que estamos ante un profesional, que esa persoa realiza o seu traballo con profesionalidade, é dicir, executando as competencias e cumprindo as obrigas e expectativas da propia profesión. A profesionalidade con frecuencia preséntase como unha determinada maneira de realizar unha actividade e en principio asóciase ao desempeño adecuado da profesión, sendo normalmente sinónimo de imparcialidade, de ausencia de arbitrariedade, de responsabilidade, de calidade no servizo, de esmero na forma de realizar o traballo, de competencia”. No caso do actor do STG, alén dos erros que se poidan dar como parte da aprendizaxe, entendemos que a falta de vontade por non querer dominar a lingua galega limita a pericia deste profesional na escena, de tal modo que amosaría unha clara falta de profesionalidade –responsabilidade da dirección de escena á parte– no exercicio da súa incompetencia lingüística.

escena galega, parapetado no castrapo como fórmula consciente para o éxito comercial.

Este tipo de humor pode presentarse en termos como os proporcionados desde as teorías poscoloniais, ao fundamentarse nunha “auto-irrisión que pode agochar un claro complexo de inferioridade ante a cultura A, un humor «négro-parisien» (Gamallo 2017: 169). Mais por outra banda, tal idea difire en moito da esencia humorística do pobo galego defendida por Félix Caballero²²¹ (2012: 71) ou Isabel Risco²²² (2014). Dito autor –tras distinguir varios contacontos excluídos do foco da súa crítica (Pazó e Cadaval como nomes máis destacados)– reflexiona arredor da “contaminación humorística a través da televisión” (Caballero 2012: 107) á que nos conduce a *stand-up comedy* e mais a *sitcom* na maneira de crear humor na Galiza desde os 90, tras o auxe de monólogos e programas televisivos (Caballero 2012: 107-134). O éxito de audiencia na TVG deste tipo de produtos (Mucha e Nucha, Os Tonechos...) deveu na grande integración ás táboas tanto destes formatos como dunha parte do elenco de actores canonizados pola súa aparición na grande pantalla, pensamos sobre todo en Xosé Touriñán –un dos “*star system*” do STG– ou en Roberto Vilar²²³.

²²¹ Félix Caballero (1967-): licenciado en Xornalismo pola Universidade de Navarra (UNAV) e doutor en Investigación en Comunicación pola UDV, é asiduo colaborador na prensa galega. Alén de escritor, destaca pola súa faceta como investigador no ámbito do humorismo gráfico galego. O autor explica outras características do humor galego, alén da vertente retranqueira: melancólico, realista, solidario, sempre de ida e volta, supersticioso etc. (Caballero 2012: 93 e ss.). Canto a retranca, nace da actitude do galego ante a vida: “O galego non fai humor para atacar, non é sarcástico. Nin fai humor por rir e divertir, non é dado á comedia. Fai humor para se defender, porque non lle queda máis remedio” (Caballero 2012: 71).

²²² Isabel Risco (1975-): actriz galega especializada no ámbito humorístico. En esencia, para o caso concreto do humor galego incide na necesidade de evitar as praxes desterritorializadas: “No noso sentido do humor cada vez colle máis peso a televisión e os produtos exportados, perdendo a referencia de fontes fundamentais como a familia, entendendo esta no seu sentido máis heterodoxo, pagán e positivo, ou a comunidade onde nos desenvolvemos” (Risco 2014: 65).

²²³ Roberto Vilar (1971-): na actualidade presentador de televisión do programa *Land Rober*, destaca na súa faceta de cómico, sobre todo tras acadar unha boa dose de fama na TVG co dúo Os Tonechos, do que tamén formaba parte Víctor Fábregas. No entanto, do mesmo modo que acontece con Xosé Touriñán, á par da súa faceta na televisión está o seu labor nos palcos, en especial a través dos monólogos: por exemplo, no caso do primeiro co *Monólogo do imbécil* (2016) e, no caso do segundo, con *A cabeza non para* (2013). Para a denominación de *star system*, alén dos éxitos de públicos de ambos os actores, tomamos como referencia o artigo “Influencers. Quen son as persoas galegas con máis seguidores en Instagram?” (Vinte 2019). Nel, aparecen nas dúas primeiras posicións de persoeiros vinculados ao STG (Touriñán posto 33 con 82,4 milleiros de seguidores; Vilar posto 37 con 71,3 milleiros) debido en grande medida ao seu traballo conxunto no citado programa da TVG *Land Rober*; de feito, ocupan unha alta posición na listaxe tanto o actor David Perdomo como a actriz Eva Iglesias, quen tamén forman parte do elenco actoral de dito espazo televisivo. Finalmente, como queira que Roberto Vilar

En síntese, entendemos que para falarmos dunha tendencia prosistémica, o efecto reclamo empregado por estes actores –co seu tratamento do humor e da lingua– debería dialogar cunha percepción da identidade que non fose desfavorecedora da consolidación dun sistema teatral autónomo, fin en que intervén o coidado da lingua. Mais, de facto, estas últimas son as principais obxeccións atribuídas ao teatro creado baixo estas condicións, dado que, conforme Freixeiro (2009: 61-62), tal forma de humor parte da ridiculización da fala popular, ademais, con prominencia de interferencias, por máis que queiran ser atenuadas por Federico Pérez Rey²²⁴ (2008: 106), quen matiza que se trata de castelanismos que “soan a galego”.

Sexa como for, as encenacións desta índole consolidan prexuízos sobre a cultura e a lingua galega, de modo análogo ao advertido por Alberto Pombo (2018) arredor dos principais programas de humor da galega. Son prácticas que, en todo o caso, acaban por ofrecer exemplos de “resistencia pasiva” que mesmo nalgúns casos mesmo poden chegar a selo de “resistencia activa”²²⁵ (Even-Zohar 1998: 484) fronte aos profesionais máis responsabilizados en consolidar un sistema socio-cultural específico.

A través do humor, comprobamos unha moi baixa cota de compromiso co STG como esquema socio-semiótico diferenciado de atérmonos ás reflexións de axentes como Roberto Vilar (2014: 68-69) arredor do tipo de estratexia lingüística seguida nas súas creacións:

[...] busco os recursos que teño e uso castelanismos porque os usei sempre de pequeno, uso moitas palabras en castelán, moitos xiros do idioma castelán, uso todo eso porque son os recursos que teño i vexo que

desatendeu nos últimos anos o seu traballo actoral nas táboas, en contraste con Xosé Touriñán, na verdade é a este último a quen asociamos –da listaxe aquí manexada– a etiqueta de estrela do sistema teatral galego, alén das consideracións sobre o seu rol como *star system*.

²²⁴ Federico Pérez Rey (1976-): monoguísta e actor, traballou como guionista de humor e mais asesor lingüístico en series de televisión, momento ao que corresponde a súa cita.

²²⁵ Face os intentos por crear un repertorio alternativo o da *doxa*, para Even-Zohar (1998: 484): “Calquera clase de resistencia é unha forma de indiferencia de cara ó repertorio proposto ou inculcado.” As dúas clases de resistencia que propón o profesor israelí ofrecerían comportamentos distintos, dos que a segunda ten máis a ver coa actitude dos creadores que proxectan unha identidade contraria aos intereses dunha nación autónoma: “Coa *resistencia pasiva*, non é que a xente se conxure en secreto contra as novas opcións. Simplemente non les fan caso. Se xa non poden evitar as opcións propostas para o dominio público ou mesmo xa están dentro delas, polo menos tratan de evitar que tales propostas entren na casa.” [...] “Coa *resistencia activa* dáse un paso máis aló da simple indiferencia. Pódese entrar nunha loita máis ou menos aberta e directa contra o repertorio planificado”.

van funcionando i que determinados personaxes que fago, como Tonecho, cousas de Land Rober i tal, funcionan, entonces profesionalmente me resulta, non vou dicir imprescindible, pero me resulta casi imprescindible.

Sen dúbida, a exitosa estrataxema –en termos de público– actúa de freo para os intereses da cultura galega como entidade autónoma e prestixiada, por canto Vilar se escusa, por exemplo, no criterio da verosimilitude para renegar da súa responsabilidade co sistema en que acubilla e mais para, de paso, desviar todo intento de compromiso social cara outros axentes²²⁶ (Vilar 2014: 69). Levado á práctica, este pensamento fundamentado na diglosia, alén de confirmarse como tendencia na actualidade “leva a propugnar como argumento central unha verosimillanza reprodutora dos desequilibrios presentes na sociedade galega, negando desta maneira calquera tentativa de normalización lingüística nos palcos”²²⁷ (Biscainho 2018: 28).

5.3.1.3.4. Espectáculos con uso litúrxico da lingua

Deixada á parte a visión dos colectivos reintegracionistas sobre a pertinencia canto a proxección de identidade do modelo de lingua oficial privilexiado pola *doxa*, aínda no caso de atoparmos espectáculos cun coidado excelso do padrón estándar, estes tampouco serían garantes do fortalecemento do sistema de estaren fundamentados nun uso litúrxico da lingua galega (Pazó 1991, 2003; Rodríguez Domínguez 2014). De cumprirse esta hipótese, a análise dos usos lingüísticos dos profesionais en máis fases que a da exhibición escénica, constataría unha utilización da lingua

²²⁶ A preocupación polo devir do sistema adquire tintes extremos en manifestacións como as de Roberto Vilar (2014: 69), quen se autodispensa das responsabilidades que ten na fabricación do repertorio cultural: “I para pechar, en relación un pouco o humor co idioma, independentemente de todo esto que..., o que vos dicía antes, que me gustaría falalo ben, pero sinceramente tampouco é algo que me preocupe en demasiado, non me preocupa demasiado, pero si teño claro, igual que a min non me preocupa demasiado, esto é importante, si teño claro que a alguén lle ten que preocupar, i alguén o ten que estudar, por eso creo que está ben o que se está facendo hoxe aquí, eu creo que alguén o ten que estudar i sacar conclusións do que pasa, para min, i supoño que aí o que vos dedicades a esto ou vos vades dedicar é o voso traballo, i ese si que é necesario.”

²²⁷ Até hai ben pouco “No teatro profesional galego operou sempre a convención do idioma –habitual en calquera sistema lingüístico normalizado– pola que todas as personaxes se expresaban escenicamente na lingua do país” (Biscainho 2018: 28). Non obstante, segundo o propio investigador, casos como os proporcionados por *Resaca* en 2017 ou *#camiños* en 2018 corroborarían a tendencia arriba desenvolvida.

descomprometida co sistema e, neste sentido, favorecedora dunha planificación tendente á absorción cultural²²⁸.

Dado que falariamos dun activismo perverso, tal procedemento, de entrada, só encontraría xustificación nunha prevalencia desaxustada do “retorno económico” sobre o “social”²²⁹, tensión en boa medida desentrañada por Biscainho (2018).

Con vontade de profundar nestas prácticas intereseiras non esquezamos que, segundo a investigadora Luís Gamallo (2017: 168), o uso da lingua discriminada en contextos de imposición lingüística mesmo pode non ser un factor de adhesión á comunidade cultural minorizada, senón unha maneira de garantir un rendemento económico a quen a emprega²³⁰. Esta idea sería acorde nalgunha medida co exposto no contexto do STG por Rodríguez Domínguez (2014: 36), para quen o idioma propio non só foi “propiciador da supervivencia de compañías con escaso interese artístico e de dubidosa calidade dramática” senón que “tórñase en moitos casos unha utilización simplemente litúrxica”.

A sospeita de perversión da identidade a través da lingua fai que recorramos a outras ferramentas metodolóxicas alén das de índole sociolingüística –aínda presentes na lingua en que se expresa unha compañía a través da política de comunicación e distribución da empresa, os discursos

²²⁸ Referímonos a prácticas que van máis alá de aspectos lingüísticos, pois debe ficar claro que tras o uso dunha lingua hai unha relación coa economía, aspecto en que incide, por exemplo, o lingüista Miguel Moreira (2014: 65), para quen o criterio que se segue á hora de fomentar o uso de linguas obedece a cuestións que teñen a ver co poder. Estendendo o argumento, as linguas minoritarias virían a ser, tamén, un problema económico, aínda que “os gastos ocasionados pola conservación das linguas minorizadas non superan os implicados nos procesos de substitución lingüística desenvolvidos polas comunidades das linguas opresoras” (Moreira 2014: 126).

²²⁹ Tomamos os termos de Rodríguez Domínguez (2014: 44) quen emprega o sintagma “retorno social” en oposición o de “retorno económico” para diferenciar as empresas que teñen presente o valor simbólico das súas producións daquelas cuxo interese maior pasan a ser as finanzas: “Non debemos esquecer que o principio básico desas empresas é o retorno económico, non o retorno social, e isto conduciranos cada vez máis a que neses recintos se presenten unicamente producións foráneas, producións cun gran cartelón, nomeadamente con cabezas de cartel coñecidas e televisivas que teñan un tirón importante en billeteiras. Isto nunca ocorrerá co teatro galego e en galego; polo tanto, de non deter este andazo, acabaremos por completo co teatro na nosa lingua”.

²³⁰ A lingua, para os escritores nados en África, podería utilizarse como un instrumento, e non unha fin. Para exemplificar isto, a autora amosa a actitude contraria de dous escritores africanos; así, fronte ao comprometido senegalés Boubacar Boris Diop teríamos o congoleño Alain Mabanckou: “Canto a Alain Mabanckou, este autor vive lonxe dos problemas que afectan ao continente, problemas que de feito non aborda nas súas obras, mantén un discurso politicamente correcto coa metrópole, inducido por unha dinámica utilitarista e mercantil, fala claramente ao lector colonial [...]” (Luís Gamallo 2017: 168).

persoais dos seus integrantes, o ciclo histórico de producións en lingua galega dunha compañía etc.– coas que procurar unha diagnose atinada para casos máis complexos, do que se desprende que teríamos de acudir a análises doutra orde, como as da lóxica da moda.

Recompilando a información anterior, unha compañía como Voadora²³¹, baixo o noso punto de vista non respondería a un perfil de “absolutamente galega” (López Silva 2017) pois non habería a debida “coherencia” entre o discurso escénico que ás veces presenta en lingua galega e, como se verá máis adiante, o de fóra das táboas: querenza por varios sistemas teatrais –con especial preferencia polo español e, por tanto, cun uso recorrente da lingua de Cervantes–, política de comunicación inclinada cara o castelán, consideración utilitarista da lingua para os seus compoñentes etc.

Este diagnóstico de compañía non moi comprometida coa proxección de valor simbólico potenciador do STG, sería corroborado de, por exemplo, comprobarse que a empresa prioriza as claves impostas pola moda, mais esta será xa unha cuestión que trataremos noutro momento.

En síntese, tras do uso da lingua galega podemos asistir a unha sofisticada manipulación da identidade galega, pois de os profesionais non gardar a debida coherencia no uso da lingua ou de fundamentar a súa utilización en criterios miméticos –por extensión, homoxeneizadores– en pouco propagarían a identidade específica da Galiza e, por tanto, acaban por ser tendencias perigosas para o sistema.

5.3.1.4. Espectáculos multilingües

Os espectáculos aquí incluídos responden a unha mestura de linguas artelladas ao redor dunha principal. Nestes casos, tomamos como referencia a lingua dominante na escena para, *mutatis mutandi*, aplicarmos o dito segundo a casuística que corresponda.

Este tipo de propostas pouco usuais son propias de compañías heterodoxas que adoitan facer un uso reducido dos signos lingüísticos, aínda

²³¹ Compañía vangardista formada por Hugo Torres, José Díaz e Marta Pazos. De difícil encaixe nunha modalidade concreta, exemplificamos a través dela neste apartado debido ao uso nada marxinal da lingua na escena que desenvolve en moitos dos seus espectáculos, como acontece en *A tempestade* (2014).

que isto non sexa óbice para a existencia de casos como a referida *Staying Alive* de Matarile, a cal consignamos como práctica subsistémica por privilexir o uso do castelán na escena, ou o *Soño dunha noite de verán* (2017) da recén amentada empresa Voadora, “Espectáculo en lingua gallega (con fragmentos en castellano e inglés)” (Álvarez 2017b).

En cambio, non sería tan doado chegarmos a unha conclusión idéntica en espectáculos como o da compañía compostelá lam1 *Who is inside the camera?* (2014) ou o da ourensá Licenciada Sotelo *Silencio, por favor* (2014). Cun uso experimental e case nulo da lingua, no primeiro caso falamos dunha *performance* que mestura galego e inglés e, no segundo, dunha peza de danza en que as actrices fan uso do galego, do francés e do inglés sen impoñerse unha lingua sobre a outra. En ambos os exemplos, coa idea de situar estas empresas nunha determinada ideoloxía en relación á lingua, precisaríamos coñecer as súas prácticas lingüísticas fóra dos palcos, isto é, nas restantes fases que compoñen a cadea de produción da cultura.

5.3.1.5. Espectáculos en lingua inventada

De modo análogo ao apuntado arredor dos dous últimos espectáculos vidos de referir, esta singularidade do panorama escénico, existente nun espectáculo como *Tristán* (2007) –produción da compañía Elefante Elegante clasificada como infantil–, seguiría o mesmo criterio, ou sexa, obrigaría a recorrer ás praxes lingüísticas empregadas lonxe da escena.

5.3.2. Segundo a lingua empregada nas restantes fases da cadea

A ollada sociolingüística fóra dos palcos, pensada nun principio para aquelas encenacións que non fan uso da lingua, tamén é rendíbel para as restantes tipoloxías, segundo indicabamos nos comezos deste capítulo.

Do nivel de coherencia desprendido no uso da lingua polas empresas de teatro desde este duplo ámbito (nas táboas e fóra delas) extraeríamos un dato máis certo sobre o grao de anuencia coa diglosia e co uso mercenario da lingua galega. Agora ben, esta análise –que aínda se ten de ampliar desde outras perspectivas– resulta especialmente produtiva para as empresas que

desenvolven espectáculos non logocéntricos, caso de moitos espectáculos de novo circo, danza etc.

Sen voltarmos ao dito páxinas atrás, as novas propostas para avaliar os espectáculos tentan deixar atrás o “superávit de conciencia lingüística” que, por exemplo, apunta López Silva (2004: 150). Con tal vontade, a lexitimación destas formas no STG viría dada por normas –estética, temática... (López Silva 2004: 151)– amparadas no “criterio sistémico”:

[...] unha obra pertencerá ao ámbito do teatro galego só no caso de que asuma e cumpra os requisitos produtivos, receptivos, institucionais, mercantís e de repertorio indispensábeis para formar parte do sistema teatral galego (López Silva 2004: 157).

Na verdade, a incorporación ao STG destas modalidades escénicas alternativas ao teatro de texto baixo a idea da reivindicación dun esquema cultural galego diferenciado do dominante, de entrada debe ser aceptada na medida en que hipertrofian nos palcos outros signos e atrofian os lingüísticos. O contrario presuporía –consonte o expresado por Figueroa (2015: 153) para a música de Abe Rábade–, analizar o campo con ferramentas do pasado²³².

No entanto, os profesionais posicionados en favor das referidas teatralidades non poden obviar que o espectáculo, a súa vez, é un elemento máis dentro da cadea de produción. Por esta razón, é pouco menos que imposible²³³ desenvolver un espectáculo ante un público sen existir previamente unha política de comunicación e distribución ao respecto: conferencia de prensa, cartaz, publicación en web, publicidade en Instagram, programa de man etc.

Segundo esta maneira de ver, as compañías que non fan uso da lingua na escena –do mesmo modo que acontece coa obra dun artista plástico ou, por insistirmos, coa música de Abe Rábade– sempre fan un uso da lingua no

²³² Figueroa (2015: 153) parte dunha anécdota referente ao intérprete e compositor de jazz Abe Rábade para indicar que se se cuestiona a definición desa música como galega, ao non haber presenza da lingua nas cancións, é debido ao “peso no campo social de repertorios do pasado; se non, obviamente, a xustificación sería innecesaria”.

²³³ No ámbito do teatro profesional –cando menos, o fundamentado en boas praxes– sería excepcional non anticipar mediaticamente unha función, aínda que modalidades como o *happening* poidan prescindir do anuncio previo á representación.

sistema; por tanto, aínda no caso de cumprírense os prognósticos de López Silva (2017) arredor da existencia no horizonte dun teatro galego de costas á lingua –para o que toma como referente o campo musical– a retirada da palabra (do lugar central) tería a ver coa exhibición escénica, sen isto deixar de ser problemático nunha visión de conxunto do sistema.

Sexa como for no futuro, o certo é que a análise da lingua nas restantes fases da cadea de produción do espectáculo contrarrestaría boa parte dos discursos que defenden a proxección de identidade galega (específica) de compañías que non usan os signos lingüísticos na escena ou apenas os utilizan. Así, o “vitalismo de honda raíz gallega” da compañía Matarile, segundo Becerra (2014) viría a estar fundamentado na atención posta até en mínimos signos escénicos, “índices en los que radica lo que podríamos llamar idiosincrasia gallega”:

La hierba y los frutos y hortalizas que, entre otros elementos, aparecen en los espectáculos de Matarile Teatro, son una marca sutil y simbólica de un paisaje cultural en el que también se encuadra esa conciencia de periferia que, por no ser centro, condena a Galicia desde hace muchos siglos de doma.

Del mismo modo podría analizarse la composición de personajes (la retranca, la morriña, un cierto existencialismo vitalista) y los ambientes de una buena parte de la dramaturgia de Valle-Inclán, aunque las palabras de sus obras estén en castellano, la música que las anima es gallega. Y la música, el movimiento, la luz, el panteísmo que proyecta y anima la naturaleza excelsa de este país, con base en el Antigo Reino de Galiza, también forman parte de una cultura diferencial que sigue presente en las últimas tendencias de las artes escénicas gallegas (Becerra 2014).

No entanto, isto entraría en contradición coa reiterada falta de coidado coa lingua galega en que incorre esta empresa, pois, como é coñecedor o mesmo Becerra, a lingua propia torna en elemento clave da identidade diferencial da Galiza:

Resulta bien curioso que un alumno de una escuela superior de arte, que piensa dedicarse al teatro, que es una de las expresiones culturales

imprescindibles en cualquier latitud, no se haya parado a pensar que la materialidad de la palabra, su cuerpo, su física y su química, su sentido profundo, está en la vibración y el movimiento de la voz, en la oralidad, en la dicción, en la musicalidad. [...] Me veo obligado a explicarle, un año más, como viene siendo tradición en esta tierra diglósica que hereda un complejo de inferioridad inconsciente, que donde existe una palabra específica y una música específica existe una realidad específica y diferencial y que es en la diferencia donde radica la pluralidad y la riqueza. [...] Por supuesto, la lengua, en teatro, no es solo un medio útil para conseguir un intercambio informativo, sino que es una herramienta fundamental que hay que dominar en toda su compleja riqueza (Becerra 2013).

Achegádomonos aos albos desta epígrafe, quere dicir, de afastarmos gradualmente a nosa mirada do aquí e agora da encenación, as praxes habituais de Matarile constatan a escasa consideración en que a empresa –a través dos seus fundadores: Ana Vallés e Baltasar Patiño– sitúa o idioma galego na propia escena. Neste sentido, Biscainho (2018) ratifica por varias vías o proceder dos recién amentados axentes; por un lado, o modo de dirixir os ensaios –canto a actitudes/aptitudes lingüísticas– de Ana Vallés en *O rei morre* (2017) da compañía Sarabela Teatro (1980), con represión no plano fonético do elenco con maior competencia oral (Biscainho 2018: 37), de tal forma que a directora contribúe conscientemente a espallar a diglosia. Por outro, o investigador refire o proxecto de dinamización teatral de costas á lingua galega emprendido en 2017 pola compañía –conxuntamente con outros axentes culturais– a través da Sala Montiel²³⁴ (Biscainho 2018: 29).

Alén do dito, de maneira moi especial temos en conta o paradigma de comunicación establecido no XXI, ao que se suman a maioría de compañías teatrais na construción da súa “identidade dixital”²³⁵ (Torre Rodríguez 2015:

²³⁴ Conforme o manifestado polo propio Biscainho (2018: 29), comprendemos en clave de “tolerancia” a cobertura dada por Matarile a espectáculos con uso da lingua galega en salas como a histórica Galán (1993-2005) ou en festivais como En pé de pedra (1995-2007), como agora na sala Montiel.

²³⁵ O profesor e investigador teatral Ricardo de la Torre Rodríguez (2015: 82) na análise do período 2000-2009 parte dunha selección de items conformadores da identidade dixital, para logo valorar o uso que as compañías de teatro fan deles nas súas webs: “1. Las lenguas en las que el usuario puede encontrar la información 2. El contacto mediante correo electrónico o formulario en red 3. Histórico 4. Agenda 5. Cartel / programa 6. Fotografías 7. Vídeos 8.

82). A análise da Internet testemuña a importancia da lingua no sistema, aínda a sabendas do protagonismo da imaxe nas TIC. Xa que logo, sen esquecermos as prácticas tradicionais, a observación de enderezos webs e de espazos virtuais afíns das compañías resulta especialmente reveladora de cara a un mellor coñecemento do ideario que amosan estas en relación á lingua²³⁶.

Se partimos da base de que o habitual é que nas súas webs as compañías profesionais usen “dos, tres o más linguas” (Torre Rodríguez 2015: 88-89) o uso único da lingua galega no enderezo virtual da compañía remarca o sentido de pertenza a unha comunidade, como acontece con Teatro do Atlántico (1985) (<http://teatroatlantico.com/>) ou Talía Teatro (1988) (<http://taliateatro.gal/>), a cal incluso mudou o seu dominio cara a extensión “.gal” específica da cultura galega. De modo análogo, a adhesión ao sistema lingüístico castelán viría xustificada en compañías como Teatro Ensalle (2003) (<https://teatroensalle.com/>) polo uso en exclusiva do español na súa páxina.

Con respecto ás fórmulas lingüísticas máis habituais nas páxinas das compañías, o normal é atopámonos cunha destas combinacións: a) galego e castelán; b) galego, castelán e inglés. Entendemos calquera das posibilidades como un modo de facilitar información sobre a compañía para diferente público e mais para crear un potencial mercado máis alá da Galiza. Indo máis lonxe, as compañías máis transgresoras no uso de signos escénicos son as que adoitan incluír na súa política de comunicación e distribución a opción do inglés: desde Chévere (1987) (<http://redenasa.tv/>) até compañías de máis recente creación como a de danza Pisando Ovos (2004) (<https://www.pisandoovos.com/>). Porén, empresas como Matarile (1986) (<https://www.matarileteatro.net/>), pese a empregar dúas linguas, escollen usar o castelán e mais o inglés, de tal maneira que –segundo a perspectiva que aquí manexamos– a súa afinidade lingüística coa comunidade galega non existiría, en contraste coa antiga páxina da compañía (<http://www.matarileteatro.com>), que incluía o galego (Torre

Sinopsis 9. Guía 10. Dossier 11. Recepción”. A conformación desta identidade, en que a lingua ten un peso considerábel, aínda sería acrecentada de observamos canles como as redes sociais das empresas.

²³⁶ A procura dixital facilita o labor de investigación dunha compañía, posto que a información pendurada chega a cubrir prácticas que se viñan facendo antes da existencia da rede; por exemplo, o seguimento íntegro a través de YouTube da conferencia dunha directora de teatro. Non obstante, complementamos as búsquedas por Internet cos métodos tradicionais, por canto a web e demais plataformas non recollen toda a información dunha empresa nin todas as perspectivas necesarias sobre esta.

Rodríguez 2015: 108). Unha análise semellante á recén proporcionada dáse para outra compañía heterodoxa como El retrete de Dorian Gray (2006) (<https://elretretededoriangray.com/>), a cal utiliza o castelán e o francés²³⁷.

Por último, as restantes opcións plurilingüísticas que consignamos nos enderezos web, polo xeral inclúen –a maiores dos idiomas mencionados–, o portugués, caso de Títeres Cachirulo (1985) (<http://www.titerescachirulo.com/>) ou Elefante Elegante (2007) (<http://www.elefanteelegante.net/>), compañía esta última que ten un menú de linguas composto por galego, portugués e castelán, en lugar da versión da páxina anterior que tamén incluía o inglés (Torre Rodríguez 2015: 105). En ambos os casos, o engadido da variante da outra beira do Miño mostraría unha marcada intención cara ese territorio (ben simbólica, ben económica).

A extensión da nosa mirada ás redes sociais en que veñen traballando as compañías achegaríanos aínda máis ao nivel de compromiso que estas teñen coa lingua galega e, ao tempo, teríamos máis datos para distinguir as empresas profesionais que, en rigor, afianzan a independencia do sistema a través dun uso decidido da lingua daquelas que a empregan de maneira máis ou menos clara como oportunidade de mercado.

Por insistir nun caso un tanto máis complexo, a compañía vangardista Voadora inclusive usando a lingua galega nas súas encenacións e mesmo tendo un enderezo web (<https://www.voadora.es/>) en que a empresa integra a opción do galego conxuntamente con castelán e inglés²³⁸, presentaría unha escasa coherencia no uso da lingua vernácula. Isto é así porque de analizarmos a xestión do Facebook, do Instagram ou da canle YouTube, o predominio do castelán resulta abafante, a pesar de ser localizábeis algúns “compromisos nacionais sutís”²³⁹ (Figuroa 2015: 158) como por exemplo o vídeo pendurado a propósito da estrea de *A tempestade*²⁴⁰ (2014).

²³⁷ Para o ano de constitución da empresa, tomamos como referencia o proporcionado desde a web da compañía, fronte ao de 2005 que figura en Torre Rodríguez (2015: 125).

²³⁸ Con todo, Torre Rodríguez (2015: 124) consigna que a páxina web da compañía na súa orixe só tiña a opción do castelán, deixando para unha segunda fase a opción do galego (ofrecida no menú mais non activada).

²³⁹ Segundo Figuroa (2015: 158): “Aínda que é certo que o escritor galego contemporáneo sabe que o recurso á tradición, ao folclore ou á temática rural xa non constitúen medios de consagración, non deixa de ser certo que para obter ou conservar o recoñecemento público e a súa lexitimación social está sometido a compromisos nacionais sutís pero incontestábeis.” Tomamos a expresión de Figuroa, pois, para significar certas accións, neste caso o uso da

A preferencia lingüística da compañía aínda se podería acabar de perfilar fóra dos palcos –se for preciso– coa sintomática divulgación en español do espectáculo do CDG *Martes de Carnaval* (2017) dirixido por Marta Pazos²⁴¹:

Noutras ocasións non hai consistencia na utilización do idioma propio nas actividades de divulgación. Marta Pazos, directora do espectáculo do Centro Dramático Galego *Martes de Carnaval* (2017), expresouse en español nos actos de promoción menos formalizados –os realizados nas redes sociais, por exemplo (Biscainho 2018: 38-39).

Ou, por rematar, de atendermos ás reflexións efectuadas por Hugo Torres (2014: 171) –actor e cofundador de Voadora– no marco das Xornadas de Lingua e Teatro organizadas pola UDC, a lingua sería “un pouco secundaria”. O seu uso por parte da compañía sería apenas instrumental:

A língua para mim é uma ferramenta mais para potenciar as nossas pontes artísticas, que eu acho o mais importante. Nem muito menos estou com isto a desprezar a língua, nem muito menos, mas não tenho qualquer tipo de reflexão deontica sobre a questão da língua e a utilização da língua (Torres 2014: 172).

5.4. Síntese

Neste capítulo fixemos un percorrido a través da lingua galega como norma sistémica do teatro galego desde a configuración moderna do campo na segunda metade do século XX até a quebra dese consenso á altura do XXI, como resultado dos intereses entrecruzados dunha parte dos axentes que interveñen no campo.

lingua galega nas redes por parte de Voadora, efectuadas de maneira contraria á tendencia habitual, como fórmula para intentar xerar vínculos coa comunidade galega.

²⁴⁰ O vídeo reproduce o espectáculo en lingua galega, porén acompañase de textos en castelán (“LA TEMPESTAD Voadora ESTRENO”). De visualizármolo, detectamos algún claro castelanismo, como “Dios” por boca do actor portugués Hugo Torres (Voadora 2016b: 1h1’00”).

²⁴¹ Marta Pazos (1976-): fundadora da compañía teatral Voadora, conxuntamente con Hugo Torres e José Díaz.

Para ponderar a situación actual do sistema con respecto ao tratamento dado a lingua vernácula polo conxunto dos profesionais fixemos unha análise dos espectáculos que se están a planificar en función da lingua empregada, tanto no escenario como fóra deste.

Deste modo, chegamos a conclusión de que cada vez é máis frecuente crear espectáculos en que a lingua propia da Galiza fica á marxe do proceso pois, como se intentará demostrar a seguir, a regulación do campo facilita a conformación desta realidade.

6. A planificación do STG desde o campo de poder e a proxección de identidade diferenciada

Como queira que no capítulo precedente puxemos o foco nos creadores, consideramos agora oportuno prestar atención á responsabilidade que teñen no campo os axentes planificadores, sobre todo porque das decisións tomadas por estes dependen en grande medida moitas das actuacións que levarán a cabo os profesionais dos palcos.

Dito doutro modo, se ben os artistas que acrediten nun “teatro propio”, “coa lingua e coa razón de ser mesma dun teatro galego de seu” (Vidal Bolaño 1998: 188), teñen que asumir a través dos seus produtos posicións de compromiso co sistema para salvagardalo²⁴², os obxectivos a prol do STG como esquema cultural diferenciado serán máis doados de acadar na medida en que o goberno facilite ese labor. Sen unha planificación favorecedora dun proxecto de cohesión social concreto, este acaba por resentirse de tal (in)acción:

Canta maior harmonía se acade coa cohesión socio-semiótica, tanto máis este interese común será a preocupación dun número cada vez maior de individuos. [...] a preocupación pola produción dun repertorio como tal é só unha condición necesaria para que unha planificación se leve a cabo. Sen embargo, sen a intervención do poder, dificilmente se pode obter resultado ningún (Even-Zohar 1995: 192).

Debido á falta de autonomía da maioría dos profesionais do teatro galego, as súas accións fican suxeitas ás regras do mercado impostas polo

²⁴² Feito que pode obrigar a algún que outro sacrificio e, sobre todo, a practicar o activismo en favor dun proxecto colectivo de presente e futuro do que se aproveitan unha serie de creadores cuxas enerxías perseguen obxectivos ben diferentes. A este respecto, Roberto Vidal Bolaño (1998: 189) ofrece un particular escrutinio sobre o tipo de creadores presentes no STG: “De par de quen segue a tirar da tradición, prolongar o xa feito, sen renunciar a posicionamentos críticos co pasado, pero sabéndose parte dun proxecto de futuro colectivo, conviven moitos dos que nunca tiveron ningunha fe nese proxecto, ou que mesmo se opuxeron a el, xunto con aqueloutros dos que nunca faltan nestas merendas, que nin viron nin verán no teatro máis cousa ca un medio no que tentar resolver precariedades laborais, buscar o éxito ou satisfacer cativas vaidades persoais”.

campo de poder, feito que condiciona a lóxica de produción que opera tras da creacións dos espectáculos.

Isto explica en boa medida a xestación de espectáculos dominados por principios propios do subcampo de grande produción, o que incide, por norma, nunha proxección de identidade máis despreocupada cunha comunidade cultural minorizada como a galega. Para exemplificar estas cuestións, observaremos unha serie de puntos en que se mostra unha tendencia á homoxeneización do STG. A insistencia en prácticas propias do “«capitalismo cultural radical» trae consigo desentenderse de cualquier política cultural que abogue por la cultura como herramienta de transformación social, al desactivar todo tipo de compromiso cultural” (Linheira 2018: 450-451), polo que os espectáculos suxeitos a tales praxes non favorecen a singularidade do sistema en que teñen lugar, a pesar de mesmo empregar a lingua galega na escena.

Por motivos como os recén expostos, convén repararmos nunha serie de índices político-económicos para entendermos a vontade real que subxace á planificación estratéxica institucional do campo obxecto do noso estudo.

6.1. A regulación do mercado teatral galego baixo o paradigma do capitalismo cultural

De maneira análoga ao que acontece nas restantes industrias culturais, fronte ao modelo da “economía social da cultura” (Linheira 2018: 465), consistente nunha relación razoada dos produtos simbólicos co mercado, o modelo que se está a impoñer no STG é o do “capitalismo cultural”:

Por otra parte, que el capitalismo haya incorporado la cultura a sus propios fines materiales no significa que haya caído bajo la influencia de lo estético, lo que proporciona deleite o plenitud, todo lo contrario (Eagleton, 2017). Las lógicas del capitalismo cultural, como buenas lógicas capitalistas, apuestan por el acopio y el mayor aprovechamiento posible de los recursos de todas y todos distorsionando la cultura en un recurso cada vez más específicamente económico y de legitimación del orden hegemónico. Frente a la amplitud del repertorio del ecosistema cultural, subyace del capitalismo la necesidad de monopolizarlo e identificarlo para adueñarse de él con el objetivo de poder controlarlo y guiarlo. Un control

exercido a través de enclaustrar las experiencias culturales a través de prácticas legitimadas –premios, impacto mediático, ayudas discrecionalmente repartidas– donde la dicotomía productor-consumidor continúe presente (Linheira 2018: 450).

No caso do STG, o control institucional baseado neste modelo advírtese a varios niveis. De facto, a pouca madurez diagnosticada para o tecido da industria (AGADIC 2010, AECT 2011) habemos de relacionala cunha determinada intervención governamental que, desa forma, ten ao sector en situación de extrema dependencia. En certa maneira podemos falar, entón, de políticas de “baixa intensidade” (Lourenzo Suárez 2005) pois, en conxunto, as dinámicas alternativas ao actual modelo de cultura non chegan a cuestionar a ideoloxía dominante do campo²⁴³. Todo o máis, desde a administración do sistema outorgan unha serie de concesións aos grupos de presión belixerantes –polo xeral, colectivos de profesionais como Escena Galega, AGT etc.– que, debido ao propio sistema de produción, acaban por resultar no plano simbólico pouco menos que inofensivos para a *doxa* no medio da incesante oferta que proporciona o mercado.

Acordos como os da RAG coa Academia Brasileira para potenciar o mercado entre ambas as áreas culturais (Lombao 2019), proxectos de intercambio a mans de axentes libres como os do Camiño Escena Norte²⁴⁴ ou declaracións de intencións como as manifestadas por Fran Núñez –tras ser nomeado en 2020 director do CDG– en relación co aperturismo do teatro

²⁴³ Esta idea, á que volveremos, fica(rá) clara tamén no ámbito do teatro de observarmos estratexias como as recollidas por Biscainho (2007: 538) para a política cultural desenvolvida na época fraguista: “A Xunta propagaba a idea dunha Galiza sen tensións linguísticas ou culturais, finalmente anuente coa diglosia e a subalternidade dos produtos socio-semióticos galegos a respecto das creacións culturais do sistema español”.

²⁴⁴ Información extraída da web deseñada para visibilizar o proxecto. Promovido por Escena Galega en 2018 para o ámbito galego, conta coa colaboración da AGADIC. Trátase dun intercambio cultural –non só escénico– que toma en consideración o Camiño do Norte (ruta con paso polo País Vasco, Cantabria, Asturias e Galiza), como vía de peregrinación do Camiño de Santiago. O proxecto –dentro dunha liña de promoción marcadamente turística que poderíamos ligar ao que digamos da rede CnC– presenta algunha conexión cultural cuestionábel, cando menos en comparanza con outras posibilidades máis urxentes –e mesmo naturais– que deberían ser exploradas no caso galego (por exemplo: Portugal como referente de integración, Cataluña como referente de analoxía). De facto, o “Anteprojecto” (Comisión de expertos 2016: 2) recolle que a Lei impulsará “convenios de internacionalización das artes escénicas con calquera país, especialmente con aqueles cos que Galicia está ligada histórica, lingüística ou culturalmente como os da lusofonía, cultura celta e Galicia exterior”.

público galego cara o mundo lusófono²⁴⁵, ao noso modo de ver evidencian contrasentidos a respecto das políticas culturais levadas a cabo na Galiza no día a día. Por exemplo, no referente ao primeiro caso, para nos consolidar no mercado lusófono precisamos cambiar a percepción maioritariamente hostil de espectáculos que promovan a variante internacional do galego, así como darlle un maior protagonismo á lingua portuguesa no sistema educativo, no canto do espazo dado a outros idiomas menos proveitosos para estreitar lazos culturais históricos e mais para xerar unha industria artística máis sólida.

Sen un sistema teatral ben estruturado, a fragilidade laboral dos profesionais será sempre unha realidade, do que dá mostra a falta de avances notábeis arredor das principais reclamacións do sector desde as últimas décadas do XX (fomento da base desde a escola, debida presenza na CRTVG, formación de públicos etc.):

No outono de 1990 a Asociación de Actores Directores e Técnicos de Escena de Galicia aprobaba e presentaba un documento que titulaba *Necesidade dunha política teatral*, no que se recollían moitas das reflexións e propostas da década anterior, que comezaba en 1978 coa presentación das primeiras compañías profesionais e que finalizaba coa celebración en Ferrol do “Primeiro Encontro do Teatro Profesional Galego” en xuño de 1988.

Anos despois daquela data significativa e logo dunha nova xeira de encontros, debates, seminarios, mesas redondas, estudos, e da edición de novos documentos de traballo, podemos afirmar que se ben a situación ten mellorado no aspecto cuantitativo, as deficiencias a nivel cualitativo seguen sendo as mesmas, como mostra que os elementos máis substanciais daquel programa sigan a ser hoxe os atrancos que máis dificultan o inicio dunha nova xeira do desenvolvemento para o teatro galego (AGT 2018).

As peticións dos profesionais vincúlanse, ademais, coa singularidade do sistema de produción do teatro, afectado polo Dilema de Baumol-Bowen. Tal

²⁴⁵ Fran Núñez (1986-): actor e director de Limiar Teatro (2009), desde 2020 director do CDG. Certas claves presentes na carta de presentación da compañía privada na súa web, caso da aposta pola internacionalización dos proxectos escénicos, están presentes nas súas principais liñas de traballo como novo responsábel do CDG: “E, por último, manter esas relacións con Portugal e coa lusofonía en xeral xa que son saídas naturais dos galegos e un diálogo que non só se dá no teatro” (García Iglesias 2020).

doenza nos custos dos espectáculos de teatro explica que estes apenas sexan bens produtivos *per se*, en grande parte a consecuencia da necesidade de capital humano (Sanjiao 2007: 133-134), a diferenza doutros produtos que melloran a súa rendibilidade económica como resultado dos mecanismos de industrialización aplicados. Os principios teorizados por Baumol e Bowen intentan demostrar o desequilibrio económico que sofre o teatro para o seu financiamento e para as súas perspectivas de crecemento; de aí que sexan necesarias unha serie de accións a maiores (por exemplo, subvencións gobernamentais) para o mantemento desta arte escénica.

Alén de que o dilema de Baumol-Bowen sexa atenuado por unha xestión alternativa á tradicional –como se desenvolverá máis adiante mediante autores como o economista Alain Herscovici (2010), quen inclusive diagnostica un “rexurdimento das artes escénicas”²⁴⁶– isto explica, mesmo desde un punto de vista só económico, as demandas en favor da consideración do teatro como ben e servizo público, como as realizadas por Zé Paredes (2009: 22) ou Cándido Pazó, quen pon de relevo a dependencia do teatro coa administración²⁴⁷:

²⁴⁶ Tras analizar dita doenza de custos, Herscovici (2010: 121) apunta que as teorías empregadas “não correspondem ao período atual, [...] hoje haveria uma atenuação ou mesmo uma inversão das tendências apontadas pelo modelo, na medida em que há uma diminuição dos ganhos de produtividade realizada na totalidade da economia”. Para a refutación/matización da proposta de Baumol e Bowen, Herscovici (2010: 124-127) parte dun contexto diferente á lóxica fordista en que se fundamentou o dilema, hogan caracterizado por formar parte dunha fase do capitalismo posindustrial en que a tendencia global leva a “uma diminuição dos ganhos de produtividade do trabalho”. Aliás, o investigador tamén contextualiza as obras suxeitas á análise de Baumol –relacionadas co pasado e con “estruturas tecnoestéticas” de épocas pasadas–, para incidir en que os espectáculos contemporáneos “podem ser objeto de processos de substituição capital/trabalho”, o que permite reducir certos custos das compañías que viñan sendo entendidos como fixos. Por detérmonos nun último aspecto, a correspondencia entre os custos de produción e, por exemplo, o aumento de salarios dos artistas, non sería posíbel establecela para o teatro, dado que o valor da obra –expresado en termos de caché– “não tem nenhuma relação com os ganhos de produtividade realizados no setor produtivo”, ou sexa, depende do capital simbólico acumulado polos distintos profesionais que participan na produción do espectáculo, de tal modo que o prezo deste “é determinado em função do jogo da oferta e da demanda, de uma maneira totalmente aleatória”. Cuestións como as apuntadas levan a Herscovici (2010: 126-127, 131-135) a ofrecer unha visión económica do teatro en grande medida alternativa ao principio de fatalidade de custos promovido por Baumol e Bowen, cun “«renascimento» das artes cênicas” baseado en varios puntos entre os que habemos de destacar o rol xogado pola tecnoloxía. Con todo, as claves manexadas por este economista á súa vez teñen de ser contextualizadas para a situación que se dá na Galiza.

²⁴⁷ Para Sanjiao (2007: 85) a defensa do teatro como ben público non se sustenta na súa natureza, polo que esta consideración sería política. Ademais, lembra que o teatro funcionou perfectamente dentro do mercado privado en repetidas ocasións ao longo da súa historia (Sanjiao 2007: 87).

O futuro ten que pasar necesariamente polo apoio público. Nós poderíamos producir espectáculos, incluso sen subvencións, pero finalmente haberá que dar co espectador e aí atopámonos, noutro nivel da Administración, con que se non hai unhas políticas de dinamización e de creación de públicos de nada serve o que nós fagamos. Así que ou isto se entende como un ben e un servizo público ou é imposible saír adiante (Crespo 2015b).

Aínda sen tal recoñecemento por parte dos axentes planificadores, incluso tendo as empresas un modelo de produción máis económico que social, a súa actividade ten de estar garantida polo estado (Colomer 2016: 129); agora ben, sempre en menor medida que no caso daquelas aferradas a un modelo de “economía social”, xa que neste último caso:

Su actividad es económica y su modelo de producción busca la generación de beneficios sociales. En la mayoría de casos su actividad no será sostenible en el mercado y necesitará la aportación de recursos públicos que compensen sus déficits de explotación para garantizar su valor público (Colomer 2016: 130).

Con máis razón, esta valoración feita para o sistema teatral español tería de agudizarse no caso do STG, pois alén de falarmos dun subcampo de produción restrinxida, a cidadanía ten uns dereitos vinculados ás artes escénicas recollidos nas leis ou reclamados en textos como o “Anteproxecto” (Comisión de expertos 2016: 1-2), mais sistematicamente incumpridos. Xa que logo, os produtos máis comprometidos cun retorno social favorecedor do sistema en que son acollidos aínda obterían un nivel de protección maior, mesmo desde un “posicionamento de discriminación positiva e de defensa para acadar o status que lle corresponde por xustiza histórica e por lei” (Rodríguez Domínguez 2014: 33); no entanto, iso batería frontalmente coas directrices políticas centralistas que rexen no sistema galego (Linheira 2018: 117-125). Ante esta tesitura, a imposición no mercado do modelo capitalista asegura –ademais do control económico– o control ideolóxico sobre o campo, pois non esquezamos a acusada vertente política desta arte, así mitigada no referente á

elaboración de produtos simbólicos contra o poder por parte das empresas de teatro e, ao tempo, coas enerxías das compañías máis concentradas en lograr os obxectivos económicos propostos.

Se ben a virada de rumbo do STG apuntada por Ánxeles Cuña²⁴⁸ (2009: 33) cara “a demasiada incidencia no aspecto mercantil e industrial do teatro en prexuízo do seu valor artístico e social” alcanza no XXI o seu punto álxido, a sofisticada planificación cultural en favor dunha cohesión-social que interesa ao campo de poder²⁴⁹ (Even-Zohar 2007: 162) conta no período de goberno de Manuel Fraga iniciado en 1989 cunha serie clave de antecedentes para entender as dinámicas do período actual do tamén popular Núñez Feijóo, feito que leva a autores como Linheira (2018: 117) a falar de “reestropo” para explicar a volta atrás producida no ámbito cultural por parte do actual mandatario da Xunta logo da mudanza de políticas culturais producida no intervalo de catro anos que separa os gobernos dun e doutro.

En conxunto, falamos dunha estratexia de desprotección do teatro autóctono con intención de desactivar o seu potencial na consolidación dun sistema cultural galego autónomo. Iniciada na época fraguista, presentaba varias liñas de actuación:

A estratexia governamental centrouse na exclusión gradual a través dunha demorada morte por inanición de todos os artistas que non entrasen nas canles establecidas e no espallamento dunha concepción desideoloxizada e acrítica do profesional das táboas [...]. Infelizmente para a saúde do sistema, o groso do colectivo de creadores teatrais adoptou unha actitude claudicante que resultou moi oportuna para os intereses amansadores da Xunta de Galicia (Biscainho 2007: 539).

²⁴⁸ Ánxeles Cuña (1957-): dramaturga fundadora da compañía de teatro Sarabela (creada en 1980 e profesionalizada en 1990) e política representante de En Marea por Ourense desde 2016. Foi directora do CDG entre outubro de 2005 e marzo de 2006.

²⁴⁹ Segundo Even-Zohar (2007: 162): “Lo realmente relevante en la planificación de la cultura son sus posibilidades de ser llevada a la práctica con éxito. De acuerdo con esto, los planificadores deben o bien poseer el poder político, o hacerse con él, o bien conseguir el respaldo de aquellos que lo detentan. Mediante una puesta en práctica efectiva tanto los que detentan el poder como los planificadores pueden dominar o controlar a la entidad social correspondiente. Mientras que en algunos casos dicho dominio parece ser el único o último propósito de la planificación cultural, en otros se constituye en el recurso más eficaz de los que dispone una entidad, un conjunto de personas, para mantener su supervivencia”.

Unha das estratagemas da década dos 90, a consistente no paradoxo dun maior reparto de axudas entre os profesionais²⁵⁰:

Por outro lado, as subvencións á produción e distribución de espectáculos teatrais mantivéronse e até medrou o seu montante, mais as localidades galegas continuaron sen contar con programacións regulares. A política de proteccionismo institucional desenvolvida nesta altura non era máis do que unha ilusión, porque encubría unha total ausencia de interese pola sorte da actividade dramática propia (Biscainho 2007: 528).

As catro lexislaturas do seu mandato estiveron marcadas segundo Xesús Lage, Antón Losada e Marta Gómez²⁵¹ (2012: 123) por “una política cultural moi vinculada a la política turística”, cuns grandes orzamentos para o sector turístico (centrados no espectacular, na proxección internacional do Xacobeo, na construción da Cidade da Cultura etc.) que impediron solucionar necesidades básicas das infraestruturas teatrais.

En todo o caso falamos dunha planificación que, mesmo na época do bipartito, seguiu o ideario centralista do goberno²⁵² e, por isto, as prácticas postas en marcha tenderon a anular os elementos diferenciais como sistema galego autónomo, a partir dunha ideoloxía que incluía unha falsa aposta polo propio:

Fraga propugnou para a súa formación política unha singular «galeguización» centrada na apropiación simbólica dalgúns referentes do galeguismo e nunha difusa filiación emocional aos valores máis tópicos e

²⁵⁰ O aumento das axudas ten de ligarse, ademais, á mudanza de bases, caso da convocatoria para o acceso a subvencións de 1993, a cal intentou “evitar a multiplicación perigosa de compañías” (Manuel Guede *apud* Biscainho 2007: 584-585), xermolo de problemas como o “superávit de compañías-fantasma” (Lourenzo Modia 2012: 232). Por outra parte, tras tal multiplicación, en non poucas ocasións está presente a fórmula da autocontratación a través do autoemprego derivado do considerábel número de empresas constituídas en réxime unipersonal, moi habituais na escena galega, sobre todo nos períodos de maior fraqueza económica (Crespo 2015b).

²⁵¹ Os tres son profesores universitarios galegos especializados no ámbito das ciencias políticas. Deles, Losada é o máis mediático, debido as súas colaboracións asiduas en radio e televisión, tanto no plano autonómico como estatal. Ademais, foi estreito colaborador entre 2005 e 2007 do BNG liderado por Anxo Quintana.

²⁵² Fronte á visións máis optimistas do binomio PSOE-BNG durante o goberno na Galiza en 2005-2009, para Freixeiro (2009: 155) as mudanzas en favor da lingua propia foron case que imperceptíbeis debido a que o PSOE é un partido político “de obediencia estatal” e, por tanto, non ten “o idioma galego como unha das súas preocupacións políticas básicas”.

inmobiliarias de pertenza á Galiza, desvinculada de calquera pretensión real de alcanzar a cohesión nacional á volta duns repertorios culturais propios (Biscainho 2007: 527).

A potenciación destes elementos do repertorio facilitadores da colonización, caso da “folklorización” e do “cosmopaletismo”, comprendémolas baixo as claves da subalternidade²⁵³ (Linheira 2018: 57, 424). Falamos, pois, de estratexias que, segundo o nacionalista Bieito Lobeira²⁵⁴, anulan a Galiza como nación:

Partimos da análise de que Galiza é unha nación politicamente anulada; como consecuencia de todo isto, todo o que teña que ver co carácter específico propio en materia cultural e lingüística de Galiza, pois tamén sufriu moitísimo. Aquí púxose en marcha un sistema autonómico que en ningún caso permitiu a posta en valor da valorización do propio... o que se premiou aquí non foi a defensa da cultura propia, senón a fascinación pola de fóra, e unha política orzamentaria en política cultural que tendía a discriminar toda a potencialidade da cultura galega e a primar cuestións faraónicas sen ningún interese cultural como a Cidade da Cultura; parécenos moi aberrante que tendo un patrimonio histórico extraordinario e moitísimas necesidades en materia de política cultural, desvíaranse gran parte dos presupostos a unha concepción elitista, aparental e faraónica da cultura (Linheira 2018: 58).

Tales praxes da época fraguista continúan presentes na época de Núñez Feijóo iniciada en 2009, como testemuñan, por exemplo, as polémicas xurdidas á volta da guerra de cifras ás que asistimos segundo os axentes defendan unha ou outra postura no sistema, en prexuízo ás máis das veces de reivindicacións sobre a idoneidade como bens simbólicos dos produtos integrados no STG. É o caso da disputa en 2014 entre Jacobo Sutil –director

²⁵³ Son estratexias que callaron no tempo e hoxe están afianzadas no sistema: “Esta estereotipación de la cultura gallega la ha buscado el regionalismo enarbolado por el PPdeG a través del «cosmopaletismo» y la folklorización. El colonialismo de interior ha sido y es una estrategia de dominación simbólica de Galicia que se manifiesta, no únicamente en el folklore, sino en todas las manifestaciones culturales” (Linheira 2018: 424).

²⁵⁴ Bieito Lobeira (1968-): membro do BNG. Durante o bipartito, ocupou o cargo de presidente da Comisión de Educación e Cultura do Parlamento galego.

da AGADIC– e Belén Pichel –presidenta de Escena Galega– arredor do suposto incremento de orzamento disposto para o teatro pola institución no ano referido²⁵⁵. Para Pichel, baixo os números achegados pola rede CnC “moitos deses espectáculos non teñen que ver co que nós entendemos por teatro profesional” (Crespo 2015b); en constraste, Sutil foca o seu argumentario no progresivo aumento de inversión da AGADIC para o teatro desde 2013, mais crebado en 2020 (Montero 2020).

En todo o caso, a política cultural da Xunta desde 2009 presenta episodios elocuentes como o do vídeo promocional da Galiza protagonizado polo cantante Enrique Iglesias, propio do “cosmopaletismo” denunciado por Bieito Lobeira: “Nós chamámoslle a veces «cosmopaletismo» o que se fai dende as filas do PP, porque é unha aparencia de estar abertos o mundo pero para recoller o peor de cada sitio e frear o propio” (Linheira 2018: 421). Afonso Becerra, para facer máis fincapé no desatinada que lle pareceu esta proposta espectacular, comparaba este gasto coas axudas ao teatro en 2018: “a Xunta só destina 670.000 euros este ano ó teatro galego, cinco mil euros menos dos que levou Enrique Iglesias polo seu vídeo” (Reboiro 2018).

De termos en conta este tipo de partidas executadas pola institución, os recortes fundamentados na crise económica coa que se inicia o mandato de Núñez Feijóo non serían máis que unha escusa para unha planificación cultural *ad hoc*, quere dicir, favorecedora da visión dunha cultura galega rexionalizada na española dominante que está detrás das políticas planificadoras do PP pois, na verdade, ditas prácticas evidencian a regresión da cultura propia (Linheira 2018). Este desmantelamento –do que a lingua galega tamén se ve afectada– é extensíbel a todo o ámbito cultural, como así denuncian con insistencia en 2009, entre outros axentes Camilo Franco²⁵⁶ (2018) ou a representante do BNG Olalla Rodil (2018) en relación coa CRTVG, o Centro Galego de Arte Contemporánea ou o CDG.

²⁵⁵ Para Jacobo Sutil o compromiso da AGADIC co teatro reflectiríase no aumento das partidas económicas: “No 2014 incrementouse un 52% con respecto a 2013 o número de espectáculos promovidos ou subvencionados dende a Agadic a través da Rede Galega de Teatros e Auditorio e do programa Cultura no Camiño. E a previsión é que neste ano se incrementen outro 4% con respecto ao exercicio anterior” (Crespo 2015b).

²⁵⁶ Camilo Franco (1963-): ligado desde diferentes perspectivas ao teatro, destaca polo seu labor como crítico, desempeñando a súa función en distintos medios de comunicación, xa na prensa (*La Voz de Galicia*, *El Progreso* etc.) xa na radio, onde exerceu a súa función para o *Diario Cultural* até o seu cesamento, previo ao peche do programa.

Unha visión en consonancia con tal desmantelamento cultural no xeral foi levada de maneira específica ao ámbito do teatro por Toño Casais²⁵⁷ –presidente da Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG) para a altura de 2013–. Durante a gala dos María Casares o tamén actor remarcou no seu discurso que “Vivimos un desmantelamento dende o 2010. Estamos coa auga ao pescozo e temos a impresión de que alguén nos pon o pé na cabeza” (Pérez Pena 2013). Xaora, non foi esta a única voz discordante coas políticas culturais existentes; por exemplo, en oposición á parálise da RGTA en 2013, a compañía Chévere concentrou en Teo –lugar de residencia da compañía tras ser expulsados da Sala NASA (Nave de Servizos Artísticos) de Santiago polas súas discrepancias co PP local– as funcións de *Eurozone* (2013), cancelando a xira pola Galiza como “queixa teatral” (Ramos 2013).

Unha vez desarticulada grande parte da planificación real da lingua e da cultura propia, a pesar da súa potenciación a cargo do bipartito²⁵⁸ (Lage *et alii* 2012: 123-127), a planificación do PP virou definitivamente cara o capitalismo cultural radical que domina na actualidade:

Ya en 2009 y con el retorno al gobierno de los populares, no se desarrolla AGADIC con las líneas de trabajo planificadas –dejándolo en el punto inicial– ni sacándole ningún partido a todo el trabajo realizado anteriormente. Al contrario, sus competencias se extienden a la totalidad de las actividades culturales y artísticas desarrolladas por los creadores individuales y empresas. Las consecuencias fueron la focalización de gran parte del presupuesto para la cultura de Galicia a través de esta concepción capitalista (Linheira 2018: 459).

Baixo ese modelo, dada a falta de autonomía dos profesionais –nunha parte xustificada polos problemas perpetuados pola administración derivados

²⁵⁷ Toño Casais (1976-): alén de ter sido presidente da AAAG, é actor e membro da compañía Talía Teatro.

²⁵⁸ En opinión destes tres axentes, o certo é que o cambio de goberno producido en 2005, como foi dito, apostou por unha política cultural diferente a do mandato do PP, cos seus defectos e sen o percorrido desexado. A alianza PSOE-BNG liderou un novo modelo de xestión cultural, desligado de Turismo e cun diálogo máis acaído cos diferentes sectores culturais do país (Lage *et alii* 2012: 123-127). Así, o desenvolvemento dunha industria teatral ten de verse a partir dos intentos por impulsar a cultura diferencial propia, mais sempre sen esquecer as tensións propias dun goberno de coalición con directrices non sempre coincidentes.

da gratuidade dos espectáculos para o público²⁵⁹– a asunción de produtos afastados da lóxica imposta polo sistema resulta prohibitiva para os artistas, os cales se ven obrigados a crear produtos que teñan en conta os hábitos e os gustos predominantes, polo que a forza das expresións culturais como ferramenta de transformación social ficaría así neutralizada²⁶⁰. Xaora, esta cuestión, consonte Pedro Costa, director portugués de cine alternativo, ten de ser proxectada para o ámbito da cultura en xeral:

Houbo unha mudanza de desexos e necesidades: isto é o que as persoas queren e debemos darllo. De aí a decadencia do cinema, o xornalismo, o teatro, as artes en xeral. [...] o cinema como máquina social desapareceu, hoxe é unha máquina de producir como os McDonald's, como nas pizzas. As persoas queren máis pizzas, ¡vamos facer máis pizzas! (Porto 2017).

Só os axentes verdadeiramente libres estarían en condicións de producir bens simbólicos alternativos ás dinámicas capitalistas que dominan as

²⁵⁹ Nos inicios do STG, a gratuidade xa era vista por diferentes axentes do sistema como un mal para o teatro pois, en primeiro lugar, repercutía nun ingresos menores para o promotor do espectáculo, afectando a nómina dos profesionais das compañías e, en segundo lugar, a ausencia de pagamento da entrada devaluaba o produto escénico consumido (Biscainho 2007: 167-170). Sanjiao (2007: 185) engade que o teatro debe ser “asequible pero non gratuïto”, dando o seu visto e praxe ao sistema que desde hai un tempo se instaurou na RGTA. Porén, para Alberto García, presidente da Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural (AGPXC), unha das eivas máis destacadas do sistema ten a ver cos baixos custos da entrada ou, directamente, coa gratuidade da cultura. A competencia da oferta pública teatral –con poucos cambios desde os inicios do sistema– impide, así, medrar a unha parte dos profesionais que pretende ter un grao de autonomía maior: “A xente ten que estar educada en que a cultura hai que pagala, cunha entrada, igual que se paga para acceder ao fútbol, por exemplo. Haberá cousas que terán que ser gratis, pero o que non pode ser é que sexan gratis grandes eventos pagados polas administracións. Esa interferencia provoca unha distorsión e provoca precariedade na xente que quere vivir da promoción privada da cultura. É estraño, ademais, que sexan os promotores do neoliberalismo quen apliquen esta política” (Pérez Pena 2018). No entanto, mudar a percepción da cultura como algo habitualmente gratuïto non se presenta doado: “Cómpre destacar que hai un sector do público que está acostumado a pagar prezos moi baixos polas entradas, unha eiva relacionada coa promoción da gratuidade da cultura. 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” (López García 2018: 439).

²⁶⁰ O ascenso dunha cultura espectacular e acrítica explicariase en palabras de Vargas Llosa (2009) da seguinte forma: “ningún diario, revista y programa informativo de hoy puede sobrevivir –es decir, mantener un público fiel– si desobedece de manera absoluta los rasgos distintivos de la cultura predominante de la sociedad y el tiempo en el que opera”. Ben é certo que ao longo da historia atopamos célebres casos de artistas que se amoldaron ao gusto do público –pensamos na declaración de intencións de Lope de Vega no “Arte nuevo de hacer comedias” (Rozas 2002)– mais toman distancia este tipo de prácticas coa nosa tese a partir das amentadas transformacións económicas, sociais e culturais producidas no XX.

tendencias de consumo actuais. Ante isto, Bauman (2013) desenvolve a idea de que a maioría dos creadores acaba por adecuarse ás regras do mercado impostas pola institución:

Los administradores deben defender el orden confiado a su cuidado como el “orden de las cosas”, es decir, el propio sistema que los artistas leales a su vocación deben poner a prueba exponiendo la perversidad de su lógica y cuestionando su sensatez. Tal como sugiere Adorno, la suspicacia inherente a la administración con respecto a la natural insubordinación e imprevisibilidad del arte es una inevitable y constante *casus belli* para los artistas; por otra parte, como Adorno no deja de agregar, los creadores de cultura no pueden abrirse paso prescindiendo de la administración si es que, leales a su vocación y deseosos de cambiar el mundo (para mejor si existe posibilidad alguna), quieren ser oídos y vistos, así como escuchados y reconocidos a la mayor distancia posible. Los creadores de cultura no tienen opción, dice Adorno: tienen que vivir a diario con esa paradoja. Por mucho que los artistas maldigan a viva voz las confrontaciones e intervenciones de la administración, la alternativa al *modus vivendi* es la pérdida de sentido en la sociedad y una inmersión en la inexistencia. Los creadores pueden elegir entre formas y estilos más o menos soportables de administración, pero no pueden elegir entre la aceptación y el rechazo de la institución administrativa como tal. El derecho a esa elección es un sueño irrealista (Bauman 2013: 92-93).

Moitos dos reparos efectuados á actual consideración do STG por parte dos axentes planificadores e ao funcionamento deste (mestura de compañías profesionais e amadoras, falta duns mínimos de calidade en producións ofertadas, existencia de cabalos de Troia etc.) fican, así, diluídos a partir da aceptación das bases reguladoras do campo. Ao fin e ao cabo, na incerteza posmoderna prevalece o valor do mercado disposto polo capitalismo e, por tanto, a *auctoritas* ten a ver con índices numéricos (Bauman 2014), como teremos ocasión de comprobar nas seguintes epígrafes.

Neste sentido, o aumento de consumo de teatro na Galiza desde 2013 (López García 2018) e mais o incremento gradual de axudas a arte escénica desde ese ano por parte da administración, reforzan o discurso desta última.

Aínda que poidamos falar –cando menos, nalgún caso– de datos ofrecidos desde unha visión interesada²⁶¹, o certo é que incluso colectivos profesionais como AGT (2018) ou Escena Galega avalan a melloría económica do sector nos últimos anos. Tal é así que a presidenta do último colectivo referido, Belén Pichel, indica:

De dous a tres anos para acá, as compañías, con moito esforzo, estamos a recuperar algunha capacidade de contratación e estamos a facer o que poderíamos chamar espectáculos de grande formato. E isto é relativo, porque tampouco é que se pasen de oito actores. Pero hai catro ou cinco anos, nos tempos máis fortes da crise iso non se podía facer. Podemos dicir que estamos nun momento moderadamente optimista, estamos a traballar moito man a man coas administracións e reformúlanse moitas cousas (Hermida 2018).

A este progreso económico dos profesionais contribúen recentes acordos coa administración como os recollidos por Hermida (2018) para intercambios culturais, axudas específicas para a danza ou coproducións do Centro Coreográfico Galego (CCOG). Sen dúbida, unha serie de achegas ao campo que rebaixou até 2020 a habitual tensión entre creadores e planificadores, traducíbel nun discurso menos belixerante coa institución por parte dos artistas (máis) beneficiados coa actual regulación do campo.

En síntese, usar o recurso do proteccionismo administrativo consistente en maiores concesións de índole económica continúa a ser unha estratexia útil para calar ou atenuar moitas das voces críticas co STG²⁶². Sobre a idea da

²⁶¹ A propia elección da data tomada como referente –2013– serve de claro exemplo, pois falamos do ano en que se inicia a recuperación tras o período de recesión económica (2009-2013); porén, as cifras fican moi afastadas de picos históricos de recadación como os de 2008. De todos os modos, desde posición contrarias, tamén asistimos a maneiras de proceder análogas, caso do director da compañía Chévere Xesús Ron, pois toma como referencia o amentado ano 2008 cando expón que “a contratación reduciuse entre un 50% e un 70% con respecto a hai seis ou sete anos” (Crespo 2015b).

²⁶² Desde o final da década dos 80 as compañías de teatro prefiren non asumir riscos e participar das liñas configuradas pola administración (Biscainho 2007: 514-515), aspecto en que se incidirá no período fraguista (Biscainho 2007: 527 e ss.). De facto, a necesidade económica –ou a ambición– fan bo o dito de Brecht “*primeiro fame e logo a ética*” en que o dramaturgo Manuel Guede (1991: 23) sintetiza certas accións dos profesionais das táboas (dobraxa na CRTVG, traballo no CDG...) tras as que denuncia a falta de empeño posto na reivindicación do factor diferencial do sistema: “seguen a ser tempos nos que é necesario loitar polo que resulta evidente” (Guede 1991: 25). A tentación do lado económico do oficio, pois,

libre decisión das persoas usuarias expandida desde o campo de poder, as empresas de teatro, imbuídas na súa loita por mellorar a súa posición no mercado, atéñense ás liñas configuradas pola administración, cos condicionamentos simbólicos que isto implica.

Con máis razón o gremio de profesionais concentra as súas enerxías na vertente administrativo-económica se perciben maiores opcións de, por exemplo, acadar subvencións para os seus espectáculos. Con carácter orientativo, o certo é que as axudas públicas non só se limitan ás proporcionadas pola AGADIC de maneira directa (subvencións á produción escénica, subvencións á distribución) ou indirecta (RGTA, RGS, CnC, dotacións a festivais, feiras e salas etc.) senón que entidades como a Deputación da Coruña a través da RCDC amplían cada ano o orzamento do seu plan cultural²⁶³. A estas axudas, aínda debemos sumar outras xestadas noutro tipo de departamentos pertencentes á Xunta, con partidas específicas para o teatro segundo as competencias que teñan: Igualdade, Normalización Lingüística, Día das Letras Galegas, Proxecto APEGO, Proxecto Xove²⁶⁴ etc. Xa por último, tampouco esquecemos unha maior aposta nos concellos pola oferta cultural, máis ou menos desligada dos órganos institucionais referidos, proceso que Xan Bouzada²⁶⁵ (2010: 714) refire baixo a expresión “municipalización da cultura”:

O proceso de *municipalización da cultura* e a súa consecuenta institucionalización favoreceu a progresiva conformación dun *campo cultural* local específico (neste proceso foi clave a creación de equipamentos e a aparición de técnicos e profesionais da cultura), así

móstrase tamén hoxe como un factor de desestabilización recorrente na historia do STG –en que o propio Guede incorreu, por exemplo, como director do CDG– en tanto elemento que mingua a capacidade de compromiso co simbolismo que dá sentido ao sistema.

²⁶³ Por exemplo, o organismo provincial coruñés presenta desde 2014 unhas maiores partidas orzamentarias a cada nova edición, segundo se desprende do seu propio enderezo virtual: <https://www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/evolucion-do-investimento>. Porén, como xa se advertiu páxinas atrás, a selección dos espectáculos ofertados responde a unha idea particular do que se entende por cultura galega. Desestimamos profundar no estudo de plans similares como o convenio da Rede Provincial de Espazos Culturais para o bienio 2016-2017, promovido pola Deputación de Ourense, dado o seu carácter volátil.

²⁶⁴ A compañía A Panadaría (2013) ten así recibido financiamento desde o Proxecto Xove para *Pan! Pan!* (2013) ou desde a Secretaría Xeral de Igualdade para *Elisa e Marcela* (2017).

²⁶⁵ Xan Bouzada (1951-2008): sociólogo especializado no ámbito da Sociolingüística e mais na política cultural dos concellos, foi director do Observatorio da Cultura Galega do CCG.

coma a crecente implicación dos responsables políticos locais (alcaldes e concelleiros) no ámbito cultural. Nos últimos anos, os alcaldes e concelleiros deixáronse seducir pola misión da cultura, ao entender que este era un campo de actividade novo que concitaba crecentes intereses e demandas entre distintos sectores das colectividades locais. Este feito, ao outorgar un maior protagonismo a ese labor, propiciou tamén unha expansión de recursos orzamentarios e de actividades que foron achegando cada vez máis os obxectivos culturais a aqueles de carácter social, turístico ou de desenvolvemento económico local.

En todo o caso, o problema está en que asumir as regras que envolven a serie de axudas dispostas pola institución –como representación agora máis poderosa do sistema pola súa heteronomía co campo de poder– pode facer esquecer o valor simbólico que, entendemos, debe priorizar no STG, en tanto que sistema diferenciado. De facto, os criterios cualitativos que rexen os subsidios actúan en moitas ocasións contra os intereses máis elementais do STG:

As liñas de subvencións [...] conduciron estas a dúas derivas: por unha parte, forneceron un sitio, de seu, para o sistema creativo galego das artes escénicas; por outra, serviron de acubillo a compañías e creacións escénicas que, de non ser polo exceso de celo e protección das administracións, nunca lograrían sobrevivir en termos de contraste da calidade artística. E con isto, non queremos facer unha alegación á concorrencia comercial das artes escénicas; entendemos que tamén deben existir e ter o seu espazo, mais non esquecemos o papel, fundamental e crucial, das administracións na garantía do acceso da cidadanía á cultura e de minimizar os desequilibrios que se poidan producir con respecto ás artes minorizadas que non responden ás exixencias do grande público (Rodríguez Domínguez 2014: 36).

De entre os desequilibrios presentes no STG, como se desenvolverá de contado, a fixación de xerarquías xenéricas no mercado e mais da lóxica da moda –acelerada e fundamentada na asimilación–, resultan aspectos contraindicados como fórmulas de xerarquización interna, xa que impoñen a

creación dun repertorio establecido arredor de dinámicas propias do subcampo de grande produción. Dito por outras palabras, as condicións xeradas para o mercado de bens simbólicos favorecen uns determinados produtos que, a súa vez, xerarquizan un sentido de pertenza proclive ao campo de poder, do que se desprende que as identidades culturais minorizadas ven diluído o seu protagonismo no conxunto do sistema ante a manifesta “irresponsabilidade” dos políticos²⁶⁶ (Pérez Pena 2019a).

En realidade asistiríamos unicamente a unha sofisticada mudanza de formas na planificación ideolóxica que desde tempos remotos opera sobre as comunidades culturais:

La valoración de identidades es así una parte de la eterna competencia intergrupal por prestigio y estatus, lo que en último análisis significa la competencia por el acceso a recursos. Un mercado intergrupal de tales bienes ha sido determinante desde la antigüedad jerarquizando entre ellos los varios grupos étnicos y políticos, permitiendo que unos tengan más que decir que otros. Para ganar esta competición, *los mejores elementos* siempre se han mostrado como pertinentes para el grupo demandante, y por lo tanto los repertorios de elementos rápidamente se cristalizaron para abarcar diversos elementos [...] (Even-Zohar 2007: 223).

²⁶⁶ O peche do proxecto de dinamización social de Chévere en Teo como resultado dunha decisión política parécenos que exemplifica con claridade este modo de entender o teatro e a cultura por parte dos gobernantes. Para Xesús Ron: “Lo sucedido en Teo muestra la dificultad que existe en Galicia y en España para consolidar espacios estables en el medio cultural y también la propia fragilidad de los proyectos culturales [...] Sobre todo lo que nos da es la dimensión de la irresponsabilidad con la que se toman las decisiones en política. Porque creo que lo sucedido tiene que ver más con la irresponsabilidad de algunos políticos y no con la parte teatral, porque creo que tanto en Santiago como en Teo nosotros hicimos nuestro trabajo en la parte teatral y enseñamos los resultados de forma transparente [...] Perdemos algo que es muy importante para la compañía, que es el contacto y la interacción con el tejido social. La residencia en Teo nos estaba permitiendo cumplir esa vocación de que el teatro tenga una utilidad y una proyección social” (Pérez Pena 2019a).

6.2. Importancia dos índices de consumo no condicionamento da produción artística

Dado que para, especialmente, os axentes planificadores “o índice que expresa a demanda teatral é o número de espectadores finais que asisten á representación” (Sanjiao 1998a: 166), este resultado é o que fixa o valor dos produtos no mercado e, neste sentido, “importa menos a calidade que a cantidade” (Lipovetsky e Serroy 2010: 115). Para apuntalar esta cuestión, debemos lembrar que os xuízos dos outrora referentes verticais ficaron relevados pola opinión dos modelos horizontais, entre os que poderíamos situar ao grande público; así pois, as decisións deste último son as que en última instancia privilexian un produto ou outro no mercado.

Ante este panorama, por norma xeral tanto os creadores como os mediadores optan por non asumir riscos que vaian contra a lóxica económica que impera no campo. Aínda máis, os axentes do STG apóianse en principios numéricos para fortalecer a súa posición no sistema. Desta forma, os sistemas de medición pasaron a ser unha constante no campo como método principal para calibrar o valor das producións, en prexuízo dos principios de xerarquización interna xerados a partir do prestixio concedido polos pares.

De maneira análoga ao que acontece con outras industrias do ocio²⁶⁷ (AIMC 2018), o teatro pasou a ter no número de espectadores finais o indicativo do seu valor no mercado. A esta contabilidade última é a que se acollen con forza na actualidade os diferentes axentes do campo para vender os seus produtos, xa sexan festivais, xestión de salas ou espectáculos. Ademais, o cómputo numérico por acumulación en moitas ocasións é reforzado con “métricas web”²⁶⁸ (Teixes 2015: 83-84, 93) que volven a evidenciar a necesidade da xestión dixital por parte das empresas de teatro.

²⁶⁷ Os sistemas de medición acumulada son habituais para calcular a audiencia na radio ou na televisión, por exemplo. Se ben é certo que hai características diferentes con respecto ao teatro, como a posibilidade de ser dono do momento do consumo a través do *streaming* ou *podcast*, a esencia do cómputo non varía, pois na contabilidade final acumulamos unha serie de secuencias de consumo que teñen lugar en diferentes momentos. A industria do libro, por esta vía, ficaría definida por unha tiraxe media de 1137 exemplares por título galego en 2011 (CCG 2013b: 5), aínda que de cara a facer comparativas coa industria do teatro para esa altura, habería que diferenciar entre consumo e gasto. No caso do libro, o préstamo do produto que será consumido pola persoa usuaria é unha opción que non pode darse no teatro.

²⁶⁸ As métricas web “miden la actividad de los usuarios en una web”: “páginas vistas, tiempo en la web, frecuencia de las visitas, conversión en usuarios registrados, etc.” (Teixes 2015: 83). A

Por ofrecermos algún caso concreto, citamos o labor feito por Chévere en Teo como dinamizadores dun espazo, tras asentar nese concello a súa residencia teatral despois dos anos fixados en Santiago²⁶⁹. A compañía, para o 2013 achegou 3700 persoas á súa programación, cun índice medio de ocupación da sala do 79% (Ramos 2013), proporción que se mantivo para superar os 10 000 espectadores dous anos despois (Calveiro 2015). Canto a enxeñería numérica de festivais, o Festival Internacional Outono de Teatro (FIOT) de Carballo, con motivo do seu XXV aniversario, foi un paso máis alá co estudo do alcance do festival nas redes sociais, estimado nunhas 233 000 persoas, con predominio de Facebook. O *dossier* en que publicou estas cifras continúa unha análise máis demorada das 276 noticias *online* e *offline* publicadas na edición previa (2015), cuxa suma acadaba 4 433 537 impactos, dato a partir do cal se facía un cálculo do seu valor publicitario con vistas á captación de patrocinios (FIOT 2016).

No referente ás exhibicións escénicas, o espectáculo *Somos Criminais* (2018) protagonizado por Carlos Blanco e Xosé A. Touriñán pasaba dos 50 000 espectadores nove meses despois da súa estrea, converténdose no “espectáculo máis visto en toda a historia do teatro galego” (Crespo 2019). Se ben o cómputo global vén definido pola acumulación da demanda xerada ao longo das funcións, este éxito de vendas dá como superados varios obstáculos que de modo habitual impiden o progreso económico das empresas adheridas ao STG; en primeiro lugar, fronte á gratuidade ou o baixo custo que está disposto a pagar o público polo billete de acceso á encenación teríamos os 12€ como entrada máis barata para presenciar dito espectáculo e, en segundo lugar, en contraste coa escasa potencialidade do teatro galego como medio

participación do usuario –así como os contidos que chega a xerar mediante comentarios, textos, fotos, vídeos...–, a súa fidelidade (reiteración nas visitas, permanencia...) (Teixes 2015: 84) ou a viralidade producida, ou sexa, o feito de compartir, invitar, incentivar... como consecuencia de que “los usuarios hablan de una marca en cuestión” (Teixes 2015: 93) serían algúns dos elementos que forman parte destas métricas. Por suposto, incluíriamos tamén aquí aspectos como os *like* de Facebook e de Instagram ou calquera outro tipo de valoracións percibidas como positivas (Teixes 2015: 48).

²⁶⁹ No entanto, o 20 de Setembro de 2019 a compañía anunciaba a través do seu Facebook que, tras o proxecto de residencia escénica desenvolvido entre 2012 e 2015, remataba nese mesmo mes o contrato iniciado en 2016 como compañía adxudicataria do contrato do Servizo de Producción e Dinamización Teatral no concello de Teo (Chévere 2019).

masivo, a tribo de *Somos Criminales* encheu os espazos de exhibición por toda a comunidade²⁷⁰.

A existencia de produtos e/ou marcas recoñecidas dentro do sistema mediante o valor numérico, lévanos a profundar arredor das “xerarquías xenéricas” (Figueroa 2001) estabelecidas dentro do STG. No entanto, para entendermos o valor dado os espectáculos mediante o recoñecemento numérico, debemos partir da base de que a asistencia a unha encenación por parte dos espectadores ten máis de “destino” que de libre “elección” (Bauman 2004: 39), a consecuencia dunha serie de causas que operan no mercado.

Da ampla relación de condicionantes a ter en conta no consumo por parte dos axentes implicados no sistema, centramos a nosa atención en dous aspectos que en boa medida explican os números acadados polos espectáculos no patio de butacas²⁷¹.

²⁷⁰ As cifras que se teñen en mente para considerar o teatro como medio de masas variaron ao longo do tempo en función de diversos factores, entre eles o desenvolvemento de industrias que acabaron presentando uns números moito máis altos nos índices de consumo. Por esta razón, Gustavo Pernas (2006: 23) sostén que o teatro foi “medio de masas” cando non había verdadeira competencia desde outros campos. Esta representatividade do teatro como medio masivo perdeuse no XX, sobre todo tras da chegada da televisión e mais do cine aos fogares na segunda metade de século (Abirached 1994: 25). No entanto, para o caso do STG, nacido baixo o peso dos números do sistema teatral español, a súa consideración como arte para minorías encontraría aquí un novo argumento. Aliás, outro aspecto relevante ten a ver co espazo de exhibición, pois o seguimento dun espectáculo nun único momento dado fica condicionado pola capacidade do auditorio e, neste sentido, os teatros galegos teñen o tope do Pazo da Cultura de Narón (900 butacas) e do Teatro Colón (845 butacas), lonxe dos 60 000 espectadores que chegou a haber nos teatros romanos (Solmer 2003: 96) ou dos 2750 que hoxe presenta o teatro romano de Mérida. Alén de encenacións efectuadas en espazos non convencionais como a praza da Quintana –en que Chévere, previo acceso libre, xuntou en 2017 a 2500 persoas para seguir unha *Ultranoite* (García Iglesias 2017)– só mediante o cómputo acumulado do público, podemos achegarnos a un número de espectadores que compita cos datos de industrias afíns (a súa vez extraídos baixo métodos similares). Sen tal sistema de medición, o índice de consumo teatral sería relativamente baixo, na liña media do indicado por Daniel Salgado (2010) para o STG: “Masivo, no contexto galego, significa 150 persoas no patio de butacas”. Como último apuntamento, indicamos que nesta hipotética consideración do teatro como *mass media* non incluimos –cando menos, polo de agora– produtos que, alén do espectáculo, forman parte da cadea de produción: libros, cd’s, camisetas etc.

²⁷¹ A relación de causas que interveñen no consumo final dun produto é moi extensa, como deixa constancia a seguinte enumeración aberta: distribución xeográfica, estacionalización da oferta, marca empresarial, custos para o público, xestión publicitaria, grao de identificación do público co espectáculo, principios de xerarquización (premios, aparición nos *mass media* dos artistas...) etc. Se ben algunhas delas nos ocuparemos noutras partes da tese, a exploración da totalidade de causas que interveñen no consumo fica relegada a outro futuro traballo arredor do campo obxecto de estudo. Por irmos a un caso concreto, o éxito do espectáculo teatral *Somos Criminales* parte de: a) o perfil televisivo de ambos os protagonistas –especialmente, Touriñán, cunha presenza maior na televisión. Comparte con Blanco a aparición na serie de Antena 3 *Fariña* e no programa da TVG *Malo Será*, mais o actor antes citado destacaba no momento da xira pola súa presenza fixa no programa autonómico *Land Rober*–; b) a identidade do espectáculo, percibido como humorístico e cun formato moi ao gusto do consumidor medio;

6.2.1. As xerarquías xenéricas como medida de control do sistema

Como, neste contexto, o obxectivo primeiro das empresas é o de procurar un retorno económico que cumpra coas expectativas trazadas de antemán, os creadores adoitan evitar o risco –termo sempre asociábel ao ámbito da economía– na configuración dos seus espectáculos, ficando este por norma relegado a compañías recién chegadas (Bourdieu 2004: 49) que procuran una posición non periférica no(s) sistema(s) en que se moven²⁷².

No entanto, son de valorar tamén outras estratexias que van contra os gustos habituais do público, caso dos “fracasos escollidos” (Bourdieu 2004) en que poderíamos situar a aposta dunha empresa de teatro por unha modalidade escénica e/ou unha estética afastada do consumo convencional de teatro. Nesta orde, fixamos a nosa atención, por exemplo, nas dramaturxias dun autor (ou fundamentadas nun autor) como Xesús Pisón, con escasa repercusión comercial debido á súa liña “insubmisas” a respecto dos códigos escénicos convencionais (Becerra 2009a), mais que tamén se ven desde unha certa renuncia ao éxito económico a consecuencia dos seus ingresos fixos como docente. Asemade, o desenvolvemento de espectáculos para un público moi reducido ás veces responde a ideas que escoran cara a potenciación dunha experiencia²⁷³.

c) a política de descentralización da xira, pois percorre case que todo o territorio galego, facendo uso de espazos privados e públicos con certa capacidade; d) a moda, ao aproveitaren ambos os cómicos, ante todo, o tirón da serie *Fariña*. Factores como estes explican a alta demanda de entradas para este tipo de espectáculos e, ao tempo, o incremento do prezo do billete con respecto á media. Incluso o custo supera os 20 € en espectáculos que presentan unhas condicións en boa medida similares ás expostas, caso de *Fariña* (2019), a peza teatral dirixida por Tito Asorey (Romero 2019).

²⁷² Por exemplo, compañías de nova creación que para ocupar unha posición central no sistema buscan distinguirse das compañías que dominan o campo a través de linguaxes experimentais, de tal modo que a táctica tamén estaría presente nos seus postulados iniciais. Aliás, a creación de empresas adscritas a modalidades escénicas heterodoxas tamén se explicaría a partir dunha menor saturación da oferta deste tipo de gustos menos demandados polo público e, por tanto, a idea inicial de maior risco para estas empresas ficaría deste modo atenuada. De facto, o inferior peso no tecido industrial de empresas de novo circo (5%), así como o seu peso na facturación total no conxunto da industria do teatro (7%), presenta o contrapunto da facturación media máis elevada –só superada polas empresas auxiliares– segundo os datos que constan no Rexistro Mercantil para o ano 2009 (AEC 2011: 12) o que explicaría unha maior rendabilidade das empresas cun nicho de mercado, *a priori*, menor.

²⁷³ Hai un abano de opcións amplo de espectáculos ofertados para un número expresamente restrinxido de espectadores, que van desde 1 –en cada quenda– na performance *Conversatorio con Quico Cadaval* (2008) de Producións Teatrais Excéntricas (La Voz de

De tomarmos como referencia os espectáculos programados na RGTA durante 2012-2016, a observación das cifras do campo evidencia que unhas modalidades escénicas son privilexiadas polas entidades planificadoras fronte a outras nos palcos galegos, sendo así máis doado o acceso do público ás salas en que se programe certo tipo de teatro:

Táboa 2: Evolución do número de espectáculos por modalidade escénica no período 2012-2016

Modalidade Escénica	Nº espectáculos 2016	% 2016	Nº espectáculos 2012-2016	% 2012-2016
Danza	30	5,9	27,8	6,1
Maxia	11	2,1	27,4	6,02
Novo Circo	3	0,5	10,4	2,28
Teatro	438	91,2	389,4	85,58
Total	459	100	455	100

Nota: Para o período 2012-2016 tivemos en conta a media. Subtipos estratificados pola Axencia (en nº de espectáculos): Danza (contemporánea, neoclásica, tradicional, outras); Maxia (maxia en xeral, de cerca, mentalismo, outras); Teatro (comedia, monicreques, contemporáneo, musical, drama, clásico, xestual, teatro de rúa, outros). “Outras-Outros” = espectáculos inclasificábeis nos demais subtipos.

Indo máis alá, como resultado do apego do espectador polos espectáculos ortodoxos, as encenacións que se afastan do teatro de base aristotélica apenas ocupan as táboas e, cando o fan, os programadores son conscientes desta situación de inferioridade con respecto ao teatro coñecido pola maioría do público, en que a ben seguro intervén o feito de que a nosa intelixencia sexa “estruturalmente lingüística”, tal e como sostén o filósofo José A. Marina (2004: 78). Sen invertir un tempo adecuado na formación en códigos (directamente) non verbais e mais en narrativas heterodoxas –con ou sen recurso á palabra– o espectador fica desarmado, por poñer un caso, ante un

Galicia 2009) até un tope de 100 en *Antes de la Metralla* (2017), da compañía Matarile (Llorente 2017). No entanto, o pagamento de 1 € solicitado ao espectador na obra de Cadaval, alén de limitar ao mínimo exixíbel o número de espectadores, non ten por que ser deficitaria nin para o actor –sen ir máis lonxe, mediante un caché previamente pactado–, nin para a entidade contratante. Neste segundo caso, este tipo de espectáculos, por exemplo, pode reforzar o valor da marca da empresa promotora a través dunha táctica consistente en chamar a atención a través dun produto espectacular, pese a que no prazo curto e/ou de maneira isolada non sexa beneficioso para esta. Do mesmo xeito, pezas como as encadradas no microteatro tamén participarían desta idea consistente en ofrecer algo fóra do convencional, habitualmente en espazos alternativos ás salas de teatro.

espectáculo posdramático, cuxos custos de comprensión resultan, así, altísimos²⁷⁴.

Aliás, a relación entre gusto e consumo leva tanto a creadores como a programadores a evitar dito risco nas súas propostas, tendencia consolidada desde a estabilización do sistema producida contra finais do XX: “Os programadores, sob a desculpa de non perderen o público conseguido, limitan con frecuencia o tipo de teatro ofertado ao cómico e pouco comprometido” (Lourenço e Vizcaíno 2000: 67). En consecuencia, ante a presión exercida pola ocupación do patio de butacas –trasladábel tamén ás programacións dos concellos sostidas con fondos municipais–, os espectáculos fundamentados no humor copan as salas do país. De facto, as cifras recollidas na tabela anterior para o período 2012-2016 mostran unha preferencia do público cara á modalidade escénica do teatro, mais, dentro desta opción, a comedia en 2016 foi consumida polo 41,72% dos espectadores e no ciclo 2012-2016 polo 42,81%, con moita diferenza sobre as restantes opcións (AGADIC 2018 anexo 1).

Para o caso dos monólogos ou espectáculos afíns como o citado *Somos Criminales* teríamos, ademais, esa forte compoñente lingüística que, de modo máis nítido, opera no campo e que segue a conectar cun amplo espectro dos espectadores, a pesar da “identidade negativa” (Subiela 2013) que en moitas ocasións se ofrece da Galiza pola vía do humor. Por outra banda, dado que dita modalidade presenta un elenco reducido a un único artista que apenas precisa montaxe técnica (decorado, luces etc.), falamos dun espectáculo barato e amoldábel a calquera espazo. De facto, como apunta Xulio Lago²⁷⁵ (2009: 28) este tipo de formatos constitúen “uns récords” nas programacións durante

²⁷⁴ Se ben aínda podemos dar por certo que o teatro non goza de “proxección social” desde a escola, a idea de que “non existe unha cultura artística na sociedade” (Pose 2007: 53) evidénciase ante todo nos espectáculos arredados das estruturas tradicionais. A pesar de falarmos da incidencia da imaxe no nativo dixital, tamén sabemos que o habitante do XXI está desprotexido da cultura visual, pois carece dunha formación crítica ao respecto (Lluna e Pedreira 2017). Coñecedores deste tipo de circunstancias, moitos programadores inclúen un encontro previo ou posterior á encenación do espectador cos profesionais de espectáculos como a danza, para intentar así familiarizarse co código menos habitual que propoñen estes artistas.

²⁷⁵ Xulio Lago (1946-): dramaturgo vinculado á primeira corrente de profesionalización do STG a través da compañía Mari-Gaila (1979) –fundada xunto con Dorotea Bárcena–, para logo pasar a dirixir a compañía Teatro do Atlántico (1985), empresa en que continúa a día de hoxe.

as épocas de crise²⁷⁶. En consecuencia, os escasos gastos de produción fan que estas teatralidades proliferen no sistema:

O teatro de pequeno formato, como por exemplo a representación de monólogos ou a recente recuperación das contadas como actividade escénica, permite a incorporación profesional no mercado mediante as figuras do autoemprego. O nivel de gastos de produción fixos é reducido, os requisitos técnicos e escenográficos son mínimos, os custos de constitución e administración da compañía e mesmo os custos de disolución no caso de fracaso empresarial resultan asumibles e non lastran o emprendemento de accións futuras, e respecto dos ingresos o tamaño non impide en ningún caso o acceso da compañía pequena os grandes mercados, senón que polo contrario poden ver potenciada a súa contratación ó permitir unha maior marxe de beneficio empresarial (Sanjiao 2007: 165).

Por cuestións como as manifestadas (paradoxo da heteronomía do STG a respecto do SLG na sociedade dixital, tendencia a unha liña de baixo compromiso social, abundancia de espectáculos en carteleira a consecuencia da sinxeleza dos custos de produción e distribución etc.) os índices de consumo privilexian este tipo de producións fundamentadas no humor e, en contraste, deixan en mal lugar modalidades escénicas como a danza, con datos extremos como os 28 573 espectadores acadados en 2016 polo conxunto de espectáculos programados na Galiza (López García 2018: 145); cifra situada case na metade do conseguido por *Somos criminais* en 2018.

En resumo, asistimos a unha das tensións claves para entendermos o funcionamento do STG: manter o perfil de consumidor existente ou intentar mudar os hábitos de consumo que veñen funcionando. Os comportamentos observados por Torres Feijó (2012b: 159-160) para os estudos literarios parecen non convidar ao cambio:

²⁷⁶ Así e todo, modalidades como os monólogos tamén promoveron a constitución de empresas unipersoais en réxime de autoemprego, baixo a idea de buscar unha saída individual aos apuros económicos propios do gremio, sobre maneira en épocas menos levadeiras, “situación da que se deriva unha saturación do mercado e unha desregularización en canto ás condicións laborais” (Crespo 2015b). Porén, o ascenso do pequeno formato nos palcos e a aceptación por parte do público, presenta como contrapartida a escaseza ou mesmo a desaparición do formato medio e grande (Lago 2009: 28).

Só que tendem [as persoas pertencentes ao campo dos estudos literarios], talvez levadas polo seu *habitus* e as legitimidades aínda existentes interna e extremamente nesses campos a pór literalmente de parte esse coñecemento para continuarem ligadas ao tipo de tarefas que neles se vém desenvolvendo de maneira dominante. Por dizê-lo de maneira expressiva e sumária: já sabem que é assim e, sabido, já não interessa tê-lo presente porque isso não interfere suficientemente como para causar perturbações no funcionamento do campo; de alguma maneira e exageradamente, pode formular-se que muitos intervenientes têm dados sobre isto mas isso não ofrece correlatos na sua actividade: a consciéncia do problema não impele à sua correção; os mecanismos de resisténcia e defesa são mais poderosos.

En todo o caso, a asunción de risco que hoxe se está a entender no campo ten máis a ver cunha pugna formal entre (sub)modalidades escénicas –síntoma de normalización²⁷⁷– que coa “acción política” (Figuerola 2015) levada a cabo polas compañías. Por iso, as grandes loitas están a darse pola conquista do público entre as empresas máis habituais no sistema –cos seus correspondentes tipos de espectáculos– e aquelas enmarcadas por Salgado (2010) no “teatro invisíbel” para incluír aí as compañías que promoven novas linguaxes escénicas mediante as que ofrecer fórmulas diferentes a respecto das consolidadas. Mais como apunta Cortegoso para os produtos que non presentan o favor de programadores e público: “Outra cousa é a saída, conseguir distribuír os traballos. Iso é complicado, porque hai unha serie de compañías moi asentadas que ocupan os espazos” (Salgado 2010).

6.2.2. Dinámicas públicas mobilizadoras dos hábitos de consumo

Alén dos hábitos preferentes que acabamos de amosar, o certo é que o campo de poder intervén no mercado segundo o grao de interese que teña en mudar o consumo cultural que vén manifestando o público. Con vontade de

²⁷⁷ Como queira que entraremos nesta cuestión en próximas epígrafes, o risco asumido polas empresas decántase maioritariamente por diversificar arredor de criterios como o formato (pequeno, medio, grande), a idade, a temática etc.

desenvolver esta idea, centraremos a nosa análise nalgunhas iniciativas públicas que mostran a incidencia da regulación na fabricación de gustos ou, cando menos, no consumo declarado polo espectador como asistente a unha modalidade teatral non favorecida polas tendencias capitalistas²⁷⁸.

Para achegarnos a dito obxectivo non sometemos a revisión exhaustiva o papel da administración en moitas das causas que explican a actual configuración das xerarquías xenéricas –valor dado ás artes escénicas na escola, aparición do teatro nos medios de comunicación masivos etc.– mais si consideramos importante partir do momento en que as modalidades heterodoxas foron gañando visibilidade no sistema, en tanto foron acadando maiores cotas de mercado. Agora ben, a pesar das axudas a estas teatralidades por parte do IGAEM en 1999 e da incorporación ás redes de distribución do STG, para creadoras como Andrea Álvarez Pino²⁷⁹ as medidas non lograron que estas expresións escénicas callaran como firme alternativa ao teatro convencional, pois o aperturismo institucional producido no cambio de milenio durante o bipartito (2005-2009) non tivo continuación na legislatura seguinte:

A política cultural do bipartito significou a ilusión dunha certa apertura ás novas linguaxes. Con Cristina Domínguez como directora do Centro Dramático Galego, as residencias artísticas e as coproducións do organismo público con artistas e compañías recentes e arredadas do convencional foron medidas equitativas encamiñadas a contrarrestar a consabida cerrazón do teatro galego ao diálogo coas tendencias contemporáneas. Ademais, o apoio institucional ao teatro de rúa ou o novo circo, aínda que transitorio, favoreceu un achegamento destas artes aos circuítos oficiais e parecía abrirse unha vía urxente de comunicación tanto cun público potencial educado na inmediatez da imaxe e as telecomunicacións como cun sector social culturalmente activo pero

²⁷⁸ Xa nos temos referido á diferenza entre gusto e consumo cultural, termos non equivalentes (Fernández e Heikkilä 2011). Aliás, tamén convén insistir en que o non pagamento dunha entrada por parte do público, non implica a gratuidade dunha representación, sendo moi habitual que o gasto derivado dunha función corra integramente a cargo dunha entidade pública.

²⁷⁹ Andrea Álvarez Pino (1982-): especializada en estudos teatrais e feministas, ten participado en diferentes proxectos escénicos, os máis deles vinculados ao cabaré e á danza contemporánea e, nomeadamente, a compañías como Nut Teatro ou o CCOG.

desencantado coa oferta teatral reiterativa e falta de digámolo, creatividade (Álvarez Pino 2011).

Secasí, esta retracción das modalidades heterodoxas debe situarse no referido contexto de desmantelamento cultural provocado polo goberno de Feijóo baixo a (escusa da) crise económica, con episodios que engadimos sobre os xa referidos, por exemplo a subida do IVE cultural ou as demoras no pagamento ás compañías dentro da parálise xeral do STG á que conduciron as políticas do PP nesa altura. Ante esta situación, volveuse a evidenciar unha predominancia nos palcos das prácticas teatrais máis habituais e mellor adaptadas ás precarias circunstancias e, por iso, Salvador del Río –portavoz de Escena Galega na altura– comenta en 2012 que a RGTA está “saturada de espectáculos baratos” (Iglesias 2012), caso de encenacións sen risco como os monólogos²⁸⁰.

A recuperación en cifras iniciada en 2013 non afectou a todas as modalidades por igual. Deste modo, subtipos como a danza presentan unha curva inversa canto a espectadores, en comparanza coa mellora progresiva de cifras apuntadas para o teatro:

Táboa 3: Compañías, representacións, espectadores e recadación da danza no período 2013-2016

Ano	Nº cías	Representacións	Espectadores	Recadación
2013	85	77	34 777	204 960
2014	86	68	30 378	172 686
2015	86	65	29 845	168 510
2016	88	61	28573	160927

Nota: Idéntica metodoloxía que a aplicada ao teatro na táboa 1.

²⁸⁰ A “quebra empresarial” que supuxo para Xesús Ron a paralización da RGTA en 2013 (Ramos 2013) ten de conectarse coa falta de liquidez das compañías motivada por incumprimentos ou demoras máis ou menos ocasionais no pagamento por parte da administración, razón do peche de compañías como Lagarta Lagarta (2001), para o que Ernesto Chao –actor e fundador da empresa xunto con Rosa Álvarez– esgrimía “no puedes producir porque no sabes cuándo te van a pagar ni las ayudas ni las funciones...” (Iglesias 2012). Aliás, a asfixia económica de moitas compañías tamén estaba influenciada polos efectos do IVE: “hay que tener en cuenta que a partir del día 1.09.2012 se incrementó en 13 puntos el IVA que se aplicaba a los espectáculos”, cun acusado descenso de espectadores nos teatros (Colomer 201: 37-38).

Pese a certos intentos por mellorar o estado desta modalidade nos últimos anos²⁸¹, sen unha política estrutural moito máis profunda –que procure, por exemplo, ter unha boa base escolar e mais unha amadora– non parece doado revertir a situación da danza. De facto, pese a estratexias como as levadas a cabo no Primavera en Danza de Carballo ou a Programación Expandida TRC Danza no teatro Rosalía de Castro, de entrada, entendémola en termos de “fracaso responsábel”, tal e como sinala Xosé Paulo Rodríguez, o director do amentado foro da cidade herculina:

Estamos no proxecto danza-escena, o Rosalía somos o único teatro en Galicia que procura unha discriminación positiva para a danza. Se nos imos ao ítem numérico sería un fracaso o noso programa de danza-escena, pero é un fracaso responsable. Falamos de números moi pequenos e temos éxito nos outros campos (García 2014).

Aínda así, a cita tamén desprende a posibilidade de programar este tipo de modalidades dentro dunha visión arriquecedora do conxunto da oferta, alén de constituír unha estratexia de fidelización e mais de captación de novos públicos, na medida en que se adecúa ao desenvolvido por Marcos Lorenzo²⁸² (2006: 46) á hora de crear demanda, pois “na maioría, as persoas combinan uns hábitos de consumo cos outros sen maior trauma nin contradición”. Por outra banda, se temos en conta os “índices de correlación”²⁸³, chegar a un

²⁸¹ Aínda que todas estas iniciativas se poden ver desde un paternalismo institucional, destacamos as tres coproducións en 2017 co CCOG ou a maior presenza que tivo a danza en 2018 no Galicia Escena Pro, isto é, a feira das artes escénicas, onde a presidenta de Escena Galega declaraba a respecto da modalidade en cuestión: “continúa a ser un ámbito moi precario, pero estamos a traballar moi intensamente con Agadic, con iniciativas como as Residencias Paraíso, as coproducións co Centro Coreográfico ou cunha liña de axudas específica. Agora semella que o sector comeza a ver a luz e están a saír propostas moi interesantes”. En todo o caso, como temos apuntado nalgunha ocasión, esta serie de (re)accións ten de relacionarse aínda cos vaivéns propios dun campo desprotexido; así, o director da AGADIC volveu a xerar un gran descontento no sector (da danza) tras recoñecer en 2020 que non haberá director do CCOG (Montero 2020).

²⁸² Marcos Lorenzo (1970-): xestor cultural, economista e antropólogo. Na actualidade, combina a docencia na USC con outros cargos como o de consultor e coordinador cultural na Cidade de Cultura de Galicia ou o de membro do CCG. Por outra banda, tamén foi Xerente da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia, cargo que ocupaba no momento de redacción do escrito aquí referenciado.

²⁸³ Este índice explícase a partir do seguinte: “A frecuencia de asistencia a calquera tipo de espectáculo está correlacionada positivamente coa frecuencia de asistencia aos demais. Todos os valores dos estatísticos de correlación calculados para estas variábeis, empregando tanto o Tau-b de Kendall como o Rho de Spearman (ideais para variábeis ordinais ou de rangos), sinalan esta concomitancia (cun nivel de confianza do 99%). Isto supón que existe unha

consumidor mediante gustos afíns (por exemplo, quen gusta dos monicreques, adoita consumir teatro infantil) (IGAEM 2006: 43-45) podería fortalecer os obxectivos perseguidos nalgunhas programacións.

Potenciar a oferta a partir de gustos non dominantes no mercado entra dentro das competencias das políticas culturais e, por tanto, a posibilidade de ir mudando certos hábitos non é unha utopía, aínda que para variar a actual demanda de produtos no STG sería precisa unha “estratexia concertada entre as empresas, os propios profesionais, as administracións públicas e a cidadanía” (Lorenzo 2006: 44), a cal require de esforzos maiores aos actuais.

Como é lóxico, con repararmos nalgunhas das condicións que forman parte de varias das principais redes de distribución de teatro na Galiza, fica clara a incidencia da administración no consumo cultural.

A RGTA²⁸⁴, de entre as artes escénicas ofertadas (teatro, circo, danza, maxia, música), obriga aos concellos solicitantes dos espectáculos a contratar tres ou catro modalidades –segundo haxa menos ou máis de 40 000 habitantes censados– do total de contratacións subvencionábeis –de 8 a 14, en función do número de habitantes en cada concello–. Ademais de ser distribuída en dous semestres (xaneiro-xuño, xullo-dembro), a programación debe incluír unha oferta diversificada para adultos e infantil. De se regular doutra forma esta rede, as mudanzas no consumo cultural serían diferentes ás tipoloxías apuntadas con anterioridade na táboa 2 (excluindo a música do cómputo, a danza foi programada o 5,9% das veces; a maxia o 2,1%; o novo circo o 0,5% e o teatro o 91,2%).

En contraste coas porcentaxes recén ofrecidas, na rede CnC os concellos participantes teñen que contratar entre abril e setembro un mínimo de dous espectáculos pertencentes a varias das modalidades arriba referidas (teatro, circo, danza, maxia, música) (AGADIC 2018b). O espazo escénico en que se desenvolven as representacións –con menor importancia da sala tradicional–, a concentración de actuacións en meses cun clima *a priori*

elevada coincidencia dos públicos dos diferentes espectáculos, coincidencia que é maior nalgúns casos e menor en outros. Así, por exemplo, o maior índice de correlación na intensidade de consumo de espectáculos dáse, con moita diferenza sobre os demais, entre o teatro infantil e as funcións de monicreques (coeficiente rho 0,689)” (IGAEM 2006: 44).

²⁸⁴ Información extraída das tres resolucións (a do 28 de febreiro de 2011, a do 6 de marzo de 2013 e a do 14 de novembro de 2013) sobre a normativa da RGTA penduradas pola AGADIC na súa web.

favorecedor do formato de rúa ou o maior fincapé no aspecto visual dos espectáculos conforman algunhas das claves que agora explican o incremento de cifras da maxia e do novo circo (cando menos en comparanza coa rede anterior) para 2018 (AGADIC 2018a):

Táboa 4: Número e porcentaxe de espectáculos programados segundo as modalidades escénicas integradas en CnC 2018

Modalidade Escénica	Nº espectáculos	%	Subtipo
Danza	5	1,4	
Maxia	66	19,2	
Novo Circo	31	9	
Teatro	148	43,2	Teatro Infantil: 107
Música	92	26,9	Música Infantil: 21
Total	342	100	-

Nota: Excluindo a música do cómputo, a danza programouse o 2% das veces, a maxia o 26,4%, o novo circo o 12,4% e o teatro o 59,2%.

As mellores cifras da maxia nesta rede, ademais, vincúlanse desde finais do XX coa promoción cultural do Camiño de Santiago, de tal modo que CnC conserva parte da súa proxección turística a través de formatos en que a lingua non sexa un elemento decisivo na comprensión dos espectáculos por parte do público, xa que en numerosas ocasións este está integrado por persoas chegadas de fóra de Galiza que van de peregrinaxe a Compostela²⁸⁵. Por outra banda, o interese na programación pola maxia tamén hai que vinculalo aos altos índices de correlación que presenta co teatro infantil (IGAEM 2006: 43), pois a teor dos datos da táboa 4 (107 de 148 espectáculos de teatro responden á etiqueta de infantil) neste programa parece buscarse no público familiar o espectador ideal²⁸⁶.

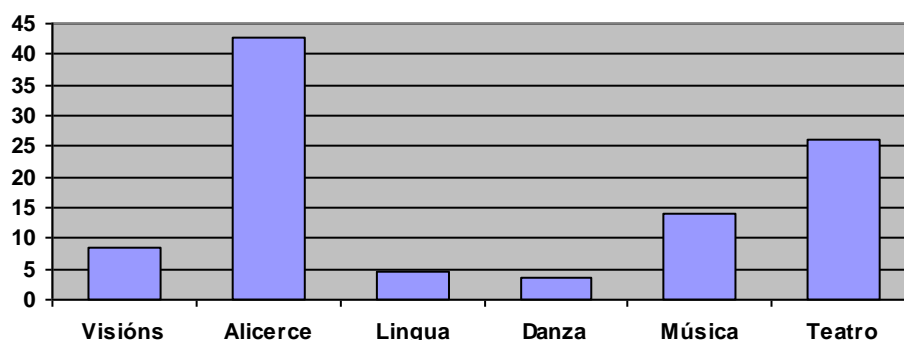
²⁸⁵ Ao longo da década dos 90, modalidades como a maxia cobraron visibilidade pública a partir do ano Xacobeo de 1993, caso de *Vía Láctea*, espectáculo do mago Antón que combinou maxia e teatro coa temática xacobeá (Biscaíño 2007: 565). Dito artista, a través do programa Maxia no Camiño, encabeza a expedición coa que a Asociación de Magos Profesionais de Galicia percorre nun tráiler –convertido en auditorio– distintos núcleos poboacionais da comunidade na actualidade, feito que contextualizamos dentro da liña continuísta iniciada no 93. Por insistirmos cun último exemplo, recentemente a Xunta de Galicia vén de convocar as axudas por 2 millóns de € para dinamizar o Xacobeo 2021 para os anos 2020 e 2021, entre as que se inclúe o ámbito artístico.

²⁸⁶ O estudo da franxa horaria en que teñen lugar os espectáculos corroboraría esta idea, pois apreciaríamos unha programación que aposta en maior medida pola mañá e pola tarde.

Se atendermos ás normas que se deben cumprir para participar na RCDC²⁸⁷, a rede provincial incluíu para o programa Escena ao Vivo 2018 a obrigatoriedade de contratar certas modalidades escénicas (música e teatro/monicreques son as explicitadas), mais a danza fica exenta desa obriga en concellos de menos de 10 000 habitantes, segundo o recollido na Resolución da Presidencia (R.P.) 2017/39381 pola que se aproban Bases reguladoras da programación da RCDC e convocatoria para 2018 (R.P. 2017/39381: 3). Quere isto dicir que, ao non ser unha regra de necesario cumprimento para estes últimos concellos, as posibilidades de ver danza nun auditorio dunha vila pequena ficarían condicionadas ao criterio dun programador que decida arriscar e ir contra os hábitos e gustos dominantes.

Doutra parte, esta rede iniciou en 2018 o programa Lingua a Escena –cunha partida orzamentaria de 200 000 €, fronte á partida conxunta para os restantes programas de 1 860 000 €– para espectáculos cuxa temática verse sobre o conflito lingüístico da Galiza, feito que, alén das reservas que poidamos ter sobre a idoneidade de tal liña programática, supón un estímulo para o tratamento do tema nos escenarios, do que deixa constancia a seguinte gráfica:

Gráfica 2: Distribución porcentual por modalidade escénica ou programa do orzamento da RCDC 2018



Nota: O programa Escena ao Vivo inclúe as tres últimas columnas (Danza / Música / Teatro). A terceira representa ao programa Lingua a Escena²⁸⁸. A consulta dos datos dispostos pola

²⁸⁷ Desde 2018 está composta polos seguintes programas: Visións (adicado ao cine), Alicerce (artes escénicas non profesionais), Escena ao Vivo (artes escénicas para profesionais: música, teatro, danza) e Lingua a Escena (artes escénicas para profesionais: música, teatro, danza, narración oral e monicreques) (R.P. 2017/39381). No entanto, o nome deste último programa pasou a designarse Lingua ao Vivo! en 2020.

²⁸⁸ Das 13 posibilidades de contratación existentes foron programados 65 espectáculos do seguinte xeito: 18 Fabaloba (10 *Un bico para Alí* e 8 *A casa encantada de Alí*), 14 *Falar sen*

Deputación da Coruña tanto na súa web (última consulta 28/08/2018) como nas resolucións de adjudicacións para a RCDC 2018 (R.P. 11581/2018, R.P. 11582/2018) ofrece un lixeiro desfase con respecto a nosa contabilización (1808 contratacións fronte ás 1807 das resolucións e as 1827 da RCDC na web, cifra esta última empregada para a realización desta gráfica: 156 espectáculos contratados a través de Visións, 773 por Alicerce, 83 por Lingua a Escena e os restantes por Escena ao Vivo (796) divídense en: 66 de Danza, 255 de Música e 475 de Teatro). A desorientación a que aternos canto ás cifras aínda aumenta con noticias en que o citado organismo declara promover “un total de 1.797 obras culturais por toda a provincia” (Cernadas 2018).

A variación do actual funcionamento económico do campo sería realizábel con tan só os planificadores das redes citadas privilexar os produtos teatrais que aposten por modalidades escénicas diferentes ás de máis consumo, por unha temática en concreto etc²⁸⁹. Dado que falamos dunha cultura diferencial galega cada vez máis minorizada, consideramos que esta idea aínda tería de ser agrandada para aqueles espectáculos que, por riba do anterior, procuren o valor simbólico defendido ao longo destas páxinas²⁹⁰, a sabendas de que para a mudanza efectiva das dinámicas de consumo actuais precisábase dun traballo a longo prazo que cohesione os parcelados obxectivos dos axentes que interveñen no sistema.

En contraste con casos de proxección turística anuentes cunha dimensión simbólica autónoma como os fundamentados no “cosmopaletismo”, un exemplo de práctica equilibrada entre os dous polos orixe da grande tensión do sistema –o económico e mais o simbólico–, podemos observalo desde o ámbito municipal. Falamos de proxectos de dinamización turística a través do teatro, dos que destacamos os que a formación Os Quinquilláns (1989) concentrou arredor da Costa da Morte en 2018. A compañía focalizou as súas actuacións durante as fins de semana do verán, de tal forma que os sábados ficaron reservados para os lugares de Moraimo (Muxía) e Dombate (Cabana de Bergantiños) e os domingos para Zas e Vimianzo (neste último concello con

cancelas, 10 Talía Teatro (5 *Pelos na lingua* e 5 *Bicos con lingua*), 6 *As aventuras de Gale*, 3 *Language Planning*, 1 para a única opción musical presente, a cargo do grupo de rock Zënzar. Non foron contratados por esta rede os 2 espectáculos de maxia inscritos e 1 de poesía escénica, alén doutra opción teatral que conforma a última das 13 creacións seleccionábeis.

²⁸⁹ Por exemplo, a través de mudanzas nas subvencións á produción ou na regulación das redes de distribución.

²⁹⁰ Por suposto, de volta a cuestións xa referidas, isto implicaría aplicar uns criterios adecuados para valorar o coidado dos produtos ofertados baixo a idea do simbolismo que, entendemos, se debe privilexar no STG; en todo o caso, nada que, en esencia, non se veña facendo con máis ou menos habilidade, como acontece por exemplo no recente programa Lingua a Escena, cunha comisión encargada de seleccionar os espectáculos en función dunha serie de criterios. Sen ser por veces unha cuestión doada de solucionar, o noso último capítulo pretende sentar as bases que permitan estar o máis preto posíbel de tal obxectivo.

dupla quenda horaria). Son, en todo o caso, iniciativas deseñadas para atraer turismo no rural á par de poñer en valor o patrimonio local (mosteiro, dolmen, torre e castelo, nesta orde, para os sitios mencionados) mais, tamén, para valorizar o patrimonio inmaterial da lingua galega, tal e como defende Lucho Penabade (2019), actor e director de Os Quinquilláns:

UNHA REFLEXIÓN SOBRE LINGUA E TURISMO. Os Quinquilláns levamos máis dun lustro facendo visitas teatralizadas no Verán, polo tanto con moito público que só fala en castelán. Constitúe iso un problema? Case nunca. É certo que temos escoitado reaccións, comentarios, tamén de galegos e dunha parte moi minoritaria do público. [...] O idioma é a base, e se algo non se entende puntualmente, explícase, desde o galego tamén, achegándolle a nosa cultura á xente, dun xeito amable, que resulte natural, sincero, para que a xente que nos visite se sinta como na casa, pero nunha casa con normas, con historia, con cultura e con lingua. Hai que respectarse. Por outra banda, nas visitas tamén hai galegos e galegas, que teñen dereitos lingüísticos non inferiores aos de ninguén, como visitantes merecen ser tratados na lingua propia do País. É moi estraño ver que polo feito de haber 4 ou 5 persoas de fóra e 20 de aquí nunha visita se faga en español como se houbese cidadáns A e cidadáns B. [...] O prexuízo de galego só para os da casa é moi negativo, hai que esgazalo e abrirse ao mundo co galego por diante.

6.3. A produción acelerada nun contexto de demanda de novidades

O ritmo marcado pola administración, fundamentado no prazo curto, é outro dos obstáculos que os profesionais han de salvar na creación de produtos que queiran coidar o aspecto artístico. Non esquezamos que o STG tamén se move baixo a permanente presión da novidade diagnosticada por Debord (1999) para os sistemas culturais consumistas. Tanto é así que a perdurabilidade da produción atentaría contra a lóxica industrial imposta no século XXI, da que –dito sexa de paso– o teatro non sae mal parado en comparanza con outras industrias debido á súa condición de produto cultural ao vivo. Neste sentido, de extrapolarmos a lóxica de Bauman, o teatro sería un

ben con grande potencialidade na actual configuración do mercado, posto que non se fundamenta no consumo repetitivo do produto escénico:

La vida útil de los bienes por lo general sobrevive a la utilidad que tienen para el consumidor. Pero si son usados repetidamente los bienes adquiridos frustran la búsqueda de la variedad, y el uso sostenido hace que pierdan su lustre y su brillo (Bauman 2005: 72-73).

O acontecemento que comporta toda encenación non pode darse mediante un gozo sostido ou fragmentado no tempo –a diferenza dun disco ou un libro– e, por tanto, o consumidor das artes escénicas precisa volver a asistir con certa frecuencia a un espectáculo para compracer os gustos fundamentados en tal idea.

Esta dinámica do sistema ten no espectáculo o principal produto da cadea –a partir do cal unha empresa xera outros produtos–, sendo a data da estrea a clave que marca o encontro experiencial, dado que na sociedade da moda pasou a ser un activo importante adiantarse aos demais como principio de distinción: “el cambio y la novedad aparecen como principio generalizado tanto de la economía material como de la psíquica” (Lipovetsky 2007: 61). Se nos atemos ao valor concedido á estrea por parte tanto dos axentes planificadores como do público, o ano en que teñen lugar ás novidades presenta, polo xeral, unha maior contratación que os seguintes, até que os espectáculos deixan de estar ofertados na medida en que se aprecia a devaluación do produto segundo pasen as temporadas²⁹¹. Como resulta obvio, isto é así debido a factores diversos como as condicións das redes de distribución dos espectáculos e das subvencións, os costumes do persoal programador etc. Por sinalarmos un caso práctico, a observación das funcións

²⁹¹ De todos os modos, esta consideración xeral pode incumprirse debido a outra serie de factores, como a estrea nos meses finais do ano, pasar a ser un clásico da escena, ter unha aceptábel contratación noutros sistemas etc. De observamos a táboa 5, o mantemento no repertorio actual de Talía Teatro de *Bicos* e *Pelos* respondería ao feito de que se converteron nun clásico da nosa escena á hora de focar o conflito sociolingüístico. Ademais de ser un tema de constante actualidade, para entender os seus bos números de contratación durante tanto tempo, a existencia de campañas escolares por parte da propia empresa e máis a de programas de normalización por parte de colexios, fan que ambas as obras ofrezan aínda unha grande rendabilidade para a empresa. De feito, o programa Lingua a Escena da RCDC pasou a ser desde 2018 outra vía de impulso para a contratación destes espectáculos.

para adultos demandadas a Talía Teatro para os anos 2015-2019 axuda a entender a importancia das novidades para esta compañía:

Táboa 5: Estreas de Talía Teatro desde 2011 e número de funcións da compañía no período 2015-2019

	Ano da Estrea	2015	2016	2017	2018	2019	TOTAL
<i>Bicos con lingua</i> (Tp)	2003, 25/04	13º (4)	14º (8)	15º (11)	16º (15)	17º (4)	42
<i>Valentino*</i> (Inf)	2008, 08/12	8º (3)	9º (1)	10º (3)	11º (6)	12º (4)	17
<i>Pelos na lingua</i> (Tp)	2011, 25/02	5º (5)	6º (3)	7º (5)	8º (7)	9º (3)	23
<i>Pequena</i> (Inf)	2012, 31/03	4º (1)					1
<i>O método Grönholm</i>	2012, 11/10	4º (5)					5
<i>Xango**</i> (Inf)	2013, 06/10	3º (2)					2
<i>Sopa de sapo</i> (Inf)	2014, 29/03	2º (12)	3º (1)	4º (5)	5º (2)	6º (1)	21
<i>Demolición</i>	2014, 11/06	2º (20)	3º (2)				22
<i>Rosa Caramelo***</i> (Inf)	2015, 03/10	1º (9)	2º (22)	3º (9)	4º (11)		51
<i>Foucellas</i>	2016, 03/03		1º (27)	2º (10)	3º (1)		38
<i>Ubú Rei</i>	2017, 03/03			1º (19)	2º (5)		24
<i>Os mortos daquel verán</i>	2017, 16/05			1º (5)			5
<i>O servidor de dous anos</i>	2018, 14/02				1º (26)	2º (1)	27
<i>Vida de cans</i>	2019, 22/02					1º (18)	18
<i>A primeira vez</i>	2019, 29/03					1º (4)	4
TOTAL		61	64	67	73	35	300

Notas: En cada ano explicitáanse as temporadas en carteira dos espectáculos e o número de funcións para cada ano (estas entre paréntese). Incluíronse as preestreas no cómputo. Información extraída dos datos pendurados pola compañía na sección de calendario de datas da súa web o 31 de agosto de 2018 e o 31 de agosto de 2019, de tal modo que o último ano ofrece mudanzas, como é o caso da saída ao mercado do espectáculo infantil *Lambetadas* o 29 de novembro de 2019. Isto explica que o repertorio de Talía para a altura de agosto de 2019 estivera formado por un total de 7 espectáculos: as dúas estreas dese ano e mais os espectáculos con contratación en 2018, agás *Ubú Rei*, *O servidor de dous anos* e *Foucellas*. Clasificacións por idades orientativas: Inf = Espectáculo infantil; Tp = Todos os públicos. As non marcadas corresponden á categoría de adultos.

Claves: **Valentino Rufini e Ákil Pillabán de viaxe a Milán (e van sen un can)*, ***Xango, a moi extraordinaria historia do home que foi engulido por unha máquina*; *** *Rosa Caramelo e outras historias*.

Demolición, *Foucellas*, *Ubú Rei* ou *O servidor de dous anos* serían exemplos de espectáculos cuxa contratación decae a partir do primeiro ano, até resultar improdutivo pasados dous ou tres anos, ciclo de vida habitual noutras industrias afectadas pola moda²⁹².

Como dicíamos ao principio da epígrafe, o campo de poder marca uns tempos que, en maior ou menor medida, as empresas de teatro precisan atender para garantir a súa viabilidade e mais a estabilidade do seu persoal

²⁹² Para Lipovetsky (2007: 82): “el 70% de los productos vendidos en una gran superficie no vive más de dos o tres años; más de la mitad de los nuevos perfumes desaparece al cabo del primer año”.

fixo. O impulso financeiro que supoñen os subsidios obriga á maioría das empresas a concorrer ás axudas que cada ano convoca a AGADIC, entre as que destacamos as subvencións á produción escénica, para o que resulta condición indispensable crear un espectáculo novo. Isto explica que compañías como Talía Teatro veñan presentando cando menos unha novidade anual na última década²⁹³, feito que para Quico Cadaval constitúe a norma no STG: “O sistema está preparado para que estrees unha obra ao ano, e iso con sorte” (Abelenda 2019).

Asemade, a participación nas redes públicas facilita a contratación dos espectáculos e, por iso, a necesidade de renovación do repertorio das compañías –cada ano para a RDCD, cada semestre para a RGTA, nos meses de verán para a CnC...– implica ás veces tomar decisións contra o reloxo á hora de valorar tanto os tempos en que máis interesa sacar o produto como os signos escénicos que deben ser estratexicamente privilexiados, pois –conforme o desenvolvido páxinas atrás– as redes presentan oscilacións no consumo de modalidades escénicas. A venda de produtos escénicos nas feiras para profesionais da programación, tamén obriga a cumprir cos tempos en que estas teñen lugar: para a cultura en xeral, o CulturGal (en 2018, fin de semana que vai do 30 de novembro ao 2 de decembro) ou, para o teatro, a específica do Galicia Escena Pro (en 2018, de luns 11 a xoves 14 de xuño). Nestes foros, os programadores coñecen de primeira man as principais novidades para a próxima temporada incluso antes de estar rematado o produto final, presentado en formato “pitching” en tal caso²⁹⁴.

²⁹³ A información extraída para esta cuestión vincúlase co disposto nas aclaracións dos criterios seguidos para a creación da táboa 5. A compañía estrea en 2010 *Carta urxente para Máximo Toxo* e *Palabras encadenadas*, en 2011 *Pelos na lingua*, en 2012 *Pequena* e *O método Grönholm*, en 2013 *Xango, a moi extraordinaria historia do home que foi engulido por unha máquina*, en 2014 *Sopa de Sapo* e *Demolición*, en 2015 *Rosa Caramelo e outras historias*, en 2016 *Foucellas*, en 2017 *Ubú Rei* e *Os mortos daquel verán* (coprodución co CDG), en 2018 *O servidor de dous anos* e en 2019 *A primeira vez* e *Vida de cans*. Por poñer uns exemplos de axudas aos proxectos, na resolución da AGADIC das subvencións á produción escénica, en 2018 fixouse a contía de 16 535,91 € para *A primeira vez*, cifra afastada da asignada para o espectáculo subvencionado en 2017 (*O servidor de dous anos*: 55 586,91 €) e mais o de 2016 (*Ubú rei*: 44 480,15 €), aínda que estes dous últimos eran de grande formato, un dos criterios valorados no reparto económico da partida orzamentaria de cada ano. A contía concedida non exclúe outro tipo de subvencións, mesmo a través da AGADIC, como é o caso das subvencións por distribución. Aliás, a escaseza de contratacións para *A primeira vez*, ao concorrer na oferta de teatro para adultos da empresa coa tamén novidade de *Vida de cans*, vese atenuada polo apoio económico recibido desde a administración.

²⁹⁴ O Galicia-Escena Pro vén presentando nos últimos anos estratexias procedentes do mundo do emprendedorismo como o “showcase” e o “pitching” (Hermida 2016). Mentres o primeiro

Os estreitos prazos en que se moven as empresas no mercado aínda se intensifican de termos en conta outros labores inherentes a toda estrea no profesionalismo: investigación, formación, dramaturxia, ensaios, distribución, plasmación de novos proxectos etc. Por centrármonos nun dos ámbitos amentados, a duración dos ensaios –aínda que adoita compatibilizarse con outras facetas que realizan as empresas– complementábase coa lista de tarefas que ocupan o cronograma anual dunha compañía na preparación de actuais ou futuros proxectos, coa media xeral das empresas de teatro situada nos dous meses de preparación dos espectáculos (Salgado 2017: 151-202). Sobre este particular introducimos dous matices que obrigan a ensaios extra: o primeiro, tería a ver coa distancia temporal que ás veces hai entre funcións (Salgado 2017: 168); o segundo, afectaría á falta de contratación das empresas de teatro, cuxo persoal –pluriempregado en numerosas ocasións– pode renunciar ao seu traballo na compañía debido á inestabilidade en que vive: “Mesmo a substitución dunha intérprete se converte nun fenómeno habitual, un esforzo engadido para o elenco e un inconveniente para a evolución dos espectáculos” (Salgado 2017: 167-168).

En definitiva, a suma de todas as circunstancias que afectan á produción teatral encontra nos ritmos marcados polos planificadores governamentais un obstáculo decisivo para intentar elaborar produtos coidados e, máis alá diso, obras cun determinado retorno social. A marxe de manobra en que se moven as empresas, segundo Diana Mera²⁹⁵, sería, así, moi escasa:

As compañías teatrais somos pluriempregadas: producimos, distribuimos, levamos a contabilidade, cargamos e descargamos, escribimos, diriximos e actuamos [...] E ás veces, co tempo que nos queda, diriximos algún que outro espectáculo con certa calidade (Salgado 2017: 168).

formato –baseado no traballo en diferentes espazos– foi eliminado da edición de 2018 (Hermida 2018), o segundo vén a ser unha presentación nun máximo de minutos (seis, o habitual) dos espectáculos que aínda se están a preparar, isto é, *work in progress*. Por outra parte, nesta liña de adianto de novidades no repertorio dunha compañía –unha sorte de avance de temporada–, tamén pensamos nos anuncios que se fan por Internet. Sería o caso, por exemplo, do espectáculo de Pedro Brandariz *As Lendas de Antón Fraguas* (2019), anunciado polas súas redes sociais meses antes (o 23 de marzo) en pleno proceso de preparación da obra para así ter en alerta aos programadores que queiran contar cun espectáculo amoldado ás Letras Galegas de 2019 (Brandariz 2019).

²⁹⁵ Diana Mera (1979-): actriz, dramaturga e directora da compañía vangardista Aporía Escénica (2014).

Se nalgúns casos unha tomada de decisións hábil achega os creadores a unha xestión do tempo máis eficiente²⁹⁶, o certo é que, con todo, o habitual é que predomine a “rebaixa do artístico” que evidencia Camilo Franco a consecuencia das dinámicas capitalistas impostas polo –segundo o mencionado crítico– “mercado cautivo institucional” (Salgado 2010). Aliás, tal rebaixa vese xustificada por unha lóxica económica de os artistas entender que as diferenzas de calidade non resultan tan perceptíbeis para o grande público, na medida en que o espectador estea afastado do “crisol dos valores culturais” apuntado por Bourdieu (1997b: 113):

[...] al conferir la ratificación de una apariencia de autoridad intelectual a las sanciones del mercado, y al reforzar la propensión espontánea de determinadas categorías de consumidores a la *allogoxia*, tienden a reforzar el efecto de los índices de audiencia o de la *bestseller list* sobre la recepción de los productos culturales y también, indirectamente y a medio plazo, sobre la producción, al orientar las decisiones (la de los editores, por ejemplo) hacia productos menos exigentes y más vendibles.

Indo máis alá, en analoxía co que acontece en medios como a televisión, o teatro tamén “privilegia a certo número de *fast thinkers* que proponen *fast food* cultural” (Bourdieu 1997b: 40). Segundo esta maneira de ver, a imperceptibilidade da rebaixa artística por parte do público ou a súa conformidade con tal modo de facer teatro, o aumento da competencia no STG –por exemplo, cada ano novas fornadas da ESAD-Galicia–, a incidencia do factor novidade ou da identidade crebada, “puntual, efémera e frívola”²⁹⁷

²⁹⁶ Por exemplo, os profesionais deciden se resulta máis produtivo ou non para a empresa subcontratar a axentes externos certas áreas de xestión dunha empresa: dirección, servizo técnico etc. Por apuntar outra idea, as compañías sopesan a creación de novos espectáculos a partir das maiores ou menores restricións laborais coas que conta o elenco fixo dunha empresa, de tal modo que incluso sexa posíbel ofrecer espectáculos diferentes ao mesmo tempo.

²⁹⁷ Lipovetsky (2007: 206) amplía esta perspectiva da fragmentación da identidade do individuo a partir de reflexións como as seguintes: “la referencia comunitaria se ha convertido en una «tecnología» del yo. Lo que se manifiesta es menos una realidad supraindividual que una estrategia personal, una instrumentalización del grupo con vistas a la valoración y la afirmación de uno mismo. Por lo demás, ¿de dónde vienen los fenómenos de polipertenencia y el carácter inestable y móvil del neotribalismo sino precisamente de la lógica del individuo desinmovilizado, desligado, legislador de su propia vida? No es el escapar de uno mismo en emociones y

(Lipovetsky 2007: 206-207) que propón o mercado serían algúns dos motivos esgrimidos polos creadores de cara a desmarcarse de propósitos comprometidos cunha cohesión sociosemiótica galega diferenciada, a día de hoxe minoritaria. En suma, falamos do auxe de prácticas que privilexian o valor económico: “Se trata de seducir con la novedad, de reaccionar antes que la competencia, de acelerar el lanzamiento de los productos, reducir los plazos de concepción y presentación de los productos nuevos en el mercado” (Lipovetsky 2007: 82-83).

Ademais, esta ideoloxía é potenciada a través da renovación asidua do repertorio, pois a constante novidade relega ao esquecemento a inmensa maioría dos produtos. O que entendemos por desvalorización do teatro galego como resultado da desprotección da súa vertente social (Rodríguez Domínguez 2014, López García 2018) ten no “continuo consumista” (Lipovetsky 2007: 10) outro dos problemas que deben solventar os profesionais comprometidos co valor simbólico dos espectáculos, pois o propio ritmo do sistema está imbuído pola lóxica do capitalismo. Así, en opinión de Carlos Lorenzo (2006: 44) é notorio no STG o incremento da “espectacularización, unha combinatoria entre ritmos vertixinosos, competición, morbo, efectismo e sensacións de brocha gorda, sen matiz nin ambigüidade”.

Un sistema de produción acelerado actúa contra os intereses das culturas que se queren diferenciar e, por tanto, o teatro galego precisa liberarse da espiral xerada desde a mercadotecnia. En palabras do dramaturgo Ernesto Is²⁹⁸: “Non se pode equiparar o teatro –calquera arte– á produción en cadea, non estamos facendo coches. Non se pode, claro, pero faise” (Sotelo 2017).

Por iso mesmo, contra os ritmos do frenesí consumista cabe opoñer os postulados da dramaturga rusa María Knébel (1991: 112): “El nacimiento de una idea se ve precedido forzosamente por un gran trabajo de observación y meditación”. No entanto, como queira que os proxectos a longo prazo pasaron a ser desestimados na súa maioría a consecuencia das volátiles condicións en que vivimos (Bauman 2009), a escena galega tamén fica imbuída pola procura

fusiones colectivas lo que predomina, sino el *Homo individualis* que es dueño de sí incluso en la definición social del yo”.

²⁹⁸ Ernesto Is (1988-): dramaturgo xixonés titulado pola ESAD-Galicia. Alterna creacións para o sistema teatral español con creacións para o sistema teatral galego. Neste último, codirixe a compañía Feira do Leste (2015), apartada do teatro de base aristotélica.

do rendemento inmediato e dos “comportamentos deshonestos respecto á arte”²⁹⁹ (Knébel 1991: 180).

Como apenas hai axudas para proxectos plurianuais³⁰⁰ –demanda articulada, por exemplo, nos artigos 3.1. e 21.h) do “Anteprojecto” (Comisión de expertos 2016)– só certos axentes libres poden optar por traballos de investigación máis demorados no tempo, caso dos máis de dous anos que invertiron Santiago Cortegoso e Marián Bañobre en *A filla de Woody Allen* (2010) (Salgado 2017: 188). Mais ante un panorama en que as novidades/estreas resultan altamente sedutoras para o grande público, intentar levar adiante espectáculos comprometidos cunha lóxica, digamos, anticapitalista, exige unha inversión de enerxías a maiores, pois as empresas que tomen esa decisión deben concentrar os esforzos en producir en períodos de tempo reducidos que xogan a favor da lóxica imperante no sistema.

6.4. Síntese

Nesta parte do estudo fixamos a nosa atención no rol que desempeñan os responsábeis políticos no campo teatral galego.

Coa finalidade de observarmos o condicionamento da produción á que se ve sometido o groso dos creadores, atendemos a unha serie de medidas planificadas que, no marco do capitalismo cultural, en conxunto apenas protexen a creación de espectáculos fundamentados no seu valor social, posto que na regulación do STG se están a privilexiar os parámetros cuantitativos –isto é, os económicos– no seo dun sistema de produción acelerado.

Segundo esta maneira de intervir no sistema por parte dos axentes planificadores concluímos que as compañías máis comprometidas coa

²⁹⁹ Ligado coa cita anterior da dramaturga rusa: “Debo admitir que no sufro tanto cuando veo un fracaso de mis estudiantes como cuando descubro en ellos un comportamiento deshonesto respecto al arte. Todos tienen que sufrir fracasos, pues ningún destino se forma únicamente con triunfos. El fracaso no destruye al arte, pero la traición a sí mismo y a los principios humanos sí es destructivo para el hombre y para su trabajo” (Knébel 1991: 180). Neste sentido, comparte con Grotowski (1974: 200-203) unha percepción similar do modo de facer teatro, dado que o verdadeiro artista viría a ser aquel que manexa baixo a “ética creativa” a presión exercida polo resultado, para o que tras dun proceso de búsqueda sería preciso “correr en cada ocasión el riesgo del fracaso”, cuestión hoxe minimizada.

³⁰⁰ Como falamos de xerar estabilidade, en certa maneira casos como os das residencias artísticas comprenderíamolos como un exemplo de aposta polo longo prazo, mais son contadas as compañías que, na verdade, gozan deste privilexio.

reafirmación dunha identidade cultural propia teñen máis difícil acadar tal obxectivo. De facto, esta detección de tendencias conducentes á homoxeneización do sistema aínda a ampliamos coa análise da lóxica da moda que opera no campo.

7. Tendencias homoxeneizadoras no STG: o modelo da moda

Tras repararmos nas accións planificadoras dos axentes políticos galegos con competencia en materia teatro, encamiñadas a controlar ideoloxicamente o sistema segundo intereses proclives a un goberno centralista, encadramos agora a nosa mirada na moda, quere dicir, na observación doutro conxunto de tendencias que redundan na estratexia anuladora de proxectos con vontade de remarcar o seu sentido de pertenza a unha comunidade social diferenciada dos esquemas culturais dominantes.

O sistema teatral galego, inserido nas dinámicas capitalistas da moda, presenta un percorrido similar ao de industrias afíns –caso da recorrente do SLG– con “tensions produzidas pola introdución da economía de mercado numha área historicamente dominada polas luitas polo poder simbólico” (Lourido 2015: 216). Consonte o referido noutras partes desta tese, o síntoma de normalización desenvolvido por Figueroa (2001) tampouco sería propiciador de reclamacións feitas a través dos espectáculos á volta do sistema como suxeito singular.

Mediante a diversificación da oferta á que nos leva o capitalismo, os artistas corren o risco de ver ensumidas as súas enerxías na creación de espectáculos cun determinado valor simbólico, en beneficio da procura de maior ocupación de mercado a partir de encher as supostas “carencias de *repertorio*” do sistema (López Silva 2004: 144). As prácticas que seguen este criterio, promovidas polas principais institucións da Galiza, adoitan ser homoxeneizadoras:

Ademais, o teatro que se impulsa dende o sector público tamén tende a fomentar a espectacularización, a uniformidade, a manifestación e mesmo a vulgaridade, tamén prima a rendibilidade mediática fronte á realidade social e tamén vale só o que se pode medir e cuantificar (Sanjiao 2007: 207).

Quere isto dicir que o sistema de produción teatral tamén persegue as masas a través da aparencia democrática. Por iso, no fondo, falamos dunha

producción sen carga simbólica reactiva, inclusive no caso de teatro expresado en lingua galega. Tal proceder contribúe á absorción cultural da cultura propia por parte da lóxica do campo de poder, cuxa estratexia inclúe a “promoçom acrítica dumhas indústrias culturais construídas em torno das supostas necesidades de «fazer país», «encher os vazios da cultura galega», «em galego, tem que haver de todo», etc.” (Lourido 2014: 57).

Os novos paradigmas sociais instalados nas últimas décadas, fan que as empresas que, en esencia, procuran achegarse ao grande público teñan máis posibilidades ás que recorrer para acadar tal obxectivo (omnivorismo, multiculturalismo, globalización, linguaxe dixital etc.), mais a carón das bondades que ofrecen ditas posibilidades, estas traen consigo as máis das veces vicios denunciados no STG como resultado da aplicación na escena de elementos estereotipados e vacuos³⁰¹.

Para acadar o obxectivo de amosarmos a escalada no STG dos procesos imitativos da moda, tomamos como base a democratización da oferta producida no sistema, amparada na amentada normalización. Se ben é necesaria a diversificación do repertorio, o que se quere poñer enriba da mesa neste traballo é a existencia dun desequilibrio entre o valor económico e o simbólico dos produtos do sistema, pois segundo denuncia Alberto García, presidente da Asociación Galega de Profesionais da Xestión Cultural (AGPXC), na cultura a vertente da economía está engulindo a súa dimensión social:

A cultura enfócase cada vez máis cara ao produtivismo, cara á economía-cultura, cara aos cartos e cara ao turismo. Como mostra, a nova forma e o novo nome que adoptou a Consellería de Cultura e Turismo. E esquécese, pola contra, outras dimensións da cultura como dereito da cidadanía, cuxo acceso debe ser garantido, algo que mesmo recoñece a Constitución no seu artigo 44. A cultura debe ser un axente de desenvolvemento integral do territorio, cunha dimensión económica, pero tamén social, persoal... (Pérez Pena 2018).

³⁰¹ Pensamos nos dramaturgos Jerzy Grotowski (1974) e Peter Brook (2015), quen na segunda metade do XX renegaron dos vicios adquiridos na escena a consecuencia da influencia do cine e da televisión. Para o caso do STG, por exemplo, teríamos as advertencias de Salgueiro (2005) sobre o uso baleiro de formas novas –por exemplo, as multimedia– que só buscan as vendas.

Entendemos que as posibilidades para asegurar a permanencia do sistema como ente específico non pasan, entón, por aplicar unha lóxica homoxeneizadora senón máis ben, por dotar de personalidade propia o sistema. Por palabras de Bauman (2007: 39): “La receta para el éxito es «ser uno mismo», no ser «como todos los demás»”. Mais, de observarmos unha serie de índices, a tendencia no campo non segue esta prescrición.

7.1. Diversificación do produto escénico e aparente democratización

Para poder funcionar como unha industria baseada na economía da variedade dos produtos e da súa renovación rápida, os axentes teatrais da Galiza, previamente, tiveron que idear estratexias xeradoras dunha demanda o máis constante posíbel.

Para o caso do STG, vinculamos a democratización da oferta –ou sexa, achegar a máxima cantidade posíbel de público ao teatro– a planificación cultural institucional apuntada páxinas atrás. Isto explica que, por exemplo, a práctica inacción en campos como a escola ou os medios de comunicación masivos faga que a visibilidade da oferta e o consumo dos produtos escénicos se vexan resentidos (Comisión de expertos 2016, AGT 2018).

No entanto, a observación doutros índices relacionados coa despenalización xeográfica e mais coa desestacionalización permiten constatar os avances dados na amplitude da oferta, corroborada ademais polo auxe do consumo no XXI. Aspectos ambos que convidan a que proliferen o número e tipos de espectáculos nas táboas galegas.

7.1.1. A despenalización xeográfica

Aínda que, por suposto, os aspectos que poderíamos observar para entender os motivos que hai detrás do non consumo de teatro na Galiza son numerosos –como é o caso do estado da maioría das infraestruturas en que se desenvolve a actividade teatral– nesta epígrafe explicamos o funcionamento do STG a partir do caso concreto da “penalización” demográfica (Sanjiao 1998a: 163). A dispersión poboacional dos habitantes galegos fai que haxa poucos

núcleos con entidade suficiente para xerar unha oferta cultural continuada pois, ademais, os desprazamentos até eses lugares teñen que verse en clave de custos (de tempo, cartos, oportunidade...) (Sanjiao 2007).

A comunidade galega apenas concentra o 36,6% dos seus 2 701 743 habitantes arredor de sete principais cidades³⁰²: Vigo (293 642), A Coruña (244 850), Ourense (105 505), Lugo (98 025), Santiago de Compostela (96 405), Pontevedra (82 802), Ferrol (66 799). A teor destes datos –con 5 destas 7 cidades ubicadas en Pontevedra e A Coruña– o peso das cifras das ICC nas catro provincias preséntase desigual (AECT 2011, López García 2018), do mesmo modo que acontece co teatro, coas empresas teatrais tendo como radio de acción principal as dúas provincias occidentais³⁰³. Isto explica a distribución das empresas de teatro por provincias para a primeira década do XXI: A Coruña (53%), Pontevedra (30%), Lugo (10%), Ourense (7%) (Torre Rodríguez 2015: 163).

De observamos o consumo de teatro na RGTA nos inicios do XXI, as cifras ratifican a penalización do gasto nas provincias orientais:

A Coruña e Pontevedra concentran cada unha aproximadamente o 40% dos asistentes totais (4 de cada 5 espectadores). Lugo reúne algo máis do 15%, e destaca o baixo peso da provincia de Ourense, que non alcanza o 4% do total (IGAEM 2006: 33).

No entanto, consideramos que no decorrer do presente século hai argumentos suficientes para falar dunha certa descentralización da oferta. Entre os motivos que subliñamos, detémonos, nun primeiro momento, na municipalización da cultura. A gradual aposta dos concellos polo teatro non só se limita á incorporación a RGTA das sete cidades antes sinaladas –por exemplo, os concellos asociados foron 39 no segundo semestre de 2018–.

³⁰² Información extraída da web do IGE, cos datos correspondentes ao ano 2018: https://www.ige.eu/estatico/estat.jsp?ruta=html/gl/PanoramaConcellos/02_Poboacion.html.

³⁰³ Entre as causas a destacar alén do número de habitantes: a sede de todas as salas acollidas a RGS, o circuíto da RCDC (con obriga de ter domicilio fiscal na provincia de A Coruña), a sede da ESAD-Galicia en Vigo, o lugar de celebración da maioría dos festivais de teatro (Torre Rodríguez 2015: 388-390), a distribución por provincias dos grupos amadores de teatro asociados á Federación Galega de Teatro Afeccionado (FEGATEA); así, sobre un total de 92: 49 teñen o seu domicilio social en A Coruña (53,2%), 27 en Pontevedra (29,3%), 10 en Lugo (10,8%) e 6 en Ourense (6,5%).

Aliás, no deseño da programación de teatro municipal tómanse en consideración outras redes de distribución públicas ou inclusive proxectos propios (ciclos, festivais, días de, dinamizacións turísticas etc.) que fan que localidades como Carballo, Narón ou Ribadavia teñan un grande peso no mapa teatral galego³⁰⁴. De igual forma, as vilas acollidas á CnC –en 2018, 108 núcleos poboacionais polos que pasa o Camiño de Santiago (AGADIC 2018a)– espallan a oferta de teatro polas catro provincias dunha maneira moito máis equitativa que no caso da RGTA:

Táboa 6: Distribución do teatro por provincias en CnC 2018

	A Coruña	Lugo	Ourense	Pontevedra
TOTAL (342)	120	91	52	79
%	35	26,6	15,2	23

Nun segundo momento, non necesariamente desligábel do anterior, parécenos de interese destacar as propostas de Lorenzo (2006: 43) para traballar o teatro “desde abaixo” consistentes en crear a “perspectiva da demanda”:

O segundo consello para potenciar a demanda é, ao igual que no caso da investigación ou da formación, ir alí onde están as persoas no seu tempo de ocio, sacar o teatro do teatro e levalo alí onde a xente se socializa, aproveita o seu ocio e xera referentes de identificación. Aí os e as *contacontos*, o *Festiclown* ou *En pé de pedra* pódenos servir de referencia orientativa. Enténdaseme ben, non insinúo que haxa que periclitar a obra teatral sobre un escenario fixo e substituíla por estas outras manifestacións: só indico que algunhas prácticas a pé de rúa permiten achegarse ao común da poboación e xerar novos espectadores casuais, co de positivo que isto ten para o conxunto do teatro galego. Para iso os pequenos formatos, con baixos custes de instalación, son decisivos (Lorenzo 2006: 45).

Aínda que os espazos ao aire libre copan a programación da rede CnC, o certo é que os principais festivais de teatro da Galiza son os que mellor

³⁰⁴ Mentres Ribadavia sobresaie pola Mostra Internacional de Teatro (MIT), Carballo destaca pola súa programación regular –alén da organización do FIOT e do Primavera enDanza–. Pola súa parte, Narón ten no seu padroado un referente na xestión da cultura.

responden a idiosincrasia que, entendemos, escoa da cita anterior, pois combinan o teatro de sala coa oferta noutros espazos afastados do auditorio en que teñen lugar os espectáculos máis prestixiados polos programadores.

Un repaso breve polos últimos anos do FIOT, por exemplo, indicárianos unha aposta paralela á sala en que a rúa, os bares, os escaparates dos comercios ou outro tipo de lugares acondicionados para a ocasión teñen a súa cota de protagonismo no festival³⁰⁵. Tal estratexia, consistente en facer visíbel o produto escénico, poida que sexa especialmente recomendábel para aqueles produtos con menos saída no mercado; por iso, ciclos como Primavera enDanza, organizado polo concello de Carballo, teñen ofrecido un anticipo do espectáculo desenvolvido no auditorio horas máis tarde, xa de maneira íntegra. Pensamos no ciclo de 2014, con *Momento Blooming*, do que “o público poderá gozar dun pequeno avance ás 13.00 no xardín municipal (ou no mercado se chove)” (Palmou 2014b) ou *Silencio, por favor*, para o que “Ás 12.30 ofrecerán un avance no IES Alfredo Brañas” (Palmou 2014c).

Ao fío do recén sinalado, a democratización da oferta inclúe tamén a programación de espectáculos no ámbito escolar, práctica moi empregada por unha parte das compañías do STG e na que nos deteremos máis adiante. Asemade, os impulsos dados desde a hostalaría en xeral (bares, pubs...) ou desde salas máis específicas –acollidas ou non á RGS– fannos falar desde a moderación dunha despenalización da oferta teatral³⁰⁶. No entanto, esta ampliación da oferta desde o ámbito privado ou público, conxuntamente cos items seguintes, habemos de relacionala coa planificación económico-política que domina o campo para dotármonos de máis argumentos que permitan ponderar a ideoloxía presente no STG.

³⁰⁵ Así, á programación de rúa incluída no FIOT, sumamos a organización doutros ciclos paralelos á oferta principal en espazos independentes do auditorio principal, caso do ciclo OTNI (obxecto teatral non identificado) e do certame de microteatro m2. Excluimos desta consideración os espectáculos ofrecidos ao fío da experiencia en espazos inusuais.

³⁰⁶ Outro argumento podería vir dado pola observación da sede dos principais festivais subvencionados pola AGADIC en 2017 e 2018, pois dos 11 con axuda da Axencia 4 deles teñen lugar na provincia de Ourense: Corpo (a)terra, MIT, Festival de Teatro Galego de O Carballiño (FETEGA) e Festival Internacional de Teatro de Ourense (FITO). Polo contrario, non hai ningún na provincia de Lugo.

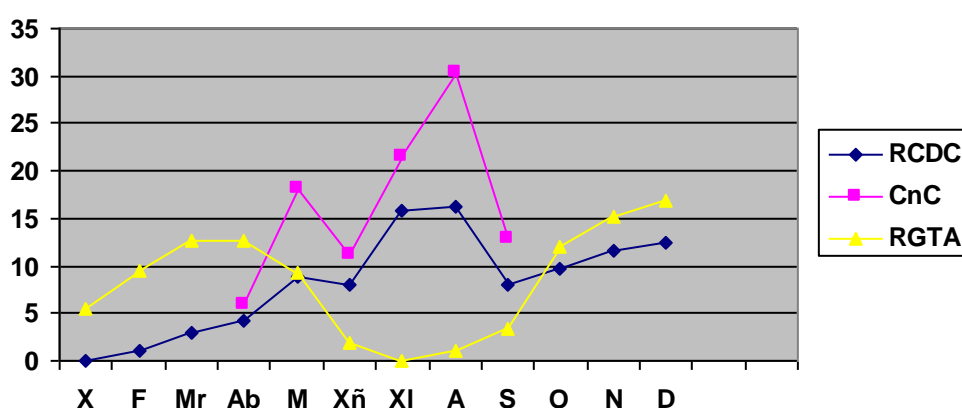
7.1.2. Desestacionalización da contratación pública como mostra da procura do continuo temporal

A actual regulación da RGTA, como rede pública a que se pode acoller calquera concello do país que conte coas infraestruturas adecuadas, evidencia unha deficiente normalización do teatro. Como se pode observar na gráfica 3, a contratación por esta rede presenta unha oferta estacionalizada, coa práctica imposibilidade de asistir ao teatro durante os meses de verán.

Ben polo contrario, CnC ofrece uns picos de contratación inversos, co consumo cultural disparado para os meses de verán. Dita rede, iniciada en 2013, corrixe en certa maneira a anomalía da RGTA e, neste sentido, a oferta de teatro sería permanente en todas as estacións do ano. No entanto, a programación da CnC, como se ten indicado, gardaría máis afinidade cunhas determinadas modalidades escénicas e, ademais, sería proclive á exhibición en espazos exteriores, entre outras cuestións.

Por último, de nos fixarmos nas cifras de consumo da RCDC esta compensaría as carencias dos meses con menor contratación de teatro na primeira das redes nomeadas. A modo visual teríamos o seguinte:

Gráfica 3: Picos de contratación de teatro nas principais redes de distribución da Galiza



Nota: Tanto por cento de representacións por mes e rede de distribución, partindo dos últimos anos analizados previamente para cada rede: 2018 para CnC e RCDC e 2012-2016 para RGTA. O teatro (galego ou non) vai mesturado coas demais artes escénicas que integran os respectivos programas. CnC vai de abril a setembro, mentres que RCDC e RGTA son anuais.

A oferta para o público ao longo do ciclo anual agrandaríase de tomarmos en consideración o teatro programado desde salas privadas ou desde escolas, neste último caso condicionado aos meses de que consta o calendario escolar.

Aliás, a programación de teatro durante o verán acrecéntase con proxectos como os amentados da compañía Os Quinquilláns –con privilexio dunha determinada temática– ou mesmo co teatro habitualmente non profesional enxerido na celebración de feiras e festas: A Maruxaina, Queimada Popular de Cervo, Son d’Aldea etc³⁰⁷.

Finalmente, aínda acrescentamos a esta relación a programación de festivais, cuxo inicio –coa salvedade do Festival Internacional de Títeres de Redondela (FIT)– se asocia ao verán e mais a comezos do outono. Os subvencionados pola AGADIC en 2017 ou 2018 presentan para os meses de setembro e outubro unha alta dose de solapamento que, con vontade por parte das partes implicadas, podería ser corrixida para non obrigar o espectador a elixir a que espectáculo asistir de darse o caso de haber varios do seu agrado programados en distintos festivais un mesmo día:

Táboa 7: Festivais de teatro subvencionados pola AGADIC en 2017 ou 2018

NOME	EDICIÓN	POBOACIÓN	PROVINCIA	ÁMBITO	MODALIDADE	TEMPORALIDADE
FIT	18	Redondela	Pontevedra	Internacional	Monicreques	14-20 maio
MITCFC	34	Cangas	Pontevedra	Internacional	Teatro cómico	29 xuño-8 xullo
Corpo (a)terra	7	Ourense	Ourense	Non consta	Danza	6-14 xullo
MIT	33	Ribadavia	Ourense	Internacional	Teatro	15-24 xullo
MTGC	14	Cariño	A Coruña	Galego	Indefinida	12-18 agosto
Fetega	28	O Carballiño	Ourense	Galego	Teatro	5-9 setembro
Festiclown	7	Vilagarcía	Pontevedra	Internacional	Novo Circo	19-28 setembro
FIOT	26	Carballo	A Coruña	Internacional	Teatro	16 setembro-28 outubro
Núbebes	5	Pontevedra	Pontevedra	Galego	Teatro para bebés	23 setembro-1 outubro
FITO	10	Ourense	Ourense	Internacional	Teatro	5-15 outubro
Galicreques	22	Santiago	A Coruña	Internacional	Monicreques	13-21 outubro

Nota: Ano 2017 como referencia. Para os casos en que o festival teña en conta varios espazos tómase como base o predominante. Para etiquetarmos como internacional un festival tomamos como criterio que estivese exposta con claridade tal condición na proxección de identidade do evento proporcionada nos espazos dixitais dos eventos citados a día 28 de agosto de 2018. En canto á modalidade, tómase como referencia a predominante.

En suma, de modo análogo ao epígrafe anterior podemos subliñar con certa reserva a presenza constante de programación teatral durante todo o

³⁰⁷ No entanto, no caso das feiras medievais (A Coruña, Corcubión, Noia, Monforte, Ribadavia etc.) é frecuente recorrer a contratacións profesionais en que, dito sexa de paso, a lingua que se escoita durante as exhibicións escénicas non adoita ser a galega.

ano, pese a falarmos dunha oferta en certa medida suxeita á temporada, quere dicir, moi condicionada polas circunstancias que regulan o seu consumo nun momento dado. Neste sentido, só en función dos programas sinalados ao longo desta epígrafe, a distribución dos espectáculos segundo os días de semana ou a franxa horaria en que as encenacións teñen lugar achegarían diferentes resultados na ocupación dos palcos, de tal modo que encontraríamos máis elementos para (re)afirmar a democratización que presenta o STG³⁰⁸. O solapamento dos principais festivais da Galiza, por exemplo, denota a marxe de mellora que hai na planificación cultural, cando menos no relativo a un calendario anual composto por tales eventos, embora entendamos certas rebaixas económicas –das que tiran proveito varios dos festivais amentados– producidas por estaren en xira compañías internacionais.

Sexa como for, non debemos confundir a maior oferta teatral –asociábel á idea de democratización exposta tanto nesta epígrafe como na anterior– coa falsa democracia que, na verdade, presenta o STG. A aparencia democrática (Méndez Rubio *apud* Lourido 2014, Linheira 2018) evidénciase, por exemplo, na falta de infraestruturas, na ausencia de formación crítica desde a base por parte das entidades públicas ou, por referenciar un último caso, no acceso desigual á oferta de espectáculos segundo estes traballen con signos máis ou menos convencionais na escena.

7.2. A marca empresarial como principio de distinción no mercado

A democratización da oferta implica que os consumidores teñen máis onde elixir dentro do amplo abano de posibilidades ofrecido, mais como a nova configuración do mercado favorece a sobreproducción, ante a falta de claridade nas referencias “más se imponen el poder del mercado y la lógica de las marcas”³⁰⁹ (Lipovetsky 2007: 45), de tal modo que a insistencia na produción de marca é un mecanismo máis da moda.

³⁰⁸ Neste sentido, a oferta xa non se limitaría á noite nin tampouco ás fins de semana, por máis que ambos os períodos de tempo sigan a concentrar a maior parte da contratación.

³⁰⁹ Acorde co indicado noutras partes destes estudo, até dous de cada tres consumidores mantéñense á marxe das marcas Lipovetsky (2007: 86), para o que consumen produtos similares mais cun prezo inferior. Non obstante, no fondo, tal consumo toma como referente de identificación a marca, de modo que nos esquemas mentais destas persoas a lóxica do poder está a imperar, cando menos en certa medida. Aliás, de adentrármonos no mundo comercial

O valor dado a unha empresa de teatro depende dunha serie de elementos que forman parte activa da súa identificación comercial en clave de marca. Na creación desta identidade como empresa interveñen numerosos factores que van máis alá do deseño dos espectáculos da compañía, de tal modo que a nosa mirada precisa abranguer máis aspectos que os postos en xogo enriba das táboas.

Sen un eficiente e cohesionado traballo de xestión integral por parte dos profesionais sobre este particular, o risco de perder valor de mercado pasa a ser moi alto, dado que a marca constitúe un dos principais factores de asistencia a unha obra de teatro (IGAEM 2006: 188)³¹⁰. Xa que logo, ás empresas de teatro interésalles, entre outras cuestións, non entrar en incoherencias, posto que provocan a desorientación do público e o consecuente decaemento do seu sentido de pertenza a unha compañía.

Tanto para evitar o desapego do espectador a respecto dunha empresa de teatro como para conquistar público, crear marca resulta fundamental como estratexia que dota de referentes e seguridade un espectador que a través do consumo dos produtos da compañía pasa a formar parte dunha identidade tribal (Lipovetsky e Serroy 2010). Aliás, en función do grao de afinidade que se establece entre consumidor e empresa, “los decretos de la moda consiguen extenderse gracias al deseo de los individuos de parecerse a aquellos a quienes se juzga superiores, a aquellos que irradian prestigio y rango” (Lipovetsky 1990: 42).

Porén, o valor empresarial dunha compañía non é algo que dependa en exclusiva das súas tomadas de decisións, de tal modo que os principios de xerarquización externa (os premios, o recoñecemento mediático dos protagonistas dun espectáculo, o éxito comercial etc.) tamén interveñen na xestión da marca. Desta forma, accións como a edición de libros ligados aos discursos espectaculares resulta importante “na medida en que o libro constitúe

que ten en mente o citado sociólogo, comprobaríamos como, por un lado, as marcas brancas poden acadar o estatus de marca e, por outro, detrás das marcas brancas ás veces están as propias marcas. Para o caso do STG a cuestión xa foi concretada en páxinas anteriores.

³¹⁰ Entendemos que a marca opera, cando menos, baixo a declaración de “nome e fama da compañía”, o que inflúe no 19,9% dos casos (IGAEM 2006: 188). Esta porcentaxe aumentaría se agregamos outros dos factores enumerados, os cales poderían chegar a ser comprendidos baixo a idea de marca. Por outra parte, dita influencia debe ser revisada para a segunda década do XXI, pois na era da sociedade dixital a percepción da marca cobrou unha maior importancia.

un vehículo de publicidade e un mecanismo de canonización” (Vilavedra 1998a: 138). Por esta vía, ante a escaseza actual de ditas publicacións, esta táctica empresarial agrándase especialmente no XXI, coa saída ao mercado doutros produtos non escénicos alternativos ao libro que fortalecen o grao de adhesión a unha compañía a través dunha ampla gama de elementos conformadores do *merchandising* dun espectáculo e/ou empresa³¹¹.

O poder que xenera a marca no mercado –traducíbel nun produto escénico recoñecíbel polo consumidor e, por tanto, con trazas de presentar unha alta ocupación do patio de butacas– obriga a compañías cuxo público non está tan asegurado a empregar outras estratexias para seren competitivas no mercado, tal e como explica Artur Trillo, director de Talía Teatro:

Si hai compañías que teñen un público garantizado. Os Chévere, Mofa e Befá... sempre van ter público. A outros cústanos máis porque non temos esa marca ou eses premios e recoñecementos que teñen outras compañías (Munín 2018).

Aínda que as palabras de Trillo poderían levar a pensar que unha compañía como Chévere –hoxe no centro do STG– apenas precisaría investir en afianzar a súa posición, o certo é que non escatima en recursos que teñan a ver coa promoción e publicidade³¹². De facto, os seus proxectos non se limitan a esas dúas cuestións: falamos dunha empresa que liderou en Santiago a xestión dunha sala propia a pesar dos atrancos políticos, puxo en marcha en 2010 a plataforma dixital de contidos culturais Rede NASA (<http://redenasa.tv/>), contou cunha residencia artística no concello de Teo desde 2012 a setembro de 2019, produce proxectos de teatro documental a través de A Berberecheira

³¹¹ Como se exporá máis adiante, a explotación comercial de prendas, chapas... é unha fórmula recorrente na xestión dunha serie de compañías nadas no XXI; no entanto, empresas como Chévere veñen empregando esta estratexia desde o XX. Aliás, arredor de dita compañía, con motivo do seu 30 aniversario –e tras o Premio Nacional de Teatro en 2014– a editorial Kalandraka lanzou ao mercado unha Biblioteca de Teatro con base nos principais espectáculos de Chévere, sendo *Río Bravo* (2017) o primeiro título da colección.

³¹² Así, o *merchandising* xerado desde os seus comezos –recompilado nos autoeditados librodisco *Chévere quince anos* (2003) e *Máis alá da ultranoite* (2014)– ou os discursos fóra dos palcos –en esencia, hostís ao poder– (Ramos 2013, Crespo 2015b) axudaron a crear marca á compañía, dado que, ademais, ese discurso é potenciado nos escenarios, por exemplo a través da irreverencia das *Ultranoites*. Caer na autocompracencia non convidaría a observar o futuro da compañía da mesma forma, de tal modo que no seu *modus operandi* manteñen as fórmulas que os levaron ao actual recoñecemento tanto de pares como de público.

etc. Todo iso, sumado á súa traxectoria nos escenarios, fortaleceu a súa condición de marca privilexiada –e singular– no sistema, coa estética “pop” e a mensaxe reactiva como referentes dunha compañía acostumada a “mojarse con todo” (Vizoso 2017). Aliás, os signos teatrais dos seus comezos, recollidos en *Chévere quince anos*³¹³ (2003) son, en esencia³¹⁴, os mesmos que hoxe seguen a definila. Outra das claves para entender, hoxe, a súa posición:

Tiramos moito dos medios de comunicación, da tele, de internet, youtube, da música, dos videoclips, do cine, dos libros, de filosofía, dos cómics, das revistas satíricas, do que oes no autobús ou no tren, na praza, do que ves na praia ou nun funeral... (Xesús Ron *apud* Salgado 2017: 195).

No entanto, as empresas que non sexan tan recoñecíbeis no mercado procuran mediante multitude de fórmulas diversas acadar tal obxectivo. Sobre o amentado duplo eixo económico-simbólico proxectan a súa identidade como empresa no sistema coa finalidade de distinguirse das demais e, neste sentido, partiríamos dun obxectivo común propio da moda que, para o caso dun STG autónomo, como vimos insistindo, precisa ser equilibrado:

Lo propio de la moda ha sido imponer una norma en conjunto y, simultáneamente, dejar sitio a la manifestación de un gusto personal: hay

³¹³ “Chévere é cultura pop, fai teatro pop, utiliza cores planas e grandes superficies. Toma a súa linguaxe do extremadamente popular e dos medios de comunicación de masas (o cine, a tv, o cómic, a música rock, internet...), códigos perfectamente recoñecidos polo público que Chévere trastoca, deforma ou modifica ironicamente (e cun distanciamento moi evidente, brechtiano ou non), tratando de falar ao espectador no seu mesmo idioma para establecer unha comunicación moi directa a partir dunha complicidade inmediata. [...] Chévere rexeita a tradición do teatro ben feito (a tradición, non o teatro) e os parámetros establecidos a este respecto, que substitúe por unha linguaxe propia. Chévere ignora o tópico do acto creador e a manifestación xestual do suxeito e renuncia á categoría de autor. A súa práctica non respeta as pautas establecidas polo teatro tradicional, pola vangarda e pola crítica. É quen de contrapoñer o mal gusto, o banal, o non acabado, o fragmentario e o pastiche ao teatro dominante, aspecto enfatizado polo seu repertorio iconográfico (os símbolos da cultura americana imperante, pero tamén os da cultura moi local) e dramaturxico (narrativa de xénero, pero tamén práctica performática, plástica, sonora, visual, poética). E a falta de respecto (pola tradición, pola vangarda, polo progresismo, polos tópicos, pola profesión...) acaba sendo un dos seus rasgos máis consistentes” (Chévere 2003).

³¹⁴ Como se desenvolverá máis adiante, un dos aspectos destacados na traxectoria de Chévere ten a ver coa asunción dun elevado grao de compromiso á volta dun sistema teatral diferenciado do correlato español. Neste sentido, alén da análise dos seus produtos escénicos, o feito de observarmos os discursos da compañía fóra dos palcos contribúe a ratificar esta idea.

que ser como los demás pero no absolutamente como ellos, hay que seguir la corriente pero significar un gusto particular (Lipovetsky 1990: 47).

Aliás, parécenos que esta lóxica diferencialista en boa medida ten unha compoñente de proceso individualizador, quere dicir, tendente á segmentación de clans –tanto na recepción como na creación dos produtos– e, indo máis alá, desfavorecedora do simbolismo do colectivo. Así, a procura de público para unha empresa determinada pode confundir no traballo a prol de obxectivos simbólicos –e mais económicos– maiores, como o fortalecemento da marca de conxunto (unha sorte de denominación de orixe) que entendemos escoa das seguintes palabras de Quico Cadaval: “O que nos fai falta é que haxa un público do teatro galego e non un público de Excéntricas, de Chévere, de Carlos Blanco ou de Cándido Pazó” (Crespo 2013).

Das numerosas e constantes posibilidades de distinción que perseguen as empresas para a xestión da súa marca, optamos por fixar a nosa atención nun par de aspectos ilustrativos do empeño posto polas compañías teatrais nesta cuestión.

7.2.1. Identidade verbal e identidade visual: estratexias iniciais de *marketing*

A visibilización dunha compañía no mercado pasa por xerar unha serie de recursos que potencien a súa imaxe como marca (González 2012). Xa que logo, para o recoñecemento e diferenciación dos seus produtos empregará un conxunto de estratexias –denominado *branding*³¹⁵– que ten como finalidade última seducir ao consumidor:

Para entender qué es el branding, lo primero que tenemos que comprender, es qué es una marca. La definición más habitual, la que

³¹⁵ Para González (2012): “El branding es la disciplina de gestión que se ocupa de que todos los elementos que forman parte de una marca funcionen de manera sinérgica”. A súa importancia é tal que para Lipovetsky (2010: 105) simboliza o paso da cultura de marca á de hipermarca, caracterizada esta última polo feito de que “el *branding* adquire más importancia que el producto”. Para o caso do teatro, por exemplo, alén da imaxe transmitida fóra dos palcos incluíría os signos desenvolvidos na escena por parte das compañías. Debido aos obxectivos desta tese apenas nos adentraremos nos múltiples ramais que se abren pola vía do *branding*, ficando esta liña aberta para futuros traballos máis achegados ao ámbito do emprendedorismo.

podemos encontrar en la mayoría de fuentes (tanto bibliográficas como de internet), es la que establece la Asociación Americana de Marketing, y sostiene que una marca es “*un nombre, signo, símbolo o diseño, o una combinación de ellos, cuyo fin es identificar los bienes o servicios de un vendedor o grupo de vendedores y diferenciarlos de su competencia*”. Definición que hoy se ha quedado obsoleta, e incompleta pues concibe la marca desde un punto de vista estrictamente corporativo, desatendiendo las expectativas y percepciones que genera en sus clientes (y todas las personas que se cruzan con ella), y olvidando que las marcas van mucho más allá de lo meramente corporativo y comercial, y se desarrollan en infinidad de ámbitos, desde la política, hasta el arte, pasando por las ONGs.

Así las cosas, me gusta más definir el término marca como un catalizador de afectos, es decir, como la suma de todas y cada una de las sensaciones, percepciones y experiencias que una persona tiene como resultado del contacto con una organización, sus productos y servicios (González 2012).

Sen vontade de ofrecer unha análise integral, a marca ten na súa identidade verbal (*naming*) e mais na súa identidade visual (por exemplo, o logotipo) dous elementos claves no seu posicionamento no mercado. Canto ao primeiro deles, consonte Sanjiao (2007: 192): “O nome da compañía constitúe unha marca comercial, proporciona información ós posibles interesados, pola súa experiencia previa, presume o que pode esperar, e actúa en consecuencia”.

No tocante ao segundo, alén do máis habitual logo, a incidencia da imaxe no *marketing* do XXI (Lipovetsky e Serroy 2010: 104-105) esténdese cara ao modelo de configuración dos espazos virtuais das compañías. Xunto co resto do repertorio iconográfico disposto polas empresas de teatro (por exemplo: libros-disco, camisetas etc.) a imaxe cobrou un protagonismo decisivo na era da sociedade dixital, con proxectos empresariais cada vez máis sofisticados nas redes sociais para compensar a falta de visibilidade nos medios de comunicación masivos tradicionais. Deste modo, a través da identidade dixital (Torre Rodríguez 2015) as compañías teñen máis doado

darse a coñecer, alén de estaren nunha mellor posición para conectar desde Internet cos nativos dixitais³¹⁶.

Temos na compañía A Panadaría un exemplo nítido dos valores postos en xogo na escena. Por un lado, o seu deseño do nome e mais do logo garda relación cun modo de facer teatro que foxe da suntuosidade técnica; por outro, na explicación que dan con motivo da constitución da empresa reafirman a súa condición como mulleres:

[...] seguimos sen ter decorados de pan de ouro e veludo, nin local de ensaio, nin furgoneta, nin homes. Aínda.

Amasamos un teatro de creación propia e, por iso, chamámonos A panadaría, porque o noso é un oficio de tradición, de esforzo e constancia, de relación da persoa cos elementos máis básicos, co que viu antes e co que está por chegar. Porque en todo o mundo a humanidade fai pan e fai teatro, chamámonos A panadaría, para alimentar corpo e alma.

Gráfica 4: Logotipo da compañía teatral A Panadaría



Notas: Exemplo de logo vinculado ao nome dado á compañía.

Como falamos do auxe do “surfeo” informativo na sociedade actual (Serrano Jiménez 2013: 35), o relevante dunha compañía debe ser captado en breves instantes –e, por tanto, con poucos datos– para atrapar ao consumidor e convidalo a continuar informándose sobre a empresa. A prevalencia polo visual, por exemplo, leva a un maior coidado de fotografías e vídeos na rede

³¹⁶ A propia configuración de redes sociais e web, así como o coidado de aspectos como as actualizacións, a retroalimentación... contribúen a fixar a identidade dixital da empresa e, por esta vía, consolidar a imaxe da compañía. Unha análise en detalle do tratamento dado a elementos como os aquí mencionados permitiría tirar conclusións arredor da potenciación da marca a través da rede. Ademais, e ligado ao anterior, incluso poderíamos establecer pontes entre as características da identidade dixital da empresa e, por exemplo, a importancia concedida por esta ao aspecto visual na escena.

por parte de compañías como Matarile e Voadora, aspecto que garda grande coherencia co traballo en escena desenvolvido por ambas as empresas³¹⁷.

Aínda que estas só son estratexias iniciais³¹⁸, un bo deseño da identidade nominal e mais da visual reduce os custos de información e de comprensión da empresa e valoriza os produtos desta, sobre todo se o espectador descoñece o seu traballo en escena.

7.2.2. Diversificación dos principios distintivos

A cultura de marcas existente (Lipovetsky e Serroy 2010: 108) obriga a unha loita entre as compañías pola posición no mercado. No xeral, dita pugna, en tanto guiada pola lóxica económica, non favorece a construción dun modelo semiótico que evite a absorción cultural do STG, pois o discurso identitario específico fica nun segundo plano.

As empresas de teatro buscan ser recoñecíbeis para o público, mais a sabendas de que o sistema de produción acelerado en que nos movemos trae outro tipo de condicións impostas (reaccionar pronto, apurar os prazos etc.).

Desta forma, incluso compañías como Producións Excéntricas –cun alto grao de compromiso a respecto da consolidación do STG como sistema teatral autónomo–, na procura de competitividade no mercado non poden ficar á marxe das dinámicas comerciais. Para o seu director, Quico Cadaval: “Desde Excéntricas sempre intentamos sorprender ao público e ofrecerlle cousas que non lle pode ofrecer ninguén máis” (Crespo 2013).

Isto explica, por exemplo, a importancia de adiantarse aos demais e mais de saber vender un produto novidoso, a través dunha adecuada estratexia de *marketing* que convenza ao consumidor. Alén do éxito final destas tácticas empresariais, unha das máis habituais ten a ver coa distinción consistente en

³¹⁷ Unha visita a plataforma especializada en fotos Flickr de, por exemplo, Voadora ou mesmo a súa páxina web permite comprobar a creación de marca a partir da estilizada selección de imaxes da empresa, a cal en <https://voadora.bandcamp.com/> amosa, amais, unha instantánea dos seus espectáculos como vínculo á música destas producións, outra das marcas da casa da compañía.

³¹⁸ Por suposto, existen outras posibilidades que, alén do traballo en escena, complementan a imaxe corporativa dunha empresa –entendida como o modo xeral en que percibimos unha compañía–, caso das campañas de promoción e publicidade dos espectáculos ou mesmo os discursos fóra dos palcos dos representantes da empresa. No entanto, estes cometidos serán explorados máis adiante.

ser a primeira compañía en introducir no mercado unha determinada cuestión: así, no primeiro espectáculo de Matarile –*O cumpreanos da infanta* (1986)– a compañía puxo o foco en que era o “1º espectáculo de marionetas para adultos de Galicia”³¹⁹. Do mesmo xeito, teríamos *Elisa e Marcela* (2017) como “primer matrimonio homosexual de España”³²⁰ (Pardo 2017), *Ama (non é hippie)* (2019) como “primeiro espectáculo de danza vertical de Galicia” (Ramos 2019) etc. Unha competencia suxestiva a este respecto deuse entre *A cabeza do dragón* de Producións Excéntricas (estrea 03/03/2017) e *Martes de Carnaval* do CDG (estrea 20/04/2017), na cal saíu con vantaxe ao mercado o primeiro dos espectáculos, pois como testemuña Fefa Noia (2019) –directora do CDG entre 2015 e 2019– “gañou a carreira cronolóxica para aparecer nos libros de historia como o primeiro Valle levado a escena en galego”.

No entanto, son moitos outros os elementos en que apoiarse á hora de que unha compañía xere o seu factor distintivo no mercado e continúe a crear marca³²¹. A loita pola posición das marcas de produto partiría da modalidade escénica e mais a (est)ética privilexiada por unha empresa de teatro no mercado, con especial preponderancia de certos signos teatrais segundo sexa o caso (o corpo, a luz, a música, o texto etc)³²². A partir de aí, cabería observar, en primeiro lugar, reivindicacións en clave dicotómica como as xa indicadas noutras partes deste estudo (compañías con traxectoria/novas, tradición/vangarda, uso coidado da lingua galega/non uso da lingua galega, retorno identitario/retorno económico etc.).

³¹⁹ Información extraída de: <https://www.matarileteatro.net/o-cumpreanos>.

³²⁰ Por suposto, a estas estratexias aínda seguirían outras que acaban por conferir valor a aquilo que resulta máis acaído para os intereses das empresas e/ou dos organismos. Así, o Concello da Coruña insiste na importancia que a cidade herculina cobrou na historia de Elisa e Marcela. De facto, a concellería de cultura elaborou o programa “Elisa e Marcela toman as rúas”, en que, alén de volver a programar o espectáculo en sala, incluíron outras actividades complementarias entre as que, por exemplo, destacamos o roteiro teatral protagonizado por A Panadería, consistente en visitar os espazos claves na historia do matrimonio lésbico que dá orixe ao espectáculo.

³²¹ Por tanto, a revisión só pretende introducírmonos nas principais posibilidades que observamos no mercado. Neste sentido, aspectos non comentados até o de agora como a organización de mostras ou festivais de teatro distinguirían a unhas compañías de outras e contribuirían a crear marca.

³²² Por exemplo, a música en *Voadora* constitúe un sinal “marca da casa” nos espectáculos da compañía (Vidal Ponte 2016b); mais non unicamente, xa que o usuariado da súa web ten a posibilidade de descargar –previo pagamento– esa música. De modo análogo, espectáculos como *O tolleito de Inishmaan* (2016) dispoñen da posibilidade de escoitar en Spotify a música elaborada polo músico Guillermo Fernández para a ocasión.

Todo isto complementábase coa análise doutra serie de posibilidades que procuran a diferenza das compañías ben mediante a aposta pola personalización da oferta a través da experiencia, ben mediante estratexias de segmentación do mercado que poñen o foco en aspectos como a idade, a temática etc.

Por último, tamén ponderaremos o uso de estratexias cualitativas e mais cuantitativas que acaben de seducir a un público indeciso. Tales opcións non son excluíntes entre si, mais na medida en que procuren abranguer máis fórmulas de captación de públicos, corren o risco de que a creación de comunidade torne máis complexa, posto que se dispersan os referentes de identificación. Neste sentido, a loita ou mesmo ofuscamento pola posición no mercado resta enerxías ás compañías que máis traballan na defensa da cohesión socio-cultural galega diferenciada da española.

7.3. A hipersegmentación da idade-albo

A lóxica da moda, que parte dunha suposta democratización da oferta, para callar no sistema precisa de modo paradoxal apoiarse na segmentación da oferta. Este aparente contrasentido explícase pola necesidade de homoxeneneizar a produción por un lado, mais de diferenciala por outro (Lipovetsky e Serroy 2010: 19). Por outras palabras, o teatro busca como ICC achegarse ás masas mediante a acumulación de fraccións de público (Lipovetsky e Serroy 2010: 134).

Neste sentido, as empresas buscan a captación de novos públicos a partir dos referentes de identificación en que se fundamentaron para crear un clan, isto é, unha comunidade de fieis formada a partir duns gustos compartidos como “signo de condición, de clase y de país” (Lipovetsky 1990: 48). Aínda máis, as compañías deben intentar agrandar o seu público por ondas que, pouco a pouco, capten os consumidores máis afastados da base máis leal:

Así, as estratexias de captación nunca poden ir dirixidas á totalidade da poboación, senón desde unha óptica de círculos concéntricos: comezando polo núcleo, en que se sitúan aqueles grupos máis receptivos, para

posteriormente continuar cos aneis externos, onde se atopan os máis esquivos, nun efecto progresivo de bóla de neve (Lorenzo 2006: 43).

Unha das mostras máis claras da segmentación da oferta no STG ten a ver coas loitas establecidas entre as empresas de teatro polas franxas de idade máis novas. Estas pugnas –alén de encontrarmos axentes que optan por non entrar ou entrar o menos posíbel en tales diferenciacións³²³– van moito máis alá da distinción ofrecida por axentes como Salgueiro entre as comentadas etiquetas de teatro familiar e infantil (Loureiro Rodríguez 2015), até o punto de que a mellor maneira de analízalas é ligándoas ao fío da “hipersegmentación” proposta por Lipovetsky:

Al proceso de segmentación parcial, típico de la fase anterior, le sigue una segmentación extrema, casi ilimitada, que se dirige a tramos de edad y a grupos cada vez más subdivididos, que fomenta necesidades y comportamientos cada vez más diferenciados, que ofrece productos y servicios con una orientación cada vez más concreta, que explota nichos específicos y micromercados de corta duración [...] La época del hiperconsumo es inseparable de la hipersegmentación de los mercados. La proliferación de estrategias diversificadoras se presenta a menudo como signo del triunfo del “cliente rey”, de la preeminencia de la mercadotecnia sobre la producción, ya que las empresas se dedican de manera creciente a responder con la mayor precisión posible a las necesidades de la demanda, a producir “a medida de masas”. Mutación capital que puede entenderse como radicalización de la lógica-moda, que, apenas esbozada en la fase II, alcanza ahora su apogeo (Lipovetsky 2007: 74-75).

De modo análogo, a hipercompetencia entre as empresas de teatro do STG e/ou os promotores de espectáculos vese así sustentada a partir dunha división radical do mercado que, en abondas ocasións, ten como *leitmotiv*

³²³ Pensamos no actor Eduardo Rodríguez Cunha, alias “Tatán”, un dos fundadores da compañía Tanxarina Títeres (1983), para quen “o teatro de títeres é teatro, teatro en maiúsculas, para nenos ou adultos” (Blanco 2014). No entanto, talvez debido á presión do mercado, a compañía tamén segmenta por idades parte dos seus espectáculos, caso de *As Bombas e o Xeneral* (2016) ideada para un público “+ 5 anos”, tal e como consta no seu enderezo web (<https://tanxarina.es/as-bombas-e-o-xeneral/>).

adiantarse aos demais e distinguirse deles baixo o sistema das “microdiferenzas” resultante da activación da moda plena como “generalización del sistema de pequenas diferenzas sobremultiplicadas” (Lipovetsky 1990: 183). Para o caso da recepción no STG de produtos teatrais por idades preferentes, a seguinte mostra constata unha segmentación extrema do mercado:

Táboa 8: Mostra de hipersegmentación da idade nos espectáculos de teatro da Galiza

FRANXA DE IDADE	ESPECTÁCULO / TIPOLOXÍA	COMPAÑÍA / AXENTE	EVENTO ou PROMOTOR / DATA / LUGAR
de 0 a 3 anos	<i>Veú por aquí e marchou por alá</i> (Percubebés)	Marcelo Dobode e Beatriz Martínez	Romaría Cativa 2017 (Santiago)
de 0 a 6 anos	<i>Puño, puñete</i> (Música e contos)	Baobab Teatro	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
de 6 meses a 3 anos	<i>Bichocas</i> (Contos e obxectos)	Atenea García	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
de 6 meses a 4 anos	<i>Historias con Candela</i> (Contos, enredos e cancións)	Eugenia Manzanera	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
de 8 meses a 3 anos	<i>A pitiña Cocoricoricoricó</i> (Contos)	Charo Pita	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
de 8 meses a 4 anos	<i>Levántate Xan!!</i> (Contos)	Caxoto	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
+ 1 ano	<i>Durme, Roque, durme</i> (Contos e monicreques)	Baobab Teatro	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
de 1 a 4 anos	<i>Zapatos</i> (Teatro infantil)	Caramuxo Teatro	IMCE 2016 (A Coruña)
de 2 a 7 anos	<i>A miña primeira viaxe</i> (Teatro e obxectos)	Xarope Tulú	Festival Núbebes 2018 (Pontevedra)
+ 3 anos	<i>Danza da choiva</i> (Teatro infantil)	Elefante Elegante	Programa Apego Inverno 2018 (Carballo)
de 3 a 6 anos	<i>Contos para coidar a terra</i> (Contacontos)	Anxo Moure	Romaría Cativa 2017 (Santiago)
de 3 a 8 anos	<i>Facendo teatro</i> (Contacontos teatral)	Trinke Trinke	Programa Apego Inverno 2018 (Carballo)
+ 4 anos	<i>Contos vellos, novos finais</i> (Contacontos)	Caxoto	Programa Apego Inverno 2018 (Carballo)

de 4 a 8 anos	<i>Rosa Caramelo e outras historias</i> (Teatro)	Talía Teatro	Teatro do Andamio 2017 (A Coruña)
+ 5 anos	<i>Os soños na gaiola</i> (Títeres)	Títeres Alakrán	Nadal Cultural 2016 (Cee)
+ 6 anos	<i>Un ramón de mandarinas</i> (Clown)	Mundo Mandarina	Concello de Vilagarcía de Arousa 2016
de 6 a 11 anos	<i>Valentino Rufini*</i> (Teatro)	Talía Teatro	Concello de Cambre 2016
+ 7 anos	<i>Peer Gynt</i> (Títeres)	Viravolta Títeres	Fundación María José Jove 2015 (A Coruña)
Familiar	<i>A galiña azul</i> (Monicreques)	Tanxarina	Programa Apego Inverno 2018 (Carballo)
Todos os públicos	<i>Laboratorio máxico</i> (Maxia, clown, monicreques)	Mundo Mandarina	Asociación Cultural Manicómicos 2015 (A Coruña)

Nota: As franxas escollidas son representativas, só se ofrece un exemplo para cada unha das sinaladas. A tipoloxía do espectáculo vai entre paréntese, correspondendo a súa referencia, como no caso da idade, á indicada na promoción do espectáculo. Algún dos axentes –caso de Eugenia Manzanera– non pertence ao STG, mais figura na táboa como representante do segmento etario indicado.

Claves: * *Valentino Rufini e Âkil Pillabán de viaxe a Milán (e van sen un can)*.

Non obstante, de cotexarmos os espectáculos recén referenciados cos promocionados noutros espazos, resultaría frecuente encontrar unha franxa diferente a proporcionada na táboa, en especial se entrarmos a valorar os destinatarios da oferta no ámbito escolar. Tal desorientación aínda se agrandaría de observarmos as catalogacións por idade xeradas desde os enderezos virtuais das compañías, por canto adoitan ofrecer os espectáculos con menos restricións etarias das arriba significadas³²⁴.

En todo o caso, a hipersegmentación do mercado apóiase na diversificación da oferta, pois como se pode apreciar na táboa 8, na decisión

³²⁴ A segmentación da oferta tería a ver, máis que nada, cos cursos e coas etapas educativas coas que se pretende traballar. Isto explica, por exemplo, por que na sección de espectáculos en “Campana Escolar” pendurados na súa web, Talía Teatro ofrece uns espectáculos “infantís” e outros “xuenís” (uns recomendados para Primaria e outros para Secundaria) (<http://taliateatro.gal/gl/campana-escolar-20192019>). Por outra banda, unha información menos restritiva que a ofrecida na táboa 8 é proporcionada desde o seu blogue por compañías como Títeres Alakrán, cuxo *Os soños na gaiola* sería ideal para público “infantil, xuvenil e familiar”.

final do consumidor do espectáculo entran en xogo aspectos como a modalidade escénica ofertada, a duración, a restrición de espectadores etc³²⁵.

Así e todo, a especialización nun tipo de teatro moi exclusivo, como o festival de teatro para bebés Núbebes, axuda a xerar marca –tanto ao festival como a compañía promotora, Baobab Teatro– aínda que nalgunha medida falemos dunha certa oferta heteroxénea. Como o festival ten na idade-albo o seu elemento cohesionador estrutural, tanto o tipo de espectador ao que vai dirixido o evento como a súa identidade verbal facilitan en moito a súa introdución no mercado:

Canto máis se consolide un circuíto de representación, canta máis continuidade no tempo teña unha iniciativa cultural, canto máis claro e sinxelo sexa o motivo desa actividade, canto máis se unifique e simplifique o proceso de publicitación (por exemplo: un único boletín permanente ao modo da cidade do Porto), mellor que mellor: facilítase que o público interiorice ese evento e axuda a xerar imaxes de marca fortes e nítidas. Por exemplo, eu sei que en novembro é *Cineuropa*, e sei que é cinema europeo, lonxe das pautas de *Hollywood*, e até sei que é un acto de socialización (Lorenzo 2006: 45).

En contraste coa potenciación da marca recén referida, a diversificación da oferta á que se acollen moitas compañías/festivais... –caso do ítem da idade– pode acabar por desorientar ao consumidor de teatro e, neste sentido, por non lle facilitar ao espectador a identificación co produto ofertado por unha empresa. De modo análogo, entendemos que isto sería extrapolábel á utilización de criterios confusos que promoven determinados axentes para cualificar certas encenacións do STG como galegas, feito que tamén redundaría nun descrédito do espectador co teatro galego como marca/referente/denominación de orixe e, por tanto, como proxecto cohesionador dunha identidade cultural.

³²⁵ Por exemplo, de desenvolvermos a programación de espectáculos para 0-3 anos presente no Programa Apego Inverno 2018 celebrado en Carballo constataríamos a diversificación da oferta que se produce para unha mesma franxa de idade.

7.4. Auxe da mercadotecnia experiencial

A procura constante de distinción por parte das empresas no mercado –como veremos, chegando a extremar a personalización da oferta–, permite observar, segundo o advertido por Barthes (2003) para a moda, unha regularidade profunda no deseño de certas estratexias xa consagradas ou camiño de consagrarse no STG.

Aínda que o uso destas iniciativas pode ficar equilibrado cunha coidada atención do espectáculo en tanto produto estrela –até o punto de ser un interesante activo na fidelización de públicos–, vistas en conxunto fan que se resinta o valor simbólico das encenacións, pois a prevalencia de obxectivos económicos inclina o retorno social da manifestación artística cara un segundo plano. Baixo esta forma de ver, a ideoloxía governamental dominante impoñe así no campo, na medida en que ten lugar a preeminencia do valor comercial sobre o simbólico, uniformando o deficitario sistema galego cara loitas de natureza económica que, no fondo, xeran un sentido de pertenza do consumidor de produtos artísticos múltiple e debilitado (Bauman 2009: 106), feito que, para o caso galego, desfavorece a construción dunha cohesión social diferenciada do correlato español. Por outra palabras, sen un adecuado control desta tensión entre a mercadotecnia que envolve ao produto e o simbolismo do produto, os principios económicos e a lóxica homoxeneizadora dominante poñen en risco a especificidade do sistema en que acubillan a serie de prácticas estudadas.

As tendencias descritas na epígrafe actual destacan por centrar os esforzos non tanto no produto escénico en si como noutros elementos da produción que participan no proceso de venda do espectáculo. Trátase, pois, de exemplificar no STG a existencia de dinámicas transvasadas deste outras ICC, relacionadas coas medidas cualitativas de *marketing* indicadas por Lipovetsky³²⁶ (2007: 8, 75-76) e, dentro destas, daquelas que exploran a idea da experiencia en termos semellantes aos propostos polo sociólogo francés.

³²⁶ O abano de opcións de natureza cualitativa indicado por Lipovetsky inclúe máis casos que os aquí referidos sobre o encontro experiencial, do que nos ocuparemos máis adiante no capítulo centrado na xestión das empresas de teatro.

En consecuencia, falamos de estrataxemas que intentan atrapar o público mediante fórmulas máis ben propias da “mercadotecnia sensorial ou experiencial”, cuxa esencia pasa por “ante todo mejorar las condiciones sensibles, táctiles y visuales, sonoras y olfativas de los productos y lugares de venta” (Lipovetsky 2007: 40). A procura deste vínculo emocional co individuo busca, ademais, ofrecer os elementos distintivos que moitos espectadores demandan ao fío da personalización da oferta, incluso abranguendo iniciativas que polo normal non aparecen publicitadas a canda o produto teatral, de tal modo que se ofrecen de modo sorprendente para o consumidor³²⁷.

Aínda que para explicar o auxe do consumo escorado cara ao emocional poderíamos partir doutros items³²⁸, a análise dos produtos escénicos baseados neste modelo atende, en primeiro lugar, a importancia concedida ao lugar da escenificación³²⁹. De facto, a proliferación de espazos de representación alén da sala –festivais, festas, roteiros organizados por concellos etc.– ten na comercialización da experiencia un dos seus puntos máis fortes como reclamo do produto escénico que se oferta desde hai uns anos. É o caso do certame de microteatro M² celebrado no FIOT desde 2016, cuxa estratexia se vincula a propostas como a Rúa dos Contos ou o ciclo OTNI (Obxecto Teatral Non Identificado)³³⁰:

Unha nova experiencia para o público que pode mirar aos ollos das actrices e actores, tocar, ulir e mesmo saborear. Vivir intensamente unha experiencia teatral diferente. Para experimentar este novo formato convocamos por segundo ano a novas compañías e artistas emerxentes a

³²⁷ Tales medidas poden implicar un custo a maiores para o promotor, en tanto ese gasto non foi contemplado na entrada ao espectáculo. De ser o caso, no entanto, vémosto como unha inversión da empresa na procura da fidelización de públicos, de tal modo que de cumprirse os propósitos comerciais que subxacen tras da oferta complementaria, a amortización do gasto estaría máis que cuberta no futuro.

³²⁸ Como foi dito, acoutamos os nosos propósitos ás principais referencias proporcionadas por Lipovetsky, ficando sen contemplar outros aspectos que, de seguro, redundarían nunha comprensión máis nítida da cuestión desenvolvida, como sería a restrición cuantitativa de público, a disposición dos espectadores no espazo escénico, o grao de interacción do elenco de artistas co público etc. Outra consideración merecería o traballo cos sentidos postos en xogo en escena por parte das compañías, pois contra o habitual uso de vista e oído das modalidades ortodoxas, as heterodoxas son as máis proclives á exploración dos restantes sentidos.

³²⁹ Por suposto, a historia do STG está repleta de casos en que os espectáculos tiveron lugar en sitios dispares, mais a intención dada a este uso do espazo difire das coordenadas socioeconómicas en que nos movemos na actualidade.

³³⁰ Cita extraída de <https://fiot.gal/metro-cadrado-microteatro/>: última consulta: 28/09/2018.

través do II Certame de Microteatro M2 e convidámoslos a crear un espectáculo de entre 10 e 20 minutos para un dos espazos non teatrais que lles ofrecemos.

Entre as 25 propostas recibidas, un xurado seleccionou as seis máis apropiadas para unha floraría, unha vivenda, un almacén de cereais, unha galería de arte, unha panadaría ou un corredor do Pazo da Cultura. Seis espazos e teatro físico, performance, clown, danza, música, poesía, manipulación de obxectos...

Así, pensamos en casos concretos como o espectáculo *Brinde*, para un espectador, programado na Taberna O Mexillón durante o FIOT 2017³³¹:

Chámome Iria Sobrado e gústanme os fogos artificiais. Vouche contar unha historia. Así se presenta a actrizperformer desta experiencia individual e única. Un único espectador, un único acompañante en cada quenda. Fóra, na porta, terás as instrucións de acceso. Unha sorte de “comuñón” entre a artista e os visitantes, a experiencia dun instante con entidade propia.

Indo máis lonxe, a calidade da contorna pode cobrar unha dimensión igual ou maior que a do espectáculo ofrecido e, para isto, a accesibilidade, o coidado medioambiental, os servizos paralelos... forman parte dos elementos que integran a oferta. Pensamos na representación de *Elisa e Marcela* no simbólico espazo Granxa Maruxa en que se celebrou o goso do festival LGTB Agrocuir da Ulloa (25/08/2018), feito que xuntou a vivencia experiencial do momento co gozo do espazo, a pesar de certas limitacións de carácter técnico que repercutiron nun son por veces deficiente³³².

En segundo lugar, a asistencia a un determinado espectáculo pode incluír no pagamento do billete inesperados agasallos que agranden esa sensación do espectador de estar ante un acontecemento único. O público de *Menú do día* –espectáculo protagonizado polo monologuista Carlos Blanco e o debuxante Luis Davila– contou antes e despois coa actuación do cantante Mr.

³³¹ Cita extraída de: <https://fiot.gal/event/brinde/>: última consulta 28/09/2018.

³³² O espazo escollido para a representación, cuestión en que se insistirá máis adiante a propósito de Chévere, agocha ás veces un simbolismo revelador da ideoloxía que define a unha compañía.

Cool no vestíbulo do Teatro Colón. Cunha intención semellante teríamos o detalle de convidar a pan e chocolate –este último, en formato de puro, coa marca serigrafiada da compañía– co que A Panadería celebrou a voda de *Elisa e Marcela* en Vimianzo³³³ ou, por indicarmos un exemplo máis, o sorteo da pescada entre o público de *Eroski Paraíso*.

Nun terceiro tipo de medidas agruparíamos a opción ofrecida desde diferentes salas consistente en seguir o espectáculo mentres o espectador toma unha consumición, liña recorrente de locais de ocio como medio para financiar a súa programación (monólogos, microteatro, improvisación teatral etc.) habitualmente intercalando a actividade escénica con “un descanso intermedio que ronda la media hora” (Fuente 2014). Esta praxe tamén foi empregada desde as súas salas por Chévere e Matarile, pois por exemplo as *Ultranoites* e os “cafés-concerto” celebrados na NASA e na Galán, respectivamente, incorporaban a posibilidade de consumir unha bebida mentres o espectador seguía o espectáculo. De feito, o modelo exportado das *Ultranoites* fóra da sala xestionada pola propia compañía, non desestima dita posibilidade –por norma mediante un intervalo no medio da encenación, como acontece de forma habitual en campos afíns como os da ópera–.

A cuarta dinámica que atendemos comprende a posibilidade de mercar, antes ou despois da representación, produtos nados a propósito do espectáculo. Falamos dunha comercialización da experiencia materializada a través de produtos incluídos no *merchandising*: libros, cd’s, delantais, bolsas, chapas, camisetas... práctica seguida por compañías como Chévere, Voadora, ArtesaCía ou Ibuprofeno Teatro en que insistiremos máis adiante cando falemos da xestión empresarial³³⁴.

³³³ Para o caso de *Menú do Día*, referímonos o espectáculo presenciado o 3 de Maio de 2014 no Teatro Colón e para *Elisa e Marcela* o presenciado no auditorio de Vimianzo o 28 de xuño de 2018. Neste segundo caso a función foi programada na vila da Costa da Morte –seis meses despois de pasar por vez primeira polo auditorio municipal– con motivo da celebración do Día do orgullo LGBT. Como queira que a obra conta a historia do matrimonio entre dúas mulleres, apreciamos unha cohesión moito maior entre o espectáculo e o detalle ofrecido aos espectadores de *Elisa e Marcela*.

³³⁴ Incluso neste punto poderíamos incluír fórmulas mixtas entre o campo editorial e o teatral para o ámbito escolar. A editorial Galaxia en colaboración coa compañía *Os Quinquilláns* ofertaba para a comunidade escolar a entrada ao espectáculo máis un libro relacionado coa encenación (*Cousas de Castelao*, *Espantallo amigo* de Neira Vilas etc.) a un prezo de 6 €, sempre e cando os provedores lograsen un mínimo de vendas.

Por último, subliñamos a existencia de entrega a domicilio de teatro. Compañías como *Teatro en tu casa* (A Coruña) ofreceron os seus servizos nas casas das persoas contratantes (García 2013), mais de maneira esporádica, cando menos a xulgar pola desatención do Facebook en que se anunciaban e mais pola desactivación da web que promocionaba este tipo de contratacións. Talvez debido ás escasas saídas comerciais, a idea acabou por quedar sen continuidade, posto que para o consumidor implica un certo desembolso económico que non pareceu compensar as comodidades de recibir o produto na casa³³⁵.

7.5. Producción mediatizada polos éxitos de venda

Segundo vimos sostendo, intentar sacar réditos económicos ás inversións artísticas entra dentro da normalidade que rexe o día a día das empresas de teatro profesional. Como xa temos puntualizado nalguna ocasión, non se trata de que os profesionais renunciem desde a heroicidade á vertente económica do teatro en favor dun determinado simbolismo no STG, senón de buscar un equilibrio entre o duplo eixo (o económico e o social) que convén ter presente en toda produción dun espectáculo, mais en especial naqueles contextos de conflito cultural en que os axentes concienciados cunha causa decidan intervir na defensa dun sentido de pertenza alternativo aos esquemas socio-semióticos dominantes. Aínda neste último caso, os creadores máis activistas deben prestar atención á parcela económica do teatro, de tal modo que tamén teñen dereito a seguir directrices marcadas pola moda.

Do anterior despréndese, pois, que o problema de fondo para o fortalecemento do STG como entidade de seu está nun adecuado manexo da tensión entre ambos os eixos amentados. En consecuencia, o que discutimos é se a búsqueda dun público o máis alargado posíbel contradí o simbolismo dos

³³⁵ Esta posibilidade existía nos 50-60, segundo manifesta Luis Vivancos, un dos creadores do proxecto do teatro a domicilio (García 2013). O inmovilismo na Internet parece constatar a extinción do servizo: última actualización do seu Facebook en 2014, web desactivada (www.teatroentucasa.es). Non obstante, este tipo de teatro segue a ofertarse en xeografías non galegas como por exemplo a través da compañía madrileña Montajes en el Abismo (2011) (<https://montajesenelabismo.com/teatro-en-casa/>). Asemade, compañías como Yllana (1991), cunha traxectoria consolidada no panorama español, en 2016 sacaron un proxecto similar patrocinado pola marca de whisky irlandesa Jameson (<https://yllana.com/otros-proyectos/eventos-corporativos/jameson-apartment/>).

espectáculos que procuran salvagardar unha expresión cultural minorizada como a galega.

Por iso mesmo, prácticas teatrais cuxos obxectivos fundamentais pasan por asegurar unha determinada cantidade de público –até as desenvolvidas en lingua galega– sobre gustos predominantes no STG, someten o valor simbólico dos produtos á dimensión económica destes.

Xa que logo, máis ou menos mercenariamente, encontrámonos no sistema teatral galego con espectáculos que seguen as modas e privilexian as vendas, nalgúns casos baixo o cuestionábel argumento da normalización (Lourido 2015).

Os modos de facer teatro que integran esta epígrafe parten, entón, do transvasamento á escena de tramas consagradas na industria do libro, do cine ou doutros sistemas teatrais –caso de clásicos como Shakespeare³³⁶ (Pardo 2019)–, mais ante todo terían a ver con aquelas adaptacións –ás veces, globais– que chegan a resultar contraproducentes para a cultura en que enxertan, como exporemos a seguir.

A problemática que, na verdade, dá un sentido pleno a esta epígrafe ten a ver cos espectáculos imitativos que, movidos polo afán de maior cota de mercado, actúan en contra dos intereses do STG. Falamos, novamente, de intervencións no sistema –premiadas polo público– como o programa *Malo Será*. Adaptado desde a televisión canaria á galega en 2018, trátase dunha creación de corte humorístico ideada a partir dun formato mixto: emisión pola TVG tras gravarse antes en directo nun teatro ao que se accede previo pagamento da correspondente entrada. Entre as obxeccións a este tipo de teatro estarían as seguintes:

Mulleres obxecto, burlas colonialistas, humor fácil e conservador, diglosia, histrionismo, personaxes estereotipados... Iso é o que significa a palabra Teatro para o programa *Malo Será*. A TVG non só non fai nada a prol da

³³⁶ Segundo Evaristo Calvo o escritor inglés William Shakespeare (1564-1616) “Podemos dicir que ten unha certa comercialidade, porque a todos lles sona como un nome de prestixio. É rara a tempada na que non haiba [sic] un en cartel. Pero eu persoalmente non me inclino tanto por el coma polos clásicos do século XX”. No entanto, das últimas palabras do actor e director galego escoa a súa preferencia por autores como o angloirlandés Martin McDonagh (1970-): “É que é o autor co que me sinto máis cómodo á hora de interpretar. Os actores temos que ter química cos dramaturgos, entendes a uns mellor ca outros” (Pardo 2019).

cultura, senón que aínda por riba contribúe a espallar a incultura. Vergonza (Vidal Ponte 2018).

Esta produción, a pesar do seu triunfo comercial³³⁷, representaría, pois, un claro exemplo de asimilación cultural, cun uso do humor que segue as claves denunciadas páxinas atrás. Aliás, é unha liña de teatro (supostamente) cómico consolidada no sistema que se estrutura sobre técnicas tomadas doutras industrias baixo o fío da globalización, cuxo espallamento polas táboas ten a ver coa influencia da televisión. Referímonos, en concreto, aos problemas que derivan da adaptación da *stand-up comedy* e mais da *sitcom* á escena galega (Caballero 2012: 107-108, 123; Biscainho 2018: 31)³³⁸.

A esta liña aférranse outros artistas prestixiados no sistema por outras vías, como Marcos Pereiro e Xosé Antonio Touriñán, actores que, entre outras interpretacións, deron vida ás cantareiras de Ardebullo, Mucha e Nucha, cun uso do galego e do humor na orde do recén exposto. O éxito colleitado débese, ante todo, ao seu paso polo programa da TVG *Luar*, a partir do cal as súas aparicións nas táboas se multiplicaron de maneira notábel e, incluso, a súa presenza na televisión autonómica, até dispoñeren de programa propio a modo de *spin off*: *A casa da conexa* (2013)³³⁹. Aliás, a sinerxía da pantalla fixo de Touriñán un dos monoloxistas máis solicitados polo espectadores de teatro da

³³⁷ Líder de audiencia no seu primeiro programa (Tutele 2018) no inicio da segunda temporada continuaba cos bos resultados debido a varios factores. Por detallar algún, a maioría dos persoeiros integrantes do *Malo Será* (Carlos Blanco, Isabel Blanco, Pedro Brandariz, Oswaldo Digón, Víctor Fábregas, Eva Iglesias, Marcos Pereiro, Xosé Touriñán, Lucía Veiga...) gardan relación con programas de humor ou clásicos da TVG (*Os Tonechos*, *Mucha e Nucha*, *Luar* etc.) e, polo xeral, están moi ben situados na listaxe “Influencers. Quen son as persoas galegas con máis seguidores en Instagram?” (Vinte 2019). Por suposto, a relación de casos desta natureza, podería ser ampliada con outras teatralidades que, polo xeral, escapan do humor; así, Santiago Lamas (2004: 72) faise eco do teatro nacido en feiras, festas e festivais, moitas veces nacido baixo o efecto da globalización e da espectacularización.

³³⁸ Coas *sitcoms* asistimos á creación dunha atmosfera en que nos din como público cando e onde rir, ademais de que “adoitan incluír risos gravados ou en vivo” (Caballero 2012: 108), mentres que no caso das *stand up comedy* estaríamos observando un formato de comedia/monólogo ao vivo importado nos 90 desde os Estados Unidos (Caballero 2012: 123), no cal nos diriximos directamente a un público (aínda que non o haxa; por exemplo, na televisión).

³³⁹ Tras deixar en 2011 *Luar*, os dous intérpretes iniciaron un proxecto común nacido da extensión dun anterior (o que se coñece como *spin off*), con todo un programa na TVG centrado nas dúas cantareiras. Indo máis lonxe, Touriñán, como actor con máis popularidade de entre os dous, chegou a ter o programa propio *Tourilandia* (2012), de modo semellante ao que aconteceu con *Os Tonechos*. Os integrantes deste último dúo citado, previo paso por *Luar*, tras protagonizar na canle autonómica principal *O show dos Tonechos* (2005), desfizeron a parella artística que formaban e Roberto Vilar comezou a liderar o programa propio *Land Rober* (2009-2011, 2015-).

Galiza, mais cabe cuestionar a forma en que acada esa popularidade, pois, como acontece con Roberto Vilar, o principio de tal xerarquización externa fundaméntase nunha proxección de identidade negativa que afianza os habituais prexuízos sobre a cultura galega. As propias palabras de Touriñán son esclarecedoras ao respecto da súa anuencia con respecto ao actual estado das cousas na Galiza, idea tras da que tamén prevalece a maior importancia dada por este profesional ao criterio cuantitativo:

Eu defenderei sempre programas como *Luar* ou *Land Rober* porque hai moitísima xente que se entretén con eles durante unhas horas á semana. Se non gusta, hai unha oferta amplísima á marxe diso e milleiros de cousas que facer á marxe de ver a televisión. Agora ben, eu podo estar de acordo nalgunhas cousas e outras non gustarme tanto. [...] Sempre nos poñían *Polònia* de referente na CRTVG! Pedíannos que fixéramos algo como *Polònia*, pero logo aquí empézase co de “mellor non digas isto”, “isto tampouco a ver se lle vai parecer mal ao outro”... E falo do momento actual pero tamén do bipartito. A política ao final sempre era mellor non tocala, porque todos somos moi *progres* ata que nos tocan o noso. Para facer humor e comedia tes que ter esa liberdade que non tes se che están dicindo que hai que ter coidado con isto ou co outro... (Pardo Pereira 2019).

Alén das estratexias deste tipo seguidas na elaboración de produtos teatrais adscritos ao STG, afondaremos noutras que, sen irse a extremos como os acabados de ver, tamén están fundamentadas en estirar éxitos de venda, mais baixo consideracións diferentes.

Falamos agora de proxectos escénicos fundamentados en darlle continuidade a espectáculos creados con anterioridade. Neste sentido, pensamos en fórmulas como *Os mellores monólogos* coas que xira Carlos Blanco polos teatros galegos en 2019 e 2020 para ofrecer unha selección das súas contadas máis coñecidas. Unha concepción semellante está presente no espectáculo *Bivalvos como galegos* (2015) a cargo de *Os sete magníficos máis*

un (2001), o cal reuniu no teatro os mellores *sketchs* do traballo previo de Fran Rei³⁴⁰ e Pedro Brandariz³⁴¹ na TVG baixo o dúo O gordo e o calvo.

Por outra parte, tamén incluímos secuelas que, entendemos, proseguen na escena ante todo para manter nos palcos a boa acollida de programadores e público a respecto da montaxe escénica anterior. Estes espectáculos adoitan ser humorísticos, mais non sempre, caso de *Sede de mal* (2014) e a súa continuación *Filosolfando* (2016), protagonizados polos televisivos actores Luís Iglesia³⁴² e Xabier Deive³⁴³, os que reflexionan sobre a existencia entrecruzando os seus pensamentos coa música en directo. No entanto, como apuntabamos, os espectáculos con centralidade do humor son os máis habituais: por exemplo, o deseñador gráfico Luis Davila e mais Carlos Blanco escenificaron *Menú da noite* (2016), secuela de *Menú do día* (2014), cuxa acollida por parte do público foi tamén excelente (Mato 2016); a mencionada parella Rei-Brandariz alonga o éxito de *Dous pallasos en apuros* (2009) con *Dous pallasos en máis apuros* (2011), mesma liña que ditos profesionais seguen –aquí coa incorporación da cómica Isabel Risco– en *Falar sen cancelas* (2015) e *Papar sen cancelas* (2018) etc³⁴⁴. A relación aínda se amplía de termos en conta a continuación nas táboas de proxectos popularizados pola televisión: Os Tonechos, Mucha e Nucha etc. Así, a inminencia da xestación do espectáculo *Somos Criminais* (2018) ou *Fariña* (2019) ten de ligarse ao éxito da serie televisiva *Fariña* (2018) emitida no ámbito estatal³⁴⁵.

³⁴⁰ Fran Rei: cómico especializado na modalidade escénica do clown e tamén director, habitualmente de espectáculos humorísticos de pequeno formato. Ademais, é coordinador do Festiclown e membro fundador da organización Pallasos en Rebeldía.

³⁴¹ Pedro Brandariz (1978-): monologuista e actor cómico, con presenza significativa en curtas audiovisuais.

³⁴² Luís Iglesia (1962-): actor e formador de contrastada traxectoria tanto no teatro como na televisión galega e mais na estatal. Asemade, tamén ten unha dimensión de activista da lingua galega no campo teatral.

³⁴³ Xabier Deive (1970-): actor con amplo percorrido tanto no teatro como na televisión.

³⁴⁴ Desta forma, espectáculos como *Dous pallasos en máis apuros* teñen a súa razón de ser no éxito de vendas da súa antecesora, con máis de 100 funcións contabilizadas pola compañía na pestana creada sobre o espectáculo no seu blogue. Por outra parte, este continuísmo na escena parte da rendabilidade sacada á produción primeira en 2-3 anos –como norma– para logo deixar paso a súa secuela.

³⁴⁵ O elenco do espectáculo primeiro estivo composto por Carlos Blanco e Xosé Touriñán, mentres que no segundo caso os protagonistas da encenación inspirada na serie foron Cris Iglesias, Marcos Pereiro, María Vázquez, Sergio Zearreta e mais Xosé Touriñán. Por outra parte, alén de falarmos de modalidades escénicas diferentes, a segunda das producións adapta o libro –autoría de Nacho Carretero– en que se fundamentou a serie, mentres que o espectáculo primeiro máis que nada parte de temáticas que teñen a ver coa ficción audiovisual (Gago 2018).

Sen perder de vista o indicado ao principio desta epígrafe, na medida en que o estímulo para a creación veña dado por unha lóxica económica, os espectáculos fundamentados nestas ideas continuístas poden ver menoscabadas as enerxías investidas polos creadores na fabricación dunha identidade de resistencia.

Aliás, ás prácticas recén expostas aínda sumamos os espectáculos aos que volven as compañías tras unha serie de anos transcorridos desde unha data tomada como significativa (unha estrea, o pasamento da persoa creadora da obra en que se basea a encenación etc.). Para o director de *Commedia*, Cándido Pazó, o “revival” – neste caso o consistente en voltar a representar dita obra tras 25 anos da súa estrea na MIT de 1993– é síntoma de madurez teatral e normalidade dun sistema:

E hai certos espectáculos, como lle pasou a Chévere por exemplo, que teñen que tomar vida outra vez, e a única maneira é, –non vou dicir repoñelos porque non é palabra–, revisitalos. Isto é, ademais, o normal nos países cunha tradición teatral madura: visitar éxitos teatrais cada certo tempo (Dopico 2018).

No entanto, para psicólogas como Marta Calderero o fenómeno do “rewatch” –propio das series televisivas e, especialmente, das sitcoms, mais que tamén funciona no “remake”–, trae consigo unha parte que pode ser entendida como negativa: “Como es algo familiar al cerebro eso le da tranquilidad y la posibilidad de sentir que hemos «fracasado» en nuestra elección se elimina” (Serrano 2020).

Ao ter o perigo de explotar o pasado ancorando nel e mais de empregarse como recurso habitual do sistema, este tipo de praxes –non exclusivas das empresas privadas³⁴⁶– tamén son vistas por Lipovetsky (2007: 65) como exemplo de “consumo regresivo” propio da moda, o cal, de varar no STG, reduciría o consumo de novos produtos con certo risco de aceptación do público, por canto nun mercado saturado “Con tal de evitar la sensación de haber perdido el tiempo, el cerebro lo tiene claro: vamos a lo familiar y a lo seguro” (Serrano 2020).

³⁴⁶ Por exemplo, O CDG levou ás táboas *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* en 2004 e 2014.

Así e todo, existen estratexias intermedias que revisitan un espectáculo actualizando moitos dos signos escénicos incluídos na obra orixinal, caso do “remake” dun clásico do STG como *Río Bravo* –a principal obra de Chévere aludida por Pazó–, no cal a compañía empregou referentes actuais e, deste modo, non só conectou cos espectadores que se decidiron por un consumo estritamente “nostálxico”³⁴⁷ (Lipovetsky 2007: 66-68), senón que tamén atrapou a un público máis novo. De facto, para directores como Tito Asorey, o camiño para seducir a xeracións máis novas pasa por tomar conciencia de que “só recuperaremos á nosa xeración para o teatro usando os seus referentes” (Crespo 2015a).

Sexa como for, aínda que outras interpretacións non son descartábeis (por exemplo, lembrar a historia do campo e/ou valorizar a propia traxectoria dunha empresa) a problemática do consumo regresivo faríase evidente na medida en que a xestión deste tipo de espectáculos implique unha evasión episódica fundamentada no éxito numérico colleitado no pasado con respecto a súa liña frecuente de compromiso social. A teor do dito, cabería preguntarse se os *remakes* das compañías responden a principios de xerarquización interna ou externa, cuestión non sempre doada de responder. Neste sentido, os dous últimos espectáculos mencionados constituirían acontecementos moi ben aceptados polo público no seu momento, con máis de 200 funcións para a obra de Contraproducións, número de contratacións en que tivo incidencia o fondo lúdico da obra³⁴⁸. Parécenos que o mesmo se aplica a comedia musical *Río Bravo* (1990), a cal sen ficar exenta de “galeguidade” (Vidal Ponte 2017), talvez teña nos seus números de venda un motivo de peso para o retorno á escena galega: conta con varias reestreas ao longo da súa historia coas que acadou nos tres primeiros anos 25000 espectadores en 180 funcións, cifras próximas ao colleitado para 2002 (Barón 2017) e do proxectado para 2017, ao ser considerado, para Vidal Ponte (2017) “o best-seller da nosa escena”.

³⁴⁷ Alén da idea fundamentada en “no querer envelhecer” que remarca Lipovetsky (2007: 67) para explicar a infantilización que sobre maneira explota o consumo regresivo, o propio autor indica que as derivadas que admite o “retromarketing” son numerosas, como esperamos dar conta deseguido.

³⁴⁸ Información sobre o número de funcións extraída da pestana sobre o espectáculo creada na súa web. Para Cándido Pazó esta produción non respondía a súa liña habitual de traballo, xa que implicaba unha desactivación do seu habitual teatro con marcado carácter social: “con moita mensaxe e moito trasfondo” (Dopico 2018).

Ligado co que se acaba de dicir, xa que logo, tamén estaría a cuestión da pertinencia dun espectáculo durante moitos anos nos escenarios, ben de modo constante desde a súa estrea –como acontece con *Bicos con lingua* (2003) e mais a súa secuela *Pelos na lingua* (2011)– ben de modo recorrente –caso de *Río Bravo* e mais *Commedia*–, como sería máis de agardar dado que os espectáculos non adoitan estar máis de 2-3 anos seguidos en escena. No entanto, fronte as producións fundamentadas en modelos propios, aquelas que se basean en adaptacións de clásicos doutros sistemas e/ou industrias³⁴⁹ evidenciarían de modo máis nítido a carencia de evolución dun sistema teatral, conforme a insinuación de Ana Vallés: “Se seguimos enchendo para ver *La casa de Bernarda Alba...*” (Iglesias 2010).

Por todo o dito, na medida en que unha compañía fíe a súa produción arredor de calquera tipo de recurso a sucesos económicos do pasado, e tal recurso prolifere no sistema como elección segura do espectador, o ascenso no sistema de tácticas eminentemente mercantís impedirá tanto a aparición como o consumo de espectáculos anovadores do sistema. Amais, segundo esta maneira de ver, a influencia da moda a través do consumo regresivo, podería desenfocar os proxectos de cohesión centrados en fortalecer o presente e o futuro do STG, debido á falta dunha efectividade estratéxica colectiva.

7.6. O politicamente correcto na lóxica da moda

A democratización da oferta observada no STG trae consigo a aceptación das regras impostas polo campo de poder, entre as que incluímos a asunción do politicamente correcto. Por outras palabras, o auxe da corrección política nas táboas forma parte das tendencias uniformadoras da moda á que se veñen sometendo nas últimas décadas os artistas a través das súas producións. Desta forma, o discurso crítico dos creadores coas estruturas dominantes fica neutralizado ou rebaixado por principios de xerarquización

³⁴⁹ Salvando as distancias, tamén falamos de éxitos con menos sona como a curta de animación vencedora do Goya en 2013 –*O vendedor de fume*– levada aos palcos pola compañía Ghazafellos (2006) en 2017. Aínda que deste tipo de producións sempre se pode tirar proveito sobre a sociedade galega, a escolla poida que teña máis de proceso imitativo e/ou comercial que doutra cousa.

externos como os observados por Luís Gamallo (2017: 170-171) no ámbito poscolonial:

[...] o colonizador continuará a falar no canto do autor africano, impondo os seus criterios editoriais, aniquilando todo espírito crítico ou transgresivo nun ton do politicamente correcto, contribuindo a engadir as necesarias doses de exotismo ou de folclore que impoñen os premios e/ou o público parisino. Atopamos idéntica situación noutras literaturas minoritarias ou periféricas como é o caso da galega, rexida por cuestións de recepción literaria (pensemos sobre todo nos autores que se autotraducen ao castelán) ou pola lóxica dos premios.

Isto explica, mesmamente, a aceptación por parte dos profesionais do modelo ortográfico oficial como única posibilidade contemplada nas bases da maioría dos concursos de textos teatrais³⁵⁰, mais tamén o tratamento de temáticas ou de persoeiros condescendente co poder por parte das compañías de teatro. No entanto, a elección de tal camiño responde a unha aparente liberdade, pois:

En la relación del sujeto con la comunidad a la que pertenece, siempre hay un punto paradójico de *choix forcé* –llegado el momento, la comunidad dice al sujeto: tú tienes la libertad de elegir, pero a condición de que elijas lo correcto; tienes, por ejemplo, la libertad de firmar o de no firmar el juramento, a condición de que escojas bien –es decir, firmarlo. Si optas por lo incorrecto, pierdes la libertad de elección. Y no es para nada accidental que esta paradoja surja en el nivel de la relación del sujeto con la comunidad a la que pertenece: la situación de la elección forzada consiste en que el sujeto ha de escoger libremente a la comunidad a la que pertenece, independientemente de su elección –*ha de escoger lo que ya para él es dado* (Žižek 2010: 216).

³⁵⁰ Caso dos Premios Abrente convocados polo concello de Ribadavia a través da MIT, cuxo punto primeiro das bases para a edición de 2020 é o seguinte: “Poderán optar ao premio todas as autoras e autores de calquera nacionalidade que presenten obra dramática inédita e nunca antes premiada até a data de resolución desta convocatoria, sempre que estea escrita na normativa oficial da lingua galega”. Información extraída de: <https://mitribadavia.gal/pages/premio-abrente/>.

Os mecanismos desta singular democracia son vinculábeis ao argumentado por Figueroa (2001) ou Lourido (2015) en contra da normalización, en tanto proceso comercial e acrítico en que se desenvolve unha cultura minorizada. Así pois, contra unha planificación cultural tendente á absorción do esquema social debilitado, encontrar oportunidades de mercado e/ou cubrir ocos máis que nada xerados desde a administración a expensas do que acontece noutros ámbitos, non respondería a un “aspiración descolonizadora” (Lourido 2015: 359). Ben ao contrario, estaríamos falando as máis das veces dun sometemento dos creadores aos intereses marcados pola *doxa* a través da serie de normas ou mesmo bonificacións articuladas no campo, aspecto en boa medida xa recollido por Figueroa (2001) no SLG para advertir da imposibilidade dunha grande parte dos escritores en facer o que quixeren.

Indo máis alá, tal e como está regulado o STG, a necesidade de autonomía está detrás desta (pseudo)censura que rexe o día a día das compañías, de tal modo que, segundo Ana Vallés, está a ser cada vez máis habitual construír os espectáculos en función de certas directrices políticas³⁵¹:

Cada vez imos máis por tras da demanda política, en xeral, que nos impón axenda, temas e comenencias. A censura non existe, pero dirixente constantemente. O politicamente correcto sáechelo polo nariz. Se non tratas determinados temas, non vendes.

[...] Sabémolo todos, dáme un pouco de vergoña dicilo. O tema da muller, calquera aniversario dos escritores que toquen. Estánse pedindo cousas para cubrir dosieres políticos. Se tes algo para o 8 de marzo, para non sei que gai tamén, o aniversario que sexa. Cada vez nótase máis (Iglesias 2010).

³⁵¹ Agora ben, no xogo de intereses que se dá no campo, convén sermos moi prudentes na lectura que fagamos dos discursos dos creadores. Por poñer un caso práctico, tras da argumentación da directora de Matarile tamén podería estar a idea de que a lingua galega sexa unha imposición; por tanto, ao non acreditar dita compañía nesta norma sistémica do STG, optaría por empregar outras linguas nos seus espectáculos, amparada nunha liberdade creativa un tanto intereseira.

Dentro deste tipo de praxes –contrarias á esencia transgresora do teatro reivindicada por Manuel Lourenzo³⁵² (1980: 13)–, partimos dos discursos escénicos contruídos á volta de personalidades homenaxeadas o Día das Letras Galegas.

Deste modo, mediante a referida “vampirización” (Linheira 2018) o poder neutraliza grande parte da carga ideolóxica reactiva de certos axentes premiados, en especial os belixerantes co sistema, poñamos por caso Roberto Vidal Bolaño. Segundo se desprende da reflexión de Vidal Ponte (2014a), o autor (supostamente) honrado no Día das Letras Galegas 2013 non só non gozou dun recoñecemento acorde á celebración doutros Días senón que a imaxe que se proxectou do dramaturgo non se axustou á realidade, por razóns varias como o seu forte discurso crítico ou a falta de coñecemento do teatro por parte dos académicos³⁵³. Deste modo, normalizar unha figura como a de Vidal Bolaño implica unha anulación da súa mensaxe:

Parece esquecer-se que a normalizaçom, por exemplo na incorporaçom aos discursos historiográficos e escolares, também obriga a moderar e a neutralizar. Ignora-se que o marginal e o heterodoxo nom é planificado polas institucións oficiais: surge da contradicçom e dos conflitos (Lourido 2014: 88-89).

Esta estratexia recorrente da esfera de poder³⁵⁴, dalgunha maneira tamén é practicada polos profesionais. Así, baixo o impulso dado á celebración de datas cargadas de simbolismo como a sinalada, as empresas de teatro

³⁵² Manuel Lourenzo (1943-): autor, actor e director de teatro fundamental na xestión na Galiza do chamado teatro independente. Moi vinculado aos colectivos teatrais que rexeneraron a actividade na segunda metade do XX –caso de O Facho, Teatro Circo e Compañía Luis Seoane–, presenta unha dilatada e ininterrompida traxectoria desde entón, fundamentada, ante todo, na renovación da linguaxe escénica e na desafección a respecto das políticas oficiais en materia de teatro. Para Lourenzo (1980: 13): “El teatro va siempre por delante del público; las artes van siempre por delante de la sociedad. Si no, carecerían de razón de ser, se convertirían en simples técnicas, en oficios rutinarios.”

³⁵³ Aliás, parécenos que a escolla de persoas merecedoras dun 17 de Maio pode ser vista en tanto proceso sometido á normalización, por canto a nómina de personalidades honradas se vai ampliando en función das necesidades que a RAG entenda que hai que cubrir.

³⁵⁴ Alén do dito páxinas atrás a propósito de Castelao, no campo da poesía, por exemplo, Lourido (2015: 84-89) posiciónase en contra de procesos de normalización como os producidos o Día das Letras Galegas en 2011, ano adicado a Lois Pereiro. A apropiación directa do escritor desde o poder fariase patente no discurso de rigor do presidente Núñez Feijoo, mentres que a neutralización do poeta por parte de profesionais viría dada, por exemplo, a través da serie de accións encamiñadas a divulgar a súa obra no ámbito escolar.

—alén de facer por coincidir certas estreas con tales datas, para aproveitaren o *marketing* xerado arredor desa conmemoración— producen espectáculos xestados desde a esporádica moda da normalización (Figuroa 2001, Lourido 2015), de tal forma que o ciclo de vida das encenacións adoita circunscribirse ao momento para o que foron concebidas.

Pensamos en encomendas para o ámbito escolar como as da editorial Galaxia co gallo das Letras Galegas de 2017 ou 2018: desta forma, a compañía Ubú Teatro levou á escena *A galiña azul* de Carlos Casares en 2017 e *Leonardo e os fontaneiros* de María Victoria Moreno en 2018. Non é casual, por tanto, que proliferen encenacións á carta dedicadas a persoeiros arredor da industria xerada no seu propio Día, como acontece coa escritora recén mencionada. Neste sentido, a Deputación de Pontevedra deu cabida no programa “María Victoria Moreno á escena” a seis espectáculos diferentes a cargo doutras tantas empresas de teatro, entre as que participou Ubú Teatro, con 60 actuacións gratuítas concertadas por toda a provincia (Cuba 2018).

Contrasta o trato dado polas institucións públicas en materia de teatro á escritora María Victoria Moreno co dispensado a Roberto Vidal Bolaño, quen fixo do teatro o centro da súa vida. Esta actitude só a entendemos a partir dos argumentos antes expostos (altos custos de comprensión do teatro para os académicos, profunda carga antisistema na obra do dramaturgo). Aínda máis, as obxeccións feitas ás entidades públicas con motivo do ano en que se decide honrar a Vidal Bolaño tamén abranguen a iniciativa privada debido a súa falta de reacción ante as actuacións públicas (Vidal Ponte 2014a), pois a escaseza de producións neste ámbito arredor do homenaxeado en 2013 aumenta o grao de irresponsabilidade das compañías de teatro do STG, dado que estas “tamén fan política cultural coa súa maneira de crear, e de distribuír o que crean”, de tal modo que contribuirían a difundir “os mesmos erros que critican noutros axentes sociais ou nas institucións” (Vieites 2010: 475).

Para alén do afirmado, entendemos que tras este duplo modelo de intervir no STG tamén opera a tendencia a producir arte de consumo fronte á arte de provocación. A proxección da obra de Vidal Bolaño veríase así resentida como consecuencia de ficar situada na segunda das funcionalidades da arte mencionadas, posto que a produción do dramaturgo está marcada pola súa forte oposición ao poder, quere dicir, vén definida por ser politicamente

incorrecta, como dan boa conta pezas como *As actas escuras* (1994) ou *Rastros* (1998).

Indo máis lonxe, as compañías que decidan afastarse da corrección política non só asumen riscos á hora de explorar gustos menos frecuentes do consumidor, senón que poden chegar a sufrir castigos doutra índole, como se desprende das palabras do filósofo Fernando R. Genovés:

Lo verdaderamente alarmante de la denominada “corrección política” consiste en que ha logrado aunar sus preceptos en una especie de “sumario” en el que lo moral, lo político y lo jurídico se entremezclan de modo alarmante (Cedrón 2018).

A pesar de falarmos dunha liña delicada ás veces, o certo é que o politicamente correcto instaurou unha nova forma de vinculación entre a obra de arte e o receptor que é a que se está a impoñer na escena. De facto, espectáculos entendidos como contrarios a esta praxe non escapan das hipotéticas inculpacións inmorais e/ou ilegais dunha parte da sociedade. Por ofrecer dous exemplos no STG, para empezar teríamos o monólogo *A leira magnética* (2010) de Carlos Santiago³⁵⁵, obra que ofrece unha visión sarcástica do apóstolo Santiago. O espectáculo, no repertorio do actor e dramaturgo desde hai anos, pasou á palestra mediática en 2018 a raíz da polémica xurdida polo pregón efectuado a través da personaxe representada nos actos de celebración do Entroido programados polo concello de Santiago, derivando nunha denuncia por ofensas contra os sentimentos relixiosos. A seguir, a produción *Dona Barriga Verde* (2018) –enmarcada na tradición dos títeres de cachiporra– a cargo de Larraitz Urruzola³⁵⁶, non chegou aos xulgados mais foi obxecto doutra forte controversia nas redes sociais despois da publicación dunha persoa que tachaba o espectáculo presenciado en Sarria en 2019 de “bochornoso e fóra de lugar” (Pérez Pena 2019b), por causa dos golpes cos que unha personaxe mallaba noutras mediante unha cachaporra, ou sexa, o tótem desta modalidade teatral.

³⁵⁵ Carlos Santiago (1966-): actor e dramaturgo con produción regular tanto no sistema teatral galego como no portugués.

³⁵⁶ Larraitz Urruzola (1964-): actriz e titiriteira, fundadora da compañía Teatro Buratini en 1996 e en 2008 da empresa Teatro Babaluva. Posteriormente, liderou outros proxectos vinculados polo xeral ao teatro para todos os públicos e, en especial, á modalidade de títeres.

Debido ao medo a este tipo de sancións na sociedade, acaba por ser tendencia non saírse do patrón marcado como correcto, posto que as encenacións que decidan pasar da raia fixada pola administración van ter que asumir consecuencias como as acabadas de indicar.

7.7. A “moralidade indolora” dos ismos

Moitas das compañías de teatro actuais proxectan na escena reivindicacións arredor de colectivos discriminados polas estruturas de poder, co foco posto na visibilidade e mudanza de conciencia sobre identidades ás que se lle recurtan ou mesmo negan dereitos básicos na sociedade. Desta forma, observamos nos palcos unha crecente tendencia a tales denuncias a través dos ismos (ecoloxismo, colonialismo etc) como tamén constata a estudosa López Silva (2017), para quen un dos catro aspectos do cambio de modelo no STG actual ten a ver coa “aparición do discurso feminista como identidade politicamente emancipadora”³⁵⁷.

Por suposto, este modo de entender o teatro –apreciábel en máis elementos que a temática do espectáculo³⁵⁸–, de partida dota ao sistema de maior madurez, pois ofrece máis posibilidades desde as que construír a identidade do sistema:

A alusom á identidade nom deve ser identificada de forma exclusiva com a referêncía ás construcións de tipo nacional ativadas no espazo cultural galego (a galega e a espanhola), por muito que o critério filolóxico-nacional tenha sido o dominante para a descriçom dos conjuntos literários. Interessa a abertura a outras definiçoms identitárias que propugnaron os vínculos da literatura com referências sócio-políticas de diferente tipo: o povo, o campesinhado, a classe obreira, a mulher, o feminismo, o mundo

³⁵⁷ Segundo López Silva (2017) os restantes tres serían: a desnacionalización do teatro galego, o proceso de desfiloloxización (coa consecuent tendència á hibridación) e mais unha mudanza xeracional que trae consigo outros modelos de xestión empresarial.

³⁵⁸ Por exemplo, no caso de A Panadaría, a ideoloxía feminista –sen isto excluír máis reivindicacións– empeza a percibirse desde a configuración dun elenco formado por tres mulleres, sen a necesidade de homes, tal e como remarcen na carta de presentación da compañía, pendurada na súa web. En consecuencia, o uso que fagamos das “temáticas” debe entenderse como metonimia do ismo en cuestión.

gay e lésbico, o catolicismo, o celtismo, o atlantismo, o iberismo ou a lusofonia (Lourido 2015: 365).

Porén, estes discursos escénicos poden ser un problema para unha estratexia conxunta cohesionadora do STG en tanto as reivindicacións postas na reclamacións dos ismos se sustenten na “desnacionalización do teatro galego” (López Silva 2017), no sentido de desatender outros asuntos centrais para o fortalecemento do conxunto do STG –como pode ser a norma sistémica da lingua–, nada incompatíbeis coas reivindicacións mencionadas nesta epígrafe. Por outro, non necesariamente desvinculábel do anterior, na medida en que as compañías participan das dinámicas comerciais a través da posta en escena deste tipo de temáticas, tamén sofren o rigor da tensión entre o valor económico e o valor simbólico dos espectáculos, de modo análogo ao disposto para items xa tratados con anterioridade (a compoñente de liturxia, a falta de coherencia entre o de dentro e o de fóra das táboas etc.).

Neste sentido, tamén poñemos o foco no compromiso real que subxace tras dos ismos postos en xogo nos palcos por parte das empresas de teatro, pois tamén se pode dar o caso da “fraude da responsabilidade social” advertida polo economista Milton Friedman, en tanto “encubrimiento de acciones que se realizan *por otros fines*” (García-Marzá 2007: 194). Baixo esta perspectiva, a influencia da moda pode deixar ao descuberto as verdadeiras intencións dunha empresa teatral, máxime se tras do tratamento litúrxico do asunto –ou politicamente correcto, como vimos de ver– constatamos a existencia de compañías que empregan os ismos para ante todo acadar a súa cota de mercado³⁵⁹.

O auxe da demanda e da oferta dos espectáculos reivindicadores de ismos, ligado ao referido por López Silva no primeiro parágrafo desta epígrafe, ten no Galicia Escena Pro “un termómetro das tendencias na escena do país” (Hermida 2016). Así, na feira de 2018, as empresas de teatro continuaron ofrecendo encenacións ligadas a identidades como as indicadas, entre as que salientamos as que teñen a ver con:

³⁵⁹ Unha observación máis detallada deste tipo de produtos no mercado ofrecería interesantes resultados arredor das estratexias comerciais en que fican envoltos, como sería o caso da segmentación da oferta.

[...] as persoas transxénero e o lesbianismo (*Elisa e Marcela, Cinco mulleres que comen tortilla* ou *In Between*), a violencia obstétrica (*Anatomía dunha serea*), o coidado dos anciáns (*A leituga*), [...] as problemáticas ambientais (*Gaia*) [...] (Hermida 2018).

Compañías como Voadora, por exemplo, recorren con asiduidade ao deseño de encenacións que traballen estas ideoloxías específicas, de tal modo que unha grande parte do histórico de espectáculos da compañía vén definido polo tratamento de temas que afectan a sectores discriminados na sociedade: *Joane* (2012, adolescentes), *Don Juan* (2014, terceira idade), *O soño dunha noite de verán* (2017, LGTBI) ou *Garage* (2018, mulleres traballadoras da industria automobilística) constitúen unha mostra das posibilidades ás que se acolle a compañía.

Aínda sendo os produtos vinculados ao ecoloxismo, ao feminismo, ao *queer...* na verdade contrarios ao poder –en esencia, falamos de movementos cunha loita *per se* contra a orde tradicional e o modo de ver imposto pola “mayoría moral”³⁶⁰ (Žižek 2008: 69)–, a explotación que o capitalismo fai de todos os segmentos sociais asegura a súa presenza no mercado, incluso sendo hipoteticamente para un público moi reducido e segmentado³⁶¹.

Porén, debido principalmente ás características do sistema de produción (creación constante, factor novidade...) e mais ás tentacións da lóxica

³⁶⁰ Segundo Žižek (2008: 69) “No se trata, por tanto, de minusvalorar estos desarrollos para anteponerles alguna nueva versión del esencialismo económico; el problema radica en que la despolitización de la economía favorece a la derecha populista con su ideología de la mayoría moral y constituye el principal impedimento para que se realicen esas reivindicaciones (feministas, ecologistas, etc.) propias de las formas postmodernas de la subjetivación política.”

³⁶¹ Aínda que queiramos renegar da compra-venda de produtos ligados a estas cuestións: “La protesta radical contra el el capitalismo de consumo, totalmente captable y captada por la mercadotecnia al acecho de creatividad permanente, no sirve para neutralizar la cultura-mundo del hipercapitalismo” (Lipovetsky e Serroy 2010: 46). Por outra parte, a segmentación de identidades minorizadas e/ou minoritarias pode entenderse, por exemplo, a partir do concepto de “espazo ideolóxico” proposto por Žižek (2010: 125) como “identidad de un terreno ideológico”: “El espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar, «significantes flotantes», cuya identidad está «abierta» sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación «literal» depende de su plus de significación metafórico. *Ecologismo*, por exemplo: su conexión con otros elementos ideológicos no está determinada de antemano; se pode ser un ecologista de orientación estatal (si se cree que sólo la intervención de un Estado fuerte puede salvarnos de la catástrofe), un ecologista socialista (si se localiza la fuente de la despiadada explotación de la naturaleza en el sistema capitalista), un ecologista conservador (si se predica que el hombre se ha de volver a arraigar a fondo en su suelo natal), y así sucesivamente; el *feminismo* puede ser socialista, apolítico...; hasta el *racismo* puede ser elitista o populista...”.

económica no deseño destes espectáculos, os produtos escénicos que puidesen liderar unha revolución fican destinados no mellor dos casos a ser explosións potentes e breves.

Para unha concienciación colectiva ao respecto, pois, precísase dun proxecto continuo e cohesionado –con inicio nos creadores– que vaia máis alá dos palcos e, ademais, se introduza (pouco a pouco) no principal elemento distorsionador dos movementos transgresores: a institución³⁶² (Bourdieu 2000: 107). Pese a existiren avances ao respecto, un exemplo do máis ilustrativo ten a ver co amentado crecemento da temática do feminismo na escena mais, en troca, coa discriminación que continúa sufrindo a muller no propio ámbito do STG:

Os datos confirman que as creadoras que elixen crear en galego e en Galicia sofren unha dobre invisibilidade; ao escoller unha cultura minoritaria, atópanse nas marxes da creación cultural e de recoñecemento tanto no ámbito español como no europeo. Ao non existir un recoñecemento en igualdade para as mulleres no ámbito social, tampouco existe no ámbito da cultura (López García 2018: 447).

Ademais, cómpre que extrememos as precaucións á hora de valorar as intencións postas en xogo no consumo de espectáculos adscritos a tal natureza reivindicadora, por canto, por unha banda, poden acubillar en marcos estruturais impostos desde o poder e, en consecuencia, a pesar de visibilizar dalgún xeito identidades historicamente dominadas incluso expandirían a visión do dominador, cando menos de aternos a certas reflexións de Moure (2014) e Bourdieu (2000)³⁶³. Por outra banda, como acontece cos Días conmemorativos

³⁶² Bourdieu (2010: 107-108) indica que a familia, a igrexa e a escola, xunto cos medios de comunicación e o estado, actúan sobre as estruturas inconscientes, fomentando o patriarcado e, por tanto, negando os dereitos á muller.

³⁶³ Para desenvolvermos esta idea parécennos válidas as reflexións verquidas por Teresa Moure (2014) e mais por Pierre Bourdieu (2000). Mentres a profesora galega advirte dos perigos do politicamente correcto na reivindicación da lingua galega, da ecoloxía ou da muller no marco da sociedade galega, no caso do sociólogo francés transvasamos para os nosos propósitos certos pensamentos centrados na rexión arxelina da Cabília, pese a distar do noso modelo de organización social. Xa que logo, tiramos proveito dos postulados bourdianos (2000: 143-148) arredor do colectivo hoxe denominado LGTBI, os cales desenvolven a necesidade de revolta para concluír o proceso de reivindicación iniciado contra a violencia simbólica exercida polo poder. De forma análoga, Moure reclama actitudes máis combatentes que as vinculadas á

(17 de maio, 8 de marzo etc.), a reivindicación de, por exemplo, o ecoloxismo, ten de verse de forma semellante, cun tratamento do tema as máis das veces hipócrita, por canto a creación e consumo destes produtos, segundo Žižek (2011) en ocasións obedece ao feito de querer tranquilizar a nosa conciencia en determinados momentos.

En conclusión, isto lévanos a entender que os espectáculos, no exercicio do individualismo en que nos movemos como consumidores ou creadores, tamén poden explotar no mercado a “moralidade indolora” (Lipovetsky *apud* Bauman 2009: 54-55), en tanto que as nosas accións se apoiem na carencia de responsabilidade social. Segundo esta lóxica, sería un tanto paradoxal que asistamos a unha encenación como *Divinas Palabras Revolution* (2018) –producción do CDG sustentada na compañía Chévere– se non tiramos proveito da mensaxe transmitida na escena e ficamos na inacción tras contemplar o espectáculo, unha versión do universo valleinclanesco –aquele anano agora é un diminuído en cadeira de rodas– trasladado a época actual das “fake news” e os “reality” (Xestoso 2018):

Divinas Palabras Revolution converte a traxedia dos Gailos nun show televisivo que desprende a mesma mesquindade que a obra orixinal e diríxese ao público botándolle en cara a súa pasividade ante a barbarie, o seu gusto morboso por contemplar en directo a miseria humana. A conversión do texto de Valle responde á necesidade de responder a unha pregunta: en que punto perdemos a dignidade? Porque igual que na obra orixinal, a realidade acaba por aparecer –a realidade sempre acaba por aparecer– en forma de asaño contra o máis desfavorecido, mais desta vez adubado co narcisismo frívolo dunha época sen os ideais de antano (Xestoso 2018).

Desde a perspectiva dos profesionais, sen predicar co exemplo fóra das táboas, sería aplicábel o mesmo que acabamos de referir para o público.

A recorrencia ao tipo de creacións significadas nesta epígrafe, sen pretender en realidade a reivindicación/transформación social sería, pois, unha *fake new* que non fai cambalear ás estruturas hexemónicas e, por conseguinte,

corrección política, pois sen aquelas apenas serían posíbeis as mudanzas que se chegan a propor desde unha posición politicamente correcta.

mantén o actual estado de inestabilidade para unha serie de colectivos cun sentido de pertenza alternativo ao poder³⁶⁴.

7.8. Síntese

Tras verificarmos como a oferta teatral se ampliou na Galiza, matizamos as condicións en que se envolve esta aparente democratización que promove a administración pública.

A seguir, reparamos en varias claves propias da moda que predeterminan unha grande parte das creacións que encontramos no STG. Neste sentido, profundamos no proceso individualista e homoxeneizador que, desde diferentes posibilidades, opera neste sistema fundamente guiado por directrices económicas.

Por todo o visto, concluímos que a competencia radical a que nos pretende levar esta lóxica capitalista sitúa os profesionais ante unha tensión extrema entre a xestión de espectáculos que, por riba de todo, afiancen a posición económica da compañía no mercado e a creación de espectáculos que, desde unha perspectiva máis solidaria, traballen en favor da identidade de resistencia do sistema en que acubillan.

De acordo con isto último, pensamos que a reafirmación do STG como realidade alternativa a esquemas socioculturais dominantes non é posíbel sen un proxecto colectivo cohesionador que inclúa producións con carga simbólica

³⁶⁴ Como foi referido nalgunha ocasión, este modo de ver a reivindicación de identidades historicamente discriminadas sería a mesma que a aplicábel á lingua galega, en tanto identidade cultural minorizada; por conseguinte, é posíbel buscar un equilibrio entre o valor económico e o simbólico no STG para estes subconxuntos da produción. Por outra parte, na reclamación do feminismo –por poñer un caso de ismo–, de seguirmos a Moure (2014: 47-48, 87) precisa ofrecer desde a lingua a súa declaración transgresora de intencións. Nesta orde, no STG convén non excluirmos a reivindicación da lingua galega para reclamar outras identidades; de facto, *Divinas Palabras Revolution*, como foi dito a propósito da compañía Chévere, aínda saíndo da Galiza empregou a lingua propia para escenificar o seu espectáculo, con subtítulos en castelán no seu paso pola capital de España. Fronte á existencia de “teatros onde obrigan a traducir as obras ao castelán” que declara Manuel Cortés, integrante de Chévere, esta compañía optou por empregar nas xiras a versión orixinal, até o punto de que, como testemuña a tamén integrante da empresa Patricia de Lorenzo: “E se hai público que diga si a un espectáculo en francés pero non a un en galego, daquela ese non é o noso público”. Tras esta idea está o compromiso cunha identidade cultural minorizada, fundamentada ademais, segundo a referida actriz, no seguinte: “A versión orixinal sempre é a condición ideal para representar calquera espectáculo”, máis alá de que garantila dependa dun custo económico engadido extra (Fontenla 2018).

reactiva, posto que de non atender minimamente a vertente social dos espectáculos, a presión das dinámicas político-económicas actuais faría destes produtos desideoloxizados e, por tanto, o sistema colapsaría como entidade singular. Agora ben, como veremos a continuación, existen fórmulas para equilibrar o retorno económico das encenacións co social.

8. A xestión das compañías de teatro galego en relación ao retorno social dos espectáculos

As empresas de teatro, para non estaren tan condicionadas polos factores político-económicos á hora de producir os seus espectáculos e, por tanto, para gañar en autonomía artística no proceso de creación dos produtos escénicos, dispoñen dunha serie de recursos para mitigar o impacto dos custos de produción. Neste sentido, como veremos deseguido, na actualidade as compañías teñen ao seu alcance un conxunto de medidas destinado a unha xestión máis eficiente dos seus obxectivos como empresa que persegue uns beneficios económicos mais tamén como entidade que fabrica bens simbólicos, de tal modo que, de buscaren un determinado retorno social, as posibilidades de acadalo encontran neste punto renovadas enerxías a pesar da grande competencia existente pola posición no mercado baixo modelos como os da moda.

De facto, o incremento de empresas dedicadas á produción escénica a medida que nos adentramos no XXI (AGADIC 2010, AECT 2011) xerou unha maior competencia pola posición no mercado e, ademais, polo acceso aos principais recursos que sustentan as compañías, entre os que salientamos os promovidos polas institucións públicas. Á par, o afianzamento dun sistema de produción capitalista levou aquelas a unha permanente tensión entre o valor económico e o valor simbólico dos seus produtos.

Para evitar caer en desequilibrios en calquera dos dous eixos, parécenos conveniente harmonizar ambas as coordenadas de actuación das empresas de teatro baixo a idea de preservar, por un lado, o seu porvir e mais o do persoal que as integran e, por outro, o sistema en que desenvolven a súa actividade. A procura de equilibrio parte das particularidades en que se lle ofrecen ao consumidor os espectáculos adscritos ao STG –concentradas no dilema de Baumol– mais tamén toma en consideración outros factores (sobreprodución dentro da oferta de ocio en que se enxere o teatro galego, períodos de crise etc.). Desta maneira, as empresas teñen a obriga de acadar uns obxectivos económicos na procura dunha solvencia que evite a súa

disolución, mais a sabendas de que sempre están instaladas nunha determinada ideoloxía, pois non é posíbel mostrarse neutrais.

Xa que logo, para encarar eses desequilibrios –en especial, nos casos en que as compañías proxectan unha identidade diferencial a respecto do correlato español–, a xestión resulta clave na mediación entre os dous eixos amentados, canto máis de termos en conta que coa entrada do XXI agudízase a conciencia de que o teatro “debe ser una empresa que dé resultados en el mercado” (Fernández Castro 2000: 196). En consecuencia, unha porcentaxe das compañías –fronte á opción de reducir gastos– explorará ás posibilidades de xerar ingresos pasados os anos 90, posto que na década final do XX as subvencións do IGAEM e mais os cartos xerados polas contratacións desde os organismos públicos nos circuitos instituídos supoñían as vías habituais de inxección económica³⁶⁵ (Lourenço e Vizcaíno 2000: 18), ficando fóra desta relación moitos outros aspectos fixados no cambio de século por, ante todo, as propias empresas de teatro³⁶⁶.

Demandado por autores como Sanjiao (2007) ou Colomer (2016), o xestor –centrado na parte non artística das producións (Sanjiao 2007)– explora estratexias que coordinan os obxectivos económicos das compañías cos artísticos, nalgún caso debendo chegar a reformulacións do plan orixinal segundo se dean de partida –ou no transcurso da produción/distribución do espectáculo– as circunstancias que fagan máis ou menos favorábel o mantemento do produto do mercado sobre as condicións inicialmente previstas.

Debido aos típicos obstáculos que afrontan as empresas de teatro –coas claves esenciais para a saída ao mercado da grande parte dos produtos escénicos nas directrices político-económicas que priman no campo–, a habilidade para encontrar recursos económicos alternativos ás formulas tradicionais desenvolvidas polas compañías podería garantir o deseño de

³⁶⁵ Por exemplo, Cándido Pazó, para esa década dos 90, a propósito da reestrea de *Commedia. Un xoguete para Goldoni*, declara no rememorar daquela época: “Ademais, comezaba a haber recursos. A nós dérannos 44 millóns de pesetas, de hai 25 anos, para facer tres espectáculos” (Dopico 2018).

³⁶⁶ Así a todo, algunhas compañías exploraron no XX vías de financiamento menos frecuentes, mais falamos dunha práctica menos extendida do que no XXI. De facto, con carácter xeral Sanjiao (1998) recolle antes do cambio de século os tipos de ingresos máis salientábeis explorados polas compañías, mentres que, de maneira específica, o estudo de compañías como a EDG amosaría a recorrencia a dinámicas hoxe habituais no campo, caso da contratación das distribuidoras Rula e Xanela (Biscainho 2007: 177).

espectáculos proclives á superación da subalternidade da cultura galega, mentres que a falta de pericia podería percorrer un camiño contrario.

Pese a falarmos dun perfil profesional relativamente recente e apenas institucionalizado, as funcións do xestor (xa na cultura en xeral, xa especificamente no campo teatral) cobran, logo, unha especial significancia, pois é

[...] aquel ou aquela profesional que fai posible e viable en todos os aspectos un proxecto de organización cultural, que desenvolve e dinamiza os bens culturais, artísticos e creativos dentro dunha estratexia social, territorial ou de mercado realizando un labor de mediador entre a creación e os bens culturais, a participación, o consumo e o gozo cultural.

O traballo do xestor cultural implica a necesidade dunha eficiente administración dos recursos destinada á consecución de obxectivos que afectan á promoción e ao desenvolvemento da cultura, con funcións de planificación, coordinación, produción, comunicación e avaliación (CCG 2018: 5).

Para as compañías acadaren a harmonía entre o valor simbólico e o económico dos espectáculos por nós defendida, son de especial proveito as empresas dedicadas a actividades catalogadas como “auxiliares”³⁶⁷ (AECI 2011: 82). Pese a seren á altura de 2009 “escasas e cun volume de negocio aínda incipiente no caso teatral” (AECI 2011: 82) teñen unha incidencia cada vez máis decisiva na cadea de produción teatral³⁶⁸. A maior relevancia dada a este tipo de servizos por parte das compañías de teatro, fixo que na segunda década do XXI aumentase o valor concedido ás empresas centradas na parte

³⁶⁷ “Non é demasiado correcto falar de empresas auxiliares neste sector, agás no caso de empresas que proporcionan servizos técnicos de montaxe de escenarios ou de distribución” (AECI 2011: 82).

³⁶⁸ Este valor fai que, por un lado, aumenten as empresas con sede na Galiza vinculadas a este tipo de actividades –por exemplo, Chiripa Producións (Oleiros, 2011) e Urdime (Cerceda, 2012)–, o que atenúa a primeira parte da seguinte reflexión arredor do estado do STG referente ao final da primeira década do XXI: “A escaseza de empresas que presten servizos auxiliares pode indicar, pois, a pouca madurez empresarial deste sector, que ou ben aínda non externalizou parte das súas funcións ou está a contratalas fóra de Galicia, aínda que esta limitación non é obstáculo para que en termos de facturación se convertan na actividade de maior peso relativo” (AECI 2011: 82). Por outro, como se exporá máis adiante, a recorrencia a estas empresas externas, por causas varias, cada vez é maior.

non artística do teatro, dentro das cales encontramos diferentes niveis de especialización e, por tanto, de servizos ofertados ás compañías³⁶⁹.

Así, a empresa Urdime (Cerceda, 2012) ofrece unha xestión integral do produto escénico:

En URDIME dispoñemos das necesidades técnicas e loxísticas precisas para asegurar unha produción exitosa tanto dos proxectos culturais que nós deseñamos coma daqueles para os cales se nos solicita a súa materialización. Neste caso ofrecemos tanto os nosos servizos de deseño gráfico e escénico coma de montaxe, produción de directo e desmontaxe, para os cales ofertamos os nosos medios técnicos (equipos de son, iluminación e infraestruturas), garantindo altos niveis de calidade e seguridade.

Cando unha compañía se enfronta á súa consolidación debe ter en conta o coidado de factores como a produción artística e técnica, a comunicación, a distribución ou a xestión administrativa. Para isto, en todos os casos se precisa dunha dedicación que poida estar á altura dun proxecto profesional, algo que excede a capacidade de moitas compañías. Existen varios servizos que as compañías poden chegar a externalizar; empresas de comunicación encargadas do deseño de campañas, xestorías que organizan a parte administrativa, ou produtoras e distribuidoras encargadas da contratación dos espectáculos. Polo que aposta URDIME é por ofrecer estes servizos de forma integral, a un volume de compañías fixo e en exclusividade de distribución³⁷⁰.

Ante a existencia deste tipo de empresas no mercado, unha parte das compañías de teatro decidiu externalizar certos servizos para prescindir de

³⁶⁹ Por un lado teríamos unha maior especialización nun ámbito cultural ou noutro. Así, a empresa santiaguesa RTA (2003) ten o teatro como sector predominante no seu funcionamento, a diferenza doutras empresas como Producción e Xestión Cultural (Vigo, 1992) e Nordesía Producións (Santiago de Compostela, 1996) especializadas na música, aínda que ás veces se ocupen do teatro, como acontecía no Festival Alternativo das Artes Escénicas de Vigo (ALT). Puntualmente, tamén o FROQ (Milladoiro, 2003) ou Mulas Producións (Santiago de Compostela, 2010-2019), empresas volcadas no audiovisual, traballa(ro)n o sector escénico. Por outro lado, dentro dos servizos non artísticos aplicábeis ao teatro, non todas as empresas presentan a mesma oferta; así, RTA presta servizos técnicos de luz, son... mais tamén permite as compañías deseñar no seu local os futuros escenarios da obra; Eme2 (Santiago de Compostela 2001) e Culturactiva (Santiago de Compostela, 2010) ofrecen servizos de produción e, a diferenza da anterior empresa, de distribución etc.

³⁷⁰ Información extraída da web da empresa.

carga de traballo non artística, segundo a fase da cadea de produción en que máis precisen delegar. Así, un dos procesos máis evidentes en que podemos constatar a intervención de empresas mediadoras ten a ver coa distribución dos espectáculos: por poñer un exemplo, na RCDC 2018 a venda de espectáculos a través de Urdime ascendeu a 86, por 87 de Culturactiva (para un total de 98 nesta segunda empresa se sumamos os 11 promovidos a través de CnC 2018).

Alén dun hipotético incremento das vendas dos espectáculos dunha compañía, dita inversión inicial presentaría a contrapartida da rebaixa de custos económicos para unha empresa, por razóns como as concretadas por Sanjiao (2007: 166-167):

Esta descapitalización física das compañías teatrais e a opción polo aluguer permite traspasar á empresa de servizos unha serie de custos e resulta un mecanismo moi interesante para a compañía:

- Favorece o acceso ás tecnoloxías máis actuais e competitivas.
- Reduce a perda de valor derivada da depreciación do capital inmovilizado.
- Reduce os custos de mantemento e de substitución en caso de avaría.

Estas (sub)contratacións, ademais, implican para as compañías un aforro noutros custos, por canto permiten canalizar o seu tempo e as súas enerxías cara a parte artística³⁷¹, tal e como se desprende do concebido por Cándido Pazó para explicar as diferenzas entre a xestión artística en exclusividade ou a compatibilizada coa xestión empresarial: “cando traballo para outros estou máis liberado de aspectos que teñen que ver coa produción, coa empresa“ (Palmou 2015).

³⁷¹ De facto, falamos de aspectos en esencia coincidentes coas propostas para a mellora na profesionalización do teatro ás que se recorreu na posta en marcha do CDG na década dos 80, a sabendas que os condicionantes económicos da empresa pública difiren dos da empresa privada: “a profesionalización que se promovía desde o CDG envolvía a especialización dos traballos, delimitando perfectamente as funcións de actores e técnicos e liberando a ambos das tarefas de produción e distribución que tanto tempo e esforzo lles exixía na dinámica das súas compañías. Os profesionais consideraban que esta nova situación repercutiría na calidade do produto” (Biscainho 2007: 405).

Esta liberación artística dáse porque a área económica fica en mans do xestor, quen no proceso de coñecemento previo á toma de decisión final arredor da dirección económico-artística que seguirá un espectáculo –e, por metonimia, unha empresa–, no exercicio das súas competencias debería dispoñer da maior e mellor cantidade de información posíbel arredor das condicións de produción que emanan desde a *doxa* político-económica que regula o mercado, o que atangue atender os ditados capitalistas, por máis que logo estes sexan descartados na xestión do espectáculo. A exigencia da xestión económico-administrativa –ben externa, ben interna– que teña en conta todos os factores que condicionan unha creación é necesaria, ante todo, para os casos en que máis se queira coidar a calidade artística do produto e, en especial, no caso dos espectáculos pertencentes a subcampos de produción restrinxida que continúan a operar baixo principios de xerarquización interna.

Neste sentido, de non haber nunha compañía os recursos humanos necesarios para tal desempeño de funcións, Colomer (2016: 107) apunta que “el mercado profesional cuenta ya con nuevas generaciones de gestores culturales bien formados que están esperando el cambio generacional y que pueden aportar una gestión más eficiente”; mais, sexa como for, falamos dun ritmo lento de compañías que se deciden a dar este paso. Tal é así que segundo Sanjiao (2007: 158-159) a profesionalización artística crecente co cambio de milenio non se viu correspondida na mesma medida por unha xestión eficiente do balance de gastos e ingresos a ter en conta na produción e distribución dos espectáculos, feito que, por outra parte, obstaculiza os propios avances de moitas empresas de teatro. Esta visión de conxunto necesaria no deseño dos produtos escénicos continúa a ser reclamada tanto para o sector público (Colomer 2016: 102) como para o privado (artigo 33.3.b) do “Anteproxecto de Lei das Artes Escénicas”), en ambos os casos co foco posto nun maior peso da xestión empresarial no teatro.

En contraste con este funcionamento xeral do campo en que o amentado equilibrio non é o adecuado para contrarrestar a fatalidade de custos dun sistema teatral como o galego, López Silva (2017) referencia compañías con novos modelos de xestión que se están a impoñer no campo tras a crise de final de primeira década do XXI, xa que:

[...] a precariedade económica e laboral xa tradicional no sector das artes escénicas, vese acrecentada en Galicia pola condena á itinerancia e pola imposibilidade de conectar co público potencial que podería dar estabilidade ao mercado ao carecerse de estruturas de exhibición intensa e estábel que poidan fidelizar públicos e xerar expectativas arredor da programación.

[...] Todos estes aspectos, agravados polas baixas audiencias, deron lugar nos últimos anos a un proceso de autorrenovación do sistema das artes escénicas en Galicia que, a falta dunha verdadeira acción institucional sobre o mesmo, reaxusta as súas múltiples dinámicas para así garantir a súa propia continuidade (López Silva 2017).

Entre as empresas significadas por dita estudiosa encontramos a Voadora, cuxa tríade de fundadores resulta reveladora dunha organización diferente, xa que se artella sobre a figura dun xestor/produtor –José Díaz–. En palabras de Marta Pazos:

Somos un monstruo de tres cabezas, nos complementamos muy bien. Hugo tiene unas ideas muy locas, es muy soñador, y nos lleva a hacer cosas muy divertidas. Yo tengo mirada pictórica, trenzo a los actores. Y José convierte en realidad nuestras ideas (Vizoso 2015).

Se ben algunhas das empresas artísticas referidas por López Silva toman en consideración estratexias xa recollidas con anterioridade (Sanjiao 2007), o certo é que a observación das dinámicas de xestión empresarial ás que se acollen unhas compañías fronte a outras tamén fornece de datos á hora de, por unha banda, valorarmos a idoneidade da súa xestión (integral) e, por outra, interpretarmos o compromiso destas co sistema teatral galego. Indo máis alá, o modelo de xestión diferente ao tradicional en que se apoian certas compañías –non sempre ligadas a éxitos de vendas– dótaas de maiores posibilidades coas que conseguir a necesaria autonomía para levar a cabo certos proxectos artísticos, do que se infire que as empresas fundamentadas en modelos tradicionalistas –en comparanza co modelo anterior– fican máis

condicionadas ás reducidas vías polas que diminúen gastos ou conseguen capital económico³⁷².

8.1. O dilema de Baumol: matizacións á irreproducibilidade técnica nos espectáculos

A incorporación das compañías de teatro ao mercado laboral fica supeditada ao dilema de Baumol (Sanjiao 2007, López Silva 2017), segundo o cal dita arte presenta unha serie de custos irremprazábeis pola tecnoloxía. *Grosso modo*, o teatro, como precisa da compoñente humana, non pode ser reproducido mecanicamente, de maneira que non resulta competitivo no mercado en comparación con outras artes:

Non obstante, na consideración das artes escénicas como «industrias» non se teñen en conta en ningún momento as condicións en que os bens culturais se crean, distribúen e difunden, mediante uns procedementos que en ningún caso permiten un proceso de seriación propio do campo industrial. Nesa dirección, aínda segue vixente o coñecido estudo de William J. Baumol e William G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma* (1966), onde se formulaba o principio do «cost disease», ou «fatalidade de custos», que afecta a moitas artes da representación ao vivo, en tanto na maioría dos seus procesos non se pode aumentar a produtividade nin reducir custos, pois para a realización dun determinado servizo non se poden poñer en marcha procesos de automatización industrial. Un cuarteto de corda sempre vai precisar catro instrumentistas e catro instrumentos (CCG 2013a: 21-22).

³⁷² Nesta concepción do modelo tradicionalista temos en mente as observacións feitas páxinas atrás por Lourenço e Vizcaíno (2000). Falariamos entón dunha empresa de teatro tipo que busca a súa estabilidade no sistema a partir de subvencións e contratacións por parte das institucións públicas. Ao darmos cabida a novos modelos de xestión no sistema, estaríamos en condicións de discutir o número de funcións anuais que precisa unha compañía para ser solvente no mercado. Xa que logo, se as empresas de teatro precisan un investimento inferior á media en certos aspectos da produción ou se son quen de acadar por outras vías (patrocinios, *merchandising* etc.) os ingresos suficientes para cubrir os gastos e mais os beneficios perseguidos non precisarían chegar ás sesenta funcións por ano estimadas por Vieites (2010: 493) como “índice mínimo para que unha compañía media puidese contar cun grao básico de estabilidade” ou as sesenta por xira determinadas por Sanjiao (1998a: 162) baixo circunstancias ben distintas.

De facto, esta fatalidade de custos é a que move a Freixanes (2010) e Vieites (2010) a argumentar a prol da desestimación do teatro como industria cultural³⁷³:

O teatro non é unha industria cultural, nin pode, en función das súas características, ser tratado como tal [...] Ningunha das artes ao vivo (danza, teatro, música, circo, ópera, ballet...) permite unha produción e unha reprodución mecánica, industrial, para abaratar os custos e universalizar a súa distribución e recepción (Vieites 2010: 465).

Máis alá de discurtirmos novamente a pertinencia da (des)consideración como ICC do STG³⁷⁴, conforme avanzou o século XXI o teatro encontrou na reprodución mecánica un punto de apoio para a o abaramento dos custos de produción ou, incluso, para xerar ingresos por outras vías (Herscovici 2010).

Nesta última dirección, por exemplo, pensamos na economía expandida³⁷⁵ que pode chegar a ter un espectáculo, caso da consistente na venda de *merchandising*. Na columna “Edicións” dun dos discos recopilatorios de Chévere, a compañía detalla o número de unidades sacadas á venda en dez dos seus espectáculos (arredor das 1500 de media), entre as que figuran libretos, postais, álbum de cromos, discos musicais, xornal-programas e fanzines (Chévere 2013). Por suposto, a produción seriada xeradora de ingresos –aos que sumar outras partidas como a venda de libros– é

³⁷³ Ademais da imposibilidade de falar dun mercado masivo no caso do STG en que insisten tanto Freixanes (2010, 2017) como Vieites (2010: 465): “A maioría precisa de espazos de capacidade reducida para que a recepción teña lugar nunhas condicións idóneas, polo que o acceso se encarece en relación con outras artes ao vivo, como determinados estilos musicais, que si permiten grandes cabidas”. No entanto, a imposibilidade da “produción seriada e mercado masivo” (Freixanes 2010: 21)– non impiden a consideración do teatro que se fai como ICC por parte doutros axentes nin tampouco a existencia de mecanismos propios da industria que operan no STG. Cuestións das que, en todo o caso, xa nos temos ocupado noutras partes deste estudo.

³⁷⁴ Por exemplo, incorporádomos reparos como os de Sanjiao (2007: 251-252) arredor de “o emprego do argumento do rendemento económico do teatro como industria fronte á sociedade”, a consideración do economista fundamentárase en tres aspectos entrelazados: escasa atención a estudos sobre o impacto económico do teatro (e tamén ás dificultades para conseguir datos tanto das entidades públicas como das privadas), a economía somerxada que presenta o teatro e, finalmente, a desigualdade de oportunidades para aspirar a maiores investimentos públicos (provocada pola falta de datos económicos en que apoiarse en comparanza con outras industrias).

³⁷⁵ Por economía expandida –aspecto en que insistiremos máis adiante– entendemos unha serie de ingresos que xeran as compañías máis alá da explotación do seu produto estrela, isto é, o espectáculo.

compatibilizada con custos destinados á creación de marca dentro do variado repertorio iconográfico manexado (cartelería, programas de man etc.) co que as compañías promocionan os seus espectáculos antes ou durante a celebración destes.

De fixarmos a nosa mirada unicamente nas encenacións, de entrada, debemos partir da progresiva importancia concedida no teatro aos instrumentos e procedementos técnicos ao longo da historia (Solmer 2003), de tal modo que, por poñer un caso, a automatización desde a mesa de control de luz, son etc. (Salgueiro 2005) permitiu ás compañías certa descapitalización humana en que se refire ao persoal técnico que acompaña aos intérpretes.

A seguir, o uso da tecnoloxía durante os espectáculos ofrece a posibilidade de recurtar gastos no elenco:

Utilízanse as convencións escénicas para incorporar recursos tecnolóxicos que permiten reducir o elenco necesario, como o emprego de gravacións musicais (e non música interpretada en directo) ou de proxeccións de imaxes de actores (Sanjiao 2007: 163).

No entanto, este tipo de posibilidades hai que velas con certas reservas, dado que, de acollerse a elas, a calidade do produto orixinalmente concebido veríase moi probabelmente resentida. Pola contra, as compañías darían cunha alternativa para –á falta de xerar ingresos cos que, por exemplo, poder ter a músicos en directo– nalgunha medida encontrar unha solución que equilibre a parte artística coa económica, en especial en tempos de crise³⁷⁶. Máis aínda, alén da estética posta en xogo na escena, Herscovici (2010: 126-127) encontra na dixitalización un medio a través do cal diminuír os custos de produción dos espectáculos, mais sempre e cando non se esqueza o gasto derivado dos elementos técnicos empregados.

Noutro nivel de análise estarían proxectos teatrais achegados aos hábitos da sociedade dixital mediante o uso das tecnoloxías en escena, mais

³⁷⁶ De feito, Xulio Lago (2009: 29) ten alertado de que a crise político-económica “pode provocar a desaparición total da xa escasa presenza de música orixinal nos nosos escenarios nun momento no que agroman novos e talentosos compositores e intérpretes con especial achegamento ás Artes Escénicas nas súas creacións”. Así, á necesidade de música en escena proxectada polo cuarteto de corda referido nunha cita anterior encontraría na música enlatada unha solución, aínda que sexa artisticamente menos satisfactoria que na concepción orixinal.

baixo unha convicción estética en que se refire a este punto en particular. Falamos de espectáculos con diferentes graos de intensidade no tratamento da tecnoloxía durante o transcurso da encenación, e que por momentos chegan a substituír a presenza física do actor en escena, como acontece coa *Ultranoite no país dos ananos* (2014) de Chévere, con cortes de radio ou vídeos en diferido entre escena e escena³⁷⁷.

En contraste con este uso das TIC máis aceptado na escena, teríamos outro tipo de fórmulas con máis risco que veñen a discutir con máis ou menos éxito a “irreductibilidade do teatro a toda forma de telexenia” (Badiou 1994: 19). O apoio na robótica, por exemplo, permite a Janet Novás en *Who will save me today?* (2013) explorar novas opcións na danza a través da relación que establece cun robot como compañeiro de escena:

Lo digo porque encontraremos un paso a dos, en el que el par de la coreógrafa es el propio robot. Vemos cosas de este tipo en las películas o en la literatura de ciencia ficción, pero ella lo lleva al escenario, con su humor sutil, que le permite contar la historia de su relación con el robot desde que se conocieron y con el que demuestra tener buena armonía (Castro 2013).

Mais fronte a esa presenza da tecnoloxía paralela á do intérprete, aínda encontramos –de momento, fóra do STG– casos extremos que avogan por defender un teatro sen necesidade do actor en escena. Segundo esta forma de ver, un espectáculo como *El triunfo de la libertad* (2014) da compañía madrileña La Ribot, voltaría todos os postulados fundamentados na irreproducibilidade técnica do teatro. A teatralidade da encenación, defendida por Becerra (2015) logo de ser programada no festival compostelán Escenas do Cambio 2015, partía dunha serie de signos emitidos a través de catro pantallas:

³⁷⁷ Se ben este tipo de iniciativas teñen un custo económico, potencian as posibilidades de xestionar o elenco durante a encenación, como por exemplo acontece, de intercalar unha escena gravada, na maior liberdade dada para mudar de vestuario entre escena e escena. Aliás, isto tamén pode repercutir nunha redución dos tempos de ensaio, pois unha vez finalizado o proceso de dixitalización das gravacións esta parte non precisa ser practicada.

En la caja negra escénica, frente a nosotras/os, apenas cuatro pantallas led colgadas a diferentes alturas y niveles y algunos focos lumínicos. Nada más.

La acción aquí la realiza el público leyendo directamente el texto que va apareciendo en las pantallas. No hay, pues, más representación que la de los signos lingüísticos que aparecen en las pantallas y nuestra lectura e interpretación (Becerra 2015).

De modo análogo ao advertido por Pavis (2000: 59-61) esta encenación habería que integrala dentro dunha corrente de propostas que buscan a “desmaterialización del cuerpo” do actor mediante usos das tecnoloxías como os referidos na cita, de tal modo que dita presenza física xa non sería unha norma a respectar por algunhas compañías³⁷⁸. De aceptarmos tal proposta como espectáculo teatral, a posibilidade de ser producida de modo mecánico sería indiscutíbel, até o punto de precisar unicamente unha serie de elementos técnicos para a súa proxección simultánea en varios espazos á vez.

No entanto, falamos de fórmulas excepcionais que, alén de non as encontrarmos no STG, entendemos que exceden os límites do teatro defendidos nesta tese.

8.2. A fatalidade de custos: balance de gastos e ingresos

Como foi apuntado, a constitución de toda empresa de teatro debería levar aparellada un adecuado coñecemento do mercado para intentar solventar os problemas derivados da singularidade económica que afecta a esta arte, de tal modo que a demanda dos bens simbólicos ofrecidos pola compañía responda a unha serie de factores nalgunha medida determinados por esta. Referímonos agora, por exemplo, ao feito de que segundo a empresa se defina (adscripción a unha modalidade escénica, estética, temática, gusto máis ou menos maioritario etc.) as posibilidades de contratación serán unhas ou outras,

³⁷⁸ Esta liña está a ser explorada por outras compañías como La Fura dels Baus, pois segundo o declarado por Pep Gatell, fundador da transgresora compañía catalá de teatro: “el nuevo reto del grupo es hacer espectáculos sin actores, donde el público actúe según las instrucciones que recibirán a través de su móvil” (García 2017).

mais, por outra parte, ditas variábeis tamén repercuten no balance de gastos e ingresos das empresas³⁷⁹.

Xaora, tal estudo do mercado toma en consideración a heteronomía do teatro galego a respecto das institucións políticas e os tipos de contratación habituais dos traballadores das compañías. Neste último sentido, os datos permitiron diagnosticar unha alta dose de precariedade laboral no campo, estimada nun 73% á altura de 2004 e cun alto número de pluriempregados e autoempregados (Sanjiao 2007: 136-140). Neste contexto, unha das praxes máis estendidas no STG para garantir a supervivencia da maioría das empresas de teatro relaciónase coa compatibilidade dos labores desempeñados polos traballadores nas compañías con outras ocupacións que, en moitas ocasións, pouco ou nada teñen a ver coa arte escénica suxeita a consideración nesta tese. Por tanto, baixo o noso punto de vista non procedería integrar no balance económico das compañías os ingresos percibidos por vías afastadas do teatro –cando menos, de non estar coordinados desde estas– e, continuando con esta lóxica, tampouco deberían incluírse na contabilidade dun espectáculo³⁸⁰.

Puntualizadas ambas as cuestións, no consenso que as compañías establecen entre a parte artística e a económica para garantir a solvencia dos seus proxectos escénicos, centrámonos nas principais fórmulas seguidas por unha serie de empresas de teatro para poder levar á escena espectáculos.

Porén, pese a poñer o foco no espectáculo como produto estrela na cadea de produción dunha empresa de teatro, a análise fica supeditada a utilización dos recursos empregados pola compañía, por canto no deseño dos espectáculos ás veces operan tácticas (deficitarias a prazo curto desde un

³⁷⁹ Sen ir máis lonxe, as marcas, ao (ob)ter un maior recoñecemento público, encontrarían máis facilidades para atopar grandes patrocinios, a diferenza das compañías de nova creación.

³⁸⁰ O pluriemprego, como afirma Sanjiao (2007: 138-139): “dificulta o mantemento da actividade teatral e a estabilidade das compañías, ó non poder evitar a marcha dos seus integrantes cara outros traballos” mais obriga a dissociar dous aspectos que non debemos confundir: empresa e traballador. Casilda Alfaro, integrante de Teatro de Ningures, testemuñaba: “Yo llevo un año sin trabajar en mi compañía. [...] el riesgo de desaparecer es evidente” (Iglesias 2012). A posibilidade de traballar para outras empresas atenuaba o panorama económico da actriz, no entanto empeoraba o de Teatro de Ningures, ao estancarse proxectos xa montados á falta de distribuír. Por aclaralo a través doutro exemplo, sería conveniente diferenciar os ingresos de Laura Villaverde a través do cine dos ingresos como integrante de ArtesaCía, pese a que ás veces dito transvasamento sexa favorecedor para o traballo da actriz en ambas as artes.

punto de vista económico) ligadas a unha visión de conxunto da produción, como por exemplo a procura de capital simbólico. Asemade, non perdemos de vista outras posibilidades dadas pola economía expandida dos espectáculos, entendida por tal aquela que, por exemplo, continúa xerando beneficios para unha compañía como extensión do produto espectacular.

Como queira que a rebaixa de calidade artística repercute na depreciación do produto escénico no mercado (Sanjiao 2007: 115), resultará especialmente proveitoso coñecer aquelas estratexias empresariais que optan por manter dita calidade mediante unha serie de procedementos. Indo máis lonxe, de atender a este tipo de vías que manteñen tal modo de operar das compañías, os produtos con máis risco –entre os que incluír aqueles percibidos como antihexemónicos–, terían máis posibilidades de ser viábeis no mercado sen necesidade de recorrer (tanto) á moda, axudas institucionais etc.

En consecuencia, as compañías –xa desde a xestión interna ou externa– poden optar por unha dupla possibilidade: a redución de gastos e/ou o incremento dos ingresos.

8.2.1. A redución dos gastos de produción e distribución das compañías

Nesta epígrafe poñemos o foco nunha das varias solucións que presentan as empresas de teatro á hora de desenvolver un plan que faga viábeis os seus espectáculos, en concreto a opción consistente nunha simplificación dos custos de produción e distribución³⁸¹, dado que, por suposto, a viabilidade das compañías non só depende dos ingresos xerados³⁸².

Con intención de cumprir tal obxectivo trazamos, con carácter aproximativo³⁸³, unha serie de puntos por bloques temáticos que cruzan as

³⁸¹ Os bancos contábeis toman en consideración os “custos” de Sanjiao (2007), mais a efectos prácticos empregamos aqueles cunha incidencia directa na economía, agás que se explicito o contrario.

³⁸² Isto explica, por exemplo, que unha maior contratación de funcións por parte dun espectáculo con respecto a outro –ou mesmo uns maiores ingresos por venda de entradas– non implique un mellor rendemento empresarial do produto escénico, pois hai que considerar a contrapartida dos gastos.

³⁸³ Quere isto dicir que os comentarios feitos por esta vía sobre unha partida específica, claro está, non exclúen a pertinencia da aparición da mesma partida no outro lado do balance, mais na medida do posíbel intentaremos sintetizar a análise mediante valoracións concentradas nun único bloque e, ademais, mediante escollas representativas de cada grupo de partidas. Por

partidas referenciadas por Sanjiao (2007) coas ofrecidas na Resolución do 4 de decembro de 2017 pola que se aproban as bases de subvencións á produción escénica e se convocan para o ano 2018 (58217, 58219).

Ditos bloques, á súa vez, son clasificados segundo pertencen á fase de produción (por norma, gastos fixos) ou a de distribución (habitualmente, gastos variábeis).

8.2.1.1. Axustes nos gastos de produción

Os principais gastos que consignamos teñen a ver con prácticas –como as recollidas por Sanjiao (2007: 163-164)– consistentes na redución de “capital humano” ou “capital físico”. Canto ao primeiro dos casos, falaríamos de recursos fundamentados na diminución do elenco, menor tempo concedido aos ensaios, contratación de intérpretes por función (en lugar do contrato fixo), pluriemprego por parte do persoal da compañía etc. Para exemplificarmos o segundo caso, teríamos o uso de escenografías máis sinxelas, a reutilización de material propiedade da empresa, evitar o pago de dereitos etc.

En boa medida, isto entronca co tipo de estética en que se posiciona no mercado unha compañía, do que sería un exemplo o “metateatro”³⁸⁴ que caracteriza ás encenacións concebidas por Cándido Pazó. Deste modo, o teatro “pobre” en que situamos o teatro de A Panadaría –en especial, en contraste co dispendio presentado por varias superproducións ao longo da historia do CDG– non só tería unha solución artística na renuncia de decorado, de obxectos e até de música pregravada en escena como fórmula para resaltar a interpretación actoral (Vidal Ponte 2014b), senón tamén unha solución económica a varios dos problemas que afectan ao campo.

De forma análoga, estenderíamos estes presupostos ao teatro “pobre e tosco” co que se autodefine unha compañía como Chévere a través de Xesús

outra banda, debido á variabilidade das técnicas contábeis e a pertinencia dun cómputo nunha ou noutra parte dunha área económica, encontramos un novo motivo para falarmos dunha aproximación a análise da xestión feita polas empresas de teatro.

³⁸⁴ Segundo testemuña o propio dramaturgo (ESEC-TV 2015: 3’46”) tal recurso, tendente á simplificación do número de actores, non só sería unha razón dramaturxica senón tamén de produción.

Ron (Salgado 2017: 195-196) ou ao teatro “sagrado” observado por Vidal Ponte (2017) nalgún espectáculo desta mesma empresa³⁸⁵.

En todo o caso, repartimos as partidas de gastos a ter en conta do seguinte xeito:

- a) Gastos de persoal (previos á estrea): *dirección, elenco artístico, equipo técnico, cotizacións sociais.*

Fronte a encargos alleos ás compañías, estas poden optar por realizar de maneira interna o máximo número posíbel das tarefas que integran o bloque arriba referido. Da decisión adoptada entre o xestor e o director –en tanto representante da parcela artística– derivan modos de traballar distintos, pois, por exemplo, unha hipotética mingua da parte artística derivada da dispersión de enerxías xerada polo pluriemprego do persoal contrastaría cunha contratación externa que permitiría ter (máis) liberado para outras funcións o persoal propio co que conta unha empresa, caso da interpretación. Dito doutra maneira, o suposto alivio económico da compañía acadado pola vía interna –en consonancia coa etiqueta de “home orquestra” con que Eduardo Alonso³⁸⁶ define ao tradicional director de teatro (Salgado 2017: 173)– podería resultar contraindicado para os intereses económicos dunha compañía se o espectáculo producido non está o suficientemente coidado desde a parcela artística, dado que o programador ou o espectador poden sancionar unha

³⁸⁵ Os conceptos enmarcados entre aspas remiten á visión do teatro apadriñada por Peter Brook na súa obra *O espazo baleiro*. En Salgado (2017: 195-196), o director de Chévere Xesús Ron declara: “O noso é fundamentalmente un teatro pobre e tosco, non gastamos un céntimo ou un minuto de máis en recrear unha imaxe escénica se hai unha alternativa máis directa e simple”. En Vidal Ponte (2017): “Se alguén quere saber para que serve un espazo baleiro que non lea a Peter Brook, que vexa *Río Bravo* e flipe. *Río Bravo* é teatro sagrado porque consegue transmitir (pero de que maneira tan cómoda e tan cómica) o que se deu en chamar a maxia do teatro. Que no teatro todo é posible demóstrao *Río Bravo* ao ser capaz de facernos ver en escena todos os espazos que recrea dunha maneira absolutamente teatral: a taberna, o cárcere do shériff, os cabalos, o tren, os indios, etc.”. Aliás, de ampliarmos a mirada a outras obras de Chévere, é frecuente na compañía a resemantización dos obxectos, conferíndolles un valor –a través do público, claro está– que supera o que presenta a efectos económicos na vida cotiá (por exemplo, unha cinta sinalizadora de obras propia do ámbito da construción pasa a ser unha banda de identificación da nobreza).

³⁸⁶ Eduardo Alonso (1948-): director de teatro galego que, logo de iniciar a súa actividade teatral en Madrid, participa na consolidación do STG con Teatro Andrómena (1979) e Teatro do Estaribel (1980), para logo centrarse na compañía Teatro do Noroeste (1987), empresa que continúa ofrecendo os seus servizos nas táboas galegas.

suposta falta de habilidade das empresas de teatro no manexo dos seus recursos humanos.

Segundo as compañías sigan unha política máis ou menos austera a este respecto, a contratación externa de equipo técnico, elenco e dirección terá unha ou outra frecuencia na dinámica das empresas. Por destacarmos algún aspecto destes tres bloques de traballo mencionados, mentres que a alternancia entre a dirección interna e a externa adoita ser unha praxe máis aceptada no campo polas compañías, o encargo de traballos técnicos desligados da dirección presenta máis resistencias³⁸⁷. Con respecto ao elenco, resulta obvio entender que as producións de grande formato elevan o gasto en salarios e, por conseguinte, son produtos cun grande risco para as compañías, até tal punto que, a pesar das subvencións concedidas pola AGADIC, son escasos este tipo de elencos de máximos (Hermida 2016, 2018).

Con todo, compañías como Talía Teatro foron configurando o seu propio cadro de persoal, especializado nunha grande parte das tarefas que ocupan o groso dos cometidos que hai que cubrir na elaboración dun espectáculo, de tal forma que dita empresa seranos de utilidade para explicar algún que outro modelo de xestión alternativo aos máis tradicionais, en que o uso dos recursos (humanos) internos pasa a ser un factor clave.

³⁸⁷ Así, para o caso da compañía Talía Teatro, esta alterna as direccións mediante persoal fixo (Artur Trillo, Diego Rey) con encomendas a directores fetiche na súa traxectoria (Cándido Pazó, Roberto Salgueiro, Paula Carballeira); no entanto, postos como o de axudante de dirección adoitan ser asumidos ben pola persoa que asume a dirección, ben por algún/outro integrante da compañía. O apoio en persoal externo á compañía que se encargue doutro tipo de aspectos (vestiario, son, luz etc.) é unha tendencia crecente no campo, mais son moitas as empresas que nesta parcela, na medida en que teñen persoal medianamente capacitado, tiran de recursos internos. Canto a contratacións máis específicas como un coreógrafo nun espectáculo etiquetado como teatro de texto, estas ficarían reservadas a momentos moito máis puntuais. Por outro lado, a procura de persoal específico recoñecido polo público –xa no equipo técnico, xa na actoral– ten de asociarse a estratexias que parten da idea dun gasto superior ao habitual, mais que están apoiadas nunha perspectiva de acumulación de capital que compense a inversión inicial. Ligado a isto último, estarían os salarios pactados co persoal contratado e da porcentaxe de ganancia que se acorde para a empresa, de modo que o caché do espectáculo e/ou o prezo da entrada será un ou outro, o que a súa vez incide en que o produto sexa máis ou menos axustado ao prezo que se espera no mercado.

- b) Gastos de produción (realización): *escenografía, vestuario, atrezzo, iluminación, son, local.*

Tal e como indicabamos páxinas atrás, a existencia de empresas auxiliares ofrece novas posibilidades de acción no campo, en especial de termos en conta a devaluación que sofre certo material co paso do tempo. Indo máis lonxe, ao existiren ditas empresas e tras o período de crise de finais da primeira década do XXI, a maioría das compañías optaron por prescindir de certos elementos que obraban no seu poder para, cando for necesario, sobre todo conseguilo a través de empresas especializadas en dispoñer do material significado neste apartado (luces, son etc.)³⁸⁸.

Con todo, para, por exemplo, paliar os gastos derivados do aluguer e mantemento dun local, as compañías reclaman máis axuda pública, como é o caso da demanda de residencias teatrais por parte do gremio (AGT 2018).

- c) Gastos de administración, xestión e dereitos: *xuros, taxas, impostos, dereitos de autor, xestións externas.*

Os gastos de constitución dunha empresa e a hipotética falta de fondos iniciais desta tería na solicitude de préstamos –co seus correspondentes xuros– un dos obstáculos primeiros das compañías de nova creación³⁸⁹. Porén, a falta de fondos debe estenderse á práctica totalidade das compañías, como resultado da inversión en novos proxectos –caso de Chévere (Vizoso 2017)– ou debido aos incumprimentos da institución, por exemplo a través das demoras no pagamento das axudas. Por esta última razón, Salvador del Río tense mostrado contundente ao respecto: “De la práctica totalidad de las compañías, ninguna tiene capital suficiente para adelantar lo que no se paga a tiempo” (Iglesias 2012).

Ás taxas bancarias aínda hai que sumar a carga que para as empresas de teatro supón un imposto como o IVE, cuxa regulación mudou do 8% ao 21%

³⁸⁸ Aliás, a cesión de material –ou de locais de ensaio e actuación– ligada a un convenio con institucións públicas ou mediante intercambios con outras compañías de teatro acaba por ser outras das opcións ás que se acollen as empresas.

³⁸⁹ En contraste, estas tamén poden solicitar axudas como as subvencións á produción de empresas de nova creación outorgadas desde a AGADIC.

en 2012 (Colomer 2016: 36), para situarse desde 2017 no 10% na venda de entradas e manterse no 21% nas producións (Rodríguez Sotelino 2017). Con independencia da porcentaxe que se aplique, sen unha lei de mecenado que favoreza a fiscalidade das empresas que colaboren economicamente co teatro, non existe a día de hoxe unha contrapartida para combater este punto en particular³⁹⁰.

En cambio, fronte á existencia de dereitos de autor, as compañías, se o consideraren oportuno, aínda dispoñen de recursos para sortear este custo, como é o caso da creación por vía interna ou mesmo da exención dos dereitos, para o que deben transcorrer oitenta anos desde o pasamento da persoa creadora da obra en que se fundamenta a escenificación. Tales praxes explicarían desde outras perspectivas alén das artísticas a recorrencia a levar á escena textos de clásicos, polo xeral importados, como Shakespeare, debido a que modelos propios como Otero Pedrayo aínda teñen os dereitos en vigor.

8.2.1.2. Redución nos gastos de distribución

Como queira que os gastos significados nesta fase presentan, *grosso modo*, as partidas da fase precedente, servímonos do xa dito sen prexuízo de desenvolver unha serie de matices para aspectos específicos da distribución. Entre eles, significamos as partidas de gastos que teñen lugar a maiores da produción: transporte, mantenza, aloxamento, (des)montaxe etc. Algúns destes puntos –por exemplo, a carga e descarga– ás veces son derivados á parte contratante, como é o caso de determinadas obrigas que teñen os concellos participantes na RCDC³⁹¹:

³⁹⁰ Neste sentido, os problemas habituais que encontran as compañías no campo poden aparecer mesturados, caso das trabas económicas e mais dos obstáculos ideolóxicos historicamente impostos por parte do poder. En palabras de César Antonio Molina (2014: 141), escritor e ministro de Cultura entre 2007 e 2009: “El teatro, de entre todos los géneros literarios de su tiempo, además de instruir y divertir, era un medio de comunicación de masas. Quizás por este motivo el poder lo sometía no sólo a la censura sino también a la asfixia económica. Y en vez de apoyarlo lo grababa con impuestos”.

³⁹¹ Outras veces, a propia compañía pode xestionar por vía interna o transporte do material empregado nas funcións, caso de Talía Teatro, a cal é unha das poucas que dispón dun camión para iso. O gasto anual que implica ter o vehículo vese amortizado polo aforro de custos que supón non subcontratar para esta partida e dispor de autonomía para achegar aos escenarios elementos escenográficos e demais, alén de poder prestar outro tipo de servizos no día a día da empresa.

Poñer a disposición dos grupos o persoal necesario para axudar á carga e descarga do material. Garantir o cumprimento das necesidades técnicas acordadas coas compañías e artistas, así como o bo estado, limpeza e correcto acondicionamento dos espazos escénicos (R.P. 2017/39381: 3).

Fronte a este modelo, as posibilidades de favorecer a redución dos custos aquí referidos por parte da entidade contratante, sen prexudicar á empresa de teatro, virían dadas pola contratación de espectáculos seriados, isto é, os programados con certa solución de continuidade nun mesmo espazo, habitualmente consignados como espectáculos en xira e dos que nos ocuparemos máis adiante. Asemade, estoutra xestión facilitaría o traballo –e mesmo reduciría os custos– en prol da promoción e difusión dos espectáculos³⁹².

Finalmente, os gastos derivados de aspectos como a maquillaxe, o peiteado do elenco en escena ou o mantemento e reposición doutro tipo de elementos que sofren desgaste no directo –temos en mente o consumo de comida e bebida que presenta para cada función o espectáculo *Raclette* de Ibuprofeno Teatro– precisarían doutras estratexias que pola vía dos ingresos actúen como contrapartida.

8.2.2. Previsión de ingresos: a diversificación das contrapartidas tradicionais por parte das compañías

A observación feita arredor de varias liñas de xestión económica seguidas por unha serie de empresas de teatro consolidadas no XXI permítenos comprobar como é posíbel acadar unha certa estabilidade dos proxectos escénicos en que se enmarcan compañías adscritas ao STG.

Fronte a modelos tradicionais menos sofisticados, como veremos a seguir, a capacidade para consolidar vías de ingresos alternativas ao habitual binomio subvención-entrada fai que as compañías teñan máis posibilidades de éxito na cobertura dos obxectivos económicos propostos e, á par, non se

³⁹² Xa sexa responsabilidade da entidade contratante –como na RCDC (R.P. 2017/39381: 3)– xa da propia compañía. Esta partida da promoción e publicidade dos espectáculos disporá dun apartado propio, de tal modo que máis adiante desenvolveremos devagar o concernente a esta cuestión, por máis que proceda a súa inclusión noutros apartados.

resinta a calidade artística en que acreditan os profesionais das táboas a través dos seus espectáculos.

Se ben esta análise aproximativa podería ser ofrecida co foco posto no paradigma empresarial que define a determinadas compañías canto ao seu modelo de xestión económica, optamos por facer o seguimento por bloques temáticos que inclúan as principais contrapartidas que se consignan. Para chegarmos a este obxectivo, do mesmo modo que acontecía para os gastos, disertamos sobre tal xestión alternativa a partir da fusión feita sobre a previsión de ingresos contemplada por Sanjiao (1998a: 165, 2007: 316) e mais a Resolución do 4 de decembro de 2017 pola que se aproban as bases de subvencións á produción escénica e se convocan para o ano 2018 (58217)³⁹³.

8.2.2.1. Maiores vías de financiamento a través de axudas públicas

As compañías teatrais veñen explorando con certa recorrencia nas últimas décadas máis canles públicas a través das que ben obter financiamento para a produción dos seus espectáculos, ben acadar máis saídas no mercado unha vez configurado o produto escénico. Aínda que tomamos como referencia a AGADIC como principal fonte de axudas directas (xa á produción, xa á distribución), son máis as institucións que contribúen a financiar os produtos escénicos, en especial tras a municipalización da cultura (Bouzada 2010).

Desta forma, lembramos liñas executadas por organismos varios (Deputación da Coruña ou a Xunta desde Igualdade, Normalización Lingüística etc.) que facilitaron a produción de espectáculos como *Pan! Pan!* ou *Elisa e Marcela*, ambos de A Panadaría. Este último espectáculo, ademais, recorre a outras estratexias de financiamento como a coprodución³⁹⁴, en que por exemplo participaron concellos como Dumbría e Vimianzo, con peso na biografía das persoas en que se inspira o espectáculo. Tal mecanismo de produción está a ser unha práctica habitual no STG, como deixan constancia

³⁹³ Xa que logo, por un lado partimos da resolución da AGADIC en que recolle para os ingresos as subvencións de estamentos públicos, as axudas privadas, ingresos por vendas, recursos propios e outros ingresos. Por outro, temos en conta os catro tipos de financiamento que comenta Sanjiao: directo mediante subvencións e indirecto mediante axudas fiscais, fomento da demanda e fomento da oferta.

³⁹⁴ A coprodución non só se circunscribe a esfera pública, mais ao ser comentada neste punto evitaremos insistir en tal concepto noutra partes do estudo, para así centrármonos noutros aspectos. Xaora, aplicaremos este mesmo proceder para situacións similares.

as colaboracións entre compañías e centros sostidos con fondos públicos como o CDG ou o CCOG.

Asemade, o cofinanciamento entre varias entidades pode dar lugar a sinatura de convenios como o xa referido Camiño do Norte, isto é, un intercambio cultural programado por Escena Galega e a AGADIC do que participan certas compañías que desta maneira mostran o seu repertorio *extramuros* da Galiza³⁹⁵.

Aliás, as institucións poden promover outras vías de colaboración que non se limitan ao dito con anterioridade. Así, alén da dotación económica achegada ao sistema mediante o apoio a festivais e salas, pensamos no financiamento indirecto –ou mesmo a través de fórmulas mixtas– que ten lugar a través de, por exemplo, a cesión de espazos para que as compañías ensaien as súas producións, a cambio dunha serie de contraprestacións por parte das empresas de teatro que participan do intercambio. No entanto, polo xeral falamos de convenios circunscritos a residencias esporádicas, formalizados para producir un espectáculo e, por tanto, distan en moito de residencias teatrais como as levadas a cabo pola compañía Chévere no concello de Teo, en especial no período 2016-2019, pois a contratación saíu "de una convocatoria pública innovadora, que contribuyó a transparentar las relaciones entre las empresas culturales y la administración" (Pérez Pena 2019a). Durante os seis anos da súa estancia en Teo, Chévere foi quen de:

Ademais de estreir espectáculos como Eurozone (cinco semanas en cartel en Teo!), As Fillas Bravas, Ultranoite no País dos Ananos e Eroski Paraíso, actuar en todas as parroquias do concello e recibir o Premio Nacional de Teatro, durante estes anos mantivemos en Teo o cuartel xeral da Ultranoite, abrimos un laboratorio de investigación escénica como a Berberecheira e fixemos proxectos en colaboración coa veciñanza e colectivos sociais, como Cacheiras Nadal Comedy e SoundpaintingTeo (Chévere 2019).

³⁹⁵ No entanto, en contra da ideoloxía que seguen certas compañías consistente en ofrecer os seus espectáculos na lingua orixinal, a maioría opta por ofrecer a encenación fóra da Galiza en lingua castelá cando xira polo territorio español. Neste sentido, o número de funcións total das compañías que seguen esta última práctica non se corresponde co número total das representadas en lingua galega, como é o caso das máis de 120 funcións efectuadas por A Panadaría con *Elisa e Marcela* a finais de setembro de 2019.

Un último aspecto que destacamos ten a ver coa concesión de financiamento desde sistemas teatrais distintos ao galego que buscan certas compañías, caso de Voadora, con axudas como as do Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) para *Garage* ou MA Scène Nationale para *Don Juan*³⁹⁶ que se sitúan na órbita da procura de axudas na Unión Europea indicada por López Silva (2017: 36'30") como unha das fórmulas renovadoras canto a xestión económica das empresas no STG. En todo o caso, consideramos que este modelo debería observarse segundo as lealdades e os sacrificios a respecto do sistema obxecto de análise na nosa tese, pois a traxectoria exitosa en termos financeiros dunha compañía como Voadora vén xustificada pola súa decidida loita por integrarse en varios sistemas/mercados á vez.

8.2.2.2. O micromecenado dentro da campaña de captación de axudas privadas

En comparanza con outras industrias, o teatro presenta unha cantidade escasa de patrocinios privados, cuxo alcance para a primeira década do XXI chegaba ao 11,7% dos espectáculos (Sanjiao 2007: 201). Entre as razóns que operan tras esta carencia están, desde a perspectiva do groso dos potenciais inversores, a súa habitual pírrica ocupación do patio de butacas e dos *mass media* ou, como apuntaba Bourdieu para o Naturalismo francés, o feito de que “o diñeiro dos ricos non está disposto a subvencionar as ideas máis ou menos contestatarias dos artistas” (Pernas 2006: 55)³⁹⁷.

Aínda así, no decorrer histórico do teatro galego, entidades privadas como as caixas de aforro tiveron unha importancia notoria, se ben a súa incidencia no STG foi esmorecendo a medida que nos achegamos ao século XXI, de tal modo que a crise de cambio de século reduciu até a nula expresión

³⁹⁶ Na medida en que a compañía, a cambio das axudas económicas, se vexa obrigada a cumprir unha serie de exixencias que limitan a súa produción en clave de proxección identitaria á volta dun repertorio diferenciado do español, tal financiamento non sería beneficioso para fortalecer o STG.

³⁹⁷ A respecto disto último, a existencia de patrocinios (xa privados, xa públicos) ou incluso o seu hipotético aumento implicaría un paradoxo, mais entendemos que este pode ser esclarecido por varias vías, caso da comentada rebaixa da arte de provocación que se observa nas táboas.

as axudas culturais dos bancos (Domínguez Martínez 2011b). Tal visión é compartida por Lage *et alii* (2012: 133):

Hasta la llegada de la crisis económica y la reciente fusión entre Caixanova y Caixa Galicia, las Cajas de Ahorros fueron, por el volumen de recursos que manejaban y los equipamientos que poseían (auditorios, teatros, salas de exposiciones, bibliotecas...), uno de los actores principales de la política cultural gallega, llegando a establecer, con más o menos intensidad o frecuencia, cooperaciones de tipo económico con la mayor parte de los actores de la política cultural, principalmente con aquellos que no pertenecían al ámbito de la administración.

Con máis razón, ante a retirada deste tipo de axudas, os profesionais das táboas veñen explorando novas formas de facer fronte aos custos do teatro con independencia do acadado a través da vertente pública. De acordo co expresado e sen volver a aspectos xa tratados na epígrafe anterior³⁹⁸, unha das estratexias máis rompedoras ten a ver coas campañas de micromecenado practicadas por compañías como Voadora, a cal en opinión de López Silva (2017: 36'37") foi "a primeira compañía que elaborou un espectáculo a través dun proceso de *crowdfunding*", en referencia a producións como *A tempestade*³⁹⁹.

Por outra banda, compañías como a propia Voadora expandiron o seu modelo de xestión económica á búsqueda de patrocinios minifundistas para os espectáculos, de tal forma que tamén os "mecenados son restaurantes que patrocinan la comida de los actores que vienen de fuera, peluquerías..."⁴⁰⁰

³⁹⁸ Por exemplo, pensamos en espectáculos coproducidos por festivais.

³⁹⁹ A compañía recolle na súa web (<https://www.voadora.es/latempestad>) este procedemento en que tamén se ten en conta a comisión que leva a plataforma dixital a través da que se invirte no proxecto. A lista de mecenas participantes ofrécese á par da información de rigor pendurada en dito espazo virtual: "Espectáculo confinanciado grazas a unha campaña de VERKAMI na que participaron 138 mecenas". No entanto, fronte á idea de novidade rompedora, nalgunha medida contariamos con antecedentes como os recollidos por autoras como Laura Tato (1996: 1412) para a época dos 60, caso da "campaña de peso" para o I Concurso Castelao de teatro (1963). Asemade, a denominación *crowdfunding* presenta antecesores como o da compañía Matarile e a xestión efectuada para o extinto festival *En pé de pedra*, fórmula a que tamén recorreu en 2017 para o proxecto da compostelana Sala Montiel.

⁴⁰⁰ Na pestana sobre apoios económicos creada na web da compañía ofrécese unha listaxe xeral tanto de axudas públicas como privadas que nos serve de referente para entender unha boa parte das súas estratexias de xestión, caracterizada por recorrer "a todos los bolsillos posibles" (Vizoso 2015). Aliás, de entrarmos en cada espectáculo realizado pola compañía, encontraríamonos cunha listaxe dos mecenas cos que contou a empresa.

(Vizoso 2015). Nesta dirección, a obra *Raclette* de Ibsen Teatro, con presenza de comida e bebida en escena, conta co patrocinio de Gadis e Rectoral de Amandi. Precisamente, esta bodega de viños Mencía –xunto coa empresa de queixos San Simón– patrocinou tamén o espectáculo de microteatro *Brinde* programado no FIOT 2017. Quere isto dicir que gastos imputábeis á distribución do espectáculo serían así neutralizados mediante a inversión realizada por diferentes negocios que, pola vía da publicidade, verían compensado o seu apoio ao teatro⁴⁰¹.

En todo o caso, os ingresos por patrocinios aínda poderían ser maiores de existir unha lei de mecenado que dotase de estímulos fiscais ás empresas que aposten pola cultura (Sanjiao 2007: 202, Prieto 2017), mais a prazo curto esta idea non se fará realidade (García Calero 2018) e, por tanto, as empresas de teatro traballan con tal limitación.

8.2.2.3. Xestión de recursos propios: procura de cadros de persoal especializado e oferta de proxectos diversificados

Agrupamos baixo este punto unha serie de dinámicas que teñen a ver, ante todo, coa búsqueda dunha maior eficiencia dos recursos humanos e físicos dos que dispoñen as compañías de teatro para intentar ter unha maior liberdade artística⁴⁰².

Con tal intención, partimos do modelo de organización que seguen algunhas empresas de teatro, baseado no aforro de custos e/ou ingresos derivados da conformación dun cadro de persoal estábel especializado nas

⁴⁰¹ Con todo, as opcións para captar patrocinios non se cinguen as cuestións amentadas, claro está. Por sinalar un exemplo, fican por explorar opcións como as cubertas no campo da música para o transporte dos recursos humanos –ou materiais– empregados no espectáculo, caso da oferta lanzada en 2017 baixo a campaña “Fiateira Motor Music” pola empresa Fiat asentada en A Coruña. En todo o caso, apuntamos que baixo esta captación conxunta de patrocinios operan técnicas semellantes ás que están detrás da consecución de público, noutras palabras, mediante acumulación de pequenos segmentos de mercado as empresas acadan os obxectivos finais.

⁴⁰² A risco de contradicirnos nesta aclaración, na medida do posíbel evitamos reiterar contidos xa desenvolvidos ou por desenvolver. Por outra banda, algúns dos aspectos aquí significados ben poderían incluírse noutros apartados, posto que a súa aglutinación nunha ou noutra epígrafe depende da perspectiva aplicada e, por outro lado, as vías de ingresos non só se limitan á venda de espectáculos. Agora ben, insistimos en advertir dos perigos que entrañan para a contabilidade dun espectáculo *stricto sensu* algunhas das prácticas referidas, isto é, aquelas que teñen a ver cos números da empresa mais non co espectáculo en si, mais non deixan de ser por veces aspectos difíciles de discernir.

diversas facetas que integran a actividade escénica e que, en boa medida, conecta co panorama precario polo que transcorre unha parte das compañías do STG⁴⁰³.

A pesar de que, como indican directores como Artur Trillo, para facer posíbel dita estabilización do persoal hai que dedicarlle moitas horas á empresa (Munín 2018), en contraprestación, a competitividade no mercado vén dada por un maior número de posibilidades de contratación. Unha compañía como Talía Teatro dispón, así, dunha gama de servizos máis ampla para ofertar, xa que ademais conta con profesionais formados en diferentes facetas:

Nos últimos anos decidimos pouco a pouco, afrontar desde a compañía, certos aspectos da produción que anteriormente confiábase a servizos externos: deseños e construción de escenografía e atrezzo (Dani Trillo), deseño e realización de vestuario e maquillaxe (Martina Cambeiro), fotografía e vídeo (Rubén Prieto), así como monitores para actividades tanto culturais como sociais⁴⁰⁴.

A estes servizos ofrecidos aínda sumamos outros explicitados na web da compañía, co foco posto máis nas institucións que nas empresas homólogas: deseño de programacións culturais, creación de eventos *ad hoc* e xestión de escolas de teatro municipais. Falamos, entón, dun modelo organizativo que, en esencia, non difire do “Proxecto diversificado” (Cuña 2009: 34) ao que se acollen máis empresas para garantir a súa estabilidade no mercado, caso de Sarabela ou Chévere. Non obstante, advértense diferenzas entre unhas e outras de entrarmos a fondo na diversidade de vías exploradas, en tanto presenten variábeis máis ou menos expandidas a outros espazos alén dos palcos. Así, en contraste con Sarabela⁴⁰⁵ –en que o peso da xestión recae na produción de festivais e no ensino universitario– en Chévere o traballo

⁴⁰³ Esta idea vincúlase coa multiplicidade de tarefas dos membros dunha compañía comentada por Sanjiao (1998: 164) como forma de compensar o seu salario.

⁴⁰⁴ En <http://taliateatro.gal/gl/servizos-e-eventos-medida>.

⁴⁰⁵ Así, para o final da primeira década do XXI teríamos: “En Sarabela Teatro temos un Proxecto diversificado: 3 Festivais: FITO; MOTI [Mostra Internacional de Teatro Infantil]; MITEU [Mostra Internacional de Teatro Universitario]. En Repertorio: cinco espectáculos; 3 niveis de ensino universitario; campañas de Dinamización; Grupo de Cegos...” (Cuña 2009: 34).

fundamentaríase en aspectos relacionados coa televisión e o cine, proxectos dixitais, promoción do comercio local etc⁴⁰⁶:

En los últimos años Chévere ha diversificado su teatro de operaciones, como respuesta a la complejidad actual de los procesos creativos y a la crisis de financiamiento de la cultura. Ha participado en proyectos audiovisuales como Pepe O Inglés (serie emitida en TVG), Crebinsky, la película (largometraje en cine) o A Viaxe dos Chévere (documental). Ha ejecutado innovadores proyectos de creación en internet como Amores Prohibidos 2.0, junto a un grupo de adolescentes. Y convirtió su teatro en una herramienta de divulgación, sensibilización y comunicación transversal a muchos sectores de la sociedad (divulgación científica, promoción del comercio retailista, sensibilización sobre temas de igualdad y violencia machista) (Chévere 2016).

Na medida en que as compañías teñan persoal estábel e especializado en todas as tarefas que require esta arte escénica, dispoñen de máis recursos cos que chegar a acordos con, especialmente, outras compañías. Xa que logo, a través de intercambios entre estas monetarios, de recursos humanos –non necesariamente limitados ao fluxo actoral– ou de recursos físicos, as compañías teñen máis doado acadar os seus obxectivos⁴⁰⁷.

De todas as formas, tamén resultan acaídos para tales intercambios modelos de organización empresarial fundamentados no asociacionismo –caso de CircoNove– e/ou no cooperativismo, caso do colectivo Pistacatro⁴⁰⁸. Deste modo –alén de as empresas asociadas se beneficiaren do espazo e dos recursos en común e dos particulares– saíría favorecida, ademais, a creación escénica:

O feito de compartir un espazo común por multitude de artistas e compañías de diferentes procedencias e disciplinas favorece o intercambio

⁴⁰⁶ Por suposto, exploran outras vías de financiamiento, entre as que destacamos a xestión da sala de Teo (desde 2012) ou o proxecto a Berberecheira (2015) (Chévere 2016).

⁴⁰⁷ Inclusive no caso de que algúns espectáculos precisen dun reputado especialista nunha área en concreto do espectáculo: dirección, coreografía, luminotecnia, son, vestuario etc.

⁴⁰⁸ De facto, hai unha relación directa entre ambas, pois “sete dos seus membros [en referencia a CircoNove] decidiron formar compañía e unha empresa productora de espectáculos, encargada da rama comercial do proxecto: PISTACATRO PRODUCTORA DE SOÑOS S.L.”. Información extraída de: <https://www.circo9.com/nosa-historia>.

creativo, convertendo á NAVE 9 de Novo Circo nunha auténtica factoría cultural, ademais de cumprir a súa función coma Escola de Circo⁴⁰⁹.

8.2.2.4. Ingresos segundo a fórmula de venda de espectáculos asumida

A estimación que se faga das vendas das encenacións dunha compañía presenta moitos condicionantes, mais limitamos esta epígrafe ao desenvolvemento dunha serie de puntos orientativos dos ingresos que as empresas perciben por esta vía.

De partida, debemos fixar a vista no tipo de entidade que compra o espectáculo, pois o prezo da entrada acostuma presentar variacións segundo a parte contratante sexa, por exemplo, pública ou privada. Deste modo, fronte á estendida idea da gratuidade ou baixos custos dos billetes de acceso ás funcións contratadas por organismos públicos os espectáculos distribuídos por entidades privadas adoitan ter uns prezos máis altos.

Por outra banda, segundo o histórico de contratacións entre as partes implicadas e mais as condicións do contrato en particular, a valoración en euros da entrada pode levarnos a que o acceso a un mesmo espectáculo presente prezos diferentes⁴¹⁰. Sen ir contra o dito, para a fixación do prezo pola asistencia ao espectáculo aínda debemos valorar os custos e os beneficios proxectados, polo normal, “en base a unha previsión de funcións”⁴¹¹ (Sanjiao 2007: 129-130).

⁴⁰⁹ Información extraída de: <https://www.circo9.com/blank-hn435>. Por suposto, a xestión de venda dos espectáculos acollidos a este modelo ten, tamén, as súas fortalezas, mais deixamos este aspecto para a seguinte epígrafe.

⁴¹⁰ Canto as condicións do contrato, malia haber moitos factores a ter en conta (natureza pública ou privada do teatro, capacidade do local, ubicación das butacas, factor novidade etc.) pensamos en que unha compañía de teatro que traballe de maneira regular e seriada chega a mellores acordos na venda dos espectáculos coa entidade promotora que unha esporádica e, ademais, centrada na compra dunha única función. Con datos como os apuntados, estaría xustificable o diferente prezo que atopamos para un mesmo espectáculo en lugares ou épocas diferentes, máis alá do prezo que por defecto vén recomendado para os teatros acollidos ás principais redes de distribución do país.

⁴¹¹ Non obstante, como xa foi anotado noutra ocasión, o número de funcións previstas para a eficacia económica dun espectáculo pode ser matizábel a partir do aumento de ingresos acadados por outras vías (subvencións, patrocinios, intercambios etc.). De facto, isto reafirmase de as compañías seguien outros modelos económicos como os apuntados por Herscovici (2010: 129-130) coa idea de reducir os custos de produción dos espectáculos, caso do “*combinatio system*: a tropa permanente não existe mais e os artistas são empregados em produções pontuais e específicas”.

Aliás, a xestión da venda dos espectáculos contempla opcións que benefician a todos os axentes implicados na fase de distribución dos espectáculos, de tal modo que indagaremos nalgunhas medidas encamiñadas a facilitar a compra de produtos escénicos tanto por parte dos mediadores –para o caso, os programadores de teatros– como do público, en tanto cliente final.

8.2.2.4.1. Xestión interna ou externa da venda

A existencia de empresas auxiliares que se encargan da distribución do espectáculo outorga ás compañías a opción de escoller entre unha xestión interna da venda dos seus espectáculos ou, á cambio dunha porcentaxe por contratación efectuada, delegar dita función nunha empresa externa. Sexa cal for a decisión das compañías de teatro, reiteramos que, segundo o punto de vista por nós aplicado, toda medida adoptada parte da idea de encontrar unha marxe maior para –á par de procurar a rendabilidade da empresa– actuar en beneficio do STG, de tal maneira que atopar solucións para facer o traballo máis precario non forma parte dos nosos obxectivos.

Como xa indicabamos páxinas atrás, de escolleren a segunda das posibilidades dadas no parágrafo anterior, as empresas de teatro ficarían co persoal máis liberado para a parcela artística, de modo que certos custos non económicos relacionados cos recursos humanos serían, en cambio, reducidos.

Fronte a este modelo fundamentado nunha subcontratación, a figura do xestor está a gañar peso dentro do organigrama das compañías, con persoas asalariadas centradas na parcela económica dos espectáculos, caso de Belén Pichel en Contraproducións ou Rubén G. Pedrero en Producións Teatrais Excéntricas.

Indo máis alá, en contraste coa tradicional venda illada de produtos escénicos pertencentes a unha mesma empresa, a aposta por unha venda agrupada de espectáculos provenientes de diferentes compañías abre outras vías de exploración do mercado. A este respecto, a estrutura cooperativista de Pistacatro, de unha parte, dota aos artistas e/ou empresas asociadas dunha maior visibilidade no mercado; doutra banda, presenta un abano de opcións amplo que incrementa a capacidade de negociación do colectivo nas

estratexias de venda dos seus produtos, aspecto especialmente significativo para aquelas modalidades escénicas con *a priori* menor saída no mercado⁴¹².

8.2.2.4.2. Contratación mediante caché ou entradas vendidas

Os modos de contratación das empresas de teatro, oscilan entre o pagamento do total do caché –cantidade fixa en que se valora economicamente un espectáculo, con independencia do número de espectadores que haxa– ou do disposto nun contrato segundo a ocupación que haxa do patio de butacas⁴¹³. Dadas ás debilidades que ofrece cada modelo por separado, ante a tendencia consistente en que “muchas organizaciones culturales públicas ofrecen solo la taquilla”, observada no panorama español polo crítico teatral Pérez Martín (2017) tras o período de crise do XXI, dito analista propón un modelo mixto que exixa o compromiso de ambas as partes implicadas, pese a ser unha dinámica pouco asentada no campo:

Podemos y debemos explorar una fórmula de corresponsabilidad entre las partes. Para que nadie se desentienda de su función tanto artista como promotor tienen que invertir esfuerzo en publicidad, comunicación, presencia en medios, redes, etc. Y para ello lo mejor es una situación intermedia donde el promotor (público o privado) “asegura” una cantidad fija que cubra mínimos de mantenimiento y amortización del espectáculo y los beneficios se saquen por ambas partes del porcentaje de taquilla...ya sea el “comercial” 60/40 o el nuevo 80/20 de algunas organizaciones

⁴¹² En http://www.pistacatro.com/gl/la_compania/: “Así, a empresa nace cunha dobre finalidade: a de crear e producir os espectáculos individuais ou como compañía para dar saída as nosas inquietudes e actitudes artísticas, e a de distribuir estes espectáculos no mercado galego, nacional e internacional, para facer do noso oficio unha opción viable e rendible comercialmente”. Para acadar a eficiencia, José Expósito e Belém Brandido encárganse da xestión e distribución dos proxectos de novo circo adscritos a este selo, e así, para 2018, distribuíron 24 espectáculos por RCDC e 13 por CnC. No estanto, dita forza na negociación tamén sería aplicábel ao sistema de vendas en que se basean as empresas de xestión externa distribuidoras de espectáculos de varias compañías ou incluso, como se verá, á distribución de produtos dunha única empresa desde a xestión interna.

⁴¹³ Excluimos de toda consideración as prácticas fraudulentas que están detrás da economía “en negro” (Sanjiao 2007: 138) que forma parte do STG. Por outra banda, ao descoñecermos o resultado económico final de praxes fundamentadas no donativo, tampouco contabilizamos os espectáculos acollidos a esta opción, caso dos programados en festivais como o D’Gorra, cuxas actuacións de novo circo se financiaban a partir “de los propios espectadores, turistas y compostelanos que dejarán su voluntad en la gorra, como manda la tradición” (Correa 2008).

públicas...un intermedio 70/30 para algunos aforos es muy interesante. Aporta seguridad y fondos a las dos partes⁴¹⁴ (Pérez Martín 2017).

A elevada gratuidade dos espectáculos do STG e mais a habitual contratación dispersa das funcións, desde logo non favorece a introdución de tal modelo en sistemas como o estudado por nós; no entanto, tampouco é un fenómeno inusual no sistema teatral galego, por canto encenacións como *Somos Criminales* ou *Fariña* foron distribuídas sobre este modelo⁴¹⁵. Cándido Pazó defende a importancia de apostar polo modelo mixto no STG, mais tendo en conta o contexto en que se distribúen os espectáculos na Galiza:

En Santiago teñen unha fórmula que nos parece intelixente, que combina caché con taquilla. O primeiro día a caché e despois, cantos máis días pasan, menos conta o caché e máis a taquilla. Así tamén se reparten os riscos. E a min paréceme ben. Se fas unha función e o boca a boca non funciona porque a obra non está ben, pois tamén tes que asumilo... Pero para que o boca a boca funcione tamén ten que quedar polo menos dous días. O primeiro día haberá xente que non poida ir, que a xente ten a súa vida... (Dopico 2018).

Sexa como for, na vía de contratación pactada hai que ter en conta varios factores que interveñen no resultado final, pensado aquí en número de espectadores. De entre eles –e sen volver agora a unha programación continuada ao longo de varios días–, partimos das observacións feitas por Ánxeles Cuña (2009: 34) no final da primeira década do XXI, para quen “Na distribución tamén sufrimos un descenso de número de «bolos», pero ao tempo

⁴¹⁴ Dito estudoso, alén de entender que sería un mecanismo interesante para rematar co “bolo único” –ou sexa, a medida favorecería o número de funcións contratadas–, apunta outra fortaleza do modelo mixto: “Esto además conlleva una diferencia de IVAs (cachet/taquilla) que puede resultar incluso atractiva a las empresas productoras...abarata el «precio final» de su «espectáculo» al tener dos tramos de IVA diferentes” (Pérez Martín 2017).

⁴¹⁵ Éxitos de público como os xestados por *Somos Criminales* ou *Fariña* –espectáculos distribuídos “a taquilla” e, por tanto, cun risco extremo aceptado polas produtoras en canto a tipo de contratación–, demostrarían que as fórmulas mixtas teñen o seu percorrido, posto que de asumir máis responsabilidade as entidades contratantes, o fixo asegurado de antemán ás compañías máis decididas por un cambio de tendencia no modelo de contratación das súas encenacións faría que estas tivesen menos reparos á hora de sumarse a un formato 80/20%, 70/30%, 60/40%... en función doutra serie de variábeis a ter en conta (histórico de venda de entradas nun teatro, prezos, modalidade escénica contratada, número de días en cartel etc). En todo o caso, a distribución de espectáculos como os amentados terían un alto grao de especulación na fixación dos seus prezos no mercado.

un incremento de espectadores”. Quere isto dicir que, segundo unha empresa presente unha alta porcentaxe de ocupación de butacas en función do tipo de espectáculo ofertado, talvez inclinarse cara a fórmula de ingresos segundo venda de entradas sexa unha opción máis que interesante para agrandar os beneficios dunha compañía. Con todo, dita idea sairía fortalecida co estudo do histórico de venda de entradas que presentan os teatros que acollerían as encenacións.

Agora ben, para a eficacia destas medidas precísase, ademais, dunha maior implicación de ambas as partes que acordaron a celebración do espectáculo, tanto se falamos dun contrato polo 100% do caché como se non. No primeiro dos casos, como insinúa Pérez Martín (2017), as compañías deberían ofrecer un plus na promoción do produto, a pesar de ter os seus emolumentos asegurados na súa totalidade. No segundo, como falamos dunha alta porcentaxe de contratación pública, é habitual que fóra do ámbito privado se preste “menos atención ós intereses dos demandantes privados (espectadores, patrocinadores)” (Sanjiao 1998b: 181).

8.2.2.4.3. Investimento en estratexias cuantitativas de fidelización de públicos

A venda de espectáculos precisa idear mecanismos que permitan non só visibilizar os produtos escénicos no mercado senón tamén xerar estratexias que acaben por inclinar ao consumidor máis indeciso a presenciar teatro. Xa que logo, o investimento en xestión de públicos ten de se ver como un paso necesario previo á compra de entradas, na medida en que a oferta teatral lanzada requira ser (re)coñecida no mercado para atraer público novo ou ben para asegurar a presenza do público máis fiel⁴¹⁶.

En consecuencia, de aplicar esta variábel, a procura de maiores ingresos xerados polo aumento de entradas vendidas esclarecería o paradoxo

⁴¹⁶ Evidentemente, a xestión de públicos abrangue máis aspectos, caso da publicidade do espectáculo, cuestión en que entraremos en epígrafes posteriores, ou a xa desenvolvida aplicación de medidas cualitativas.

consistente nunha redución dos beneficios sobre o total das vendas estimadas⁴¹⁷.

Xaora, as iniciativas consideradas nesta epígrafe parten da necesidade de cobro da entrada, pois a gratuidade deixa sen valor as estratexemas económicas que detallaremos de contado. Ao xa dito sobre esta práctica habitual no STG do pase gratuítu ou tendente á gratuidade (Sanjiao 2007, López García 2018 etc.) sumamos logo este novo argumento para situármonos en contra da asistencia libre de pago, se acaso empregada unicamente como estratexia puntual. Por suposto, trátase de buscar un equilibrio –regulado pola administración– polo cal o teatro sexa un dereito ao que teña acceso todo o mundo pois, do contrario, “converterase nunha arte para as clases podentes” (Paredes 2009: 25)⁴¹⁸.

Os mecanismos que detallaremos a continuación, en conxunto, responden a concepción mercantilista do produto artístico detallada por Lipovetsky (2007: 24), cuxos obxectivos pasan por:

vender la máxima cantidad de productos con un pequeño margen de beneficios antes que una cantidad pequeña con un margen amplio. El beneficio no vendrá ya por la subida del precio de venta, sino por su reducción [...] Poner los productos al alcance de las masas.

Entre o paquete de estratexias observadas⁴¹⁹, destacamos, en primeiro lugar, a venda de abonos para produtos escénicos diversificados. Pese a estreitar a marxe de beneficios económicos da empresa, tal iniciativa promove a fidelización da clientela –e mais a comodidade de comprar nun único acto o dereito a entrar en todos os espectáculos ofertados–, de modo que unha determinada cantidade de persoas abonadas garantiza a eficacia do plan. Esta

⁴¹⁷ Máxime se temos en conta que o feito de incrementar o prezo das entradas para compensar dita redución dos beneficios pon en risco a asistencia ao espectáculo por parte do espectador, canto máis se lle engadimos o custo do billete outros custos xa sinalados por Sanjiao.

⁴¹⁸ Claro está, seguen a existir principios propios da distinción de clase social bourdiana consistentes no incremento de prezo para as butacas ubicadas nos sitios considerados máis idóneos á hora de seguir un espectáculo.

⁴¹⁹ Optamos por ofrecer unha selección orientativa das estratexias cuantitativas máis relevantes que se observan no campo, aspecto do que xa se ocuparon economistas como Sanjiao (2007: 185). Con respecto ao sistema de venda de abonos que se ofrece para o teatro, fica lonxe do proporcionado pola maioría dos festivais de música, con prezos máis caros a medida que se achega a data do evento.

liña de financiamento é defendida por Rodríguez Domínguez (2014: 41-42) para o Rosalía de Castro, sendo –segundo o citado programador– un dos poucos teatros públicos acollidos a este tipo de xestión. De igual forma, a aplicación deste sistema vén sendo norma habitual na celebración de festivais, ciclos etc.

En segundo lugar, os descontos –xa para un grupo de produtos, xa para unha única función– procuran a consolidación e/ou captación de públicos pertencentes a sectores sociais tales como xubilados, parados, estudantes etc⁴²⁰. Falamos dunha discriminación positiva que pode ser acrecentada con outras fórmulas como a invitación, interesantes para introducir hábitos de consumo de teatro en certos perfís (IGAEM 2006). A este respecto, a estimación en invitacións ou descontos aproximábase ao 25% en 2004, do que se desprendía que

As tarifas son máis usadas canto menor é a formación da persoa entrevistada, mostrándose como un mecanismo valioso de penetración entre os segmentos con menor intensidade de consumo de artes escénicas en xeral e de teatro en particular (IGAEM 2006: 174).

Alén do dito, as invitacións son frecuentemente empregadas nas (pre)estreas de moitas compañías por varias razóns que van máis alá da consideración que se teña do público-tipo, entre as que apuntamos un modo de agradecer aos mecenas a súa colaboración co proxecto e mais a estratexia de promoción consistente en convidar aos programadores a ollar en vivo o espectáculo nun momento clave para a súa distribución⁴²¹. Como medida de corte cualitativo teríamos o singular caso da compañía A Panadaría, o cal ten a ver coa promoción de *Elisa e Marcela* nas súas redes sociais, con dúas entradas gratuítas para a primeira persoa que se presente no despacho de billetes e diga “ola, son lesbiana” (A Panadaría 2018).

⁴²⁰ Aliás, debemos considerar tamén o desconto por compra de butacas con visibilidade reducida, o cal nos fai cuestionar a pertinencia de ofrecer este tipo de asentos desde un punto de vista cualitativo. En esencia, trasládase ao cliente a responsabilidade dunha compra con defectos de forma.

⁴²¹ Empresas como Voadora non escatiman en gastos nesta última cuestión, en que por veces non só se inclúe a invitación senón que tamén os custos de desprazamento, aloxamento etc.

En terceiro lugar, o abaratamento da entrada tamén se pode entender en termos de promoción, como vén acontecendo os domingos nas funcións do CDG, caso de *Divinas Palabras Revolution* (2018), en parte xustificado pola histórica baixa afluencia de público ese día (IGAEM 2006: 25). Precisamente, a oferta do billete á metade de prezo ten lugar en domingo, escollido como Día do Espectador por algúns teatros. Á parte do dito, inclusive podemos atopar descontos 3x2 para o acceso a un espectáculo, con informacións que oscilan desde as habituais –“Se traes dúas persoas, invitámoste ao teatro” (CDG 2018: 8)– a outras máis singulares, caso dos 9,98 € cos que se anunciaba a gratuidade para un terceiro espectador en *Supermarket* (2015)⁴²². Ambas as estratexias habemos de vinculalas a promocións por colectivos (Sanjiao 2007: 189); por exemplo, as semellantes ás ofertadas no ámbito escolar⁴²³.

En última instancia, subliñamos a existencia de prácticas pouco usuais no sistema teatral –máis propias de sistemas aíns– e incluso polémicas como medida de aforro de custos para o espectador, caso da venda anticipada ofrecida nalgúns auditorios para *Somos Criminais*, ben lonxe da redución de prezos segundo se achega a data contemplada hai unha década por Sanjiao (2007: 185). Por outra banda, de dita venda previa facerse de modo dixital é norma que a cambio da comodidade desta compra haxa unha comisión bancaria que repercute no peto da clientela⁴²⁴.

8.2.2.4.4. A venda de espectáculos segundo o tipo de seriación

Unha das fórmulas de contratación máis demandadas polos profesionais do sector escénico ten a ver coa programación continuada dun espectáculo, cuestión esta vinculábel ao que nós interpretamos como seriación, consistente

⁴²² Dentro dunha estratexia moi vinculada ao *marketing*, a entrada individual custaba 4,99 € mentres que a promoción –xoves no centro cultural Zona C de Santiago de Compostela– concedía o dereito a asistir ao espectáculo a tres persoas (Colectivo Perverso 2015).

⁴²³ Ás veces cunha adaptación do produto orixinal ao público da función.

⁴²⁴ A posibilidade de mercar o billete desde Internet evita colas innecesarias e mais acaba coa incerteza de saber se haberá butacas libres, embora iso implique o pagamento dunha taxa bancaria. O feito de incrementarse o montante final que ten de pagar o espectador bate frontalmente coa redución de custos económicos que se lle intenta aplicar na entrada, de tal modo que sería unha medida de carácter cualitativo. No entanto, compañías como Chévere a través do seu enderezo web aplica(ron) unha pasarela de pagamento que mantén o servizo da venda anticipada para os espectáculos autoxestionados e, á vez, evita o desembolso de comisións extras.

na venda agrupada de encenacións que permiten reducir custos de distribución como os indicados por Sanjiao (2007: 128) para carga e descarga, transporte, montaxe e desmontaxe etc⁴²⁵. De acordo con Cándido Pazó (2018) falamos dunha praxe pouco estendida nos palcos galegos:

Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día. Terían que tomar exemplo outras (e sobre todo outra) cidades do país. O espectador ten a súa vida, e un día pode, outro non... E ademais está o boca a boca, que con unha soa función non se pode producir.

A importancia do sistema de contratación seriado enriquece as posibilidades de competir no mercado co espectáculo como produto por excelencia dunha compañía, pois –alén de reducir os gastos das funcións– favorece a promoción do espectáculo e, en consecuencia, facilita a estabilidade das compañías. Segundo Artur Trillo:

O que temos que buscar é esa maneira de consolidar públicos. E para iso dependemos das Administracións: que as súas programacións axuden a fomentar públicos e non a despistalos, que haxa programacións estables, que haxa rigor nas programacións... Que unha compañía poida estar máis dun día por espazo, para que exista o boca a boca e que a xente poida dicir: “Ostras, onte fun ver un espectáculo marabilloso. Non o perdas!”. Porque moitas veces actúas nun sitio un día e xa marchas. Son estas cousas nas que temos que pelexar. E ás veces un ten a sensación de ser clandestino. Vas a actuar nun interior e parece que non estás exposto a esa vila. Por exemplo, o circo é moito máis evidente. Levan uns días montando as carpas! Necesitamos ter máis presenza⁴²⁶ (Munín 2018).

⁴²⁵ Aínda que a efectos de contratación do persoal que participa nun espectáculo, entendemos as xiras como un período durante o cal os profesionais están a plena disposición da compañía contratante –pensamos nos recursos humanos non fixos dunha empresa–, segundo o uso dado á palabra xira pola grande maioría de compañías, este tería máis a ver coa venda dispersa dun espectáculo en días e espazos diferentes, impedindo así a redución dos custos arriba explicitados. Por outra parte, na medida en que os teatros poidan xerar o hábito de consumo de teatro alén da fin de semana e da franxa horaria nocturna, aumentan as posibilidades de encontrarmos produtos seriados.

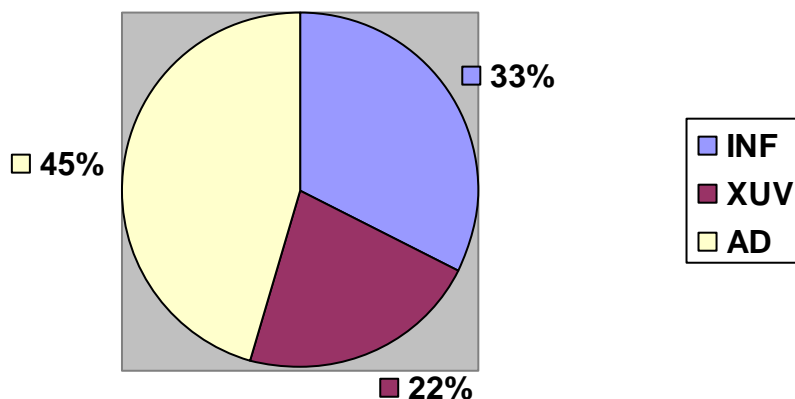
⁴²⁶ Así, a mediados da primeira década do XXI o “boca orella” (IGAEM 2006: 183) representaba o segundo factor de asistencia a un espectáculo: case o 25%, só superado pola aparición en prensa escrita.

Indo máis alá, o recurso da seriación beneficiaría a todos os axentes intervinientes na cadea da cultura (promotores, artistas, público) ao reducirse os custos do espectáculo a consecuencia de ampliar ás posibilidades de consumir o produto. Aliás, as empresas de teatro encontrarían novos motivos para procurar a viabilidade do seus proxectos alén da diversidade de servizos ofrecidos con independencia da produción de espectáculos.

Asemade, a observación de varios tipos de programación en serie permite calibrar diferentes formas de xestionar os contratos por parte dunha compañía. Neste sentido, o modelo de empresa baseado na diversidade de propostas (fracción de idade, temáticas etc.) e mais na dispoñibilidade (franja horaria, días da semana, adaptación a espazos etc.) conta coa vantaxe de ter unha maior marxe de negociación⁴²⁷. Desta maneira, empresas como Talía Teatro, cunha media de espectáculos en carteira moi superior a do resto de compañías –8 para o semestre final de 2019–, logran os seus obxectivos económicos anuais en grande parte debido á cantidade de espectáculos ofertados e mais á flexibilidade proporcionada pola segmentación da idade en que se moven os seus produtos escénicos. Así, o estudo dos espectáculos vendidos pola empresa para o período 2015-2018 revelaría a seguinte estatística:

⁴²⁷ No entanto, canto máis mercado queira abranguer unha empresa, como resultado do omnivorismo aplicado aos seus produtos, máis corre o risco de ter produtos menos recoñecíbeis no mercado. Por outro lado, pode acontecer que a máis oferta, máis recursos requeridos por unha compañía, de tal modo que dito modelo de xestión non implica necesariamente unha facturación máis elevada que as que presenten empresas con menos espectáculos en carteira.

Gráfica 5: Espectáculos de Talía Teatro segmentados por idade-albo contratados no período 2015-2018



Nota: TOTAL: 264 representacións: INF = Infantil: 86; XUV = Xuvenil: 58; AD = Adultos: 120 representacións. Espectáculos clasificados o 31 de agosto de 2018 segundo o consumo por idades recomendado pola compañía na súa páxina web.

De modo análogo, isto é aplicábel a outros profesionais do sector, caso de Cándido Pazó, cuxo traballo alterna a dirección coa actuación como narrador oral. De tal xeito que tanto a súa actividade como empresario como a súa actividade como traballador encontran beneficios neste duplo labor. Por palabras súas: “A min coincidíume a baixada do mundo dos monólogos coa suba dos outros traballos co cal teño que dicir que viñeron ben dadas e onde non apañei peras estou apañando mazás” (Palmou 2015).

Así e todo, para entrar de cheo na cuestión da programación en serie, tomamos como referencia contratacións á marxe de ciclos de teatro seriados –caso de festivais e mostras–, na medida en que estes precisan unha oferta diversificada chegada desde provedores diferentes. Por tanto, centramos a nosa mirada nos produtos espectaculares adquiridos a través dun único provedor, acoutado agora ás compañías de teatro⁴²⁸. Xa que logo, consideramos estas tres opcións:

⁴²⁸ Se nos fixásemos nas encenacións contratadas a través de empresas como Contraproducións ou Urdime as posibilidades de seriación serían maiores, dado que xogan coas vendas de espectáculos de varias compañías. Por outra parte, só nos centramos nesta epígrafe na venda de espectáculos, por máis que os produtos que unha empresa de teatro poida vender non se limiten ao ofrecido nos palcos, como máis tarde desenvolveremos. Os datos relacionados cos días e coas horas dos espectáculos amentados foron extraídos do

- a) **Un mesmo espectáculo, un único día:** Esta vía, só posíbel a partir da duplicación horaria, dáse con frecuencia en salas cunha capacidade de público limitada e mais en programacións de teatro infantil/familiar⁴²⁹. Por outra parte, é unha opción habitual no ámbito escolar, caso da dupla oferta de *Rosa Caramelo e outras historias* para o mércores 27 de abril de 2016 no Auditorio Lois Tobío de Gondomar, cunha función ás 10:30 e outra ás 12:00⁴³⁰.

Xaora, encontrámonos con outro tipo de casos, como a produción do espectáculo para adultos *Somos Criminais* en dupla quenda horaria para multiplicar o seus ingresos ante a previsión de boas vendas: por exemplo, o 14 de abril de 2018 no Teatro Pastor Díaz de Viveiro: 20:30 e 23:00.

- b) **Un mesmo espectáculo, varios días:** Vén a ser a praxe máis común na programación en serie, gardando por norma unha proporción en canto a número de días co núcleo poboacional co que conta o lugar en que se habilitan as funcións. Neste sentido, as xiras fóra de Galiza –por exemplo, *Divinas Palabras Revolution*, con dez funcións para 11 días en Madrid– presentan unha seriación maior que as celebradas na comunidade galega. Sen ser o seu máximo histórico de días consecutivos nun mesmo palco, contrastamos entón coas do anterior espectáculo as funcións de *Foucellas* de Talía Teatro o 12, 13, 14 e 15 de maio de 2016 no Salón Teatro de Santiago de Compostela.

historial de funcións e/ou bases de datos das compañías que os levaban a escena, agás no caso de *Somos Criminais*, cuxa fonte de consulta ten a ver coa web que a produtora Ainé puxo en funcionamento para o espectáculo en particular (última consulta 21/01/2019).

⁴²⁹ Para este segundo caso temos en mente a programación de *Rosa Caramelo e outras historias* no teatro de titularidade privada rexentado por Teatro del Andamio, con dúas funcións programadas para o 19 de febreiro de 2017, unha ás 12:30 e a outra ás 18:00. Aliás, debido ao espazo reducido de locais como a extinta microcasa de artes compostelá A Regadeira de Adela, o habitual é programar espectáculos de aproximadamente quince minutos con varios pases distanciados unha media hora o un do outro; tempo máis que suficiente para preparar a seguinte actuación, dado que as encenacións de microteatro teñen na máis absoluta sinxeleza escénica a norma habitual.

⁴³⁰ Aliás, este tipo de seriación agranda as posibilidades de venda dos produtos teatrais alén dos venres e sábados –e en horario vespertino/nocturno–, período en que por estatísticas (IGAEM 2006: 25) se concentra a grande parte da oferta teatral. Neste sentido, a introdución do consumo de espectáculos teatrais nos colexios, entre outras opcións, dota de máis vías de ingreso ás compañías que apostan por ter unha liña de venda de espectáculos para a escola.

Atopamos baixo esta segunda tipoloxía algún que outro caso curioso como o da compañía Il Maquinario, a cal con *O home almofada*, o seu primeiro espectáculo, saíron ao mercado con funcións escolares (4 e 5 de decembro de 2012 no Teatro Principal de Ourense) e con versións microteatro (30-31 de xaneiro e 1 de febreiro na sala santiaguesa A Regadeira de Adela). Do mesmo modo, destacamos o formato seriado de *Elisa e Marcela* de A Panadaría, consistente en dous días seguidos, un para público adulto e outro como función escolar (días 7 e 8 de outubro de 2018 no Auditorio Municipal Hernán Naval de Ribadeo)⁴³¹.

- c) **Formatos arredor de varios espectáculos:** Esta posibilidade inclúe a seriación de diferentes produtos dunha mesma empresa para un mesmo contratante e día (*Rosa Caramelo* e *Demolición* no Auditorio de Malpica o 11 de decembro de 2015 ás 12:00 e 20:30 respectivamente), mais tamén outras combinacións resultantes da contratación para días consecutivos por un mesmo promotor (*O servidor de dous anos* no Auditorio Municipal de Vigo o 12 e o 13 de outubro de 2018 ás 20:30 e *Rosa Caramelo* o día seguinte ás 18:00 no mesmo lugar). A seriación aínda pode ser pechada con varios promotores para espazos diferentes en horarios achegados, compatíbeis co persoal da empresa que participa nas encenacións (*Sopa de Sapo* na Casa de Cultura do Milladoiro o 24 de marzo de 2017 ás 18:00 foi seguida da encenación de *Ubú Rei* no Teatro Principal de Santiago de Compostela os días 23, 24 e 25 de marzo de 2017 ás 20:30)⁴³².

⁴³¹ Por suposto, esta opción admite a combinación coa precedente, para o que ofrecemos os exemplos de *Somos Criminales* (30 e 31 de marzo de 2018 no Auditorio Municipal da Illa de Arousa; o día 31 en dupla quenda: 20:30 e 22:30) ou *Rosa Caramelo* de Talía Teatro (Teatro Jofre de Ferrol 14 e 15 de novembro de 2016 e Auditorio Municipal de Narón 16, 17 e 18 de novembro, en todos os casos na dupla quenda de 10:30 e 12:00).

⁴³² A listaxe de opcións incluídas neste tipo de seriación aínda podería ser agrandada con casos xa desenvolvidos noutras parte deste estudo, como as producións histórico-turísticas de Os Quinquilláns, concentradas en diversos días e puntos da Galiza. Agás para remarcar algúns aspectos orientativos de novos modelos de organización das compañías, non volvemos a insistir en aspectos xa comentados, caso da prestación de servizos de Talía (escenografía, vestuario etc.).

8.2.2.5. Estimación doutros ingresos derivados da economía expandida dos espectáculos

Os ingresos dunha compañía, como vimos observando, non só se limitan á venda directa dos espectáculos, senón que a través destes a explotación doutros recursos económicos é posíbel. Quere isto dicir que tras da concepción do produto estrela dunha empresa de teatro, son máis as opcións que xeran ingresos para unha compañía dentro da liña de economía expandida das encenacións.

Máis alá de incluírmos praxes referidas páxinas atrás, detémonos nesta epígrafe nunha serie de estratexias –non necesariamente do século XXI– indicativas de modos de xestión alternativos aos máis habituais⁴³³. Nesta dirección, as actividades (extra)académicas que desenvolven algunhas compañías ben a través da universidade ben mediante escolas municipais (Sarabela, Talía etc.) formarían parte das saídas económicas arquetípicas do campo teatral, ás que sumar a organización de cursos que ofertan con asiduidade empresas como Pistacatro⁴³⁴.

Noutra orde, a explotación dunha sala propia dota ás compañías que rexentan dito espazo de máis alternativas coas que enriquecer a oferta teatral. Chévere e Matarile foron abandeiradas de modelos de xestión de salas a través da xerencia da NASA e do Teatro Galán, onde programaban espectáculos doutras compañías –á parte dos propios–, mais tamén lugares en que xeraban ingresos por outras vías como os derivados do servizo de bar, aínda hoxe presentes en funcións en xira das *Ultranoites*⁴³⁵. Aínda máis, a referida Chévere –tanto para o espazo físico xestionado en Teo até 2019 como

⁴³³ De facto, Vieites refire as seguintes saídas profesionais típicas tras o paso pola ESAD-Galicia: “Fundamentalmente son tres. Enseñanza, teatro y el audiovisual. En enseñanza, en centros docentes, pero también en el mundo de las actividades extraacadémicas, como son centros vecinales. El audiovisual, hoy día en Galicia es muy dinámico y en los últimos años se ha nutrido de profesionales formados en esta escuela. Hay una gran presencia de actrices y actores salidos de esta escuela en el sector audiovisual. También hay escenógrafos que están trabajando en el audiovisual gallego” (Gil 2017).

⁴³⁴ Extraído da información sobre eventos pendurada na web da compañía.

⁴³⁵ No entanto, Biscainho (2007: 312) recolle antecedentes como a da sala da Compañía Luís Seoane, colectivo que xestionou mediante cobro de entrada o acceso aos espectáculos alí programados. Aliás, as iniciativas encamiñadas a romper coa gratuidade da asistencia ás encenacións non só procuraban a través da vertente económica o vínculo co público, de tal modo que, por exemplo, a EDG puxo en marcha un clube de espectadores (Biscainho 2007: 312).

para o espazo virtual da Rede NASA– ofrece diferentes posibilidades para que as persoas que o desexen se asocien aos seus proxectos facéndose “tripulantes”, desde a aportación voluntaria até achegas económicas pautadas⁴³⁶. Este tipo de espazos á marxe das redes oficiais –e incluso perseguidos polos grupos de goberno daquel momento⁴³⁷– contrasta con outros incluídos no XXI na RGS como as xestionadas por Teatro del Andamio ou Teatro Ensalle, compañías profesionais que contan cun tanto por cento da programación subvencionado.

Amais destas prácticas, compañías como ArtesaCía apostan na actualidade por modelos de organización (artística e) mercantil diferentes, pois “ArtesaCía é a primeira compañía que está experimentando co traballo do paso do audiovisual ás web series –non só falo do cine, nin moito menos– cara ao teatro” (López Silva 2017: 36’51”). Así, o seu espectáculo *Chola, a it girl*, respondería a tal cita, de modo que o produto escénico sería aquí unha extensión da intención primeira da empresa. Aliás, a explotación da marca Chola non só se limita á web serie e mais á encenación, senón que forma parte dunha estratexia máis ampla en que teñen cabida outros aspectos como unha web propia con espazo para unha tenda *online* (<https://www.cholalola.com/tendachola>) con todo tipo de *merchandising* (roupa, bolsos, ilustracións etc.) arredor da referida personaxe⁴³⁸.

Xaora, a venda de mercadorías de produtos xerados a partir dun espectáculo –non necesariamente *a posteriori* deste– ten longo percorrido na historia do STG a través de empresas como Chévere, mais na última década son varias as compañías que se apuntaron a dita idea, caso de Ibuprofeno Teatro, a cal deseñou arredor do espectáculo *Casa O’Rei* (2018) unha serie de artigos de *merchandising* composta por chapas, delantais, bolsas, camisetas e

⁴³⁶ Extraído da pestana “Faite tripulante!” pendurada na web da compañía. En función do modo de colaborar economicamente escollido polo usuario, Chévere proporciona unha serie de recompensas.

⁴³⁷ Referímonos a Chévere e o goberno santiagués do PP liderado por Conde Roa, cuestión que a compañía lembra en escena en *Curva España* (2019).

⁴³⁸ A explicación do proxecto ofrécese na web a través da pestana do espectáculo: “Como estrategia de financiamento para su proyecto escénico «Chola, a it girl» y lograr mayor difusión”. Por suposto, á venda a través da rede hai que lle sumar a venda presencial a canda a exhibición do espectáculo. Aliás, por medio dunha especie de *spin off* –Chola, a protagonista dun dos espectáculos da compañía– a marca empresarial sae beneficiada da diversidade e da ampliación das canles dixitais centradas en tal personaxe.

libros⁴³⁹. Na verdade, falamos de produtos seriados –por norma, arredor do espectáculo– cuxa lista aínda aggrandamos coa oferta complementaria que supoñen talleres, charlas, seminarios... disposta de antemán por certas compañías –por exemplo, ArtesaCía con *Chola, a it girl*– ou tras o éxito nos palcos de espectáculos como *Elisa e Marcela*. O caso de A Panadaría evidénciase nas Xornadas “Elisa e Marcela toman as rúas” programadas polo concello de A Coruña en 2018, pois alén da encenación incluíron o faladoiro “Mulleradas”, o mapeo *queer* “Tortigrafías” e o roteiro teatralizado “Trotadas”.

Para irmos finalizando, a esta mostra de fontes de ingresos aínda acrecentamos a venda de dereitos adquiridos pola (co)autoría dos espectáculos, cuestión que non só se reduce ao texto escrito tomado como base da encenación⁴⁴⁰. Tales autorías, de seren asumidas desde as propias empresas, van máis alá do aforro de custos derivado da exención de pagamentos polos dereitos de autor, pois abren novas vías de ingresos para as compañías cuxos dereitos de propiedade intelectual son mercados por outros profesionais⁴⁴¹.

Por último, significamos tamén nesta epígrafe, dun lado, as hipotéticas entradas económicas procedentes de proxectos amparados por empresas de teatro como Chévere, caso do proxecto A Berberecheira, con espectáculos executados por profesionais “que desbordan o núcleo estable da compañía” (Becerra 2019): César Goldi con *Goldi Libre* (2016), Borja Fernández con *Salvador* (2017), Iria Pinheiro con *Anatomía dunha serea* (2018)⁴⁴². Doutro, a

⁴³⁹ Información extraída de <http://www.ibuprofenoteatro.com/index.php/es/noticias-y-eventos/noticias/item/merchandising-de-casa-o-rei>.

⁴⁴⁰ Por exemplo, inclúe a música das encenacións, a cal, por outra parte –e lembrando un aspecto xa comentado– pode xerar outros ingresos a través da descarga mediante plataformas dixitais activada por compañías como Voadora. Ante a escasa presenza do teatro na televisión, desbotamos desenvolver a opción da venda de dereitos de gravación e emisión, aspecto do que, en todo o caso, terá certa cobertura na seguinte epígrafe.

⁴⁴¹ Así, mentres que Ibuprofeno Teatro fica exento do pagamento de dereitos por producir *Casa O Rei* –pois fundaméntase en *O rei Lear* de Shakespeare– a dramaturxia creada para a ocasión por Santiago Cortegoso pasa a estar sometida a dereitos, previo pago das taxas correspondentes no rexistro da propiedade intelectual. Isto deriva, ademais, na posibilidade de ingresos por venda de libros co texto que dá lugar á representación teatral. Aínda así, as empresas, en contraprestación ao custo exixido por levar a escena a un autor galego vivo, conseguen un plus de cara a puntuación final en que se basea a AGADIC para outorgar as subvencións á produción.

⁴⁴² Con todo, falamos de proxectos cuxa rendabilidade económica fica nun segundo plano. Becerra (2019) recolle o seguinte do libro nacido para explicar a idea que latexa en A Berberecheira: “O plan de traballo da Berberecheira centrouse en proxectos escénicos que documentan experiencias e historias persoais, contadas en primeira persoa e conectadas con feitos e acontecementos colectivos da nosa historia recente. O primeiro proxecto sementado en

vía económica explorada a través da produción cinematográfica de *Eroski Paraíso*, codirixida polo cineasta Jorge Coira e mais o director de Chévere Xesús Ron, presentada no Festival de Cans en 2019 e exhibida nas salas de cine desde decembro dese mesmo ano para meses despois ser emitida na TVG.

8.2.3. A mediación dixital nas tarefas de información e publicidade na xestión de públicos dos espectáculos

Un dos aspectos máis deficitarios na promoción dos espectáculos de teatro ten a ver coa escasa visibilidade da que goza esta arte nos tradicionais espazos de difusión da oferta do ocio (CCG 2013a: 75-79). De acordo con isto, a limitada presenza do teatro nos medios de comunicación de masas non contribúe a formar públicos:

A atención que dende os medios de comunicación escritos se lle presta á actividade escénica, en todas as súas facetas, en Galicia, é escasa e dispersa. Isto resulta especialmente grave se reparamos no feito de que son estes os primeiros intermediarios entre o feito escénico e o seu público potencial; xa que logo, a responsabilidade dos medios de comunicación é considerable, non só no que se refire a conseguir que a sociedade galega dispoña dunha información regular, eficaz e fiable sobre o feito escénico, senón tamén na configuración e formación dun público heteroxéneo que conforme públicos.

A carencia de información regular ou, o que é o mesmo, o predominio da relativa a actividades esporádicas que corrobora a condición «ocasional» ou «eventual» do feito escénico en Galicia indica que non existen espazos habituais dedicados á información escénica e moito menos xornalistas especializados nesta. Para que as artes escénicas gañen visibilidade

2016 foi *Goldi Libre*, sobre o movemento de insumisión ao servizo militar obrigatorio e ao exército a partir da experiencia persoal de César Goldi, actor e veciño do concello de Teo, que foi xulgado e condenado en 1993 a dous anos e catro meses de cadea. En 2017 a Berberecheira acompañou o proceso de *Salvador*, un traballo de Borja Fernández sobre o impacto da emigración e a ausencia dos avós nas xeracións seguintes a partir da figura descoñecida do seu avó Benito, que emigrou a Brasil en 1959 e nunca volveu. E o terceiro proxecto acollido en 2018 foi *Anatomía dunha serea*, creado a partir do testemuño da actriz Iria Pinheiro sobre o parto do seu primeiro fillo, unha historia que dá voz a un tema agochado na intimidade de moitas mulleres, a violencia obstétrica.”

social cumprirían ambas as cousas, de xeito que o público se afixese á súa presenza periódica nos medios de comunicación, presenza que lle servise non só de orientación informativa senón de referencia cualitativa para que, axudado pola opinión periodística, puidese ir configurando un criterio valorativo propio co que exercer como espectador activo (CCG 2013a: 42).

Indo máis lonxe, na presente década constatamos un retroceso da promoción escénica en medios televisivos ou radiofónicos galegos, ampliábel a outros ámbitos como a publicación de libros relacionados coas táboas, “especialmente importante no proceso de normalización das artes escénicas”⁴⁴³ (CCG 2013a: 41).

A carencia de intermediarios que facilitan o achegamento do público aos palcos tamén afecta ao ámbito escolar, mesmo a través do profesorado. Por máis que se introducira o teatro nos currículos de base desde hai uns anos, o sistema apenas favorece –por tradición herdada, por número de horas lectivas dedicadas, por formación exixida a quen imparte aulas etc.– a redución dos custos de información e comprensión que, na verdade, presenta a actividade escénica⁴⁴⁴.

A retracción do teatro nos espazos mediáticos habituais abrangue, ademais, unha idéntica fortuna para o crítico teatral, profesional sen o que a venda de produtos menos coidados sae favorecida (Bourdieu 1997b: 112-114); en troca, o lugar cedido por dito axente do sistema vén sendo ocupado polo xornalista, mais cunha función máis publicitaria e noticiaria⁴⁴⁵ (Sobrinho 2009:

⁴⁴³ Alén do escaso protagonismo concedido nos *mass media* da Galiza ao teatro, a súa presenza nos medios galegos está a ser reducida. Por exemplo, en 2018 o programa de radio *Diario Cultural* (1990-2018) –con cobertura ás artes escénicas–, era retirado das ondas no medio dun plan de desmantelamento da cultura propia por parte do goberno autonómico (Franco 2018). Canto á televisión, a gala dos María Casares 2018 foi emitida en diferido pola TVG2, mentres que en 2019 xa só puido seguirse por *streamming*.

⁴⁴⁴ Por máis que existan teorías que intentan reverter a maneira de impartir coñecementos na actualidade a través dunha percepción activa do teatro ben diferente á que se adoita ter na escola –caso das manexadas por Rosalía Fernández Rial en *Aula sen paredes* (2016)–, a idea de teatro recollida, en especial, nos libros de texto das materias de Lingua e Literatura potencia a visión do teatro como expresión literaria e/ou textocéntrica. Fronte a este modelo prototípico e, ante todo, teórico, teríamos o papel de axentes volcados noutro tipo de coñecemento do teatro a través da educación non regrada, caso das escolas municipais. Estas, alén das dinámicas clientelistas que establecen co teatro profesional, pode servir de estímulo vocacional para que as persoas usuarias cursen estudos superiores de teatro e/ou mesmo formen parte da profesión no futuro.

⁴⁴⁵ Nesta orde, a crítica teatral galega –en esencia, escasa, marxinal e caracterizada pola dedicación parcial– atopou frecuentemente unha resposta fría por parte dos artistas (López Silva 2004: 211). No entanto, ante a rebaixa tanto na aparición do crítico nos espazos

114). Aínda máis, a lexitimidade (pre)concebida a estes mediadores entre os profesionais da escena e o público foi substituída polo mercado, agás que o crítico demostre a súa “capacidad de influencia en Internet” (Serrano de Pablo 2016):

El mercado, como ente despersonalizado, tiende a premiar aquello que entiende o, siendo más crudos, que es capaz de traducir a términos monetarios: es una clara invitación a la masificación de la opinión, ahora mucho más sencilla de obtener debido a la red (Serrano de Pablo 2016).

Debido ás insuficiencias na intermediación entre o produto escénico e o público, as compañías intentan compensar ditos baleiros de cara á distribución dos espectáculos, sobre todo tras do asentamento dun novo paradigma comunicativo (Moragas 2017) en que a mediación dixital cobrou un peso decisivo na estratexia que seguen a maioría de empresas⁴⁴⁶. Falamos, en consecuencia, dun modo de xestión que teña en conta o actual funcionamento do consumo de cultura:

Uno de los factores más determinantes para una gestión eficiente es la comunicación. En este sentido habría que distinguir entre la información (o difusión unidireccional de la programación), la comunicación (o relación interactiva entre gestores y públicos) y la prescripción (ya sea vertical

tradicional como nas súas funcións –até ser substituído no sistema por outros axentes como os xornalistas ou o propio público–, a través de Internet encontran un espazo fixo desde o que difundir as súas opinións sobre os espectáculos. Con todo, a pesar de que as redes sociais favorecen a retroalimentación –ao darse nun plano horizontal favorecedor da expansión democrática (Bauman 2013: 37)–, o crítico actúa no medio dun círculo un tanto paradoxal e vicioso: por un lado, un suposto prestixio devólveo ao plano vertical e, por outro, só lle será concedido o crédito “cando lle recoñezan a necesaria *autorictas*” (Sanjiao 2007: 119).

⁴⁴⁶ Centrámonos nunha serie de dinámicas estabelecidas polas compañías para seducir o espectador. Porén, a observación das estratexemas empregadas desde Internet non exclúe o traballo de promoción e publicidade non dixital; de facto, se nos atemos ás reflexións de Mário Moutinho –á altura de 2009 director do Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI)– o tipo de divulgación garda unha relación de dependencia co tipo de produto que se oferta e, desta maneira: “Procuramos tamén unha divulgación máis selectiva dos espectáculos: se programo un espectáculo de novo teatro para un público novo falamos cuns xornalistas determinados, utilizamos as plataformas electrónicas, internet e outras linguaxes que son máis comúns entre a mocidade. Os xoves non len os xornais pero ouven certas emisoras de radio... Se hai que difundir un espectáculo de corte tradicional facemos a divulgación máis tradicional por medio dos xornais” (Lamapareira 2009: 111). Aliás, a observación dalgún dos recursos empregados amplía o habitual abano de opcións das compañías (programas de man, cartelaría etc.), caso de A Panadaría coas bolsas de papel en que a clientela das panadarías gardaba a peza de pan mercada, serigrafiadas coa produción *Elisa e Marcela*.

como la publicidad, los medios de comunicación o la crítica teatral, u horizontal como el boca en boca o las redes sociales). Hay que tener en cuenta que los públicos habituales de las artes escénicas acostumbran a escoger las obras que van a ver según sus propios criterios (necesitan, por tanto, información bien estructurada) mientras que los públicos ocasionales necesitan alguna forma de prescripción (sobre todo la publicidad y la presencia en los medios de comunicación) para eliminar la inseguridad que comporta siempre la elección de una representación. Una gran mayoría de gestores de programaciones escénicas aún no aprovechan (sea por falta de medios tecnológicos o de competencia profesional) las oportunidades que ofrecen las nuevas herramientas de comunicación digital (Colomer 2016: 106-107).

Aínda sabéndonos do difícil que é competir coas grandes empresas no negocio de Internet (Serrano Jiménez 2013) as compañías de teatro galegas, en tanto que representantes dunha cultura ameazada, teñen na rede unha plataforma para chegaren ao público. Tal mediación permitiría destrabar eivas en visibilidade e lexitimidade encontradas nos medios de comunicación habituais e mais na escola. Doutra parte, debido á incidencia de Internet nos actuais modos de consumo da cultura, a identidade dixital das empresas de teatro (Torre Rodríguez 2015) presenta un potencial que non se debe desaproveitar de cara a unha xestión eficiente do público⁴⁴⁷.

A comparativa entre deseños web das compañías permite observar as primeiras diferenzas entre as empresas inclinadas máis cara o traballo coa imaxe que cara o traballo co texto, estando estas segundas máis distantes das características da “xeración transparente” (Lluna e Pedreira 2017). Desta maneira, a maior aposta polo visual de profesionais como Inversa Teatro (www.inversateatro.com) contrastaría, de entrada, coa páxina virtual de

⁴⁴⁷ A pesar do investimento no deseño e mantemento dos espazos virtuais, a aposta polas canles dixitais non só reduce custos nas empresas no tocante á promoción dos seus espectáculos, senón que dota de novas posibilidades para xerar ingresos. Ademais, non se desbotaría así o incentivo do baremo concedido por promoción e publicidade dixital da obra en subvencións como as da AGADIC á produción escénica: “Investimento en medios de comunicación, cartelaría, páxina web específica do proxecto, folletos, vídeos e aquelas accións promocionais que fagan máis visible a nova produción” (Resolución do 4 de Decembro de 2017 pola que se aproban as bases de subvencións á produción escénica e se convocan para o ano 2018: 58196).

empresas como Teatro do Noroeste (<http://www.teatrodonoroeste.com/>), máis encamiñadas cara o texto escrito⁴⁴⁸.

Ditas diferenzas ampliáanse de afondarmos en certos elementos clave incluídos nas métricas web (Teixes 2015), por exemplo, o grao de interacción e retroalimentación que se establece entre empresa e comunidade de fieis⁴⁴⁹. Neste sentido, o intercambio comunicativo que se dá entre artistas e seguidores ten na personalización da oferta un dos seus eixos de actuación. Así, previo consentimento do clan, empresas como Talía ou Excéntricas envían información por correo ou whatsapp a partir da base de datos xerada polas persoas usuarias dadas de alta neste servizo ofrecido desde as webs das compañías.

Ademais, alén da documentación-tipo pendurada na páxina web, a aposta por vincular en dito espazo o acceso a outras plataformas creadas (Facebook, Twitter, Instagram, Youtube, Vimeo etc.) facilita achegarse aos obxectivos de crear e/ou fidelizar públicos, dado que, en boa lóxica, a promoción dos espectáculos acada un maior percorrido⁴⁵⁰.

Asemade, a mediación dixital é tamen asumida desde as redes sociais dos profesionais dos palcos. Por exemplo, unha rápida análise “arqueolóxica” (Fernández Navazas 2011: 146) que fagamos da conta persoal de Facebook do dramaturgo Cándido Pazó revelaría unha aplicación marcadamente profesional da amentada rede social, con anuncios das próximas funcións en que participa, críticas a espectáculos, reflexións (meta)teatrais etc. En síntese,

⁴⁴⁸ Como fixamos para esta epígrafe o obxectivo de crear un marco aproximativo das dinámicas existentes no campo no tocante á mediación dixital, de cara a establecer vínculos entre padróns lingüísticos advertidos e sectores poboacionais que hai detrás de tales usos da lingua non entramos a valorar –alén do que se desprende deste comentario– outro tipo de actuacións como o estilo lingüístico empregado na Internet, aspecto en que de modo xeral profundan investigadoras como Estefanía Mosquera (2015, 2017).

⁴⁴⁹ Consideracións estas que fican abertas para analizar en futuras investigacións, entre outras variábeis de interese (contidos subidos, días e horas con mellor recepción etc.). De feito, parécenos que resultaría revelador calibrar o movemento xerado na rede, así como analizar os índices de medición que ofrece Internet (cantidade de “gústame”, número de informacións compartidas e de comentarios efectuados...) e, en definitiva, comprobar o alcance que teñen os diferentes textos xerados.

⁴⁵⁰ A páxina-tipo dun grupo de teatro profesional adoita incluír: tomada de posición dentro do STG, os integrantes, a súa traxectoria e os espectáculos en carteira –con información diversa sobre estes, ben de carácter técnico ben de carácter divulgativo–. Adicionalmente, pode conter un apartado de prensa no cal se recollen noticias e críticas.

Pazó –a través da palabra como ferramenta vehicular– mantén informada a súa tribo, máis numerosa que a da compañía que dirixe⁴⁵¹.

Agora ben, as estratexias empregadas por axentes como Pazó ou Contraproducións aínda fican lonxe das utilizadas por aquelas compañías profesionais que máis acreditan na forza da imaxe nos seus espectáculos (Voadora, Matarile etc.)⁴⁵². En boa medida, isto explica a utilización doutras canles dixitais (Vimeo, Instagram...) baixo estratexemas de corte máis publicitario que informativo, nunha liña de produción do teatro como “produto individualizado” (Sanjiao 2007: 203) que, indo máis alá, busca “glorificar las novedades y desculpabilizar el acto de comprar” (Lipovetsky 1990: 224). A estes efectos, a creación dunha *promo* (vídeo promocional do espectáculo) ou *teaser* (vídeo substitutivo do anuncio de televisión) compensa a falta de publicidade nos medios de masas tradicionais, sen esquecer que baixo formas como estas hai un certo retorno para as entidades que financiaron o espectáculo⁴⁵³.

Segundo se desprende do dito, encontraríamos outras posibilidades na cultura dixital para que as compañías de teatro reduzan, especialmente, os custos derivados das tarefas de información e promoción, pois “a economía das

⁴⁵¹ O uso desta rede persoal complementa as accións levadas a cabo desde a web de Contraproducións (<http://www.contraproductions.com>), a empresa de teatro que codirixe. Asemade, para entender esta dupla intervención (desde a compañía e desde o artista) non se pode obviar o maior alcance –medido en número seguidores no Facebook– de Pazó (3186 polos 1831 da empresa: última consulta 17/10/2019).

⁴⁵² Sen volver ao dito páxinas atrás e, por exemplo, observar o diferente nivel de uso de fotos e vídeos nas webs de determinadas compañías (Chévere, Ibuprofeno Teatro, Voadora etc.) en contraste co levado a cabo por empresas como Contraproducións, referímonos á utilización das principais plataformas dixitais que empregan tipos de compañías como os aquí referidos. Neste sentido, de antemán resulta indicativo que a empresa de Pazó só teña a rede social Facebook vinculada á web, a diferenza da diversidade de canles coas que traballan empresas como as recén citadas.

⁴⁵³ Serven de exemplo o *teaser* de *Garage* (Voadora 2017) ou o tráiler de *Calypso* (Voadora 2016a), ambos da compañía Voadora. Da mesma forma, outras compañías como Ibuprofeno Teatro empregan o vídeo promocional coa idea de seducir o público, poñamos por caso a *promo* de *Raclette* (Bañobre 2016), ao combinar no vídeo segmentos escollidos da escenificación con mensaxes lingüísticas dirixidas a crear a necesidade de consumo do espectáculo, como por exemplo “45 espectadores enriba dun escenario”. A visibilidade dos patrocinadores vese así ampliada por medios audiovisuais, alén da información dada de modo tradicional (cartaz, programas de man, incluso lista ofrecida a través da web...); no entanto, merece comentario á parte a publicidade dada a organismos cofinanciadores do espectáculo (Concello de Dumbría, Concello de Vimianzo etc.) durante a propia exhibición en *Elisa e Marcela*, estratexia nalgunha medida tamén empregada noutros campos como o musical. Así o testemuña un representante do grupo multicultural Jenny and the Mexicats: “Ya nadie compra ni ojea el disco. Entonces pensamos en cómo íbamos a hacer llegar esos agradecimientos a la gente que nos apoya. Y a Jenny se le ocurrió meter todos sus nombres en una canción y rapearlos. La verdad es que quedó algo muy original” (Crespo 2018).

redes electrónicas fornece novas oportunidades às artes cênicas, entre outras coisas, em termos de financiamento” (Herscovici 2010: 135). Deste modo, empresas como A Panadaría, mediante a súa canle en Youtube, penduran vídeos en clave de marca empresarial, sendo algúns fillos de espectáculos, como a canción que dá remate a *Elisa e Marcela*⁴⁵⁴. Para alén do expresado neste parágrafo, remitímonos ao dito sobre estratexias como as aplicadas por ArtesaCía arredor da personaxe de Chola.

Máis alá dalgúns dos avances referidos, nunha visión de conxunto que teña en conta aspectos como os relacionados coa venda de entradas, fica moito camiño por percorrer en todo o que ten que ver coa dixitalización das compañías de teatro, pois, segundo Colomer (2016: 102) usos máis profesionais para xestionar públicos están sendo desbotados⁴⁵⁵:

[...] se han incorporado recientemente nuevas herramientas de gestión, como aplicaciones de ticketing y plataformas CRM, a pesar de que en muchos casos no se usan de manera óptima por falta de formación especializada y de tiempo disponible.

De acollérmonos a esta lóxica, na medida en que as compañías aposten decididamente por unha xestión dixital, aumentarían as posibilidades de ampliar mercado para o teatro, feito que permitiría ver con máis optimismo o futuro das artes escénicas en xeral e de sistemas teatrais como o galego en particular.

8.3. Síntese

Tras volvermos a tomar conciencia dos problemas derivados do dilema de Baumol-Bowen para as artes escénicas, ao longo do capítulo comprobamos que esta fatalidade de custos do teatro pode ser rebaixada.

⁴⁵⁴ A compañía, no seu canle Youtube inclúe cancións do verán, *making off* de *Panamericana*, vídeos arredor do Día da Muller, presentacións (por exemplo, televisivas), a canción “Purpurina de amor” pertencente a *Elisa e Marcela*, promocións dos espectáculos (en galego e en castelán) etc.

⁴⁵⁵ A dixitalización na cadea de produción do teatro resulta fundamental, ademais, para acadar a internacionalización dos espectáculos: “A tendencia na que a arte, a ciencia e a tecnoloxía están a converxer nunha nova fórmula empresarial colaborativa e dixital facilita automaticamente os procesos de internacionalización” (AECT 2011: 8).

Asemade, reparamos en que, por norma, iso só é posíbel se as compañías xestionan mellor os seus espectáculos, de tal modo que precisan explorar modelos de actuación económica alternativos aos tradicionais, sempre coa idea de non desatender a calidade artística dos produtos escénicos.

Así pois, a través da observación dunha serie de indicadores, verificamos que varias das compañías do STG apostaron por eses modelos, en moitos dos casos grazas ás opcións que hoxe ofrece a tecnoloxía.

Finalmente, chegamos a conclusión de que as empresas de teatro que encontran solucións para atenuar o dilema de Baumol, en especial as máis vinculadas a consecución de financiamento afastado de subsidios públicos, dispoñen de maior autonomía artística para liderar proxectos escénicos menos supeditados ás regras político-económicas que rexen o mercado. En consecuencia, as compañías máis comprometidas cunha cohesión sociosemiótica alternativa á hexemónica, encontrarían en posibilidades como as apuntadas nesta epígrafe unha nova oportunidade para consolidar o seu proxecto artístico.

9. Conclusións

O noso estudo tiña como obxectivo principal ponderar o estado actual do sistema teatral galego tras presentármolo en termos de crise entre o valor económico e o valor simbólico dos produtos escénicos que circulan polo campo.

Agora ben, para chegarmos a tal ponderación precisabamos antes solventar outros albos necesarios para comprender a serie de tensións que nos atopamos no STG, como é o caso de aclararmos antes de máis nada o que se entende por teatro galego no marco consumista do XXI.

En consecuencia, os obxectivos aquí concentrados vinculábanse a unha serie de premisas, entre as que destacar, á parte da principal –a tensión que ameaza a existencia do STG como realidade propia–, unha planificación política de baixa intensidade para a protección do sistema como entidade autónoma do correlato español e un mercado que solidifica o proxecto ideolóxico governamental, proclive á neutralización das diferenzas culturais a partir dunhas tendencias que se impoñen na compra e venda de bens simbólicos. Así mesmo, estes puntos de partida tamén tiñan no seu radio de acción salienta a importancia de compañías de teatro que, aínda a sabendas das debilidades do STG como habitual subcampo de produción restrinxida e da posición de forza dos axentes pertencentes á *doxa* político-económica, participan do sistema a través de produtos escénicos con carga simbólica reactiva, posto que a neutralidade penaliza os proxectos que procuran un sentido de pertenza alternativo aos esquemas socioculturais dominantes.

Para intentarmos demostrar as hipóteses iniciais, partimos das redefinicións verquidas sobre o teatro galego e da consideración desta arte escénica como industria, pese a que a catalogación de ICC para o teatro galego sexa negada por axentes como Víctor Freixanes e Manuel Vieites. Para ambos, dita manifestación cultural nin permite unha reprodución mecánica nin presenta un mercado masivo co que abaratar os custos de produción dos espectáculos, mais as recentes regulacións do campo cultural promovidas por entidades internacionais como a UNESCO ou locais como a AGADIC inclúen o

teatro (galego) con independencia do cumprimento das condicións de produción sinaladas por ditos autores.

Aínda máis, tras a recesión económica do período 2009-2013 as cifras ofrecidas polas principais institucións para a última década –sen os números seren totalmente fiábeis– coinciden coas análises cuantitativas positivas de certos colectivos de axentes creadores, o que nalgunha medida atenúa e mesmo invita a ver con moderado optimismo o diagnóstico “de pouca madurez” ou de “precariedade” estipulado a altura da primeira década do XXI para o conxunto das compañías adscritas ao STG. Aliás, o seguimento dos modelos de xestión de certas empresas de teatro actuais, como aqueles en que repara López Silva, parece xustificar que ante a existencia de compañías cunha posición de certa forza no(s) sistema(s) en termos de facturación, nada impide pensar que outras (recén) dadas de alta ou aínda por dar poidan acadar unha posición semellante desde a que ter unha maior liberdade para liderar determinados proxectos favorecedores dunha cohesión-social galega diferenciada, ante todo de termos en conta postulados como os ofrecidos por Sanjiao ou por Herscovici no marco da sociedade dixital.

No entanto, tampouco sería preciso amparármonos nos bos números acadados por unha compañía para evidenciar a introdución a grande escala da economía de mercado no teatro galego, pois, por exemplo, observamos que os sistemas de medición numéricos como método principal para calibrar o valor das encenacións desprazaron en importancia os principios de xerarquización interna xerados a partir do prestixio concedido polos pares. Alén da súa condición apriorística de subcampo de produción restrinxida –paradoxo en que se concentra a crise identitaria que hoxe ten lugar no campo–, a lóxica capitalista rexe, no xeral, na situación de conflito que se dá no seo do STG, e, por tanto, relega a un segundo plano as tomadas de posición que teñen lugar en favor dunha identidade cultural diferenciada.

Como resultado da falta de autonomía do teatro, puidemos reparar en como o retorno social dos espectáculos adoita ficar suxeito á relación de dependencia económica que se establece entre compañías, institucións políticas e mercado. De facto, isto desenvolvémolo devagar a partir do estudo da planificación cultural pensada polos axentes políticos para o STG e mais das directrices impostas desde a moda, sendo en ambos os casos o resultado

da aplicación efectiva dun modelo capitalista que asegura o control ideolóxico do campo, aínda que en prexuízo da dimensión social que, entendemos, favorece o sistema como identidade específica.

A consecuencia das consignas político-económicas que se impoñen na creación de espectáculos, vimos como as tensións máis frecuentes no sistema tiñan lugar en dito plano económico. Mediante a diversificación extrema da oferta, o afán diferenciador que perseguen as marcas que están detrás dos proxectos escénicos desfavorece a existencia de plans de defensa colectivos arredor da vertente simbólica que, na verdade, outorga sentido á existencia do STG como entidade cultural de seu. Xa que logo, o individualismo e mesmo a identidade crebada presente no campo obstaculizan a construción dun modelo semiótico que evite a absorción cultural do sistema, posto que a elaboración dun discurso identitario con voz propia fica minimizada, máis aínda de tomarmos en consideración o precario contexto debuxado pola modernidade líquida.

Isto agrávabase, ademais, co sistema de produción acelerado en que ten lugar a xestión dos espectáculos. Tal é así que factores como a presión do factor novidade ou a hipercompetencia levan profesionais como Ernesto Is a comparar a elaboración actual de espectáculos coa produción de automóviles. Amais, tal modo de produción curtopracista derivou, por un lado, nunha rebaixa artística dos espectáculos potenciada polo *fast food cultural* promovido pola *doxa* e, por outro, nun maior distanciamento dunha parte dos artistas de propósitos comprometidos cunha cohesión sociosemiótica especificamente galega, debido á reducida demanda que presenta a día de hoxe tal proxecto identitario.

Por todo o dito, podemos constatar que a crise de identidade no sistema teatral galego das primeiras décadas do XXI ten na tensión entre o valor económico e o social unha seria ameaza para o futuro do STG como suxeito singular, por canto a tendencia crecente das compañías está a ser a de seguir os ditames dos axentes que regulan o mercado, en esencia neutralizadores dun sentido de pertenza antihexamónico.

Os principios económicos inherentes a toda actividade escénica profesional –en especial a centrada na “economía social”–, para o caso da situación de conflito identitario en que se encadra o teatro galego requiren dun

nivel de protección maior por parte dos responsábeis políticos. Mais a acción destes está polarizada na promoción da espectacularidade vacua e mais nas estratexias de mercadotecnia observadas polos analistas do STG, o que devén na homoxeneización do sistema mediante a imposición da ideoloxía do campo de poder. Na medida en que o retorno económico prevalece nas compañías sobre o social, o sentido de pertenza a unha comunidade cultural minorizada como a galega fica así máis debilitado.

Aliás, segundo esta maneira de ver a responsabilidade co STG foi trasladada desde as entidades públicas ás compañías privadas, as cales polo xeral canalizan as súas enerxías cara loitas de natureza económica pola posición no sistema –a súa vez impostas polos axentes planificadores–, no canto de loitas (colectivas) en defensa da identidade minorizada no STG.

Derivada da anterior, outra das conclusións centrais ás que chegamos toma en consideración o rol dos profesionais, en tanto axentes con capacidade para reaccionar contra as dinámicas instauradas no campo. Fronte á disxuntiva que pode escoar da tensión entre o valor económico e o social dos espectáculos para as compañías, o activismo favorecedor dun esquema cultural galego diferenciado –ante todo– do correlato español, non é incompatíbel coa consecución de (certo) éxito financeiro. Neste sentido, a indagación en teorías como as de Herscovici permite falar na actualidade dun renacemento das artes escénicas, o cal abrangue unha serie de solucións aos problemas xerados polo dilema de Baumol-Bowen. De facto, certas compañías (Talía Teatro, A Panadaría, Voadora, Chévere etc.) presentan modelos de xestión alternativos aos tradicionais que dotan a este tipo de empresas dunha maior liberdade para crear os produtos escénicos en que acreditan.

Mais, como queira que non todas as compañías adheridas ao STG traballan a prol do fortalecemento do sistema que as acolle como identidade cultural específica, nin –dentro das que o fan– todas exercen este activismo coa mesma intensidade, é posíbel falarmos de diferentes modelos de actuación a prol dun sentido de pertenza galego como identidade colectiva específica, en certa analoxía coa proposta de Isac Lourido para o SLG.

Ditos modelos responden a tendencias prosistémicas existentes no STG que toman en consideración a cadea de produción dos espectáculos, de tal forma que a fase de exhibición non é o único momento en que as compañías

poden mostrar ante o público a súa adhesión a dinámicas que tentan evitar a absorción cultural da comunidade minorizada.

De entre as variábeis con carga simbólica reactiva máis significativas destacamos, en primeiro lugar, a acción das compañías que procuran, no xeral, un mellor funcionamento do campo, sempre entendendo por tal a protección do teatro galego nos termos expresados ao longo destas páxinas. Neste sentido, constatamos a existencia de compañías que levantan a voz ante as políticas que desprotexen o STG, caso de Chévere cos seus discursos críticos co campo de poder, tanto nas táboas como lonxe delas. Este modelo de actuación das empresas evidénciase, por exemplo, na “queixa teatral” que a citada compañía protagonizou en 2013 como medida de protesta ante o funcionamento do STG, renunciando a toda posibilidade de contratación do seu espectáculo *Eurozone* pola vía pública da RGTA, coas consecuencias económicas que disto derivan, feito último este que nos ofrece unha alta dose de lealdade ao sistema, até o punto de haber un sacrificio particular na procura do beneficio do conxunto dos creadores.

Unha segunda vía de actuación das empresas de teatro –non excluín-te das demais que sinalamos– concéntrase na fixación de liñas vermellas na lóxica económica inherente ao campo. A existencia de compañías con anovados modelos de xestión permite atenuar os efectos do dilema de Baumol-Bowen á par de dotar estas dunha maior capacidade para liderar proxectos con retorno social que garantan o futuro do STG como identidade de resistencia. O equilibrio entre o retorno económico e o social vese así redirixido cara creacións non fundamentadas en dinámicas capitalistas contrarias a un sentido de pertenza alternativo aos esquemas socioculturais dominantes, caso das xerarquías xenéricas ou do modelo da moda. Aliás, este segundo parámetro aínda abrangue outro tipo de actuacións como as relativas ás boas praxes a que se acollen as compañías que, por exemplo, non recorren á economía soterrada, dado que este tipo de accións, por unha banda, implican unha competencia desleal entre os profesionais e, por outra, acaban por relegar o teatro galego a unha situación de inferioridade con respecto a outras actividades industriais.

Nun terceiro lugar, falamos de compañías cuxo traballo en escena forma parte dun proceso de consolidación dunha conciencia común permanente, en

detrimento do individualismo social ao que se aferran outro tipo de compañías. En esencia, as enerxías aquí depositadas polos profesionais teñen na aspiración descolonizadora da que fala Lourido a súa razón de ser, para o que artellan estratexias que fagan que o STG, a través dos espectáculos, teña continuidade no tempo. As compañías que apostan por esta liña de actuación presentan un repertorio diferencialista como barraxe de seguridade ante os modelos sociosemióticos hexemónicos, isto é, espectáculos que, como liña habitual da empresa, se afastan da proxección de identidade “negativa” e/ou “banal”, en termos de Xaime Subiela e Jorge Linheira.

As encenacións que, na verdade, cohesionan o sistema como entidade de seu fundaméntanse no deseño de signos escénicos afastados de valores como os propostos polo esencialismo, o folclorismo, o cosmopaletismo ou o acriticismo. Neste sentido, na construción dinámica da Galiza que nesta tese se propón, é benvido o razoado aberturismo ás bondades que ofrecen procesos como a globalización e o multiculturalismo, mais sen esquecer a necesaria identificación co espazo cultural galego, do que a lingua é un dos seus principais e máis claros sinais. Asemade, a identidade “basal” do sistema fórxase tamén a través da permeabilidade cara costumes e sensibilidades que se observan na evolución da propia sociedade, para o que a medida aplicación da tecnoloxía na escena –en especial, referentes sógnicos cos que se identifiquen os nativos dixitais– ou a introdución da temática dos ismos nos espectáculos pasaron a ser estrataxemas útiles para o fortalecemento do sistema. Nun sentido similar ten de verse a renovación da linguaxe teatral que propoñen as compañías afastadas do denominado teatro de texto, as cales ampliaron a nómina de modalidades escénicas presentes no STG. Por razóns como as expostas, a fabricación de repertorios culturais alternativos aos que se viñeran xerando no sistema, sen caer en ideas submisas de campos dominantes, favorece –entre outras cuestións– a internacionalización dos produtos galegos.

En cuarto lugar, focamos o empeño posto por certas compañías na aplicación da norma sistémica da lingua galega, en contraste co auxe doutros modelos lingüísticos que destrúen o proxecto de cohesión da comunidade galega instaurado na configuración moderna do campo. A utilización dun modelo lingüístico non se limita a súa presenza en escena –o que anula o

argumento principal de varias compañías que defenden a súa integración no STG sen se servir da lingua ou sen facer uso da lingua galega– e, por tanto, a coherencia das empresas canto ao emprego da lingua na súa política de comunicación e distribución consolida a proxección dunha determinada ideoloxía a través do amentado signo.

Con todo, a renuncia artística á lingua galega nos palcos por parte de certas compañías que optan por outras solucións lingüísticas non é a única tendencia subsistémica presente no campo. Existe outra serie de espectáculos que, a través de diferentes usos da lingua na escena, proxectan unha identidade negativa da Galiza como modelo de organización social autónomo. A gama de posibilidades estudada vai desde aquelas encenacións vehiculadas exclusivamente no referente de oposición –isto é, en castelán– a espectáculos que minorizan a tribo galega como entidade diferenciada por recorrer á diglosia –ás veces como fórmula para acadar o éxito económico–. Ademais destes últimos dous casos referidos, estendemos a análise do nivel de responsabilidade dos profesionais dos palcos a unha hipotética instrumentalización da lingua galega. De ser así, o seu perverso uso tería a ver cunha utilización acrítica e/ou litúrxica, en ambos os casos vinculábel ao servizo da lóxica económica.

A necesidade de detectar no campo estas últimas praxes referidas, conecta cun último aspecto que, entendemos, precisaría ser estudado devagar no futuro. Falamos dun modelo de actuación das empresas que asume unha responsabilidade social coa comunidade cultural en que se enxiren, isto é, o das compañías que responden a criterios éticos expostos con rotundidade, feito que contribuiría a esclarecer toda hipotética manipulación dos signos tanto a través dos espectáculos como fóra das táboas, caso dos relacionados coa lingua ou coa reivindicación de ismos. A falta de coherencia no ciclo de produción dos espectáculos ou calquera outro tipo de incongruencias detectadas nas empresas de teatro, entre a ideoloxía proxectada na escena e a fomentada lonxe da fase de exhibición, levaríanos a detectar a fraude da responsabilidade social da empresa formulada por Friedman, se ben esta cuestión xa foi matizada por outros autores para os que a credibilidade das compañías ten de fundamentarse nun compromiso integral e público.

Por todo o dito, a análise de parámetros como os vidos de expoñer, de modo afín a proposta de Lourido e Martínez Tejero para o campo dos estudos culturais galegos, en conxunto permitiríanos aproximarnos ao grao de compromiso que as empresas de teatro adscritas ao STG presentan á volta da cohesión sociocultural galega como identidade colectiva non esvaecida, camiño que deixamos aberto para futuras investigacións.

Ante a conivencia da clase política co proceso de neutralización da cultura propia, o teatro galego vén perdendo forza nas últimas décadas na súa condición de contraespazo público. A minorización da identidade basal da Galiza como esquema sociosemiótico singular –expresada de modo nítido, por exemplo, a través da constante perda de falantes da súa lingua primeira e no desleixo na preservación cualitativa desta– ten, así, (in)conscientes aliados dentro dos profesionais do sistema teatral galego, nomeadamente de termos en conta algunhas das expectativas que se vislumbran no horizonte.

Das enerxías que empregaren os profesionais con máis capacidade de resistencia á presión exercida por esquemas sociosemióticos tendentes á absorción cultural e cun verdadeiro sentido de pertenza ao sistema que os integra vai depender que se consiga desactivar a planificación ideolóxica anuladora do STG como identidade basal, mais para iso será preciso reverter varias das tendencias observadas no campo e, por tanto, antepoñer os criterios simbólicos aos económicos.

10. BIBLIOGRAFÍA

_____ (2015): “Peer Gynt de Viravolta”, en *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/agora/es/detalle-suceso/peer-gynt-de-viravolta/suceso/1448418147761>.

_____ (2015): “Laboratorio máxico – Mundo Mandarina”, en *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/cultura/es/agenda/historico/detalle-asset/laboratorio-magico-mundo-mandarina/suceso/1438910311637>.

_____ (2016): “No Centro Sociocultural do Graxal a Compañía Talía Teatro representa, Valentino Rufini e Âkil Pillabán de viaxe a Milán”, en *Galicianorte*, 09/06/2016. URL: <http://galicianortecoruna.es/?p=13690>.

_____ (2016): “Semana do Teatro con «Os soños na gaiola»”, en *La Voz de Galicia*, 26/12/2016. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/cee/2016/12/26/semana-do-teatro-os-sonos-na-gaiola/0003_201612C26C4996.htm.

_____ (2016): “Un Ramón de mandarinas”, en *Guía Vilagarcía*. URL: <https://www.guiavilagarcia.es/2016/01/un-ramon-de-mandarinas-2en.html>.

_____ (2016): “Zapatos – Caramuxo Teatro”, en *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/medioambiente/es/detalle-asset/zapatos-caramuxo-teatro/suceso/1453594378790?argldioma=es>.

_____ (2017): “Talía Teatro presenta na Coruña a súa obra infantil «Rosa Caramelo»”, en *Galicia Confidencial*, 18/02/2017. URL: <http://www.galiciaconfidencial.com/noticia/49271-talia-teatro-presenta-coruna-obra-infantil-rosa-caramelo>.

A PANADARÍA (2018): “Hoxe comezan as funcións escolares de Elisa e Marcela no Salón Teatro de Compostela”, en *Facebook*, 23/10/2018. Anexo 3a.

ABAD-ZARDOYA, CARMEN (2011): “El sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad”, en *Emblemata*, 17. 37-59. URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/78/03abad.pdf>.

ABELENDA, ANA (2019): “Quico Cadaval: «Este é o meu testamento, vou canso de volver a empezar»”, en *La Voz de Galicia*, 29/11/2019. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2019/11/29/span-langgl-e-meu-testamento-vou-canso-volver-empezarspan/0003_201911SF29P12991.htm.

ABIRACHED, ROBERT (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

ABRUZZESE, ALBERTO (2004): “Cultura de masas”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9. 189-192. URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110189A/7316>.

ABUÍN, ANXO (2012): *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.

ACyT (2018): *La industria del cómic en España en 2018. El año del asentamiento del mercado*. ACyT ediciones. URL: https://www.tebeosfera.com/anexos/informe_tebeosfera_2018.pdf.

AECT (2011): *Estudo das industrias culturais e creativas en Galicia e no norte de Portugal*. AGADIC e ADDICT.

AGADIC (2009): *Enquisa de satisfacción do público da Rede Galega de Teatros e Auditorios 2009*. Santiago de Compostela: AGADIC.

AGADIC (2010): *As cifras da industria cultural. Análise cuantitativa*. Santiago de Compostela: AGADIC.

AGADIC (2018a): *Cultura no Camiño. Abril / setembro 2018* (dossier). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. URL: <http://www.agadic.gal/temas/agadic/culturano Camino/infocnc2018.pdf>.

AGADIC (2018b): “Normativa de funcionamento da VI edición do programa Cultura no Camiño 2018”. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. URL: <http://www.galescena.info/gfx/Redes/ciclo44/NormativaCulturanoCamio2018.pdf> f: última consulta 28/08/2018.

AGT (2018): “Un programa básico para o teatro galego”, en *Cultura Galega*, 27/03/2018. URL: http://culturagalega.gal/imaxes/edicion/programa_ATG.pdf.

AIMC (2018): *Marco general de los medios en España*. AIMC: Madrid.

ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, HUGO (2017a): “«A Cabeza do Dragón», o no hay mal que ochenta anos dure”, en *Butaca en Anfiteatro*, 27/03/2017. URL: <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2017/03/27/a-cabeza-do-dragon-o-no-hay-mal-que-ochenta-anos-dure/>.

ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, HUGO (2017b): “«Soño dunha Noite de Verán», o fiesta de lo sensual y lo sensorial”, en *Butaca en Anfiteatro*, 23/07/2017. URL: <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2017/07/23/sono-dunha-noite-de-veran-o-fiesta-de-lo-sensual-y-lo-sensorial/>.

ÁLVAREZ PINO, ANDREA (2011): “Mulleres e discurso da nova escena galega”, en CCG: *Álbum de mulleres, Especial Mulleres e teatro en Galicia*. URL: http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_03.pdf.

ARANA, THAMER (2007): “El concepto de teatralidad”, en *Artes, La Revista*, 13. 79-89.

ARMADA, ALFONSO (2011): “Internet hace que disfrutemos de ser superficiales”, en *ABC*, 01/03/2011. URL: <https://www.abc.es/20110301/medios-redes/abci-nicholas-carr-201102281759.html>.

BADIOU, ALAIN (1994): *Rapsodia polo teatro. Breve tratado filosófico*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

BAÑOBRE, MARIÁN (2016): *Raclette Promo*, en *Youtube*, 07/03/2016. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=CPJOc2UOUTA&feature=emb_logo.

BAOBAB TEATRO (coord.) (2018): *VI Festival das Núbeyes. Festival de artes escénicas para bebés e familia* (dossier). Pontevedra. Concello de Pontevedra.

URL: <https://drive.google.com/file/d/1z7XTz6KQDFlckaONbpu7qVErXnXQm1mm/view>.

BARÓN, SANTIAGO (2017): "Chévere celebra 30 años sobre las tablas", en *La Voz de Galicia*, 05/07/2017. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2017/07/05/chevere-celebra-30-anos-sobre-tablas/0003_201707G5P35991.htm

BARTHES, ROLAND (2003): *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.

BAUMAN, ZYGMUNT (2001): *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.

BAUMAN, ZYGMUNT (2004): *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, ZYGMUNT (2005): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN ZYGMUNT (2007): *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BAUMAN, ZYGMUNT (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.

BAUMAN, ZYGMUNT (2013): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2004): "Novidades da XIII edición da Escola Internacional de Antropoloxía Teatral", en *RGT*, 41. 20-32.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2007): *Dramaturxia. Teoría e Práctica*. Vigo: Galaxia.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2009a): "Dramaturxia insubmisa de Xesús Pisón", en *Casahamlet: revista de teatro*, 11. 4-13.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2009b): "Graham Vick: Unha dramaturxia da recepción operística", en *RGT*, 60. 37-42.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2012): *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro*. Santiago de Compostela: Laiovento.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2013): "Fronteras mentales versus ecosistemas culturales", en *Artezblai*, 19/09/2013. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/fronteras-mentales-versus-ecosistemas-culturales.html>.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2014): "Feria gayega. El crisol del teatro posdramático gallego", en *Teatron*, 07/07/2014. URL: <http://www.teatron.com/perropaco/blog/tag/baltasar-patino/>.

BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2015): "Memoria y cambio en escena", en *Artezblai*, 10/3/2015. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/memoria-y-cambio-en-escena.html>.

BECERRA, AFONSO (2017): "Galiza & Portugal. Puentes teatrales en el eje atlántico", en *Artezblai*, 26/11/2017. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/galiza-portugal.-puentes-teatrales-en-el-eje-atlantico.html>.

- BECERRA, AFONSO (2018): *Confío-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- BECERRA, AFONSO (2019): “Berberecheira Chévere y Anatomía de una Sirena Iria Pinheiro”, en *Artezblai*, 15/04/2019. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/berberecheira-chevere-y-anatomia-de-una-sirena-iria-pinheiro.html>.
- BERAMENDI, JUSTO G. (1991): “El partido galleguista y poco más. Organización e ideoloxías del nacionalismo gallego en la II República”, en Justo G. Beramendi e Ramón Máiz (comps.): *Los nacionalismos en la España de la II República*. CCG: Siglo Veintiuno de España Editores. 127-170.
- BISCAINHO FERNANDES, CARLOS CAETANO (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Bertamiráns: Laiovento.
- BISCAINHO FERNANDES, CARLOS CAETANO (2018): “Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI”, en *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies*, Issue H. 26-44.
- BLANCO, PATRICIA (2014): “Estar á altura dos xa premiados co Xograr de Outono é un honor”, en *La Voz de Galicia*, 24/10/2014. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/2014/10/24/estar-a-altura-dos-xa-premiados-co-xograr-outono-e-honor/0003_201410C24C12991.htm.
- BLOOM, H. (2003): *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, CÉSAR (2010): “Economía política da comunicación da cultura. Breve genealogía do campo e das taxonomías das industrias culturais”, en César Bolaño, Cida Golin e Valério Brittos (orgs.): *Economía da arte e da cultura*. São Paulo: Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. 33-50.
- BOURDIEU, PIERRE (1996): *As Regras da Arte. Génesis e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença.
- BOURDIEU, PIERRE (1997a): *Razões práticas. Sobre a teoria da acción*. Oeiras: Celta.
- BOURDIEU, PIERRE (1997b): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE (1998): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, PIERRE (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE (2004): *O campo literario*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- BOUZADA FERNÁNDEZ, XAN (2010): “Políticas culturais e desenvolvemento socioeconómico”, en Víctor F. Freixanes e Alberto Meixide (eds.): *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia*. A Coruña: Centro de Investigación Económica e Financeira / Fundación Caixa Galicia. 701-731.
- BRANDARIZ, PEDRO (2019): “«As Lendas de Antón Fraguas», o novo espectáculo para as Letras Galegas 2019”, en *Facebook*, 23/03/2019. Anexo 3b.
- BROOK, PETER (2015): *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.

- CAMAÑO, MÓNICA (2014): “Sobre a necesidade de capacitación lingüística dos intérpretes”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 113-128.
- CABALLERO, FÉLIX (2012): *O humor galego alén da retranca*. Cangas do Morrazo: Edicións Morgante.
- CABERO, JULIO (1998): “Impacto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las organizaciones educativas”, en M. Lorenzo y otros (coords.): *Enfoques en la organización y dirección de instituciones educativas formales y no formales*. Granada: Grupo Editorial Universitario. 197-206. DOI: <https://doi.org/10.22458/caes.v1i2.411>.
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO e CEBREIRO RÁBADE VILLAR, MARÍA DO (2006): *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- CADAVAL, QUICO (2014): “Hipopótamo e língua”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 161-167.
- CALVEIRO, P. (2015): “Chévere exporta el teatro gallego desde Teo para el mundo”, en *La Voz de Galicia*, 26/02/2015. 40.
- CAMPÁS MONTANER, JOAN (2011): “La sociedad de la «crisis de sentido»”, en Gonçal Mayos e Antoni Brey (eds.): *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península. 105-126.
- CARLSON, MARVIN (2005): *Performance. Unha introdución crítica*. Vigo: Galaxia.
- CARR, NICHOLAS (2010): *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Taurus.
- CASTELLS, MANUEL (2000): *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTELLS, MANUEL (2001): *La Galaxia Internet*. Barcelona: Areté.
- CASTRO, JULIO (2013): “Who will save me today?, androides y humanos en un paso a dos futurista”, en *La república cultural*, 05/12/2013. URL: <https://larepublicacultural.es/article7913>.
- CCG (2013a): *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas*. Santiago de Compostela: CCG. URL: http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2013_As-artes-escenicas-en-Galicia-situacion-e-perspectivas.pdf
- CCG (2013b): *O libro en cifras*. Santiago de Compostela: CCG.
- CCG (2016): *O sistema produtivo da cultura*. Santiago de Compostela: CCG. URL: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=3841>.
- CCG (2017): *A industria cultural galega no horizonte 2025*, 20-21/06/2017. URL: <http://consellodacultura.gal/mediateca/evento.php?id=200576>.
- CCG (2018): *Informe sobre a provisión de postos directivos no ámbito cultural*. Santiago de Compostela: CCG.

CDG (2018): *Divinas palabras revolution* (dossier). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. URL: http://centrodramatico.xunta.gal/mediateca/cdg/documentacion/dosieresobras/21CDG_Divinas_Palabras_Revolution_dossier.pdf

CEDRÓN, MARÍA (2018): “La censura de lo políticamente correcto”, en *La Voz de Galicia*, 11/02/2018. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/sociedad/2018/02/11/censura-politicamente-correcto/0003_201802G11P27991.htm.

CERNADAS, FRANCISCO (2018): “Dous mil espectáculos forman a Rede Cultural da Deputación da Coruña”, en *El Correo Gallego*, 14/04/2018. URL: <https://n9.cl/p78s>.

CHÉVERE (2003): *Chévere quince anos*. Santiago de Compostela: IGAEM.

CHÉVERE (2014): *Máis alá da ultranoite. Crónica canalla do cambio de milenio (1993-2013)*. Santiago de Compostela: Redenasa.tv.

CHÉVERE (2016): “Chévere presenta su último trabajo: Eroski Paraíso”, en *Redenasa.tv*. URL: http://redenasa.tv/web/uploads/eroski-paraíso/eroskiparaíso_notaprensa_cast.doc.

CHÉVERE (2019): “Despois de máis de seis anos traballando no concello de Teo”, en *Facebook*, 20/09/2019. Anexo 3c.

COCHÓN OTERO, I. e GIL, A. J. (2004): “Os xéneros literarios”, en A. Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais. 265-293.

COLECTIVO PERVERSO (2015): “De hoxe a Domingo, Supermarket perverso na Zona C de Compostela”, en *Facebook*, 19/02/2015. Anexo 3d.

COLOMER, JAUME (2016): *Estudio sobre la situación de las artes escénicas en España*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.

COMISIÓN DE EXPERTOS (2016): “Anteproxecto de lei das artes escénicas de Galicia”, do 26 de marzo de 2016. URL: <http://aaag.gal/storage/uploads/anteproxecto-de-lei-de-artes-esc-nicas-de-galicia.pdf>.

CONCELLO DE CARBALLO (coord.) (2018): *Apego. Actividades para a socialización en galego da infancia. Inverno de 2018* (dossier). Carballo: Servizo de Normalización Lingüística do Concello de Carballo. URL: <http://apego.gal/musica-contos-e-obradoiros-con-especial-protagonismo-para-osas-bebes-no-programa-de-inverno-2018-de-apego-en-carballo/>.

CORNAGO, ÓSCAR (2006): “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en José Á. Sánchez (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM. 219 -238.

CORREA, ANXA (2008): “El Festival D'Gorra se mantiene este año sin subvenciones ni patrocinios”, en *Diario de Pontevedra*, 14/08/2008. URL: <https://n9.cl/5y5n>.

COSTAS, XOSÉ H. (dir.) (2009): *55 mentiras sobre a lingua galega. Análise dos prexuízos máis comúns que difunden os inimigos do idioma*. Bertamiráns: Laiovento.

- COUTO, VERÓNICA E LÓPEZ, MARTA (2018): “Aún hay esa idea de que el teatro es cosa de otra época”, en *La Voz de Galicia*, 06/10/2018. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/carballo/2018/10/06/idea-teatro-epoca/0003_201810C6C10995.htm.
- CRESPO, CARLOS (2013): “Ao teatro galego fáltalle tensión co público”, en *La Voz de Galicia. Fugas*, 30/05/2013. 12-13.
- CRESPO, CARLOS (2015a): “Só recuperaremos á nosa xeración para o teatro usando os seus referentes”, en *La Voz de Galicia. Fugas*, 27/02/2015. URL: <https://n9.cl/7lld>.
- CRESPO, CARLOS (2015b): “A escena galega, na encrucillada”, en *La Voz de Galicia. Fugas*, 25/10/2015. URL: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2015/09/24/escena-galega-na-encrucillada/00031443098272626244780.htm>.
- CRESPO, CARLOS (2018): “Claro que se puede bailar cumbia como si fuese ska”, en *La Voz de Galicia. Fugas*, 11/08/2018. 4.
- CRESPO, CARLOS (2019): “Touri é un pinchón e un bullas no pádel”, en *La Voz de Galicia. Fugas*, 12/01/2019. URL: <https://n9.cl/cpzx>.
- CUBA, LAURA R. (2018): “María Victoria Moreno entra en escena en Pontevedra”, en *Sermos Galiza*, 27/04/2018. URL: <https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/maria-victoria-moreno-entra-escena-pontevedra/20180427131143068300.html>.
- CUÑA BÓVEDA, ÁNXELES (2009): “A síndrome do sapo cocido”, en *RGT*, 60. 33-35.
- DEBORD, GUY (1999): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DEBORD, GUY (2003): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- DEPUTACIÓN DE OURENSE (2016): “Deputación e catorce concellos asinan o convenio da Rede Provincial de Espazos Culturais”, en *Ourenanía*, 19/12/2016. URL: <https://n9.cl/lsl3>.
- DÍAZ MÉNDEZ, MONTSERRAT / GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, PABLO e VÁZQUEZ BURGUETE, JOSÉ LUIS (2007): “Algunas consideraciones sobre la ética en el mercado”, en *Pecunia*, 5. 29-51. DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/pec.v0i5.710>.
- DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ, JOSÉ M. (2011a): “Cultura y Economía: una convergencia necesaria”, en *eXtoikos*, 2. 93-94.
- DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ, JOSÉ M. (2011b): “La función social de las Cajas de Ahorros en la España de las autonomías”, en *eXtoikos*, 2. 77-79.
- DOPICO, MONTSE (2014): “Se a normalidade passa pela promoção indiscriminada de qualquer produto que empregue o galego, a nossa cultura está condenada à desapareição”, en *Praza*, 30/11/2014. URL: <https://n9.cl/n180>.

DOPICO, MONTSE (2018): "Cándido Pazó: «O teatro tamén pode ser xogar por xogar e divertirse, contar historias por contalas»", en *Praza*, 08/09/2018. URL: <https://praza.gal/cultura/candido-pazo-lo-teatro-tamen-pode-ser-xogar-por-xogar-e-divertirse-contar-historias-por-contalasr>.

ECO, UMBERTO (1984): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

ECO, UMBERTO (1979): *Obra aberta*. Barcelona: Ariel.

ECO, UMBERTO (2004): *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

ESEC-TV (2015): «A Canoa» de Cándido Pazó, pel' A Escola da Noite, en *Youtube*, 06/10/2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=twdFDBh8RI4>.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1995): "Planificación da cultura e mercado", en *Grial*, 126. 181-200.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1998): "Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais", en *A Trabe de Ouro*, IV, 36. 481-489.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1999): "Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", en Montserrat Iglesias Santos (comp.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 23-52.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (2007): *Polisistemas de cultura*. Universidad de Telaviv. URL: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR (2013): "Teoria dos polissistemas", en *Revista Translatio* 4. 2-21.

FANDIÑO ALONSO, XAIME (coord.) (2012): *Do palco ó escenario. Unha aproximación analítica á industria da música nas festas populares de Galicia*. Santiago de Compostela: Facultade de Ciencias da Comunicación da USC. URL: <https://n9.cl/pk62>.

FEATHERSTONE, MIKE (2000): *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, FELIPE (1999): *Historia de la verdad y una guía para perplejos*. Barcelona: Herder.

FERNÁNDEZ BLANCO, MANUEL (2013): "Educación, crise de valores e autoridade auténtica", en *Eduga: Revista Galega do Ensino*, 66. URL: <http://www.edu.xunta.gal/eduga/438/opinion/educacion-crise-valores-autoridade-autentica>.

FERNÁNDEZ CASTRO, XOSÉ MANUEL (2000): "¿Panorámica del teatro gallego de los noventa?", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9. 181-203. URL: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/156219.pdf>.

FERNÁNDEZ NAVAZAS, JUAN (2011): "A lectura performativa e a performance da personalidade en Facebook", en *Boletín Galego de Literatura*, 46. Santiago de Compostela: USC. 133-148.

FERNÁNDEZ RIAL, ROSALÍA (2016): *Aulas sen paredes*. Santiago de Compostela: Ed. Positivas.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, CARLOS JESÚS e HEIKKILÄ, RIIIE (2011): “El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo”, en *Revista Internacional de Sociología*, Vol.69, nº 3. 585-606. DOI: <https://doi.org/10.3989/ris.2010.04.15>.
- FIGUEROA, ANTÓN (1988): *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- FIGUEROA, ANTÓN (2001): *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Xerais.
- FIGUEROA, ANTÓN (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- FIGUEROA, ANTÓN (2015): *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- FIOT (2016): *2016. XXV Aniversario* (dossier). URL: <http://fiot.gal/wp-content/uploads/2015/09/fiot-patrocinios.pdf>: última consulta 21/11/2017.
- FONTENLA, SARA (2018): “Na experiencia de Chévere, o teatro en versión orixinal suma, o público agradece”, en *Compostela24horas.com*, 10/07/18. URL: <https://www.compostela24horas.com/texto-diario/mostrar/1133451/na-experiencia-chevere-teatro-version-orixinal-suma-publico-agradece>.
- FORMOSO GOSENDE, VALENTINA (2013). *Do estigma á estima*. Vigo: Xerais.
- FRANCO, CAMILO (2018): “Unha cultura con pés de loto”, en *Galiciaé*, 10/09/2018. URL: <https://www.galiciae.com/blog/camilo-franco/unha-cultura-con-pes-de-loto/20180910191912041476.html>.
- FREIXANES, VÍCTOR F. (2010): “As industrias culturais na construción dun discurso social integrado”, en Víctor F. Freixanes e Alberto Meixide (eds.). *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia*. A Coruña: Centro de Investigación Económica e Financeira / Fundación Caixa Galicia. 13-27.
- FREIXANES, VÍCTOR F. (2017): “A tormenta perfecta”, en CCG: *A industria cultural galega no horizonte 2025*, en *Youtube*, 22/06/2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aaaXMBfpi8I>.
- FREIXEIRO MATO, X. R. (2009): *Lingua de calidade*. Vigo: Xerais.
- FREIXEIRO MATO, X. R. (2011): “Carvalho Calero e a lingua galega: coherencia, compromiso e visión de futuro”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Manuel Sánchez Rei (eds.): *Ricardo Carvalho Calero: ciencia, literatura e nación*. A Coruña: UDC. 68-85.
- FUENTE, MARÍA JESÚS (2014): “La fiebre de los monólogos invade los locales de ocio de la ciudad”, en *La Voz de Galicia*, 25/05/2018. URL: <https://n9.cl/zyp1>.
- GAGO, A. (2018): “«Somos criminais», o espectáculo que se xestou na serie «Fariña» en *Faro de Vigo*, 29/03/2018. URL: <https://www.farodevigo.es/portada-arousa/2018/03/29/criminais-o-espectaculo-xestou-na/1863486.html>.

GARCÍA, RODRI (2011): “Fernández Blanco: «La obligación de ser feliz causa depresión»”, en *La Voz de Galicia*, 07/10/2011. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2011/10/07/fernandez-blanco-obligacion-feliz-causa-depresion/0003_201110G7P38991.htm.

GARCÍA, RODRI (2013): “Hoy, teatro... en el salón de casa”, en *La Voz de Galicia*, 20/03/2013. URL: http://www.lavozdegalicia.es/noticia/musica/2013/03/20/hoy-teatro-salon-casa/0003_201303G20P52991.htm.

GARCÍA, RODRI (2014): “O teatro público vai de morrer de éxito ao fracaso responsable”, en *La Voz de Galicia*, 19/02/2014. 38.

GARCÍA, RODRI (2017): “Pep Gatell: «Lo del arte es fantástico porque si te equivocas no matas a nadie»”, en *La Voz de Galicia*, 15/12/2017. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2017/12/15/artisteo-fantastico-equivocas-matas-/0003_201712G15P36991.htm.

GARCÍA, FLAVIO e MORAIS DA SILVA, LUCIANA (2012): “Mia Couto: conceitos e sentidos de uma composição híbrida entre o literal e o literário” en *Nonada – Letras em Revista*, 19. 171-181.

GARCÍA ARNAU, ALBERT (2019): “Adorno, Horkheimer y la «industria cultural»: La construcción de una crítica de la superestructura”, en *Tendencias Sociales. Revista de Sociología*, 3. 48-59. DOI: <https://doi.org/10.5944/ts.3.2019.23587>.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2004): *Teatro y ficción*. Madrid: Editorial Fundamentos.

GARCÍA CALERO, JESÚS (2018): “José Guirao: «Hay muy poco tiempo para lograr una ley de mecenazgo en esta legislatura»”, en *ABC*, 02/07/2018. URL: https://www.abc.es/cultura/abci-jose-guirao-poco-tiempo-para-lograr-ley-mecenazgo-esta-legislatura-201807010236_noticia.html.

GARCÍA IGLESIAS, MONTSE (2017): “Xuntar a 2.500 persoas vendo teatro na Quintana foi un punto emocional”, en *La Voz de Galicia*, 01/09/2017. URL: <https://n9.cl/tuqu>.

GARCÍA IGLESIAS, MONTSE (2020): “O CDG debe ser a bisagra que poña en conexión Europa e América”, en *La Voz de Galicia*, 18/01/2020. URL: <https://n9.cl/4vws>.

GARCÍA-MARZÁ, DOMINGO (2007): “Responsabilidad social de la empresa: una aproximación desde la ética empresarial”, en *Veritas*, vol. II, 17. 183-204.

GIL, FRANCISCO J. (2017): “Manuel Vieites, la ciencia en la escena”, en *La Región*, 03/11/2017. URL: <http://www.laregion.es/articulo/la-revista/manuel-vieites-ciencia-escena/20171103185021746125.html>.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2004): “Literatura e banda deseñada”, en A. Casas. (coord.): *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais. 593-614.

GONZÁLEZ, JORGE (2012): “Las 7 dimensiones del branding: I. La identidad de marca”, en *Think&Sell*, 19/06/2012. URL: <https://thinkandsell.com/blog/las-7-dimensiones-del-branding-i-el-concepto-de-marca/>.

- GONZÁLEZ-ANLEO, JUAN MARÍA E LÓPEZ-RUIZ, JOSÉ A. (2017): *Jóvenes españoles entre dos siglos (1984-2017)*. Madrid: SM.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (1994): “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, en *Anuario de estudos literarios galegos* 1994. 67-81.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (1998): “O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión”, en *Cadernos de Lingua*, 17. 5-24.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (2000): *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- GROTOWSKI, JERZY (1974): *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- GUEDE OLIVA, MANUEL (1991): “¿Qué teatro demanda a sociedade galega?”, en *Primeiro Encontro de Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 19-25.
- HARGUINDEY BANET, HENRIQUE (2009): *Desaprenda a falar galego en 15 días cos erros dun tradutor automático*. Compostela: Laiovento.
- HERSCOVICI, ALAIN (2010): “Artes cênicas: análise económica, modalidades de financiamento e novas perspectivas na era da economía digital”, en César Bolaño, Cida Golin e Valério Brittos (orgs.): *Economía da arte e da cultura*. São Paulo: Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. 119-136.
- HERMIDA, XERMÁN (2016): “A escena vista desde a Escena Pro”, en *Cultura Galega*, 10/10/2016. URL: <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=26728>.
- HERMIDA, XERMÁN (2018): “A actualidade a escena”, en *Cultura galega*, 11/06/2018. URL: <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=28795>.
- IGAEM (2004): *Centro Dramático Galego. 20 años, 1984-2004*. Santiago de Compostela: IGAEM.
- IGAEM (2005): *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- IGAEM (2006): *Perfil do público da rede galega de teatros e auditorios*. IGAEM: Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- IGE (2019): *Enquisa estrutural a fogares. Coñecemento e uso do galego. Resumo de resultados*, 27/09/2019. URL: https://www.ige.eu/estatico/html/gl/OperacionsEstruturais/PDF/Resumo_resultados_EEF_Galego_2018.pdf.
- IGLESIAS, ÓSCAR (2010): “Censura non hai, pero a corrección política sáechelo polo nariz”, en *El País*, 12/03/2010. URL: https://elpais.com/diario/2010/03/12/galicia/1268392708_850215.html.
- IGLESIAS, ÓSCAR (2012): “Lagarta Lagarta echa el cierre y la Mostra de Teatro de Cee «podría ser la última»”, en *El País*, 13/07/12. URL: https://elpais.com/ccaa/2012/07/13/galicia/1342205101_196723.html.

IS, ERNESTO (2018): “Ernesto Is entrevista a AveLina Pérez”, en *Erregueté*, 10/10/2018. URL: <https://erreguete.gal/2018/10/10/avelina-perez-non-existe-arte-sagrada-non-podemos-pretender-hostia/>.

JAMESON, FREDRIC e ŽIŽEK, SLAVOJ (1998): *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el culturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

JULLIEN, FRANÇOIS (2017): *La identidad cultural no existe*. Taurus: Barcelona.

KNÉBEL, MARÍA (1991): *Poética de la pedagogía teatral*. México D. F.: Siglo Veintiuno.

KOWZAN, TADEUSZ (1997): “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en M. C. Bobes Naves (comp.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros. 121-153.

LAGE, XESÚS / LOSADA, ANTÓN e GÓMEZ, MARTA (2012): “La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía”, en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 3. USC: Santiago de Compostela. 115-148.

LAGO ALONSO, XULIO (2009): “Retos e desafíos en tempos de crise”, en *RGT*, 60. 27-32.

LAMA, XAVIER (2015): *Ela, piedade dos suicidas*. A Coruña: Baía Edicións.

LAMAPAREIRA, ANTÓN (1997): “Para un teatro (posible) no século XXI”, en Manuel F. Vieites (coord.): *Teoría e Técnica Teatral*. Compostela: Laiovento. 81-95.

LAMAPAREIRA, ANTÓN (2009): “Entrevista con Mário Moutinho”, en *RGT*, 60. 109-112.

LAMAS, SANTIAGO (2004): *Galicia borrosa*. Sada: Edicións do Castro.

LA VOZ DE GALICIA (2009): *Conversatorio con Quico Cadaval en Ferrol*, en *Youtube*, 18/08/2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=giFstgUyW60>.

LINHEIRA, JORGE (2018): *La cultura como reserva india*. Libros.com.

LIPOVETSKY, GILLES (1990): *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, GILLES (2007): *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, GILLES e SERROY, JEAN (2010): *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.

LLORENTE, FERNANDO (2017): “Existir existiendo”, en *El faradio*, 13/11/2017. URL: <http://www.elfaradio.com/2017/11/13/existir-insistiendo/>.

LLUNA, SUSANA e PEDREIRA “WICHO”, JAVIER (2017): *Los nativos digitales no existen*. Barcelona: Deusto-Planeta.

LOMBAO, DAVID (2019): “Alianza da RAG coa Academia Brasileira: «A nosa lingua non é local, é internacional»”, en *Praza*, 10/01/2019. URL: <http://>

praza.gal/cultura/alianza-da-rag-coa-academia-brasileira-a-nosa-lingua-non-e-local-e-internacional.

LÓPEZ GARCÍA, XOSÉ (coord.) (2018): *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*. Santiago de Compostela: CCG.

LÓPEZ SILVA, I. e VILAVEDRA, D. (2002): *Un abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia.

LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2004): *Teatro e Canonización. A crítica teatral na prensa periódica galega (1990-2000)*. Lugo: Editorial Tris Tram.

LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2008): *Sistema teatral e institucións, o caso galego*. Tese de doutoramento. Santiago de Compostela: USC. URL: <http://hdl.handle.net/10347/10992>.

LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2012): “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad”, en *Don Galán*, 2. URL: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_5&pag=1.

LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2017): “A industria cultural galega no horizonte 2025. As artes escénicas”, en CCG: *A industria cultural galega no horizonte 2025*, 26/06/2017. URL: http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_ac_2017_industriasculturais_inmalopezsilva.pdf. URL en *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?time_continue=20&v=ptuUsUvLA8k.

LÓPEZ VIÑAS, X. / LOURENÇO MÓDIA, C. e MOREDA LEIRADO, M. (2010): *Gramática práctica da lingua galega. Comunicación e expresión*. A Coruña: Baía Edicións.

LORENZO, MARCOS (2006): “A xente non quere teatro: unha breve reflexión sobre como estimular a asistencia de público aos espectáculos teatrais”, en *Revista Interea Visual: “Comunicar en cultura”*, 7. Deputación da Coruña. 43-46.

LORENZO SUÁREZ, ANXO M. (2005): “Planificación lingüística de baixa intensidade: o caso galego”, en *Cadernos de Lingua*, 27. 37-59.

LOTMAN, JURIJ M. (1979): “Un modelo dinámico del sistema semiótico”, en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. 93-110.

LOTMAN, JURIJ M. e USPENSKIJ, A. (1979): “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. 67-92.

LOUREIRO RODRÍGUEZ, CARLOS (2015): “Roberto Salgueiro: «No teatro todo é visible»”, en *Noticieirol Galego*, 25/02/2015. URL: <http://www.noticieirogalego.com/roberto-salgueiro-no-teatro-todo-e-visible/>.

LOURENÇO MODIA, CILHA e VIZCAÍNO FERNÁNDEZ, CARLOS (2000): *Talía na Crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*. Ourense: Abano Editores.

LOURENÇO, MANUEL (1980): “Treinta notas para un itinerario por los espacios de Galicia persiguiendo la normalización teatral”, en *Pipirijaina*, 15. Madrid. 12-19.

- LOURENZO, MANUEL e PILLADO MAYOR, FRANCISCO (1979): *O teatro galego*. Sada: Ediciós do Castro.
- LOURENZO, MANUEL e PILLADO MAYOR, FRANCISCO (1982): *Antoloxía do teatro galego*. Sada: Ediciós do Castro.
- LOURENZO, MANUEL e PILLADO MAYOR, FRANCISCO (1987): *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- LOURENZO MODIA, CILLA (2012): *O Teatro Circo na configuración do teatro independente galego (1967-1978)*. A Coruña: UDC.
- LOURIDO, ISAAC (2014): *Livros que nom lê ninguém. Poesia, movementos sociais e antagonismo político na Galiza*. AGAL: Santiago de Compostela.
- LOURIDO, ISAAC (2015): *História literária e conflito cultural. Bases para umha história sistémica da literatura na Galiza*. Laiovento: Santiago de Compostela.
- LOURIDO, ISAAC e MARTÍNEZ TEJERO, CRISTINA (2017): "Modelos de compromiso no campo dos estudos literários galegos", en Teresa López, Laurence Malingret e Elias Torres Feijó (eds.): *Estudios literarios e campo cultural galego. En honra do profesor Antón Figueroa*. Santiago de Compostela: USC. 155-164. DOI: 10.15304/9788416954483.
- LUÍS GAMALLO, MARÍA OBDULIA (2017): "As culturas colonizadas fronte ao espello. Boubacar Boris Diop e o caso do Senegal", en Teresa López, Laurence Malingret e Elias Torres Feijó (eds.): *Estudios literarios e campo cultural galego. En honra do profesor Antón Figueroa*. Santiago de Compostela: USC. 165-179. DOI: 10.15304/9788416954483.
- MARÍAS, JULIÁN (1987): *La felicidad humana*. Alianza Editorial: Madrid.
- MARÍAS, JULIÁN (1995): *Introducción a la filosofía*. Alianza Editorial: Madrid.
- MARINA, JOSÉ ANTONIO (2004): *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. (2011): "E cada gesto seria um texto (o carácter compósito de Ó de Nuno Ramos, paradigma de literatura híbrida)", en J. Amadeu Silva et alii (orgs.): *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*. Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa. 455-464.
- MATO, MAR (2016): "Sachos y caldo con humor en el Menú da Noite de Carlos Blanco y Luis Davila en Vigo", en *Faro de Vigo*, 23/04/2016. URL: <https://www.farodevigo.es/sociedad/2016/04/23/sachos-caldo-humor-menu-da/1447146.html>.
- MATTELART, ARMAND (2002): *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- MAYOS, GONÇAL (2011): "La «sociedad de la incultura», ¿cara oculta de la «sociedad del conocimiento»?", en Gonçal Mayos e Antoni Brey (eds.): *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península. 167-217.
- MCLUHAN, MARSHALL (1996): *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

- MCLUHAN, MARSHALL (1998): *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MÉNDEZ, LUZ (2008): “O modelo de galego oral na televisión”, en Xosé Ramón Freixeiro, Marisol Ríos e Lucía Filloy (eds.): *Lingua e Comunicación. IX Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 119-133.
- MEYER, LUIS (2017): “No lo llames «posverdad», llámalo «posperiodismo»”, en *Ethic*, 16/01/2018. URL: <http://ethic.es/2017/01/no-lo-llames-posverdad-llamalo-posperiodismo/>.
- MIRA, JORGE (2017): “Díxenche que lle dixo que non llelo dixera” en *RAG Tribuna*, 18/04/2017. URL: <http://academia.gal/tribuna/autores/-/articulo/935357>.
- MOLANO, OLGA LUCÍA (2007): “Identidad cultural un concepto que evoluciona”, en *Opera*, 7. 69-84.
- MOLINA, CÉSAR ANTONIO (2014): *La caza de los intelectuales. La cultura bajo sospecha*. Barcelona: Destino.
- MONJE, ÁNGEL ESTEBAN (2017): “La compañía Matarile presenta su nueva obra, un posdrama sobre los raros, los monstruos y los marginados”, en *Kritilo*, 28/10/2017. URL: <https://kritilo.com/2017/10/28/circo-de-pulgas/#more-2793>.
- MONTEAGUDO, HENRIQUE (2010): “Por un proxecto de futuro para o idioma galego: unha reflexión estratéxica”, en *Grial*, nº 188. 64-89.
- MONTERO, TAMARA (2017): “Armand Mattelart: Nos han hecho creer que la tecnología era redentora”, en *La Voz de Galicia*, 21/11/2017. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/tecnologia/2017/11/21/creer-tecnologia-era-redentora/0003_201711G21P49994.htm.
- MONTERO, TAMARA (2020): “Jacobo Sutil recoñece que non haberá director do Centro Coreográfico Galego”, en *La Voz de Galicia*, 21/01/2020. URL: <https://n9.cl/migw>.
- MORAGAS, MIQUEL DE (2017): “Los cambios en la comunicación, del siglo XX al siglo XXI (1980-2017)”, en CCG: *A industria cultural galega no horizonte 2025*, 20/06/2017. URL : http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_ac_2017_industriasulturais_miqueldemoragastxt.pdf.
- MOREIRA BARBEITO, MIGUEL (2014): *Contra a morte das linguas. O caso do galego*. Vigo: Xerais.
- MORIN, EDGAR (1966): *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus.
- MOSQUERA CASTRO, ESTEFANÍA (2015): “A lingüística de Internet: máis un desafío para a gramática galega e a súa didáctica”, en *Revista Galega de Filoloxía*, 16. 123-145. DOI: 10.17979/rgf.2015.16.0.1381.
- MOSQUERA CASTRO, ESTEFANÍA (2017): “A escrita electrónica galega: tradición, innovación e recepción”, en Elisa Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.): *Estudos sobre o cambio lingüístico no galego actual*. Santiago de Compostela: CCG. 129-156.

MOURE, TERESA (2014): *Politicamente incorrecta. Ensaio para um tempo de pressas*. Santiago de Compostela: Através Editora.

MUNÍN, REBECA (2018): “Artur Trillo, director de Talía Teatro: «Necesitamos programación estable nos teatros para atraer a máis público»”, en *Revista Pincha*, 05/03/2018. URL: <http://revistapincha.gal/artur-trillo-director-talia-teatro-necesitamos-programacions-estables-nos-teatros-atraer-mais-publico/>.

NAVERÁN, ISABEL DE (2006): “Colgados en plena pausa”, en José Antonio Sánchez (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. 377-397.

NOIA, FEFA (2019): “Valle sempre en boca de todos” en *La Voz de Galicia*, 14/06/2019. URL: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2019/06/14/valle-sempre-boca/00031560540949926794149.htm>.

NÚÑEZ, VIOLETA (2007): “Prólogo”, en Zygmunt Bauman: *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Editorial Gedisa. 9-15.

NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS (1978): “Masificación y democracia en el modelo de masas”, en *Revista de estudios políticos*, 5. 25-50. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Culturales.

NÚÑEZ SABARÍS, XAQUÍN (2017): “A estrea de «A cabeza do dragón». Valle-Inclán tamén acouta en galego”, en *Sermos Galiza*, 05/03/2017. URL: <https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/estrea-cabeza-do-dragon-valleinclan-tamen-acouta-galego/20170305144214055476.html>.

OGANDO, IOLANDA (2004): *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. A Coruña: BATFPM.

ORDINE, NUCCIO (2015): *A utilidade do inútil*. Pontevedra: Factoría k de libros.

PALMOU, ÁNGEL (2014a): “O público de Carballo está afeito a ver cousas moi boas”, en *La Voz de Galicia*, 06/02/2014. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/2014/02/06/publico-carballo-afeito-ver-cousas-moi-boas/0003_201402C6C7991.htm.

PALMOU, ÁNGEL (2014b): “Queremos que a xente reflexione”, en *La Voz de Galicia*, 04/04/2014. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/ourense/2014/04/04/queremos-xente-reflexione/0003_201404C4C8994.htm.

PALMOU, ÁNGEL (2014c): “Sigue facendo falta máis aposta pola danza”, en *La Voz de Galicia*, 11/04/2014. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/2014/04/11/sigue-facendo-falta-mais-aposta-pola-danza/0003_201404C11C8998.htm.

PALMOU, ÁNGEL (2015): “Traballar en Carballo é como xogar na casa”, en *La Voz de Galicia*, 13/01/2015. URL: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/2015/01/13/traballar-carballo-e-xogar-na-casa/0003_201501C13C12991.htm.

PARDO, ALICIA (2017): “«Elisa e Marcela», un amor pionero en A Coruña”, en *La Opinión*, 02/12/2017. URL: <https://ocio.laopinioncoruna.es/agenda/noticias/nws-628712-elisa-e-marcela-amor-pionero-coruna.html>.

- PARDO, ALICIA (2019): "Fáltanos un modelo institucional que faga que teñamos un teatro con máis forza", en *La Opinión*, 30/09/2019. URL: <https://ocio.laopinioncoruna.es/agenda/noticias/nws-764583-faltanos-modelo-institucional-faga-tenamos-teatro-mais-forza.html>.
- PARDO PEREIRA, MIGUEL (2019): "Non hai nomes propios, a protagonista de «Fariña» é Galicia, a nosa forma de ser", en *Praza*, 25/10/2019. URL: <https://praza.gal/cultura/non-hai-nomes-propios-a-protagonista-de-farina-e-galicia-a-nosa-forma-de-ser>.
- PAREDES, ZÉ (2009): "O noso teatro e a crise de todos", en *RGT*, 60. 21-26.
- PAREDES, ZÉ (2014): "Coa palabra na lingua", en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: Servizo de Normalización Lingüística UDC. 155-160.
- PATO, ALFONSO (2007): "El «Novo Circo» pide pista", en *El País*, 28/01/2007. URL: https://elpais.com/diario/2007/01/28/galicia/1169983104_850215.html.
- PAZÓ, CÁNDIDO (1991): "A lingua galega no teatro: aptitudes-actitudes", en *Primeiro Encontro de Teatro Profesional*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura. 27-34.
- PAZÓ, CÁNDIDO (2003): "A lingua no teatro: entre a coiné e o castrapo", en *Grial*, 157. 96-97.
- PAZÓ, CÁNDIDO (2018): "Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día", en *Facebook*, 23/03/2018. Anexo 3e.
- PAVIS, PATRICE (2000): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Paidós Comunicación.
- PENABADE, LUCHO (2019): "Unha reflexión sobre lingua e turismo", en *Facebook*, 18/08/2019. Anexo 3f.
- PÉREZ HENAO, HORACIO (2004): "El cuerpo es el mensaje. O del cuerpo en las funciones básicas de los mass media", en *Palabra Clave*, 11. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- PÉREZ MARTÍN, MIGUEL ÁNGEL (2017): "¿Caché o taquilla? He aquí la cuestión", en *Artezblai*, 12/12/2017. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/%C2%BFcache-o-taquilla-he-aqui-la-cuestion.html>.
- PÉREZ PENA, MARCOS (2013): "Contra a desesperanza, resistencia", en *Praza*, 28/03/2013. URL: <http://praza.gal/cultura/contra-a-desesperanza-resistencia>.
- PÉREZ PENA, MARCOS (2018): "Non hai política cultural en Galicia: falta vontade, planificación e consenso co sector", en *Praza*, 09/11/2018. URL: <https://praza.gal/cultura/non-hai-politica-cultural-en-galicia-falta-vontade-planificacion-e-consenso-co-sector>.
- PÉREZ PENA, MARCOS (2019a): "Chévere: el teatro irreverente de un Premio Nacional que choca con las instituciones", en *eldiario.es*, 28/09/2019. URL: https://www.eldiario.es/galicia/Chevere_0_946306292.html.

PÉREZ PENA, MARCOS (2019b): “Os monicreques teñen que explicarse (outra volta)”, en *Praza*, 07/08/2019. URL: <https://praza.gal/cultura/os-monicreques-tenen-que-explicarse-outra-volta>.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2007): “El cuestionamiento de la ficcionalidad en el teatro contemporáneo. La creación teatral de Ana Vallés”, en *RILCE*, 23.2. 451-463.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2008): “Estudo introdutorio”, en Ana Vallés: *Illa Reunión*. Santiago de Compostela: Laiovento. 13-31.

PÉREZ REY, FEDERICO (2008): “O galego no humor”, en Xosé Ramón Freixeiro, Marisol Ríos e Lucía Filloy (eds.): *Lingua e Comunicación. IX Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 103-107.

PÉREZ VARELA, CARLOS (2004): “Presentación”, en Pierre Bourdieu: *O campo literario*. Santiago de Compostela: Laiovento. 7-17.

PERNAS CORA, GUSTAVO (2006): *Os ollos de Victorine e a construción da cuarta parede*. Bertamiráns: Laiovento.

PGL (2014): “Isaac Lourido: «A política de subsídios é um fator importante para compreender a construçom do sistema literário galego, mas nom o único»”, en *PGL*, 18/07/2014. URL: <https://n9.cl/typu>.

POMBO, ALBERTO (2018): “Os galegos da galega”, en *Pombo e aparte*. URL: <https://pomboeaparte.com/2018/09/28/os-galegos-da-galega/>, 28/09/2018.

PORTO, HÉCTOR J. (2017): “Pedro Costa: «O grande cinema morreu»”, en *La Voz de Galicia*, 08/02/2017. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2017/02/08/span-langglpedro-costa-grande-cinema-morreuspan/0003_201702G8P38991.htm.

POSE, HÉCTOR M. (coord.) (2007): *Das funcións sociais e dos novos espazos profesionais para as artes escénicas en Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

PREGO, SANTI (2014): “Lingua galega e inserción laboral nos profesionais do espectáculo”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 139-143.

PRENSKY, MARK (2010): *Nativos e inmigrantes digitales*. San Sebastián de los Reyes: SEK. URL: [https://www.marcprensky.com/writing/Prensky-NATIVOS%20E%20INMIGRANTES%20DIGITALES%20\(SEK\).pdf](https://www.marcprensky.com/writing/Prensky-NATIVOS%20E%20INMIGRANTES%20DIGITALES%20(SEK).pdf).

PRIETO, DARÍO (2017): “Que no haya una Ley de Mecenazgo es una anomalía injustificable”, en *El Mundo*, 30/03/2017. URL: <http://www.elmundo.es/cultura/teatro/2017/03/30/58dc58f0468aeba81f8b4610.html>.

QUEROL, RICARDO DE (2016): “Zygmunt Bauman: «Las redes sociales son una trampa»”, en *El País*, 09/01/2016. URL: https://elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html.

RABUNHAL, HENRIQUE (1994): *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento.

RAG (2018): *Lingua e sociedade en Galicia. Resumo de resultados 1992-2016*. A Coruña: RAG. URL: <http://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/view/327/328/1053-1>.

RAMOS, ALBERTO (2013): "Chévere só representará «Eurozone» en Teo pola parálise da rede de distribución", en *Praza*, 20/02/2013. URL: <http://praza.gal/cultura/3643/chevere-so-representara-eurozone-en-teo-pola-paralise-da-rede-de-distribucion/>.

RAMOS, ALBERTO (2019): "De «Mcbeth» á «neorretranca»: Guía polas estreas teatrais de 2019", en *Praza*, 25/01/2019. URL: <https://praza.gal/cultura/de-macbeth-a-neorretranca-guia-polas-estreas-teatrais-de-2019>.

REBOIRO, X. A. (2018): "O teatro é efímero e polo tanto del non se pode obter ningún beneficio industrial", en *La Región*, 16/07/18. URL: <https://www.laregion.es/articulo/verano/teatro-efimero-polo-tanto-non-pode-obter-ningun-beneficio-industrial/20180716090704809667.html>.

RIOBÓ, PEDRO PABLO (2000): *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña: BATFPM.

RISCO, ISABEL (2014): "O humor galego e a lingua", en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 59-65.

RIVAS GONZÁLEZ, SAÚL (2011): "Ser diferente é ser existente. A literatura electrónica en Galicia", en *Boletín Galego de Literatura*, 46. Santiago de Compostela: USC. 227-246.

RODIL, OLALLA (2018): "As cousas hai que velas en perspectiva e contextualizalas", en *Facebook*, 09/05/2018. Anexo 3g.

RODRÍGUEZ DOMINGUEZ, XOSÉ PAULO (2014): "Diglosia e programación teatral na Galiza", en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 33-45.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, NORMA (2007): "Os xéneros dramáticos", en Manuel Vieites (coord.): *A literatura dramática. Unha aproximación histórica*. Vigo: Galaxia. 25-52.

RODRÍGUEZ SOTELINO, BEGOÑA (2017): "«Os monólogos son un reto, un pracer e unha necesidade»", en *La Voz de Galicia*, 13/10/2017. URL: <https://n9.cl/5lgj>.

ROMERO, ADA (2019): "Ya están a la venta las entradas para las dos funciones que traerán la adaptación teatral de «Fariña» a Narón", en *Cope*, 23/10/2019. URL: <https://n9.cl/uw7z>.

ROZAS, JUAN MANUEL (2002): *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/>.

SALGADO, DANIEL (2007): "El circo centra el montaje del CDG" en *El País*, 06/06/2007. URL: https://elpais.com/diario/2007/06/06/galicia/1181125108_850215.html.

SALGADO, DANIEL (2010): "O teatro invisíbel", en *El País*, 22/10/10. URL: https://elpais.com/diario/2010/10/22/galicia/1287742707_850215.html.

SALGADO, DANIEL (2017): *A dirección actoral como disciplina académica. Aspectos científicos, empíricos e curriculares da formación en dirección escénica na ESADG (2005–2016)*. Vigo: UDV.

SALGUEIRO, ROBERTO (2005): *Cómo facer teatro hoxe*. Santiago de Compostela: Andel.

SALGUEIRO, ROBERTO (2015): "Permanecer á marxe. Discurso teatral / Discurso político", en *Facebook*, 05/09/2015. Anexo 3h.

SAMARTIM, ROBERTO LÓPEZ-IGLÉSIAS (2009): "Critérios canonizadores num sistema literario deficitario (o caso galego para 1974-1978)", en *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Santiago de Compostela, 12. 81-106.

SAMARTIM, ROBERTO LÓPEZ-IGLÉSIAS (2012): "Língua somos: A construción da idea de língua e da identidade colectiva na Galiza (pre-constitucional)", in O. Rodríguez González, L. Carballo Piñeiro & B. Baltrusch: *Novas achegas ao estudo da cultura galega II: enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*. A Coruña: UDC. 27-36.

SANJIAO OTERO, FRANCISCO J. (1998a): "¿Resulta viable o teatro en Galicia?: Unha análise sobre a demanda teatral", en Manuel F. Vieites (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 159-174.

SANJIAO OTERO, FRANCISCO J. (1998b): "Teatro público en Galicia: O Centro Dramático Galego", en Manuel F. Vieites (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 175-191.

SANJIAO, FRANCISCO J. (2007): *¡Todo o mundo a escena! A economía do teatro: unha ferramenta de xestión no sistema teatral galego*. Lugo: TrisTram.

SANMARTÍN REI, GORETTI (coord.) (2012): *Criterios para o uso da lingua*. A Coruña: Servizo de Normalización Lingüística UDC.

SASTRE, ALFONSO (1992): *Prolegómenos a un teatro del porvenir*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.

SAUMELL, MERCÉ (2006): "Circo y teatro contemporáneos en Cataluña", en José Antonio Sánchez (dir.): *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 175-182.

SERRANO, ISABEL (2020): "¿Por qué no puedes parar de ver «Friends», según la ciencia?", en *Woman*, 11/02/2020. URL: <https://www.woman.es/lifestyle/ocio/claves-exito-rewatch-serie-friends>.

- SERRANO DE PABLO, MIGUEL ÁNGEL (2016): "La función del crítico hoy", en *República de las letras*, 13/12/2016. URL: <https://republicadelasletras.acescritores.com/2016/12/13/la-funcion-del-critico-hoy-2/>.
- SERRANO JIMÉNEZ, PASCUAL (2013): *La comunicación jibarizada. Cómo la tecnología ha cambiado nuestras mentes*. Barcelona: Península.
- SESMA SANZ, MANUEL (2013): "Staying Alive/Matarile", en *Artezblai*, 11/10/2013. URL: <http://www.artezblai.com/artezblai/staying-alive-matarile-teatro.html>.
- SOBRINO MANZANARES, MARÍA LUISA (coord.) (2009): *Creación artística e identidades culturais*. Santiago de Compostela: CCG.
- SOLMER, ANTONINO (dir.) (2003): *Manual de teatro*. Lisboa: Temas e Debates.
- SOTELO, VANESA M. (2017): "Funcionamos cun pensamento moi resultadista, non se confía nunha idea que pode madurar ao longo dun proceso de traballo", en *Erregueté*, 01/12/2017. URL: <http://erreguete.gal/2017/12/01/entrevista-ernesto-is/>.
- SUBIELA, XAIME (2013): *Para que nos serve Galiza?* Vigo: Galaxia.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (1995): *Teatro e nacionalismo (1915-1936)*. Santiago de Compostela: Laivento.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (1996): "O teatro actual", en VVAA: *Historia da Literatura Galega*. Vigo: A Nosa Terra. Volume V. 1409-1440.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (1999): *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)*. Vigo: A Nosa Terra.
- TATO FONTAÍÑA, LAURA (2014): "A lingua na construción dun Teatro Nacional Galego", en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 19-32.
- TEIXES, FERRAN (2015): *Gamificación. Motivar jugando*. Barcelona: UOC.
- TORRE RODRÍGUEZ, RICARDO DE LA (2015): *Teatro e Internet. Galicia (2000-2009)*. UNED.
- TORRES, HUGO (2014): "Pontes de ligazón teatral entre Portugal e a Galiza", en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (ed.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 169-172.
- TORRES FEIJÓ, ELIAS J. (1999): "Cultura portuguesa e legitimación do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)", en *Ler História* 36. 273-318.
- TORRES FEIJÓ, ELIAS J. (2004): "Contributos sobre o obxecto de estudo e metodoloxía sistémica: sistemas literarios e literaturas nacionais", en Ángel Abuín e Anxo Tarrío (coords.): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: USC. 423-444.

- TORRES FEIJÓ, ELIAS J. (2012a): “Planejamento da cultura: pesquisa fundamental e criação de empresas spin off/out”, en Lois González, Rubén Camilo et alii (eds.): *Planificación y estrategias territoriales en la sociedad actual*. A Coruña: AGALI Asociación, D.L. 388-412.
- TORRES FEIJÓ, ELIAS J. (2012b): “Reorientação dos estudos literários para a aplicabilidade e a transferência: da feitiçaria para a medicina e os capitais em jogo”, en Revista *UFG*. 154-173.
- TORRES FEIJÓ, ELIAS J. (2019): “galego simbolico penhaguai”, en *PGL*, 14/01/2019. URL: <http://pgl.gal/galego-simbolico-penhaguai/>.
- TRANCÓN, SANTIAGO (2006): *Teoría del Teatro*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- TUSON, JESÚS (1997): *Mal de linguas*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- TUTELE (2018): “Audiencias autonómicas: «Malo Será!» se estrena líder en TVG”, en *Tutele.net*, 13/07/2018. URL: <https://www.tutele.net/2018/07/13/audiencias-autonomicas-malo-sera-lider-tvg/>.
- UBERSFELD, ANNE (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2009): “La civilización del espectáculo”, en *Letras Libres*, 28/02/2009. URL: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-civilizacion-del-espectaculo?page=full>.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2012): *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- VEIGA, RAÚL (2008): “A lingua da ficción audiovisual”, en Xosé Ramón Freixeiro, Marisol Ríos e Lucía Filloy (eds.): *Lingua e Comunicación. IX Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 75-93.
- VERA NORIEGA, JOSÉ ÁNGEL / RODRÍGUEZ CARVAJAL, CLAUDIA KARINA e GRUBITS, SONIA (2009): “La Psicología Social y el concepto de cultura”, en *Psicología & Sociedade*, 21. 100-107.
- VEZ, J. M. (2008): “Cidadanía galega plurilingüe na Europa de «dúas máis unha»”, en *Eduga: Revista Galega do Ensino*, 53. 12-16.
- VIDAL BOLAÑO, ROBERTO (1998): “Perspectivas do teatro galego actual”, en Luís Alonso Girgado (coord.): *Actas das Primeiras Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. 183-194.
- VIDAL PONTE, ROI (2014a): “Imperialismo e colonización lingüística na planificación teatral galega: o ano Vidal Bolaño”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: UDC. 149-154.
- VIDAL PONTE, ROI (2014b): “Sen rede”, en *Erregueté*, 06/11/2014. URL: <http://erreguete.gal/2014/11/06/pan-pan/>.

- VIDAL PONTE, ROI (2016a): “A lingua no teatro”, en *Erregueté*, 88. 12-14.
- VIDAL PONTE, ROI (2016b): “As vellas deben namorarse”, en *Erregueté*, 31/01/2016. URL: <http://erreguete.gal/2016/01/31/don-juan/>.
- VIDAL PONTE, ROI (2017): “Flaca-flash-back”, en *Erregueté*, 06/07/2017. URL: <http://erreguete.gal/2017/07/06/rio-bravo/>.
- VIDAL PONTE, ROI (2018): “Mulleres obxecto, burlas colonialistas”, en *Facebook*, 19/07/2018. Anexo 3i.
- VIEITES, MANUEL F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Branco.
- VIEITES, MANUEL F. (coord.) (1997): *Teoría e Técnica Teatral*. Compostela: Laiovento.
- VIEITES, MANUEL F. (1998): “Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do novo teatro galego (NTG) e da nova dramaturxia galega (NDG)”, en Manuel F. Vieites (ed.): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 33-84.
- VIEITES, MANUEL F. (2003): *A configuración do sistema teatral galego (1882-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- VIEITES, MANUEL F. (2005): *Creación Dramática, Educación Popular e Construción Nacional Galicia (1882 – 1936)*. Lugo: TrisTram.
- VIEITES, MANUEL F. (2009): “Profesión, profesionalidade, profesionalización, profesionalismo”, en *RGT*, 60. 7-20.
- VIEITES, MANUEL F. (2010): “As artes escénicas. Elementos para unha diagnose”, en Víctor F. Freixanes e Alberto Meixide (Eds.): *O capital da cultura. Unha achega ás industrias culturais de Galicia*. A Coruña: Centro de Investigación Económica e Financeira / Fundación Caixa Galicia. 463-537.
- VILAR, ROBERTO (2014): “Humor e calidade da lingua”, en Carlos Caetano Biscainho Fernandes e Xosé Ramón Freixeiro Mato (eds.): *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: Servizo de Normalización Lingüística UDC. 67-70.
- VILARIÑO PICOS, M. T. (2004): “Literatura e novas tecnoloxías”, en A. Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais. 615-650.
- VILAVEDRA, DOLORES (1998a): “As novas promocións”, en Manuel F. Vieites (ed.) *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais. 109-143.
- VILAVEDRA, DOLORES (1998b): “El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez”, en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca V*. Madrid: UNED. 297-311. DOI: <https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.5.1996.5740>.
- VILAVEDRA, DOLORES (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- VINTE (2019): “Influencers. Quen son as persoas galegas con máis seguidores en Instagram?”, en *Vinte*, 30/01/2019. URL: <https://vinte.praza.gal/artigo/quen-son-as-persoas-galegas-con-mais-seguidores-en-instagram>.

VIZOSO, SONIA (2015): "El teatro está en auge porque irradia el calor que no dan las pantallas", en *El País*, 30/06/2015. URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/29/babelia/1435589307_086828.html.

VIZOSO, SONIA (2017): "Chévere, 30 años de teatro gamberro", en *El País*, 29/06/2017. URL: https://elpais.com/cultura/2017/06/28/actualidad/1498667976_966602.html.

VOADORA (2016a): *Trailer «Calypso» de Voadora*, 12/01/2016, en *Vimeo*. URL: <https://vimeo.com/151581327>.

VOADORA (2016b): *La Tempestad Voadora Estreno*, en *Youtube*, 26/10/2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WYFQmzKnA6k&t=2438s>.

VOADORA (2017): *Garage_Voadora*, en *Youtube*, 27/06/2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q_4KPQVh-Dc.

WINCK, OTTO LEOPOLDO (2014): "Literatura galega e sistema literário", en *Ipotesi*, v.18, n.1. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. 107-118.

XESTOSO, MANUEL (2017): "Outro Valle é posible", en *Erregueté*, 06/04/2017. URL: <http://erreguete.gal/2017/04/06/a-cabeza-do-dragon/>.

XESTOSO, MANUEL (2018): "Divinas Palabras Revolution", en *Erregueté*, 18/04/2018. URL: <https://erreguete.gal/2018/04/18/divinas-palabras-revolution/>.

ŽIŽEK, SLAVOJ (1998): "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Fredric Jameson e Slavoj Žižek: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el culturalismo*. Buenos Aires: Paidós. 137-188.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2008): *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2010): *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI Editores.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2011): *Primero como tragedia, luego como farsa*. Madrid: Akal.

ŽIŽEK, SLAVOJ (2016): *Trump contra la máquina. Cómo las élites han fallado*, en *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PlwRypXYJHA>: última consulta 28/11/2018.

11. LEXISLACIÓN

Decreto 150/2012, do 12 de xullo. *DOG*, nº 135, do 16 de xullo de 2012. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

Decreto 86/2015, do 25 de xuño. *DOG*, nº 120, do 29 de xuño de 2015. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

Ley Orgánica 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia. En *BOE* nº 101, de 28 de abril de 2018.

Resolución da Presidencia 2017/39381 pola que se aproban Bases reguladoras da programación da Rede Cultural da Deputación da Coruña e convocatoria para 2018. *BOP* nº 236, do 14 de decembro de 2017. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.

Resolución da Presidencia 11581/2018 de adxudicación aos concellos da provincia dos espectáculos correspondentes ao Programa Rede Cultural 2018. *BOP* nº 66, do 09 de abril de 2018. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.

Resolución da Presidencia 11582/2018 de adxudicación ás entidades da provincia dos espectáculos correspondentes ao Programa Rede Cultural 2018. *BOP* nº 66, do 09 de abril de 2018. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.

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. *DOG*, nº 70, do 8 de abril de 2011. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

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. *DOG*, nº 55, do 19 de marzo de 2013. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

Resolución do 14 de novembro de 2013, do Consello Reitor da Axencia Galega das Industrias Culturais, 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. *DOG*, nº 224, do 22 de novembro de 2013. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

Resolución do 4 de decembro de 2017 pola que se aproban as bases de subvencións á produción escénica e se convocan para o ano 2018. *DOG*, nº 243, do 26 de decembro de 2017. Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria.

12. ESPAZOS WEB

Incluimos neste apartado os accesos principais aos enderezos dixitais consultados, de tal modo que deixamos fóra da relación os xa referenciados nas epígrafes precedentes e mais aqueles casos que foron concretados durante a tese, entre os que englobamos os enderezos virtuais hoxe desactivados; por tanto, a epígrafe abrangue a serie de enlaces centrais explicitados ou aludidos durante o noso estudo.

Decidimos organizar a listaxe por orde alfabética e, dentro de cada entrada, seguimos o mesmo criterio para clasificar por tipoloxías os espazos virtuais manexados. Os restantes criterios seguidos son os expostos no punto 1.4. Fontes e criterios de citación.

A PANADARÍA:

Web: <http://apanadaria.es/#>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCPfb-BA8hKtV8CUq5yDRQsA>

AAAG:

Web: <http://aaag.gal/>

AGADIC:

Web: <http://www.agadic.gal/>

AINÉ:

Web: www.somoscriminales.gal

ANTONAUTAS NA IAGOESFERA:

Blogue: <https://antonautasnaiagosfera.com/>

APEGO:

Web: <http://apego.gal/>

ARTESACÍA:

Web: <https://www.artesacia.com/chola-lola>

Web Chola&Lola: <https://www.cholalola.com/tendachola>

BAOBAB TEATRO:

Web: <https://www.baobabteatro.com/gl>

BRANDARIZ, PEDRO:

Facebook: <https://www.facebook.com/pedrobrandariz>

Instagram: <https://www.instagram.com/pedrobrandariz/>

CHÉVERE:

Web: <http://redenasa.tv/>

CIRCONOVE:

Web: <https://www.circo9.com/>

CONTRAPRODUCCIÓN:

Facebook: <https://www.facebook.com/contraproduciones/>

Web: <http://www.contraproduciones.com>

EL RETRETE DE DORIAN GRAY:

Web: <https://elretretededoriangray.com/>

ELEFANTE ELEGANTE:

Web: <http://www.elefanteelegante.net/>

ESCENA NORTE:

Web: <https://www.escenanorte.com/gal>

FERNÁNDEZ, GUILLERME:

Spotify: <https://open.spotify.com/playlist/5h5BC9QPRSMObaSsfTbU3>

FESTICLOWN:

Web: <https://www.festiclown.org/>

FESTIVAL CORPO (A) TERRA:

Web: <http://corpoaterra.com/>

FESTIVAL DAS NÚBEBES:

Facebook: <https://www.facebook.com/festivaldasnubebes/>

Web: <https://www.baobabteatro.com/gl/festival-das-nubebes-2>

FETEGA:

Web: <https://www.fetega.gal/>

FIOT:

Web: <https://fiot.gal/>

FIT:

Web: <http://festivaltiteresredondela.es/>

FITO:

Web: <http://www.fitoourense.com/2019/index.html>

GALESCENA:

Web: www.galescena.gal

GALICREQUES, FESTIVAL INTERNACIONAL:

Web: <http://www.titerescachirulo.com/galicreques/>

IBUPROFENO TEATRO:

Web: <http://ibuprofenoteatro.com/index.php/gl/>

IGE:

Web: www.ige.eu

IL MAQUINARIO:

Web: <https://www.ilmaquinarioteatro.com/>

INVERSA TEATRO:

Web: www.inversateatro.com

LIMIAR TEATRO:

Web: <http://www.limiarteatro.com/gl/>

MATARILE:

Instagram: https://www.instagram.com/matarile_teatro/

Vimeo: <https://vimeo.com/matarile>

Web: <https://www.matarileteatro.net/>

MIT:

Web: <https://mitribadavia.gal/>

MITCFC:

Web: <https://www.mostrateatrocangas.gal/index.php?lang=gl>

MONTAJES EN EL ABISMO:

Web: <https://montajesenelabismo.com/>

MTGC:

Web: <https://www.mostrateatrocarino.gal/>

OS SETE MAGNÍFICOS MÁIS UN:

Blogue: <https://ossetemagnificosmaisun.wordpress.com/>

OS QUINQUILLÁNS:

Web: <http://nova.quinquillans.com/>

PADROADO DE CULTURA DE NARÓN

Web: <https://www.padroadodecultura.es/>

PAZÓ, CÁNDIDO:

Facebook: <https://www.facebook.com/candidopazo>

PISANDO OVOS:

Web: <https://www.pisandoovos.com/>

PISTACATRO:

Web: <http://www.pistacatro.com/gl/>

PRODUCCIÓN EXCÉNTRICAS:

Web: <http://www.excentricas.net/gl>

REDE CULTURAL DA DEPUTACIÓN DA CORUÑA (RCDC):

Web: <https://www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/>

TALÍA TEATRO:

Web: <http://taliateatro.gal/>

TANXARINA:

Web: <https://tanxarina.es/>

TEATRO DEL ANDAMIO:

Web: <http://www.teatrodelandamio.com/>

TEATRO DO ATLÁNTICO:

Web: <http://teatrodoatlantico.com/>

TEATRO DO NOROESTE:

Web: <http://www.teatrodonoroeste.com/>

TEATRO EN TU CASA:

Facebook: <https://www.facebook.com/lafuga.teatroentucasa>

TEATRO ENSALLE:

Web: <https://teatroensalle.com/>

TÍTERES ALAKRÁN:

Blogue: <https://titeresalakran.wordpress.com/>

TÍTERES CACHIRULO:

Web: <http://www.titerescachirulo.com/>

URDIME:

Web: <https://urdime.gal/>

VOADORA:

Facebook: <https://www.facebook.com/voadora>

Flickr: <https://www.flickr.com/photos/94242708@N04/albums/with/72157678743731431>

Instagram: https://www.instagram.com/voadora_/

Vimeo: <https://vimeo.com/151581327>

Web: <https://www.voadora.es/>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC2OcpmCOf2fy7wHTaJ-u9EQ>

YLLANA:

Web: <https://yllana.com/>

13. ANEXOS

Ordenamos os contidos dos dous primeiros bloques dos anexos (13.1. e 13.2.) segundo a orde de aparición que presentan no corpo da tese, indicando o número de páxina no caso que corresponda. Non obstante, o terceiro e último bloque (13.3.) segue un criterio alfabético, debido a que vinculamos as publicacións alí dispostas coa Bibliografía. Os restantes criterios seguidos neste apartado son os expostos na epígrafe 1.4. Fontes e criterios de citación.

13.1. Datos sobre o teatro da Galiza fornecidos pola AGADIC para o período 2000-2017

Información achegada por correo electrónico entre o 27 de novembro de 2017 e o 10 de xaneiro de 2018, previa solicitude do doutorando. Os datos inclúen a compañías galegas e non galegas que tiveron contratación na RGTA. O apartado (a) abaixo referido correspóndese co mesmo documento enviado pola AGADIC, coas cifras correspondentes a 2017 sen pechar. Pola súa parte, o apartado (b) ten a ver cos datos proporcionados para cada semestre pola citada entidade tamén mediante correo electrónico, a partir dos cales optamos, no apartado (c) e seguintes que compoñen este anexo 1, por elaborarmos unha serie de táboas a modo de síntese para unha mellor comprensión destes e mais para darlle unha finalidade concreta no noso estudo, coa información transvasada e combinada sempre a partir dos criterios manexados pola AGADIC e da clasificación dos espectáculos estipulada por esta.

O documento (a) e mais os documentos do (c) ao (i) –ambos comprendidos– empregámoslos para confeccionar a táboa 2. Relación de documentos que integran este primeiro apartado:

- a) Número de espectáculos programados, compañías contratadas, espectadores e facturación da RGTA no período 2000-2017.
- b) Relación de espectáculos da RGTA por modalidades escénicas, tipo de público e data de contratación no período 2012-2017.
- c) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2012.
- d) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2013.
- e) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2014.
- f) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2015.

- g) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2016.
- h) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2017.
- i) Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación no período 2012-2017.

Documento 1a: Número de espectáculos programados, compañías contratadas, espectadores e facturación da RGTA no período 2000-2017 (parte 1/3)

ano / modalidades	espectáculos programados	nº de compañías	Espectadores	facturación (Agadic+concellos) €
2000	406	58		753.636,09 €
Danza	5	2		17.128,84 €
Música	9	6		18.092,11 €
Teatro	392	50		718.415,14 €
2001	464	75		826.437,92 €
Danza	2	2		3.606,07 €
Música	23	18		51.754,96 €
Teatro	439	55		771.076,89 €
2002	489	90		996.365,75 €
Danza	1	1		1.502,54 €
Maxia	3	1		18.825,00 €
Música	28	23		69.184,99 €
Teatro	457	65		906.853,22 €
2003	535	98		1.169.275,34 €
Danza	6	5		18.528,32 €
Maxia	8	3		23.626,24 €
Música	30	26		83.465,30 €
Teatro	491	64		1.043.655,48 €
2004	484	84		1.213.939,92 €
Novo Circo	2	1		21.705,64 €
Danza	4	3		6.270,00 €
Maxia	3	1		75.727,00 €
Música	17	12		2.200,00 €
Teatro	458	67		1.108.037,28 €
2005	525	103		1.254.037,62 €
Novo Circo	2	1		18.320,00 €
Danza	3	2		44.270,00 €
Maxia	19	5		116.264,30 €
Música	39	31		2.330,00 €
Teatro	462	64		1.072.853,32 €
2006	521	101		1.371.546,45 €
Danza	5	2		29.079,60 €
Maxia	19	7		45.202,00 €
Música	26	23		82.794,02 €
Teatro	471	69		1.214.470,83 €
2007	697	110		2.037.036,14 €
Danza	39	17		180.094,20 €
Maxia	22	11		30.697,00 €
Música	41	20		80.836,00 €
Teatro	595	62		1.745.408,94 €

(parte 2/3)

ano / modalidades	espectáculos programados	nº de compañías	Espectadores	facturación (Agadic+concellos)
2008	794	103	113.441	2.284.868,60 €
Novo Circo	14	1	6.209	185.869,40 €
Danza	50	16	7.905	96.936,00 €
Maxia	54	16	2.928	71.049,00 €
Música	30	15	2.263	79.170,00 €
Teatro	646	55	94.136	1.851.844,20 €
2009	708	98	102.885	2.282.539,19 €
Novo Circo	12	1	7.374	241.665,04 €
Danza	42	19	5.421	73.350,52 €
Maxia	37	11	1.616	32.731,00 €
Música	13	10	1.764	46.374,00 €
Teatro	604	57	86.710	1.888.418,63 €
2010	688	100	116.277	1.988.693,78 €
Danza	37	20	5.251	186.887,58 €
Maxia	20	12	3.367	34.090,00 €
Música	7	7	640	21.012,00 €
Teatro	624	61	107.019	1.746.704,20 €
2011	772	113	115.697	2.045.620,43 €
Novo Circo	25	4	4.280	178.141,00 €
Danza	45	24	6.808	59.866,00 €
Maxia	43	11	2.379	64.347,20 €
Música	17	14	3.767	55.322,50 €
Teatro	642	60	98.463	1.687.943,73 €

(parte 3/3)

ano / modalidades	espectáculos programados	nº de compañías	Espectadores	facturación (Agadic+concellos)
2012	658	124	107.281	1.761.929,93 €
Novo Circo	29	7	5.414	172.546,81 €
Danza	40	20	9.142	78.748,12 €
Maxia	52	10	8.462	145.345,64 €
Música	48	31	4.014	39.372,50 €
Teatro	489	56	80.249	1.325.916,86 €
2013	344	113	55.650	1.010.702,36 €
Novo Circo	6	2	1.947	77.363,00 €
Danza	17	10	3.186	29.275,00 €
Maxia	19	8	5.383	97.832,86 €
Música	32	19	847	18.646,00 €
Teatro	270	74	44.287	787.585,50 €
2014	456	136	71.743	1.177.558,90 €
Novo Circo	10	4	4.109	126.543,40 €
Danza	32	15	3.870	45.245,00 €
Maxia	27	13	5.701	94.745,50 €
Música	26	22	1.357	28.042,00 €
Teatro	361	82	56.706	882.983,00 €
2015	481	141	74.781	1.239.789,95 €
Novo Circo	6	4	2.403	97.956,00 €
Danza	29	15	4.257	31.831,00 €
Maxia	26	13	4.490	83.711,20 €
Música	28	21	1.315	18.306,00 €
Teatro	392	88	62.316	1.007.985,75 €
2016	544	161	84.193	1.418.087,03 €
Novo Circo	3	3	3.063	96.671,00 €
Danza	30	15	1.258	18.190,00 €
Maxia	11	6	7.312	100.933,70 €
Música	43	31	363	9.439,00 €
Teatro	457	106	72.197	1.192.853,33 €
2017	539	152	51.671	1.806.168,96 €
Novo Circo	30	4	2.624	117.952,40 €
Danza	18	15	584	42.163,47 €
Maxia	41	13	5.633	157.373,74 €
Música	12	26	370	38.243,00 €
Teatro	438	94	42.460	1.450.436,35 €

Documento 1b: Relación de espectáculos da RGTA por modalidades escénicas, tipo de público e data de contratación no período 2012-2017

Ámbito	Público	Data contratación
Danza / Contemporánea	Infantil	21/01/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	08/04/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	22/03/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	23/03/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	23/03/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	31/03/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	29/04/2012
Teatro / Outros	Infantil	07/05/2012
Teatro / Outros	Infantil	12/02/2012
Teatro / Outros	Infantil	12/02/2012
Teatro / Outros	Infantil	02/03/2012
Teatro / Outros	Infantil	25/02/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	14/02/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	11/02/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	17/02/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	12/02/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	18/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	21/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	20/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	13/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	05/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	22/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	22/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	03/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	04/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	22/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	25/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	11/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	04/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	05/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	05/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	06/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	21/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	29/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	27/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	28/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	25/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	09/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	06/05/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	22/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	14/04/2012
Teatro / Comedia	Infantil	05/05/2012
Teatro / Outros	Adulto	22/01/2012

Teatro / Outros	Adulto	28/02/2012
Teatro / Outros	Adulto	29/02/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	22/01/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	24/03/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	12/05/2012
Danza / Outras	Adulto	17/02/2012
Teatro / Outros	Adulto	25/02/2012
Teatro / Outros	Adulto	13/04/2012
Teatro / Outros	Adulto	11/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	27/01/2012
Teatro / Outros	Adulto	26/05/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	29/04/2012
Danza / Contemporánea	Infantil	27/05/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	04/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	03/06/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	27/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	26/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	27/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	10/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	05/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	06/05/2012
Danza / Outras	Adulto	20/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	07/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/06/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	31/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/01/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	29/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	18/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	20/01/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	20/01/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/01/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	06/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	06/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	07/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/02/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	22/04/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	27/04/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	13/04/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	14/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/04/2012

Teatro / Comedia	Adulto	16/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/05/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	05/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	25/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	13/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	18/03/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	11/05/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	12/02/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	02/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	02/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	25/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	25/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	27/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	16/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	09/06/2012
Teatro / Comedia	Infantil	18/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	10/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	08/06/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/02/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	25/05/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/05/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	29/06/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	18/05/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	04/05/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	12/05/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/06/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	25/02/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/02/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	15/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	08/02/2012

Teatro / Comedia	Adulto	09/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	25/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	26/02/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	03/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	19/02/2012
Danza / Neoclásica	Infantil	12/02/2012
Danza / Neoclásica	Infantil	21/04/2012
Teatro / Drama	Adulto	04/03/2012
Teatro / Drama	Adulto	04/04/2012
Teatro / Drama	Adulto	02/03/2012
Teatro / Musical	Adulto	17/03/2012
Teatro / Musical	Adulto	15/06/2012
Teatro / Musical	Adulto	16/03/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	07/01/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	03/02/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	18/03/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	11/05/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	20/05/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	15/04/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	11/02/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	06/05/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	04/03/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	19/02/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	11/05/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	11/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	26/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	26/02/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	20/04/2012
Maxia / Maxia de cerca	Infantil	11/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	30/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2012
Teatro / Clásico	Infantil	09/03/2012
Teatro / Clásico	Infantil	09/03/2012

Teatro / Clásico	Infantil	10/03/2012
Teatro / Clásico	Infantil	10/06/2012
Maxia / Outros	Infantil	20/01/2012
Maxia / Outros	Infantil	08/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	25/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/03/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	28/04/2012
Teatro / Musical	Infantil	01/06/2012
Teatro / Musical	Infantil	01/06/2012
Teatro / Musical	Infantil	10/02/2012
Teatro / Musical	Infantil	17/06/2012
Teatro / Musical	Infantil	04/01/2012
Teatro / Musical	Infantil	13/05/2012
Teatro / Musical	Infantil	11/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	31/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	25/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	26/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	15/06/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/06/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/01/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	27/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	12/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	18/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	18/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	07/04/2012
Teatro / Comedia	Infantil	13/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	15/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	15/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	21/04/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	22/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	03/03/2012

Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2012
Teatro / Comedia	Infantil	10/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	10/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	09/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	09/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	20/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	27/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	27/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	28/01/2012
Teatro / Comedia	Infantil	11/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	11/02/2012
Teatro / Comedia	Infantil	13/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	19/05/2012
Teatro / Comedia	Infantil	04/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/06/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	26/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/01/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	30/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	18/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	25/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	15/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	08/03/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	27/04/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	20/04/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	10/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	29/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	23/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/04/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/02/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	21/01/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	27/03/2012

Teatro / Monicreques	Infantil	27/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	28/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	22/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	21/04/2012
Danza / Outras	Infantil	18/03/2012
Danza / Outras	Infantil	13/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	31/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	11/05/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2012
Teatro / Comedia	Adulto	12/05/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	23/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	23/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	24/03/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	29/04/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	28/01/2012
Teatro / Outros	Adulto	30/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	13/05/2012
Teatro / Outros	Adulto	08/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	08/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	20/04/2012
Teatro / Outros	Adulto	23/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	17/03/2012
Teatro / Outros	Adulto	20/05/2012
Teatro / Outros	Adulto	12/05/2012

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/09/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/09/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	21/10/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	16/11/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	16/11/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	10/11/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	01/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	28/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	18/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	16/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	15/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	27/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/11/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	01/09/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/09/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	25/11/2012
Teatro / Xestual	Infantil	27/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	22/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	28/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	09/11/2012
Teatro / Outros	Infantil	09/11/2012
Teatro / Outros	Infantil	23/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	20/11/2012
Teatro / Xestual	Infantil	29/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	17/11/2012
Teatro / Outros	Infantil	28/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	26/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	23/09/2012
Teatro / Outros	Infantil	27/12/2012
Teatro / Outros	Infantil	11/11/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2012

Maxia / Maxia en xeral	Infantil	01/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	30/12/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	13/10/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	28/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	13/09/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	27/10/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	23/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	28/10/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	29/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	17/11/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	02/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	28/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	11/11/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	03/11/2012
Danza / Tradicional	Adulto	12/12/2012
Danza / Tradicional	Adulto	20/10/2012
Danza / Tradicional	Adulto	08/12/2012
Teatro / Outros	Adulto	06/11/2012
Teatro / Outros	Adulto	06/11/2012
Teatro / Outros	Adulto	08/11/2012
Teatro / Outros	Adulto	07/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Outros	Adulto	29/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	23/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	22/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2012
Teatro / Outros	Adulto	11/10/2012
Teatro / Outros	Adulto	11/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	11/11/2012
Teatro / Outros	Adulto	07/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/10/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	27/10/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	14/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	29/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	26/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	30/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	30/11/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	22/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	08/09/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	18/11/2012
Teatro / Xestual	Infantil	14/12/2012

Teatro / Xestual	Infantil	18/10/2012
Teatro / Xestual	Infantil	18/10/2012
Teatro / Xestual	Infantil	19/10/2012
Teatro / Xestual	Infantil	15/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	22/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	16/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	26/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	30/12/2012
Teatro / Xestual	Infantil	25/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	26/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	12/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	12/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	13/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	13/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	14/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/12/2012
Danza / Outras	Infantil	10/11/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	07/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	19/10/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	23/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	16/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	07/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	14/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	15/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	16/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	16/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	14/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	15/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	11/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	01/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	14/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/09/2012

Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/09/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	16/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	01/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	13/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	13/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	14/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	02/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/09/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	27/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	28/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	20/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	20/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	23/11/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	07/10/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	09/11/2012
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	02/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	06/08/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	30/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	29/09/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	03/11/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	26/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	09/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	09/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	07/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	21/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	22/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	04/11/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	22/08/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	22/09/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	09/08/2012
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	29/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	31/10/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	21/12/2012
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	07/10/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/10/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/11/2012

Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/12/2012
Danza / Contemporánea	Adulto	23/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	30/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	01/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	29/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	09/09/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	14/08/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	26/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	22/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	18/11/2012
Danza / Outras	Infantil	29/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	02/11/2012
Danza / Outras	Infantil	28/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	27/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	16/12/2012
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	23/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	01/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	08/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	28/09/2012
Teatro / Comedia	Adulto	01/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	22/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	08/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	30/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	01/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	28/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	14/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	20/10/2012
Teatro / Comedia	Infantil	14/09/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	18/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	23/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2012

Teatro / Comedia	Adulto	13/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	01/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	07/10/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	28/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	14/08/2012
Teatro / Comedia	Infantil	13/08/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	16/12/2012
Teatro / Monicreques	Infantil	09/09/2012
Teatro / Comedia	Adulto	29/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	22/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	02/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	15/09/2012
Teatro / Comedia	Infantil	16/09/2012
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/09/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/09/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/09/2012
Teatro / Comedia	Infantil	25/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/09/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/09/2012
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	15/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	23/09/2012
Teatro / Comedia	Infantil	10/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	20/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	06/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2012
Teatro / Comedia	Adulto	05/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	29/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	29/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	30/11/2012
Teatro / Comedia	Infantil	02/12/2012
Teatro / Comedia	Infantil	25/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	15/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2012

Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	08/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	30/11/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/10/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	23/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	09/12/2012
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	24/11/2012
Teatro / Comedia	Adulto	21/12/2012
Teatro / Comedia	Adulto	27/10/2012
Danza / Outras	Infantil	27/12/2012

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Contemporáneo	Adulto	12/04/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	20/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	04/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	03/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	26/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2013
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	20/04/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	06/04/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/05/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	13/04/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	14/04/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	26/04/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	07/06/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	14/04/2013
Teatro / Outros	Adulto	04/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	31/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	08/06/2013
Teatro / Comedia	Adulto	07/06/2013
Teatro / Comedia	Adulto	24/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2013
Teatro / Musical	Adulto	15/08/2013
Teatro / Xestual	Infantil	19/04/2013
Teatro / Xestual	Infantil	19/04/2013
Teatro / Xestual	Infantil	27/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	30/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	26/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	19/05/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	03/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	02/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	06/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	03/05/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	14/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	06/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	07/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	14/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	25/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	24/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	12/05/2013

Teatro / Drama	Adulto	12/04/2013
Teatro / Drama	Adulto	03/05/2013
Teatro / Drama	Adulto	02/06/2013
Teatro / Drama	Adulto	26/04/2013
Teatro / Drama	Adulto	16/05/2013
Teatro / Musical	Infantil	21/04/2013
Danza / Contemporánea	Infantil	12/05/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	08/08/2013
Teatro / Outros	Infantil	10/05/2013
Teatro / Outros	Infantil	10/05/2013
Teatro / Outros	Infantil	08/06/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	19/04/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	15/06/2013
Teatro / Outros	Adulto	12/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	13/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	03/04/2013
Teatro / Outros	Infantil	18/05/2013
Teatro / Clásico	Infantil	27/04/2013
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	24/08/2013
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	08/08/2013
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	10/05/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	09/05/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	10/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	16/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	05/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	25/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	11/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	17/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	24/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	12/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	14/06/2013
Teatro / Comedia	Adulto	03/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2013
Teatro / Drama	Adulto	20/04/2013
Teatro / Drama	Adulto	19/04/2013
Teatro / Drama	Adulto	06/08/2013
Teatro / Comedia	Adulto	11/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	03/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	04/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	06/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	21/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	07/04/2013

Teatro / Comedia	Adulto	29/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	28/06/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2013
Teatro / Comedia	Infantil	02/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	05/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2013
Teatro / Comedia	Infantil	02/06/2013
Teatro / Comedia	Adulto	20/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	04/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	10/05/2013
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2013
Teatro / Comedia	Adulto	27/04/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	17/04/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	11/05/2013
Danza / Outras	Infantil	12/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	19/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	04/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	24/05/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	26/05/2013

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Adulto	29/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	28/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	14/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	28/09/2013
Teatro / Musical	Infantil	06/10/2013
Teatro / Musical	Infantil	24/12/2013
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	19/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	26/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	15/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	15/09/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	04/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	23/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	03/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	20/10/2013
Teatro / Musical	Infantil	21/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2013
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	21/12/2013
Danza / Tradicional	Adulto	28/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	29/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	20/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	06/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	25/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	18/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	22/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	14/09/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	13/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	08/12/2013
Teatro / Outros	Infantil	15/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	11/10/2013
Teatro / Outros	Infantil	01/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	24/11/2013
Teatro / Xestual	Infantil	20/09/2013
Teatro / Xestual	Infantil	26/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	20/12/2013
Teatro / Xestual	Infantil	08/12/2013
Teatro / Xestual	Infantil	27/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	11/11/2013

Teatro / Monicreques	Infantil	10/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	11/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	08/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	27/09/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	09/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	05/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	17/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	21/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	21/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	17/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	29/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	21/12/2013
Teatro / Outros	Adulto	12/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	29/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	11/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	23/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/11/2013
Teatro / Xestual	Infantil	29/09/2013
Teatro / Comedia	Infantil	05/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	30/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	12/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	19/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2013
Teatro / Teatro de rúa	Adulto	15/09/2013
Teatro / Drama	Adulto	29/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	13/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	13/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	14/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	07/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	07/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	22/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	21/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	24/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/09/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	24/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	03/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	11/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	12/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	13/10/2013

Danza / Contemporánea	Adulto	20/09/2013
Teatro / Drama	Adulto	10/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	11/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	14/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	15/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	15/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	16/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	30/11/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2013
Danza / Contemporánea	Infantil	26/10/2013
Danza / Contemporánea	Infantil	27/12/2013
Danza / Contemporánea	Infantil	26/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	15/11/2013
Teatro / Musical	Infantil	26/10/2013
Teatro / Musical	Infantil	16/11/2013
Maxia / Outros	Adulto	28/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	21/09/2013
Teatro / Comedia	Adulto	27/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	30/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	04/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	23/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	12/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	28/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	15/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2013
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	31/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	08/11/2013
Teatro / Comedia	Infantil	14/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	15/11/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	02/11/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2013
Teatro / Teatro de rúa	Adulto	20/10/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	26/10/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	15/10/2013
Teatro / Outros	Infantil	23/12/2013
Teatro / Comedia	Infantil	10/11/2013
Teatro / Clásico	Infantil	27/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	27/12/2013
Teatro / Musical	Infantil	27/10/2013
Danza / Contemporánea	Adulto	30/10/2013
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2013
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	27/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/12/2013

Teatro / Comedia	Adulto	26/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	02/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	13/12/2013
Teatro / Outros	Adulto	18/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	01/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	02/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	25/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	12/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	08/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	18/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2013
Teatro / Comedia	Infantil	23/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2013
Teatro / Comedia	Infantil	15/11/2013
Teatro / Comedia	Infantil	15/11/2013
Teatro / Comedia	Infantil	22/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	05/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	11/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	28/12/2013
Teatro / Comedia	Infantil	13/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	25/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	06/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	27/09/2013
Teatro / Drama	Adulto	28/09/2013
Teatro / Drama	Adulto	01/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	12/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	13/10/2013
Teatro / Drama	Adulto	29/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	08/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	09/11/2013
Teatro / Drama	Adulto	13/12/2013
Teatro / Drama	Adulto	19/10/2013
Teatro / Musical	Infantil	06/11/2013
Teatro / Musical	Infantil	06/11/2013
Teatro / Musical	Infantil	07/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	29/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2013
Teatro / Comedia	Infantil	15/12/2013
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2013

Teatro / Contemporáneo	Adulto	08/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	08/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	27/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	26/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	24/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	25/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	25/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	01/12/2013
Teatro / Contemporáneo	Infantil	30/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/09/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	04/10/2013
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2013
Teatro / Musical	Adulto	18/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	03/10/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	22/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2013
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2013
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2013
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/10/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/12/2013
Teatro / Musical	Adulto	15/11/2013
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/11/2013

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Infantil	27/04/2014
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	08/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	01/03/2014
Teatro / Musical	Infantil	29/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	01/02/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	11/05/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	01/02/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	04/05/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	25/01/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	03/05/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	12/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	23/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	23/02/2014
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/05/2014
Teatro / Contemporáneo	Infantil	01/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	17/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	18/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	02/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	30/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	09/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	03/05/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	14/03/2014
Teatro / Outros	Infantil	11/05/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	05/04/2014
Teatro / Contemporáneo	Infantil	22/03/2014
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	25/01/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/04/2014
Teatro / Contemporáneo	Infantil	02/03/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	29/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	14/03/2014
Teatro / Contemporáneo	Infantil	09/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	05/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	02/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/06/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/05/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	07/02/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	02/02/2014
Teatro / Xestual	Infantil	16/02/2014
Teatro / Xestual	Infantil	16/02/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	08/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	22/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/04/2014

Teatro / Comedia	Adulto	22/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	21/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	28/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	29/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	09/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	25/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	28/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	31/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	01/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	28/06/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	22/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	26/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/06/2014
Teatro / Comedia	Adulto	21/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/06/2014
Teatro / Musical	Infantil	22/02/2014
Teatro / Musical	Infantil	20/02/2014
Teatro / Musical	Infantil	15/03/2014
Teatro / Musical	Infantil	08/05/2014
Teatro / Musical	Infantil	16/03/2014
Teatro / Musical	Infantil	09/02/2014
Teatro / Musical	Infantil	09/02/2014
Teatro / Musical	Infantil	10/02/2014
Teatro / Xestual	Infantil	29/03/2014
Teatro / Musical	Infantil	05/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	28/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	24/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	25/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	16/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	06/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	30/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	31/05/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	15/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	03/04/2014

Teatro / Monicreques	Infantil	23/03/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	30/03/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	09/05/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	05/06/2014
Teatro / Clásico	Adulto	17/01/2014
Teatro / Clásico	Adulto	18/01/2014
Teatro / Clásico	Adulto	15/06/2014
Danza / Outras	Infantil	25/04/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/02/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	05/04/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	02/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	16/03/2014
Teatro / Outros	Adulto	16/05/2014
Teatro / Comedia	Infantil	24/01/2014
Teatro / Comedia	Infantil	09/02/2014
Teatro / Xestual	Infantil	23/02/2014
Teatro / Outros	Infantil	30/03/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	04/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	31/05/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	29/03/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	22/05/2014
Teatro / Drama	Adulto	29/03/2014
Teatro / Drama	Adulto	02/05/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	29/04/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	22/03/2014
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	13/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	05/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	31/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	02/02/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	08/05/2014
Teatro / Drama	Adulto	09/05/2014
Teatro / Drama	Adulto	22/02/2014
Teatro / Drama	Adulto	03/05/2014
Teatro / Clásico	Adulto	09/05/2014
Teatro / Clásico	Adulto	21/02/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	21/03/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	05/04/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	04/04/2014
Maxia / Mentalismo	Adulto	12/04/2014
Maxia / Mentalismo	Adulto	03/01/2014
Teatro / Musical	Infantil	13/04/2014

Teatro / Musical	Infantil	04/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	04/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	04/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	19/01/2014
Teatro / Musical	Infantil	10/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	25/01/2014
Teatro / Outros	Infantil	29/03/2014
Teatro / Outros	Infantil	29/03/2014
Teatro / Outros	Infantil	29/03/2014
Teatro / Musical	Infantil	15/03/2014
Teatro / Outros	Infantil	06/04/2014
Teatro / Outros	Infantil	06/04/2014
Teatro / Outros	Infantil	06/04/2014
Maxia / Outros	Adulto	16/05/2014
Maxia / Outros	Adulto	19/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	09/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	31/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/03/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/01/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	30/04/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/03/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/04/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	11/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	08/02/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	25/05/2014
Teatro / Musical	Adulto	07/06/2014
Teatro / Musical	Adulto	04/04/2014
Teatro / Musical	Adulto	21/03/2014
Teatro / Outros	Infantil	08/02/2014
Teatro / Outros	Infantil	23/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	31/01/2014
Teatro / Comedia	Infantil	16/03/2014
Teatro / Clásico	Adulto	04/04/2014
Teatro / Musical	Infantil	22/02/2014
Teatro / Outros	Infantil	23/03/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	08/02/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	05/04/2014
Teatro / Comedia	Infantil	06/04/2014
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	18/04/2014
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	15/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	31/05/2014

Teatro / Comedia	Adulto	06/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	30/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	25/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	24/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	24/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	24/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	30/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/03/2014
Teatro / Clásico	Adulto	01/02/2014
Teatro / Clásico	Adulto	02/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	29/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	01/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	04/04/2014
Teatro / Comedia	Infantil	01/06/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	28/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	28/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	16/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	10/05/2014
Teatro / Comedia	Infantil	30/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	02/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	08/02/2014
Teatro / Comedia	Infantil	26/01/2014
Teatro / Comedia	Infantil	26/01/2014
Teatro / Comedia	Infantil	27/01/2014
Teatro / Comedia	Infantil	11/04/2014
Teatro / Comedia	Infantil	31/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	31/05/2014
Teatro / Comedia	Infantil	26/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	16/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/03/2014
Teatro / Comedia	Infantil	16/05/2014

Teatro / Comedia	Adulto	05/04/2014
Teatro / Drama	Adulto	15/03/2014
Teatro / Drama	Adulto	24/01/2014
Teatro / Drama	Adulto	07/06/2014
Teatro / Drama	Adulto	29/05/2014
Teatro / Drama	Adulto	29/05/2014
Teatro / Drama	Adulto	21/02/2014
Teatro / Clásico	Adulto	25/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	26/03/2014
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2014
Teatro / Comedia	Adulto	26/04/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/06/2014
Danza / Outras	Infantil	05/04/2014
Danza / Outras	Infantil	26/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	26/04/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	26/01/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	19/01/2014
Teatro / Comedia	Adulto	01/03/2014
Teatro / Outros	Adulto	30/01/2014
Teatro / Musical	Adulto	11/04/2014
Teatro / Musical	Adulto	07/02/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/05/2014

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Adulto	13/12/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	22/11/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/08/2014
Teatro / Outros	Infantil	13/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	19/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	28/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	21/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/09/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/08/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2014
Maxia / Outros	Infantil	23/12/2014
Maxia / Outros	Infantil	30/12/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	10/11/2014
Danza / Contemporánea	Infantil	10/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	02/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	05/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	03/10/2014
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	09/11/2014
Teatro / Musical	Infantil	09/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	25/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	12/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	24/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	11/08/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/10/2014
Teatro / Musical	Adulto	19/12/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	29/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	29/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	11/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	25/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	12/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2014

Teatro / Outros	Infantil	28/12/2014
Danza / Outras	Adulto	22/11/2014
Teatro / Musical	Infantil	22/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	27/09/2014
Teatro / Musical	Infantil	14/12/2014
Teatro / Xestual	Infantil	30/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	23/11/2014
Teatro / Xestual	Infantil	21/11/2014
Teatro / Musical	Infantil	13/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	30/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	15/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2014
Danza / Outras	Infantil	22/12/2014
Danza / Outras	Infantil	25/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	14/12/2014
Teatro / Comedia	Infantil	05/09/2014
Teatro / Xestual	Infantil	06/09/2014
Teatro / Comedia	Infantil	16/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	06/12/2014
Teatro / Xestual	Infantil	07/11/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	18/10/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	15/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	01/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	03/12/2014
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	07/08/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2014
Teatro / Outros	Adulto	30/11/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	18/10/2014
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/11/2014
Teatro / Outros	Infantil	30/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	07/12/2014
Teatro / Drama	Adulto	21/11/2014
Teatro / Drama	Adulto	15/11/2014
Teatro / Clásico	Adulto	25/10/2014
Teatro / Clásico	Adulto	01/11/2014
Teatro / Clásico	Adulto	07/12/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	13/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	27/12/2014

Teatro / Musical	Infantil	18/10/2014
Teatro / Musical	Infantil	26/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	22/12/2014
Teatro / Musical	Infantil	11/10/2014
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/12/2014
Maxia / Outros	Adulto	13/12/2014
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2014
Maxia / Outros	Adulto	20/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	24/09/2014
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	07/09/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2014
Danza / Outras	Adulto	18/12/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	05/12/2014
Danza / Contemporánea	Adulto	13/11/2014
Teatro / Musical	Adulto	25/10/2014
Teatro / Outros	Adulto	26/09/2014
Teatro / Outros	Infantil	30/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	23/11/2014
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	13/12/2014
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	30/10/2014
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	05/09/2014
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	06/11/2014
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	15/10/2014
Teatro / Comedia	Infantil	21/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	03/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	11/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	13/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	30/11/2014
Teatro / Clásico	Adulto	10/10/2014
Teatro / Clásico	Adulto	12/10/2014
Teatro / Clásico	Adulto	30/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	08/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2014
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2014
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2014
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	18/09/2014
Teatro / Comedia	Infantil	20/12/2014
Teatro / Comedia	Infantil	23/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	24/11/2014

Teatro / Comedia	Infantil	24/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	25/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2014
Teatro / Comedia	Infantil	08/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	25/10/2014
Teatro / Comedia	Infantil	17/10/2014
Teatro / Comedia	Infantil	04/10/2014
Teatro / Comedia	Infantil	12/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/09/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	02/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	03/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	03/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	04/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	04/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	05/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	05/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2014
Teatro / Outros	Infantil	19/09/2014
Teatro / Outros	Infantil	23/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	23/12/2014
Teatro / Comedia	Infantil	20/12/2014
Teatro / Drama	Adulto	18/10/2014
Teatro / Drama	Adulto	07/11/2014
Teatro / Clásico	Adulto	21/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/09/2014
Teatro / Comedia	Adulto	19/09/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	28/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	27/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	20/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	18/10/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/10/2014
Teatro / Clásico	Adulto	31/10/2014
Teatro / Clásico	Adulto	22/11/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	07/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	26/12/2014
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/10/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	31/10/2014

Teatro / Monicreques	Infantil	06/09/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	22/12/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	14/12/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	02/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	07/11/2014
Teatro / Monicreques	Infantil	19/12/2014
Teatro / Comedia	Adulto	16/12/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	30/10/2014
Teatro / Contemporáneo	Adulto	31/10/2014
Teatro / Comedia	Adulto	04/10/2014

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Adulto	07/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	22/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	23/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	25/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/03/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/04/2015
Maxia / Outros	Infantil	10/03/2015
Maxia / Outros	Infantil	10/03/2015
Maxia / Outros	Infantil	11/03/2015
Maxia / Outros	Infantil	11/03/2015
Maxia / Outros	Infantil	22/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	04/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/04/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/05/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	21/03/2015
Teatro / Outros	Infantil	15/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	19/04/2015
Teatro / Contemporáneo	Infantil	23/01/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	12/04/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	05/06/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	18/04/2015
Teatro / Outros	Infantil	15/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	13/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	15/05/2015
Teatro / Musical	Infantil	17/05/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/05/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	22/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	22/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	23/02/2015
Teatro / Comedia	Infantil	14/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	06/05/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2015

Teatro / Outros	Infantil	05/06/2015
Maxia / Outros	Infantil	01/03/2015
Maxia / Outros	Infantil	22/02/2015
Danza / Outras	Adulto	30/04/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	25/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	25/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	30/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	31/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	01/02/2015
Teatro / Comedia	Infantil	31/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	25/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	24/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	15/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	08/03/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	17/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	02/05/2015
Teatro / Outros	Infantil	25/01/2015
Danza / Outras	Adulto	06/03/2015
Teatro / Musical	Infantil	08/02/2015
Teatro / Musical	Infantil	06/03/2015
Teatro / Musical	Infantil	18/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	25/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	12/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	05/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	24/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/03/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	26/04/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	29/04/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	11/04/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	19/04/2015
Danza / Outras	Infantil	17/04/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/03/2015

Maxia / Maxia en xeral	Infantil	19/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	07/03/2015
Teatro / Musical	Infantil	11/01/2015
Teatro / Xestual	Infantil	22/03/2015
Teatro / Xestual	Infantil	08/02/2015
Teatro / Xestual	Infantil	08/02/2015
Teatro / Xestual	Infantil	09/02/2015
Teatro / Xestual	Infantil	08/05/2015
Teatro / Comedia	Infantil	25/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/05/2015
Teatro / Musical	Adulto	15/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	20/02/2015
Teatro / Musical	Adulto	21/03/2015
Teatro / Musical	Adulto	24/01/2015
Teatro / Musical	Adulto	13/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	05/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	08/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	08/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	09/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/03/2015
Teatro / Xestual	Infantil	28/02/2015
Teatro / Xestual	Infantil	05/04/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	02/05/2015
Danza / Outras	Adulto	09/05/2015
Danza / Outras	Adulto	20/06/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	12/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/04/2015
Teatro / Musical	Infantil	06/02/2015
Teatro / Musical	Infantil	06/02/2015
Teatro / Musical	Infantil	09/05/2015
Teatro / Musical	Infantil	19/04/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	06/02/2015

Maxia / Maxia en xeral	Infantil	11/01/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/03/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/03/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/03/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	17/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	22/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	01/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	20/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	08/02/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	25/03/2015
Teatro / Musical	Infantil	26/04/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/04/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	07/03/2015
Teatro / Outros	Adulto	31/01/2015
Teatro / Outros	Adulto	27/02/2015
Teatro / Outros	Adulto	07/02/2015
Teatro / Outros	Adulto	02/05/2015
Teatro / Outros	Adulto	21/03/2015
Teatro / Outros	Infantil	01/02/2015
Teatro / Outros	Infantil	30/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	25/04/2015
Teatro / Musical	Infantil	09/01/2015
Teatro / Musical	Infantil	12/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/06/2015
Teatro / Comedia	Adulto	16/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/01/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	14/04/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	27/03/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	24/04/2015
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	28/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	01/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	01/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	04/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	15/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	04/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	23/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	06/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	06/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	25/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	01/02/2015

Teatro / Comedia	Infantil	24/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	31/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	21/02/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	14/03/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	30/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	15/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	13/02/2015
Teatro / Comedia	Infantil	11/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	27/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	02/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/04/2015
Teatro / Comedia	Infantil	10/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/01/2015
Teatro / Comedia	Infantil	23/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/04/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	15/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	13/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	25/01/2015
Teatro / Outros	Infantil	01/03/2015
Teatro / Outros	Infantil	08/02/2015
Teatro / Outros	Infantil	29/03/2015
Teatro / Outros	Infantil	29/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	06/03/2015
Teatro / Comedia	Infantil	18/01/2015
Teatro / Drama	Adulto	04/06/2015
Teatro / Drama	Adulto	20/03/2015
Teatro / Drama	Adulto	21/03/2015
Teatro / Drama	Adulto	28/03/2015
Teatro / Drama	Adulto	29/03/2015
Teatro / Drama	Adulto	26/03/2015
Teatro / Drama	Adulto	06/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	01/03/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/01/2015
Teatro / Clásico	Adulto	28/02/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	24/04/2015
Teatro / Outros	Infantil	08/03/2015
Teatro / Outros	Infantil	14/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	19/04/2015

Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/04/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	18/04/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	08/02/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	07/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	26/03/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	31/01/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/04/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/03/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	31/01/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/02/2015
Teatro / Musical	Adulto	29/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/02/2015
Teatro / Comedia	Adulto	01/05/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/04/2015

Ámbito	Público	Data contratación
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	19/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	03/10/2015
Teatro / Outros	Infantil	20/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/11/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	20/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	19/12/2015
Teatro / Musical	Infantil	21/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/12/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	22/11/2015
Danza / Neoclásica	Adulto	03/10/2015
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	01/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	22/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	08/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	21/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	28/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	22/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	09/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	09/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	14/11/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	25/10/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/11/2015
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	06/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	16/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	29/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	12/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	12/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	04/10/2015
Teatro / Xestual	Adulto	18/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	18/09/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	20/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	29/11/2015

Teatro / Monicreques	Infantil	09/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	09/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	10/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	10/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	11/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	11/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	23/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	20/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	26/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	09/10/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	11/09/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	14/11/2015
Danza / Outras	Infantil	28/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	26/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	15/11/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2015
Teatro / Musical	Infantil	18/10/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	02/10/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	24/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	24/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	25/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	25/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	26/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	26/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	21/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	04/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	04/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	12/12/2015
Teatro / Musical	Adulto	30/10/2015
Teatro / Musical	Adulto	04/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	26/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	01/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	13/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2015

Teatro / Comedia	Adulto	24/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	16/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/11/2015
Teatro / Outros	Adulto	03/10/2015
Danza / Contemporánea	Infantil	30/12/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	23/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	04/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	31/10/2015
Teatro / Musical	Infantil	27/12/2015
Teatro / Musical	Infantil	23/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2015
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	23/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	08/11/2015
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	19/09/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	14/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	13/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	28/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	14/08/2015
Teatro / Musical	Infantil	29/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	12/09/2015
Teatro / Musical	Infantil	22/12/2015
Teatro / Musical	Infantil	28/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2015
Teatro / Musical	Infantil	30/12/2015
Teatro / Musical	Infantil	15/11/2015
Teatro / Musical	Infantil	29/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	22/11/2015
Teatro / Contemporáneo	Adulto	19/09/2015
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	19/09/2015
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	23/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	05/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	11/09/2015
Teatro / Drama	Adulto	07/11/2015
Teatro / Drama	Adulto	23/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	28/11/2015

Teatro / Comedia	Infantil	22/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	30/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	20/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	21/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	04/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	06/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	15/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	28/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	17/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	24/10/2015
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2015
Teatro / Comedia	Infantil	07/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	16/10/2015
Danza / Contemporánea	Adulto	04/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	22/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	10/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2015
Teatro / Comedia	Infantil	19/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	23/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	09/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	11/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	29/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	12/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	25/10/2015
Teatro / Outros	Infantil	04/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	17/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/11/2015
Teatro / Drama	Adulto	10/10/2015
Teatro / Drama	Adulto	09/10/2015
Teatro / Drama	Adulto	21/11/2015
Teatro / Drama	Adulto	19/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	18/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	27/09/2015
Teatro / Comedia	Adulto	06/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	19/12/2015
Teatro / Comedia	Adulto	08/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	24/10/2015

Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/12/2015
Teatro / Clásico	Adulto	04/10/2015
Teatro / Clásico	Adulto	10/10/2015
Teatro / Clásico	Adulto	28/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	25/09/2015
Teatro / Outros	Infantil	06/12/2015
Teatro / Outros	Infantil	02/10/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	20/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	21/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2015
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	25/09/2015
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	21/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	31/10/2015
Teatro / Comedia	Adulto	07/11/2015
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2015
Teatro / Musical	Adulto	14/11/2015
Teatro / Comedia	Adulto	28/11/2015
Teatro / Outros	Infantil	30/12/2015

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Musical	Adulto	19/03/2016
Teatro / Musical	Adulto	03/04/2016
Teatro / Musical	Adulto	05/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	06/03/2016
Teatro / Musical	Infantil	09/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	13/05/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	30/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	28/02/2016
Teatro / Comedia	Infantil	22/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	24/01/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	02/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	13/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/05/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/02/2016
Teatro / Musical	Infantil	16/04/2016
Teatro / Musical	Adulto	12/03/2016
Teatro / Musical	Infantil	20/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	05/02/2016
Danza / Neoclásica	Adulto	06/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	04/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	28/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	17/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	07/05/2016
Teatro / Outros	Infantil	04/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	13/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	06/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	06/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	07/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	05/03/2016
Teatro / Comedia	Infantil	15/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	16/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	21/02/2016
Teatro / Comedia	Infantil	08/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	22/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	02/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	15/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	28/02/2016
Teatro / Comedia	Infantil	16/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	16/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	16/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	04/03/2016

Teatro / Musical	Infantil	06/05/2016
Teatro / Outros	Adulto	26/02/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	24/04/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	20/02/2016
Teatro / Musical	Adulto	28/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	16/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	17/04/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	22/04/2016
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	20/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	30/01/2016
Teatro / Outros	Infantil	31/01/2016
Teatro / Outros	Infantil	31/01/2016
Teatro / Outros	Infantil	01/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	07/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/05/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	08/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	06/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	27/02/2016
Teatro / Outros	Adulto	28/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	07/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2016
Teatro / Outros	Adulto	07/05/2016
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	07/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	31/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	05/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	09/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	26/03/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	01/05/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	16/04/2016
Teatro / Musical	Infantil	21/02/2016
Teatro / Musical	Infantil	04/01/2016
Teatro / Musical	Infantil	06/02/2016
Teatro / Xestual	Adulto	04/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	06/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	08/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	24/01/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	24/01/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	25/01/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	12/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	05/06/2016
Teatro / Comedia	Adulto	21/05/2016

Teatro / Comedia	Adulto	04/06/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	08/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	13/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	29/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	15/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	21/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	16/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	15/05/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	28/02/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	05/03/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	23/01/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	08/05/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	20/02/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	14/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/06/2016
Teatro / Monicreques	Adulto	01/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	26/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	19/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Infantil	02/04/2016
Teatro / Musical	Infantil	24/01/2016
Teatro / Musical	Infantil	13/03/2016
Teatro / Musical	Infantil	10/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	02/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	18/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	25/06/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	21/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	13/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	19/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	05/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/01/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	18/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	21/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	30/01/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	26/03/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	01/05/2016
Teatro / Xestual	Infantil	09/04/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	01/04/2016

Danza / Contemporánea	Adulto	02/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	24/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	15/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	05/03/2016
Teatro / Comedia	Infantil	27/02/2016
Teatro / Comedia	Infantil	25/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	17/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	15/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	19/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	01/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	17/05/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	13/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/03/2016
Teatro / Musical	Infantil	26/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	13/02/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	16/04/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	23/04/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	16/05/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	08/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	04/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	05/03/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	02/03/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	03/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	07/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Infantil	13/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	19/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	01/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	11/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	05/03/2016
Teatro / Monicreques	Adulto	27/05/2016
Teatro / Musical	Adulto	03/06/2016
Teatro / Musical	Adulto	27/05/2016
Teatro / Musical	Adulto	28/05/2016
Teatro / Musical	Adulto	06/02/2016
Teatro / Comedia	Infantil	07/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	14/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	15/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	03/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	29/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	02/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	30/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	01/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	23/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	01/05/2016

Novo Circo / Novo Circo	Adulto	21/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	09/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	30/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	27/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	09/06/2016
Teatro / Comedia	Adulto	30/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	11/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	29/01/2016
Teatro / Comedia	Adulto	05/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	13/03/2016
Teatro / Comedia	Infantil	17/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	18/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	18/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/05/2016
Teatro / Comedia	Infantil	06/03/2016
Teatro / Drama	Adulto	12/03/2016
Teatro / Drama	Adulto	21/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	30/01/2016
Teatro / Drama	Adulto	29/01/2016
Teatro / Comedia	Infantil	05/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	05/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	19/03/2016
Teatro / Drama	Adulto	26/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	02/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	14/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	05/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	19/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	14/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	19/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	08/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	08/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	13/03/2016
Teatro / Drama	Adulto	09/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	04/03/2016
Teatro / Drama	Adulto	18/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	03/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	12/03/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	06/03/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	05/03/2016
Teatro / Outros	Infantil	21/02/2016
Teatro / Outros	Infantil	09/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	09/04/2016

Teatro / Outros	Infantil	09/04/2016
Teatro / Outros	Infantil	24/04/2016
Teatro / Comedia	Infantil	19/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	27/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	26/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	28/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	29/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	29/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	01/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	01/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	15/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	30/04/2016
Teatro / Drama	Adulto	27/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	28/05/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	08/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	09/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	19/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/02/2016
Teatro / Comedia	Adulto	04/03/2016
Teatro / Comedia	Adulto	03/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/01/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	09/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/01/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	16/01/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/05/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	29/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	12/03/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/02/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	15/04/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	04/03/2016
Teatro / Musical	Adulto	01/04/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	21/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	13/05/2016
Teatro / Outros	Infantil	03/06/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	29/04/2016
Danza / Outras	Infantil	17/04/2016
Teatro / Musical	Adulto	20/05/2016
Teatro / Outros	Infantil	08/05/2016

Teatro / Outros	Infantil	29/05/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	14/02/2016
Novo Circo / Novo Circo	Adulto	15/04/2016
Teatro / Contemporâneo	Adulto	12/03/2016
Teatro / Contemporâneo	Adulto	19/02/2016
Teatro / Drama	Adulto	22/05/2016
Teatro / Outros	Adulto	05/03/2016
Teatro / Comédia	Infantil	30/04/2016
Teatro / Comédia	Infantil	28/04/2016
Teatro / Comédia	Infantil	29/04/2016

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Contemporáneo	Infantil	22/10/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2016
Maxia / Outros	Infantil	12/11/2016
Teatro / Musical	Adulto	06/10/2016
Teatro / Musical	Adulto	21/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2016
Teatro / Musical	Adulto	15/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	28/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	17/12/2016
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	26/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	17/09/2016
Teatro / Musical	Infantil	04/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	02/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	22/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	27/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	04/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	27/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	16/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	07/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	04/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	10/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	02/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	30/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	06/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	15/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	29/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	20/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	29/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	12/08/2016
Teatro / Outros	Infantil	07/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	17/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	31/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	05/11/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	30/12/2016
Danza / Contemporánea	Infantil	15/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	06/10/2016

Teatro / Comedia	Adulto	30/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	21/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2016
Teatro / Outros	Adulto	17/10/2016
Teatro / Outros	Adulto	17/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	16/10/2016
Teatro / Outros	Adulto	19/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	29/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	13/11/2016
Teatro / Musical	Infantil	16/08/2016
Teatro / Musical	Infantil	18/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	09/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	11/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	30/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	19/11/2016
Teatro / Musical	Infantil	26/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	29/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	29/12/2016
Teatro / Xestual	Infantil	30/12/2016
Teatro / Xestual	Infantil	04/11/2016
Teatro / Xestual	Infantil	14/08/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	17/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/09/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	22/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	01/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	25/11/2016
Danza / Contemporânea	Infantil	28/12/2016
Danza / Outras	Infantil	13/11/2016
Danza / Outras	Infantil	11/08/2016
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2016
Teatro / Monicreques	Adulto	10/12/2016
Teatro / Monicreques	Adulto	08/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	30/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	02/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	22/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	29/10/2016

Teatro / Musical	Infantil	10/12/2016
Teatro / Outros	Infantil	23/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	24/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	24/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	28/10/2016
Teatro / Outros	Infantil	20/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	04/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	04/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	26/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	17/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	30/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	15/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	07/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	12/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	30/09/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	03/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	02/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	05/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/10/2016
Teatro / Teatro de rúa	Adulto	30/07/2016
Teatro / Comedia	Adulto	11/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/12/2016
Danza / Contemporánea	Adulto	22/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	30/10/2016
Teatro / Comedia	Adulto	03/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	26/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	21/10/2016
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	15/10/2016
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	03/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	20/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	29/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	12/11/2016

Danza / Tradicional	Adulto	27/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	02/12/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	18/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	19/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	27/11/2016
Danza / Outras	Adulto	10/11/2016
Teatro / Musical	Adulto	28/10/2016
Teatro / Outros	Adulto	14/10/2016
Teatro / Outros	Adulto	19/11/2016
Teatro / Outros	Adulto	26/11/2016
Teatro / Musical	Infantil	02/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	06/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	05/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	18/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	17/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	15/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	07/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	07/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	07/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	07/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	23/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	27/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	30/09/2016
Teatro / Comedia	Adulto	25/11/2016
Teatro / Comedia	Adulto	23/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	23/10/2016
Teatro / Musical	Infantil	26/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	13/08/2016
Teatro / Comedia	Adulto	05/11/2016
Teatro / Clásico	Adulto	30/09/2016
Teatro / Clásico	Adulto	01/10/2016
Teatro / Clásico	Adulto	23/10/2016
Teatro / Drama	Adulto	10/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	28/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	02/10/2016
Teatro / Drama	Adulto	15/12/2016
Teatro / Drama	Adulto	14/10/2016
Teatro / Drama	Adulto	30/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	05/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	30/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	06/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	04/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	16/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	16/11/2016

Teatro / Drama	Adulto	06/11/2016
Teatro / Outros	Infantil	13/08/2016
Teatro / Outros	Infantil	14/11/2016
Teatro / Drama	Adulto	11/11/2016
Teatro / Drama	Adulto	15/10/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	19/11/2016
Teatro / Comedia	Infantil	28/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	09/10/2016
Teatro / Clásico	Adulto	07/10/2016
Teatro / Drama	Adulto	19/11/2016
Teatro / Clásico	Adulto	09/10/2016
Teatro / Drama	Adulto	17/11/2016
Teatro / Clásico	Adulto	15/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	15/10/2016
Teatro / Clásico	Adulto	27/11/2016
Teatro / Clásico	Adulto	19/11/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/10/2016
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/10/2016
Teatro / Clásico	Adulto	20/08/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	08/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	08/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	09/11/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2016
Teatro / Comedia	Adulto	17/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	17/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	17/12/2016
Danza / Outras	Adulto	27/12/2016
Danza / Outras	Adulto	29/12/2016
Teatro / Musical	Infantil	18/09/2016
Teatro / Monicreques	Infantil	16/10/2016
Teatro / Comedia	Infantil	11/12/2016
Teatro / Comedia	Infantil	10/12/2016

Ámbito	Público	Data contratación
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	03/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	20/01/2017
Danza / Contemporánea	Adulto	20/05/2017
Danza / Contemporánea	Adulto	28/04/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	12/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	12/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	26/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	23/04/2017
Teatro / Outros	Infantil	26/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	26/03/2017
Teatro / Musical	Infantil	04/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	26/02/2017
Teatro / Outros	Infantil	19/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	03/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	24/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	12/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	19/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	31/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	15/01/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	15/01/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	16/01/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	29/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	28/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	29/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	29/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	19/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	13/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	08/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/03/2017

Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	12/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	09/04/2017
Teatro / Comedia	Infantil	02/06/2017
Teatro / Outros	Infantil	11/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	11/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	03/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	29/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2017
Maxia / Outros	Infantil	06/05/2017
Teatro / Xestual	Adulto	17/02/2017
Teatro / Xestual	Adulto	28/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	14/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/06/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	12/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	22/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	29/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	28/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	16/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	08/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	19/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	27/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	06/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	03/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/05/2017
Teatro / Comedia	Infantil	24/06/2017
Teatro / Musical	Infantil	07/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	25/03/2017
Teatro / Musical	Infantil	29/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	25/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	11/02/2017
Teatro / Xestual	Adulto	17/02/2017
Teatro / Xestual	Adulto	18/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	04/03/2017
Teatro / Xestual	Infantil	29/01/2017

Teatro / Xestual	Infantil	25/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	31/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	29/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	27/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	28/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/06/2017
Teatro / Comedia	Adulto	19/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	25/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	31/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	09/03/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	10/03/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	10/03/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	10/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	02/06/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	29/04/2017
Teatro / Comedia	Infantil	06/05/2017
Teatro / Comedia	Infantil	26/04/2017
Teatro / Outros	Infantil	26/02/2017
Teatro / Outros	Infantil	08/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	08/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	26/01/2017
Teatro / Musical	Infantil	20/01/2017
Teatro / Musical	Infantil	19/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	17/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	17/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	12/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	26/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	27/05/2017
Teatro / Comedia	Infantil	27/01/2017
Teatro / Outros	Infantil	18/02/2017
Teatro / Outros	Infantil	17/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	01/04/2017
Teatro / Outros	Infantil	29/04/2017
Teatro / Outros	Infantil	05/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/02/2017

Teatro / Musical	Adulto	27/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	13/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	30/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2017
Teatro / Musical	Adulto	25/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2017
Teatro / Teatro de rúa	Adulto	17/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	07/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	10/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	16/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	10/02/2017
Teatro / Drama	Adulto	24/03/2017
Teatro / Drama	Adulto	23/03/2017
Teatro / Drama	Adulto	25/03/2017
Teatro / Xestual	Infantil	29/01/2017
Teatro / Xestual	Infantil	29/01/2017
Teatro / Xestual	Infantil	30/01/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	02/04/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	18/02/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	04/03/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	12/03/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	26/03/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	15/01/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	16/01/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	12/03/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	16/04/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	23/04/2017
Teatro / Comedia	Infantil	05/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	18/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	30/04/2017
Teatro / Comedia	Infantil	10/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	12/03/2017
Maxia / Outros	Infantil	26/05/2017
Maxia / Outros	Adulto	14/01/2017
Maxia / Outros	Infantil	01/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	22/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2017
Teatro / Outros	Adulto	15/04/2017
Danza / Contemporánea	Adulto	28/05/2017

Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/04/2017
Danza / Contemporánea	Adulto	22/04/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	23/04/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	04/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	12/02/2017
Danza / Tradicional	Adulto	25/04/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	19/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/01/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/02/2017
Danza / Outras	Adulto	05/03/2017
Danza / Outras	Adulto	21/04/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	22/01/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	12/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	10/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/04/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	02/04/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	30/04/2017
Danza / Contemporánea	Adulto	28/04/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	09/04/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	01/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	15/01/2017
Teatro / Outros	Adulto	31/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/01/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	22/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	13/01/2017
Teatro / Outros	Adulto	21/04/2017
Teatro / Outros	Adulto	22/04/2017
Teatro / Outros	Adulto	19/05/2017
Teatro / Outros	Adulto	03/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	04/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	05/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	24/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	06/05/2017
Teatro / Outros	Adulto	12/05/2017
Teatro / Outros	Adulto	01/04/2017
Teatro / Outros	Adulto	25/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	31/03/2017
Teatro / Musical	Infantil	05/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	30/06/2017
Teatro / Musical	Infantil	21/04/2017
Teatro / Musical	Infantil	21/04/2017

Teatro / Musical	Infantil	04/02/2017
Teatro / Musical	Infantil	27/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	08/04/2017
Teatro / Comedia	Infantil	26/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	11/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	14/01/2017
Teatro / Comedia	Infantil	28/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2017
Teatro / Comedia	Infantil	12/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2017
Teatro / Outros	Adulto	07/04/2017
Teatro / Outros	Adulto	27/05/2017
Teatro / Comedia	Infantil	07/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	04/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	24/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	05/03/2017
Teatro / Drama	Adulto	22/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2017
Teatro / Drama	Adulto	01/04/2017
Teatro / Drama	Adulto	06/04/2017
Teatro / Drama	Adulto	11/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	21/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	19/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	12/03/2017
Teatro / Comedia	Infantil	28/04/2017
Teatro / Clásico	Adulto	08/03/2017
Teatro / Clásico	Adulto	04/03/2017
Teatro / Outros	Infantil	03/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	19/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	24/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	22/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	01/04/2017
Teatro / Contemporâneo	Adulto	03/02/2017
Teatro / Contemporâneo	Adulto	04/02/2017
Teatro / Contemporâneo	Adulto	13/05/2017
Teatro / Contemporâneo	Adulto	16/02/2017
Teatro / Contemporâneo	Adulto	17/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	04/06/2017

Teatro / Comedia	Adulto	28/04/2017
Teatro / Comedia	Adulto	07/05/2017
Teatro / Drama	Adulto	10/03/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	05/02/2017
Teatro / Outros	Infantil	13/01/2017
Teatro / Outros	Infantil	01/04/2017
Danza / Outras	Infantil	28/04/2017
Danza / Outras	Infantil	14/05/2017
Teatro / Musical	Infantil	05/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	22/04/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	19/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	18/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/02/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	19/02/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	27/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/03/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	26/05/2017
Teatro / Comedia	Adulto	12/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	16/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/02/2017
Teatro / Outros	Infantil	29/01/2017
Teatro / Comedia	Adulto	12/03/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/02/2017
Teatro / Comedia	Adulto	24/02/2017

Ámbito	Público	Data contratación
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	29/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	20/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/10/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	07/08/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	26/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	16/12/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	03/12/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	17/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	22/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	30/09/2017
Teatro / Outros	Infantil	29/12/2017
Danza / Neoclásica	Infantil	19/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	12/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	10/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	11/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	16/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	24/09/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	25/09/2017
Teatro / Comedia	Infantil	29/09/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	16/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	13/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	28/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	15/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	21/10/2017
Teatro / Outros	Infantil	26/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	27/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	27/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	28/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	28/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	27/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	06/10/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	18/09/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	28/12/2017

Danza / Contemporánea	Infantil	27/12/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	17/11/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	01/10/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	22/09/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	02/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	02/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	03/11/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	03/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/08/2017
Teatro / Comedia	Adulto	07/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	29/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	28/10/2017
Teatro / Drama	Infantil	15/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	21/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	11/11/2017
Teatro / Musical	Infantil	07/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	01/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	01/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	29/12/2017
Teatro / Xestual	Infantil	22/09/2017
Teatro / Xestual	Adulto	11/11/2017
Teatro / Xestual	Adulto	28/10/2017
Teatro / Xestual	Adulto	01/12/2017
Teatro / Xestual	Infantil	15/12/2017
Teatro / Xestual	Infantil	16/12/2017
Teatro / Xestual	Infantil	23/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	15/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	16/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	16/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	10/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	16/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	27/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	26/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	28/12/2017
Teatro / Comedia	Infantil	02/08/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	28/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	19/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	16/09/2017
Teatro / Comedia	Infantil	05/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	06/11/2017

Teatro / Comedia	Infantil	06/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	18/11/2017
Teatro / Outros	Infantil	03/12/2017
Teatro / Outros	Infantil	09/12/2017
Teatro / Outros	Infantil	16/12/2017
Teatro / Outros	Infantil	27/12/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	26/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/10/2017
Teatro / Musical	Adulto	22/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	04/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/10/2017
Teatro / Musical	Adulto	11/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	11/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	03/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	09/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	17/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	05/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	25/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	13/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	05/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	06/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	16/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	07/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	05/11/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2017
Danza / Contemporánea	Infantil	29/12/2017
Teatro / Comedia	Infantil	17/12/2017
Teatro / Outros	Infantil	17/09/2017
Teatro / Musical	Infantil	20/10/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	30/12/2017
Maxia / Maxia en xeral	Infantil	27/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	21/09/2017
Teatro / Musical	Infantil	09/12/2017
Teatro / Comedia	Infantil	23/12/2017
Teatro / Comedia	Infantil	07/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	02/12/2017
Maxia / Maxia en xeral	Adulto	28/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	28/12/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	19/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Infantil	21/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	08/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	05/11/2017
Danza / Outras	Adulto	19/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	29/12/2017

Teatro / Contemporáneo	Adulto	25/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	12/10/2017
Teatro / Comedia	Infantil	10/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	01/08/2017
Teatro / Musical	Infantil	28/10/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	07/10/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	17/11/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	29/12/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	08/12/2017
Novo Circo / Novo Circo	Infantil	04/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	07/10/2017
Teatro / Outros	Adulto	06/10/2017
Teatro / Outros	Adulto	27/10/2017
Teatro / Outros	Adulto	29/10/2017
Teatro / Outros	Adulto	26/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	22/10/2017
Teatro / Outros	Adulto	02/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	14/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	28/12/2017
Teatro / Drama	Adulto	20/10/2017
Teatro / Drama	Adulto	25/11/2017
Teatro / Musical	Infantil	23/12/2017
Teatro / Musical	Infantil	27/12/2017
Teatro / Drama	Adulto	14/12/2017
Teatro / Drama	Adulto	16/12/2017
Teatro / Musical	Infantil	11/10/2017
Teatro / Musical	Infantil	11/11/2017
Teatro / Drama	Adulto	03/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	19/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	18/11/2017
Teatro / Drama	Adulto	12/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	17/11/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	26/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	27/10/2017
Teatro / Comedia	Infantil	22/12/2017
Teatro / Clásico	Adulto	10/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	24/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	10/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	09/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	27/10/2017
Teatro / Clásico	Adulto	23/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	25/11/2017
Teatro / Clásico	Adulto	04/11/2017

Teatro / Comedia	Adulto	07/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	11/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	14/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	01/12/2017
Teatro / Musical	Infantil	18/11/2017
Teatro / Musical	Infantil	29/10/2017
Teatro / Drama	Adulto	09/11/2017
Teatro / Comedia	Infantil	28/10/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	30/12/2017
Danza / Outras	Infantil	16/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	03/12/2017
Teatro / Monicreques	Infantil	06/10/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	24/11/2017
Teatro / Contemporáneo	Adulto	20/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	10/11/2017
Teatro / Comedia	Adulto	27/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	07/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	26/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	08/10/2017
Teatro / Comedia	Adulto	09/12/2017
Teatro / Comedia	Adulto	06/10/2017
Danza / Outras	Adulto	28/10/2017
Danza / Outras	Adulto	15/10/2017

Documento 1c: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2012

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	1	0	4	9	2	0	0	0	0	1	1	2	20
Danza / Neoclásica	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Danza / Outras	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	3	8
Danza / Tradicional	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	3
Maxia / Maxia de cerca	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Maxia / Maxia en xeral	2	3	4	1	7	0	0	3	4	4	4	19	51
Maxia / Mentalismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Outros	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Novo Circo / Novo Circo	0	5	0	0	0	0	0	1	2	3	7	11	29
Teatro / Clásico	0	0	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0	4
Teatro / Comedia	13	35	46	20	20	5	0	2	8	20	61	34	264
Teatro / Contemporáneo	4	5	10	4	5	3	0	0	7	2	19	15	74
Teatro / Drama	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Teatro / Monicreques	10	7	14	8	2	1	0	0	2	1	4	10	59
Teatro / Musical	1	1	3	0	1	4	0	0	0	0	0	0	10
Teatro / Outros	2	6	7	2	5	0	0	0	1	2	8	7	40
Teatro / Teatro de rúa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Teatro / Xestual	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	8	14
	35	64	95	47	43	14	0	6	24	37	108	111	584

Documento 1d: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2013

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	0	0	0	2	3	1	0	0	1	4	1	2	14
Danza / Neoclásica	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Danza / Outras	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Danza / Tradicional	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Maxia / Maxia de cerca	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia en xeral	0	0	0	1	0	0	0	1	3	0	4	9	18
Maxia / Mentalismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Outros	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Novo Circo / Novo Circo	0	0	0	1	1	0	0	2	0	1	0	1	6
Teatro / Clásico	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	2
Teatro / Comedia	0	0	0	20	31	5	0	0	5	22	26	12	121
Teatro / Contemporáneo	0	0	0	5	3	1	0	0	3	8	8	5	33
Teatro / Drama	0	0	0	4	2	1	0	1	2	9	8	10	37
Teatro / Monicreques	0	0	0	2	6	0	0	0	1	6	7	17	39
Teatro / Musical	0	0	0	1	0	0	0	1	0	6	7	3	18
Teatro / Outros	0	0	0	2	3	1	0	0	0	1	0	4	11
Teatro / Teatro de rúa	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2
Teatro / Xestual	0	0	0	3	0	0	0	0	2	0	0	3	8
	0	0	0	42	50	9	0	5	18	58	61	69	312

Documento 1e: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2014

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	1	2	2	8	5	1	0	0	0	1	4	1	25
Danza / Neoclásica	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Danza / Outras	0	0	0	3	0	0	0	0	0	1	1	2	7
Danza / Tradicional	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia de cerca	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia en xeral	1	4	1	3	0	0	0	2	0	0	2	6	19
Maxia / Mentalismo	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Maxia / Outros	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	4	6
Novo Circo / Novo Circo	1	1	0	1	0	0	0	0	1	2	2	1	9
Teatro / Clásico	3	3	0	1	1	1	0	0	0	4	4	1	18
Teatro / Comedia	14	21	29	17	20	6	0	1	7	21	20	21	177
Teatro / Contemporáneo	0	2	6	1	3	0	0	0	0	7	2	2	23
Teatro / Drama	1	2	2	0	5	1	0	0	0	1	3	0	15
Teatro / Monicreques	6	7	4	4	2	0	0	1	2	5	11	10	52
Teatro / Musical	2	7	6	9	1	1	0	0	1	3	2	8	40
Teatro / Outros	1	2	5	3	2	0	0	0	2	1	2	9	27
Teatro / Teatro de rúa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Teatro / Xestual	0	3	1	0	0	0	0	0	1	0	2	1	8
	31	54	56	52	40	10	0	4	14	46	55	66	428

Documento 1f: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2015

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maiο	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	0	0	3	9	1	0	0	0	1	2	3	2	21
Danza / Neoclásica	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Danza / Outras	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	0	1	6
Danza / Tradicional	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia de cerca	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia en xeral	2	1	5	0	1	0	0	0	2	1	1	6	19
Maxia / Mentalismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Outros	0	1	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Novo Circo / Novo Circo	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	2	0	5
Teatro / Clásico	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	4
Teatro / Comedia	15	24	31	37	16	1	0	0	6	37	28	26	221
Teatro / Contemporáneo	2	1	1	4	2	0	0	0	1	2	1	2	16
Teatro / Drama	0	0	6	0	0	1	0	0	0	3	3	0	13
Teatro / Monicreques	3	6	11	4	1	1	0	0	3	4	9	18	60
Teatro / Musical	4	3	2	3	5	0	0	0	0	2	3	8	30
Teatro / Outros	2	6	6	0	2	1	0	1	0	5	9	5	37
Teatro / Teatro de rúa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Teatro / Xestual	0	4	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	8
	28	47	74	60	30	5	0	1	15	59	60	69	448

Documento 1g: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2016

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	1	3	3	8	4	0	0	0	0	2	0	1	22
Danza / Neoclásica	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Danza / Outras	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	2	2	6
Danza / Tradicional	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Maxia / Maxia de cerca	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia en xeral	0	2	0	1	1	0	0	0	0	1	0	5	10
Maxia / Mentalismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Outros	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Novo Circo / Novo Circo	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	3
Teatro / Clásico	0	0	0	0	0	0	0	1	1	4	2	1	9
Teatro / Comedia	13	22	21	38	17	4	0	2	3	27	22	22	191
Teatro / Contemporáneo	4	5	9	8	6	0	0	0	0	6	10	1	49
Teatro / Drama	2	3	7	9	2	0	0	0	0	3	4	2	32
Teatro / Monicreques	4	1	5	6	9	0	0	0	0	7	9	14	55
Teatro / Musical	2	6	5	4	4	1	0	1	2	13	2	9	49
Teatro / Outros	3	8	10	10	5	2	0	1	0	11	9	9	68
Teatro / Teatro de rúa	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Teatro / Xestual	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	1	1	5
	29	50	62	87	50	7	1	7	6	74	63	67	503

Documento 1h: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación en 2017

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	2	0	4	6	2	0	0	0	0	0	0	6	20
Danza / Neoclásica	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Danza / Outras	0	0	1	2	1	0	0	0	0	2	1	1	8
Danza / Tradicional	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Maxia / Maxia de cerca	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Maxia en xeral	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	9	14
Maxia / Mentalismo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Maxia / Outros	1	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	4
Novo Circo / Novo Circo	0	0	3	0	0	0	0	0	1	2	4	2	12
Teatro / Clásico	0	0	2	0	0	0	0	0	0	1	7	0	10
Teatro / Comedia	18	31	33	25	11	6	0	2	3	26	20	8	183
Teatro / Contemporáneo	3	11	11	4	2	0	0	0	0	10	11	7	59
Teatro / Drama	0	0	5	3	0	0	0	0	0	2	4	2	16
Teatro / Monicreques	5	7	8	4	0	0	0	1	2	5	6	12	50
Teatro / Musical	3	9	6	8	0	1	0	0	1	11	3	5	47
Teatro / Outros	2	7	13	11	5	0	0	0	1	4	6	7	56
Teatro / Teatro de rúa	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Teatro / Xestual	4	3	1	1	0	0	0	0	1	1	1	4	16
	38	70	87	67	23	7	0	4	10	65	64	63	498

Documento 1i: Espectáculos da RGTA por modalidades escénicas e picos de contratación no período 2012-2017

	Xaneiro	Febreiro	Marzo	Abril	Maio	Xuño	Xullo	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Decembro	TOTAL
Danza / Contemporánea	5	5	16	42	17	2	0	0	2	10	9	14	122
Danza / Neoclásica	0	1	0	1	1	0	0	0	0	1	1	0	5
Danza / Outras	0	1	3	9	4	1	0	1	0	3	5	9	36
Danza / Tradicional	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	3	6
Maxia / Maxia de cerca	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Maxia / Maxia en xeral	5	11	10	7	9	0	0	7	10	7	11	54	131
Maxia / Mentalismo	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Maxia / Outros	3	1	6	2	3	0	0	0	0	0	1	5	21
Novo Circo / Novo Circo	1	6	5	3	2	0	0	3	6	8	15	15	64
Teatro / Clásico	3	4	5	2	1	2	0	1	1	11	14	3	47
Teatro / Comedia	73	133	160	157	115	27	0	7	32	153	177	123	1157
Teatro / Contemporáneo	13	24	37	26	21	4	0	0	11	35	51	32	254
Teatro / Drama	3	5	22	17	9	3	0	1	2	18	22	14	116
Teatro / Monicreques	28	28	42	28	20	2	0	2	10	28	46	81	315
Teatro / Musical	12	26	22	25	11	7	0	2	4	35	17	33	194
Teatro / Outros	10	29	41	28	22	4	0	2	4	24	34	41	239
Teatro / Teatro de rúa	0	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	4
Teatro / Xestual	4	10	4	6	1	0	0	1	4	4	7	18	59
	161	285	374	355	236	52	1	27	87	339	411	445	2773

13.2. Relación de gráficas e táboas e as súas fontes

- [p. 45] Gráfica 1: O sistema das artes escénicas. Fonte: Colomer (2006: 127).
- [p. 80] Táboa 1: Representacións, espectadores e recadación do teatro no período 2013-2016. Elaboración propia a partir dos datos recollidos en López García (2018: 136-143).
- [p. 204] Táboa 2: Evolución do número de espectáculos por modalidade escénica no período 2012-2016. Elaboración propia a partir dos datos fornecidos pola AGADIC (anexo 1).
- [p. 209] Táboa 3: Compañías, representacións, espectadores e recadación da danza no período 2013-2016. Elaboración propia a partir dos datos recollidos en López García (2018: 143-148).
- [p. 212] Táboa 4: Número e porcentaxe de espectáculos programados segundo as modalidades escénicas integradas en CnC 2018. Elaboración propia a partir dos datos recollidos no dossier de CnC (AGADIC 2018).
- [p. 213] Gráfica 2: Distribución porcentual por modalidade escénica ou programa do orzamento da RCDC 2018. Elaboración propia a partir da base de datos ofrecida na Internet (<https://www.dacoruna.gal/cultura/rede-cultural/>: última consulta 28/08/2018).
- [p. 217] Táboa 5: Estreas de Talía Teatro desde 2011 e número de funcións da compañía no período 2015-2019. Elaboración propia a partir dos datos incorporados na páxina web da compañía.
- [p. 229] Táboa 6: Distribución do teatro por provincias en CnC 2018. Elaboración propia a partir dos datos recollidos no dossier de CnC (AGADIC 2018).

- [p. 231] Gráfica 3: Picos de contratación de teatro nas principais redes de distribución da Galiza. Elaboración propia a partir dos datos empregados na táboa 2, na gráfica 2 e na táboa 4.
- [p. 232] Táboa 7: Festivais de teatro subvencionados pola AGADIC en 2017 ou 2018. Elaboración propia a partir dos datos recollidos nas webs dos festivais mencionados. Relación de fontes consultadas por orde de aparición na táboa:
- FIT: <http://festivaltiteresredondela.es/>
 - MITCFC: <https://www.mostrateatrocangas.gal/index.php?lang=gl>
 - CORPO (A) TERRA: <http://corpoaterra.com/>
 - MIT: <https://mitribadavia.gal/>
 - MTGC: <https://www.mostrateatrocarino.gal/>
 - FETEGA: <https://www.fetega.gal/>
 - FESTICLOWN: <https://www.festiclown.org/>
 - FIOT: <https://fiot.gal/>
 - NÚBEBES: <https://www.baobabteatro.com/es/festival-das-n%C3%BAbebes>
 - FITO: <http://www.fitoourense.com/2019/index.html>
 - GALICREQUES: <http://www.titerescachirulo.com/galicreques/>
- [p. 239] Gráfica 4: Logotipo da compañía teatral A Panadaría. Fonte: páxina web da compañía.
- [p. 244] Táboa 8: Mostra de hipersegmentación da idade nos espectáculos de teatro da Galiza. Elaboración propia a partir dos datos recollidos en espazos virtuais dos promotores do espectáculo e, no seu defecto, en noticias de prensa consultadas na Internet. Relación de fontes consultadas por orde de aparición dos eventos en que teñen cabida os espectáculos ou das entidades promotoras indicadas na táboa (en caso de que estas programaran máis dun espectáculo, unificamos baixo a primeira entrada as encenacións ofertadas):
- ROMARÍA CATIVA: ANTONAUTAS NA IAGOESFERA (2017): “Romaría Cativa: Sons Miúdos, Contos para coidar a terra,

O gaiteiro bucólico, Percubebé, Fantasía coas palabras, Té, chocolate, café”. URL: <https://antonautasnaiagosfera.com/agenda/romaria-cativa/>.

- FESTIVAL NÚBEBES: BAOBAB TEATRO (Coord.) (2018): *VI Festival das Núbeyes. Festival de artes escénicas para bebés e familia* (dossier). Pontevedra. Concello de Pontevedra. URL: <https://drive.google.com/file/d/1z7XTz6KQDFIckaONbpu7qVERXnXQm1mm/view>.
- IMCE: ____ (2016): “Zapatos - Caramuxo Teatro”, *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/medioambiente/gl/detalle-asset/zapatos-caramuxo-teatro/suceso/1453594378790?>.
- APEGO: CONCELLO DE CARBALLO (coord.) (2018): *Apego. Actividades para a socialización en galego da infancia. Inverno de 2018* (dossier). Carballo. Servizo de Normalización Lingüística do Concello de Carballo. URL: <http://apego.gal/musica-contos-e-obradoiros-con-especial-protagonismo-para-osas-bebes-no-programa-de-inverno-2018-de-apego-en-carballo/>.
- TEATRO DO ANDAMIO: ____ (2017): “Talía Teatro presenta na Coruña a súa obra infantil «Rosa Caramelo»”, *Galicia Confidencial*, 18/02/2017. URL: <http://www.galiciainconfidencial.com/noticia/49271-talia-teatro-presenta-coruna-obra-infantil-rosa-caramelo>.
- NADAL CULTURAL: ____ (2016): “Semana do Teatro con «Os soños na gaiola»”, en *La Voz de Galicia*, 26/12/2016. URL: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/cee/2016/12/26/semana-do-teatro-os-sonos-na-gaiola/0003_201612C26C4996.htm.
- CONCELLO DE VILAGARCÍA DE AROUSA: ____ (2016): “Un Ramón de mandarinas”, en *Guía Vilagarcía*. URL: <https://www.guiavilagarcia.es/2016/01/un-ramon-de-mandarinas-2en.html>.

- CONCELLO DE CAMBRE: ____ (2016): “No Centro Sociocultural do Graxal a Compañía Talía Teatro representa, Valentino Rufini e Ákil Pillabán de viaxe a Milán”, en *Galicianorte*, 09/06/2016. URL: <http://galicianorteacoruna.es/?p=13690>.
- FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE: ____ (2015): “Peer Gynt de Viravolta”, en *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/agora/es/detalle-suceso/peer-gynt-de-viravolta/suceso/1448418147761>.
- ASOCIACIÓN CULTURAL MANICÓMICOS: ____ (2015): “Laboratorio máxico - Mundo Mandarina”, en *Coruna.gal*. URL: <https://www.coruna.gal/cultura/es/agenda/historico/detalle-asset/laboratorio-magico-mundo-mandarina/suceso/1438910311637>.

[p. 308] Gráfica 5: Espectáculos de Talía Teatro segmentados por idade-albo contratados no período 2015-2018. Elaboración propia a partir dos datos pendurados na web da compañía e mais dos empregados na táboa 5.

13.3. Publicacións en Facebook

- a) A PANADARÍA (2018): “Hoxe comezan as funcións escolares de Elisa e Marcela no Salón Teatro de Compostela”, en *Facebook*, 23/10/2018.
- b) BRANDARIZ, PEDRO (2019): “«As Lendas de Antón Fraguas», o novo espectáculo para as Letras Galegas 2019”, en *Facebook*, 23/03/2019.
- c) CHÉVERE (2019): “Despois de máis de seis anos traballando no concello de Teo”, en *Facebook*, 20/09/2019.
- d) COLECTIVO PERVERSO (2015): “De hoxe a Domingo, Supermarket perverso na Zona C de Compostela”, en *Facebook*, 19/02/2015.
- e) PAZÓ, CÁNDIDO (2018): “Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día”, en *Facebook*, 23/03/2018.
- f) PENABADE, LUCHO (2019): “Unha reflexión sobre lingua e turismo”, en *Facebook*, 18/08/2019.
- g) RODIL, OLALLA (2018): “As cousas hai que velas en perspectiva e contextualizalas”, en *Facebook*, 09/05/2018.
- h) SALGUEIRO, ROBERTO (2015): “Permanecer á marxe. Discurso teatral / discurso político”, en *Facebook*, 05/09/2015.
- i) VIDAL PONTE, ROI (2018): “Mulleres obxecto, burlas colonialistas”, en *Facebook*, 19/07/2018.

Documento 3a: A PANADARÍA (2018): “Hoxe comezan as funcións escolares de Elisa e Marcela no Salón Teatro de Compostela”, en Facebook, 23/10/2018.

Hoxe comezan as funcións escolares de Elisa e Marcela no Salón Teatro de Compostela, estamos desexando recibir aos institutos e falar con elxs de diversidade. A partir do xoves e ata o domingo funcións para o público xeral. De xoves a sábado serán ás 20.30 e o domingo ás 18.00. Lembra! Se es a primeira persoa en chegar á taquilla e dis “ola, son lesbiana” terás dúas entradas de balde.



A panadaría



Oct 23, 2018 at 10:30 AM • 🌐

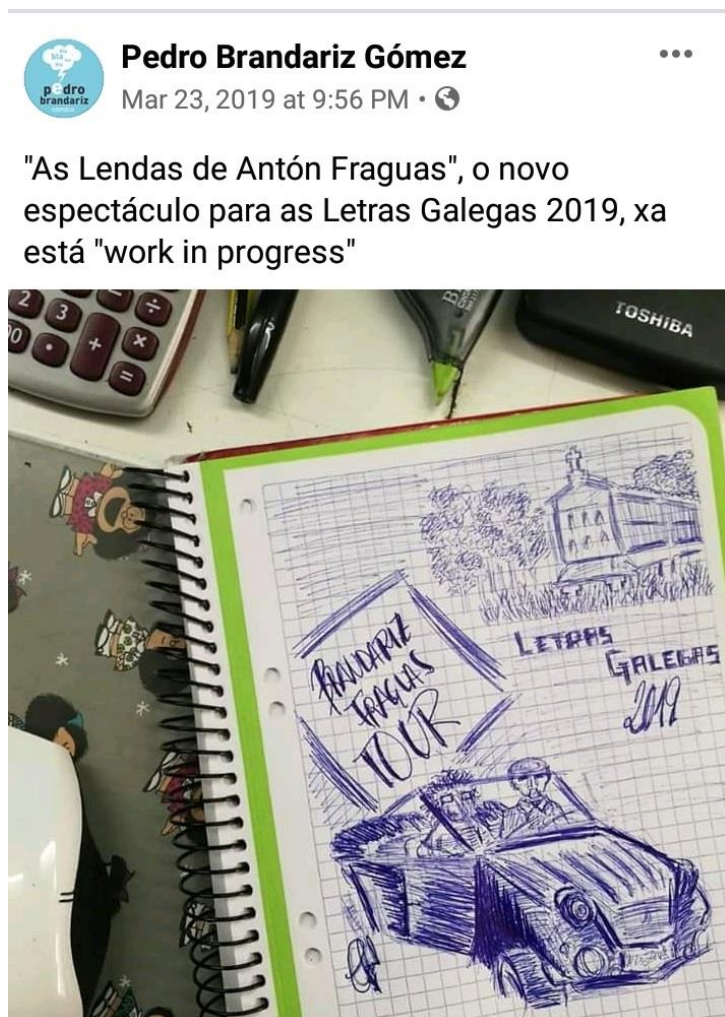
Hoxe comezan as funcións escolares de Elisa e Marcela no Salón Teatro de Compostela, estamos desexando recibir aos institutos e falar con elxs de diversidade 🧑🧒🧑🧒🧑🧒🦋🌈🦄 A partir do xoves e ata o domingo funcións para público xeral. De xoves a sábado serán ás 20.30 e o domingo ás 18.00.

★ Lembra! Se es a primeira persoa en chegar á taquilla e dicir "ola, son lesbiana" terás dúas entradas de balde.



Documento 3b: BRANDARIZ, PEDRO (2019): “«As Lendas de Antón Fraguas», o novo espectáculo para as Letras Galegas 2019”, en *Facebook*, 23/03/2019.

«As Lendas de Antón Fraguas», o novo espectáculo para as Letras Galegas 2019, xa extá “work in progress”.



Documento 3c: CHÉVERE (2019): “Despois de máis de seis anos traballando no concello de Teo”, en *Facebook*, 20/09/2019.

Despois de máis de seis anos traballando no concello de Teo, Chévere deixará de facelo definitivamente neste mes de setembro. Para nós foron anos de traballo moi intenso e de implicación total nun concello que non era o noso, pero que nos acolleu cos brazos abertos nun momento especialmente difícil para a compañía, despois de ter que pechar a Nasa e marchar de Santiago pola persecución do PP de Conde Roa.

Así que vaia en primeiro lugar o noso agradecemento a toda a xente do concello de Teo que creu en nós. Grazas pola confianza, por acompañarnos e axudarnos a levar adiante todo o que fixemos nestes anos.

En Teo atopamos persoas, iniciativas e proxectos que merecen todo o noso respecto e recoñecemento. Marchamos sentíndonos para sempre parte deste territorio e desta comunidade. Desde que chegamos quixemos escoitar ao tecido social e cultural e achegar propostas e actividades que complementasen, reforzasen e enriquecesen a vida cultural local. Nalgunhas cousas acertamos e noutras seguramente non tanto, pero o noso compromiso sempre foi claro e non escatimamos esforzos e recursos para levar adiante os proxectos que plantexamos. Ademais de estreir espectáculos como Eurozone (cinco semanas en cartel en Teo!), As Fillas Bravas, Ultranoite no País dos Ananos e Eroski Paraíso, actuar en todas as parroquias do concello e recibir o Premio Nacional de Teatro, durante estes anos mantivemos en Teo o cuartel xeral da Ultranoite, abrimos un laboratorio de investigación escénica como a Berberecheira e fixemos proxectos en colaboración coa veciñanza e colectivos sociais, como Cacheiras Nadal Comedy e SoundpaintingTeo.

Como sabedes, Chévere gañou no ano 2016 o concurso público convocado polo concello de Teo para contratar o servizo de produción e dinamización teatral como compañía residente. Este contrato rematou o pasado mes de xuño e desde entón estabamos á espera da nova convocatoria, á que tiñamos previsto presentarnos coa intención de dar continuidade a un traballo que deu uns resultados moi salientables.

A finais do mes de agosto a nova responsable da área de cultura do concello comunicounos que de momento non teñen previsto convocar un novo concurso, dándonos un par de semanas de prazo para que sacásemos as dotacións técnicas do auditorio municipal, que son de Chévere, e o resto de material da compañía. Non foi posible sequera organizar un acto público de despedida. Así que non parece doado

que vaíamos seguir estreando en Teo as novas obras de Chévere, nin que poidamos seguir facendo as Ultranoites tal e como se viñan celebrando no auditorio da Ramallosa. Pero tampouco parece que o concello teña ningún outro modelo alternativo que se poida expoñer coa claridade coa que se pode debater sobre os resultados acadados baixo este modelo que agora desaparece.

Somos conscientes do esforzo que supuña para un concello mediano como o de Teo manter un contrato destas características. Por iso sabemos valorar a súa aposta por abrir novas canles de relación entre o sector cultural profesional e a administración local. Máis alá de que fose Chévere quen desenvolvese o seu programa de residencia, o importante é o marco xurídico que se creou para regular as relacións entre unha compañía/productora cultural e o concello, garantindo o control do diñeiro público e a transparencia de todo o proceso.

Neste sentido, convén aclarar que a cantidade total achegada polo concello de Teo neste contrato de 3 anos foi de 90.000€ + IVE, nin un euro máis, moi lonxe das cifras que deu o PP durante a campaña electoral. Ao tratarse dunha licitación pública, esta información é accesible e pódese solicitar ao concello. Por suposto, os grupos políticos municipais coñecen perfectamente as contas do concello e as facturas presentadas pola empresa licitadora.

Indo un pouco máis alá, o compromiso de Chévere desde o principio foi captar outros recursos públicos e privados por un importe equivalente á achega do concello de Teo, de maneira que o investimento do concello tivese un efecto multiplicador plasmado nas actividades e programas desenvolvidos, que superaron amplamente o alcance que esixía o contrato. Ao rematar estes tres anos, os recursos alleos captados por Chévere foron de 83.000€, aos que habería que engadir as achegas económicas da propia compañía. O esforzo para equilibrar e rendibilizar a achega do concello non parou aí, senón que os pregos do concurso xa prevían que unha parte importante do orzamento necesario para desenvolver as actividades debía proceder dos ingresos de explotación, da billeteira. Este é un risco que tivo que asumir a compañía, pois dependeu do acerto, calidade e interese dos espectáculos propostos para poder acadar a súa viabilidade económica. Ademais, a billeteira supón un exercicio de corresponsabilidade para as persoas que acoden e participan, asumindo unha parte do financiamento da actividade da que están gozando e liberando desa carga aos veciños e veciñas do concello que deciden non participar. Por fortuna, nestes tres anos as actividades programadas por Chévere superaron as 8.000 persoas asistentes e/ou participantes.

É moi frustrante comprobar que os resultados, a práctica e a experiencia acumulada neste tempo non é relevante para as persoas que se responsabilizan das políticas culturais, estámolo vendo en moitos lugares de Galicia (véxase o que está pasando en Ourense coa cancelación do Festival Internacional de Teatro de Ourense-FITO) e do resto de España (véxase o que está sucedendo co cese dos equipos de dirección dos teatro públicos de Madrid). Para mellorar o medio cultural é imprescindible avaliar o que se está facendo, senón sempre estaremos empezando de cero, pensando que o noso suposto modelo é mellor cos demais.

En fin, nós marchamos de Teo coa cara ben alta, satisfeitos pola intensidade do noso traballo e polo retorno tan positivo que nos chegou de moitos veciños e veciñas. Ímonos cheos de boas experiencias, de momentos ben lindos e arroupados pola calor de tanta xente.

O noso destino seica é deambular dun lugar a outro. Preparámonos para seguir o camiño, pero non perdemos a esperanza de atopar acougo nalgún sitio.

Podes ver a memoria de actividades destes anos aquí:
http://redenasa.tv/.../chevere_memoriaactividades_teo_2016_19...



Grupo Chévere



Sep 20, 2019 at 1:59 PM • 🌐

Despois de máis de seis anos traballando no concello de Teo, Chévere deixará de facelo definitivamente neste mes de setembro. Para nós foron anos de traballo moi intenso e de implicación total nun concello que non era o noso, pero que nos acolleu cos brazos abertos nun momento especialmente difícil para a compañía, despois de ter que pechar a Nasa e marchar de Santiago pola persecución do PP de Conde Roa.

Documento 3d: COLECTIVO PERVERSO (2015): “De hoxe a Domingo, Supermarket perverso na Zona C de Compostela”, en *Facebook*, 19/02/2015.

De hoxe a Domingo, Supermarket perverso na Zona C de Compostela. XoVe-Sa ás 20:30 e Dom ás 19.30. Prezo? 4,99, pero HOXE XOVES, OFERTÓN 3X2= 3 PERSOAS POR TAN SÓ 9,98!!!!



Colectivo Perverso



Feb 19, 2015 at 9:56 AM • 🌐

De hoxe a Domingo, Supermarket perverso na Zona C de Compostela. XoVe-Sa ás 20:30 e Dom ás 19:30. PRezo? 4,99, pero HOXE XOVES, OFERTÓN 3x2= 3 PERSOAS POR TAN SO 9,98!!!!



Documento 3e: PAZÓ, CÁNDIDO (2018): “Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día”, en *Facebook*, 23/03/2018.

Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día. Terían que tomar exemplo outras (e sobre todo outra) cidades do país. O espectador ten a súa vida, e un día pode, outro non... E ademais está o boca a boca, que con unha soa función non se pode producir. En fin, un aplauso para a Coruña neste caso.



Cándido Pazó is with Mónica Camaño and 2 others.



Mar 23, 2018 at 1:46 PM • 🌐

Só Santiago e a Coruña programan sistematicamente as funcións máis de un día. Terían que tomar exemplo outras (e sobre todo outra) cidades do país. O espectador ten a súa vida, e un día pode, outro non... E ademais está o boca a boca, que con unha soa función non se pode producir. En fin, un aplauso para a Coruña neste caso.

NACIDAS LIBRES
escrita por Cándido Pazó

COMTRAPRODUCCIONES
www.contraproducciones.com

actrices:
Mónica Camaño
Casilda Alfaro
Rocío González
Susana Dans

dirección
Cristina Domínguez

PROLIGHT

A CORUÑA
TEATRO ROSALÍA

venres
23

sábado
24

20,30 h

Documento 3f: PENABADE, LUCHO (2019): “Unha reflexión sobre lingua e turismo”, en *Facebook*, 18/08/2019.

UNHA REFLEXIÓN SOBRE LINGUA E TURISMO. Os Quinquilláns levamos máis dun lustro facendo visitas teatralizadas no Verán, polo tanto con moito público que só fala en castelán. Constitúe iso un problema? Case nunca. É certo que temos escoitado reaccións, comentarios, tamén de galegos e dunha parte moi minoritaria do público. Os argumentos neses casos foron: "Estamos en España", "No tengo por que entenderlo". "Los trogloditas no hablaban gallego". A inmensa maioría, no entanto, non só o entenden senón que se teñen referido deste xeito: "Algunas palabras no las comprendí, pero por el contexto...", "Es muy auténtico", "Me encanta que el niño escuche otras lenguas", "Es precioso". Animamos pois a todas as Institucións, profesionais de todos os sectores, sexa teatro ou non, a usar para traballar con produtos turísticos. É un valor positivo, e resulta moi estraño difundir a cultura galega sen usar o idioma propio. É coma un coche sen motor. A cousa non anda, está presa, retida, non ten forza e resulta falsa. O idioma é a base, e se algo non se entende puntualmente, explícase, desde o galego tamén, achegándolle a nosa cultura á xente, dun xeito amable, que resulte natural, sincero, para que a xente que nos visite se sinta como na casa, pero nunha casa con normas, con historia, con cultura e con lingua. Hai que respectarse. Por outra banda, nas visitas tamén hai galegos e galegas, que teñen dereitos lingüísticos non inferiores aos de ninguén, como visitantes merecen ser tratados na lingua propia do País. É moi estraño ver que polo feito de haber 4 ou 5 persoas de fóra e 20 de aquí nunha visita se faga en español como se houbese cidadáns A e cidadáns B. Os galegos e galegas somos apreciados xustamente por iso, por ser naturais, acolledores, nada distantes, por ter valores solidarios, por ter unha cultura e un patrimonio magníficos. Desde logo a lingua é o maior patrimonio, polo tanto é digna de oírse, de entenderse. O prexuízo de galego só para os da casa é moi negativo, hai que esgazalo e abrirse ao mundo co galego por diante. Ben, xa desafozamos. Hoxe convidámosvos a que veñades ao Castelo de Vimianzo e ás Torres do Allo no Concello de Zas, moi perto de Baio. Tero Rodríguez interpretará a Elvira de Oghas e Francisca Rioboo. Eu a Roi do Cereixo e a Vítor López Seoane.

CASTELO DE VIMIANZO.- Pases ás 13:00 e ás 17:00 h.

TORRES DO ALLO.- Ás 19:30 h.



Lucho Penabade Outeiro



Aug 18, 2019 at 9:58 AM •

UNHA REFLEXIÓN SOBRE LINGUA E
TURISMO . Os Quinquilláns levamos máis dun
lustro facendo visitas teatralizadas no Verán,
polo tanto con moito público que só fala en
castelán. Constitúe iso un problema? Case
nunca. É certo que temos escoitado reaccións,
comentarios ,tamén de galegos e dunha parte
moi minoritaria do público. Os argumentos
neses cas... [See More](#)


Documento 3g: RODIL, OLALLA (2018): “As cousas hai que velas en perspectiva e contextualizalas”, en *Facebook*, 09/05/2018.

As cousas hai que velas en perspectiva e contextualizalas. Desde 2009 a CRTVG foi deixando na mínima expresión a programación cultural. Desapareceron Miraxes, Onda Curta, Libro Aberto, Aberto por reformas, Planeta Furancho, Eirado, Onda Vital, Alalá e agora o Diario Cultural que pasa a difuminarse no medio da programación xeralista, o entretemento e os servizos informativos. A CRTVG é un servizo público suxeito a uns principios de difusión e promoción cultural, entre outros. A tendencia é desde 2009 e fragmentar e espaxer empqueñecendo todo...



Olalla Rodil



May 8, 2018 at 9:06 PM • 

As cousas hai que velas en perspectiva e contextualizalas. Desde 2009 a CRTVG foi deixando na mínima expresión a programación cultural. Desapareceron Miraxes, Onda Curta, Libro Aberto, Aberto por reformas, Planeta Furancho, Eirado, Onda Vital, Alalá e agora o Diario Cultural que pasa a difuminarse no medio da programación xeralista, o entretemento... [See More](#)

Documento 3h: SALGUEIRO, ROBERTO (2015): “Permanecer á marxe. Discurso teatral / discurso político”, en *Facebook*, 05/09/2015.

(Sobre a necesidade de toma de conciencia como grupo de autores teatrais, este texto nace ao abeiro da polémica suscitada polo texto preambular do festival Escenas do cambio. Festival de inverno de teatro, danza e arte en acción, programado na Cidade da Cultura no mes de febreiro de 2105 e conclúese días despois do encontro de dramaturgos galegos celebrado no mes de xullo do mesmo ano na Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas).

A indolencia é un dos peores defectos que pode ter un individuo. Cando é unha consecuencia da covardía pode atopar unha xustificación na condición humana ou, cando menos, unha explicación na nosa fragilidade. Pero cando obedece a unha postura cínica resultado dun onanismo cultivado con fruición acaba por se converter nun dos peores males que podemos padecer, porque sempre atopa unha xustificación (a razón, a excelencia, a excepcionalidade). Entón a indolencia devora o noso tempo con voracidade e só nos decatamos cando estamos no bordo dun final, sexa cal for, impedidos xa pra reconducir un camiño que fomos construíndo sen sabelo, ou sabedores, confiados en que o paso do tempo é unha hipótese que sempre nos deixará espazos para transitar outra oportunidade. Con inxenuidade pensámonos á marxe e con sorpresa decatámonos de que non era marxe, senón límite. E o abandono, verdadeira acción política.

E isto vai diso, xustamente. Da natureza política do noso solitario oficio que de xeito irremediable está suxeito á proxección pública. En consecuencia, do discurso político que encerra a nosa toma de conciencia como grupo, e do que tamén contén a súa ausencia.

Hai pouco, alguén neste país afirmaba que “primeiro a obra, despois o discurso”, como conclusión taxativa a unha reflexión previa sustentada na idea de que “o teatro está por riba da política”, sen decatarse do paradoxo que presentaba, pois tal axioma contén unha profunda carga política (reaccionaria). Aínda que esta aseveración se apoie nunha concepción extremadamente limitada do concepto de política, como puidese ser o xogo de estratexias que posibilitan a consecución do poder, aínda así, é unha equivocación defender a idea dun teatro á marxe da política. Estar á marxe constitúe, no mellor dos casos, unha posición de cegueira consentida que podería xustificar, como de feito o fai, calquera praxe escapista que, precisamente pola súa natureza, consolida un poder –e a súa moral-. Alberto Mira en “De silencios y espejos.

Hacia una estética del teatro español contemporáneo”(1996), explica con claridade exemplificando con certas prácticas“neutras” do teatro español durante a ditadura franquista (sempre se ve máis claro sobre negro) que poderíamos extrapolar ao teatro realizado noutros contextos políticos e noutras contornas socioeconómicas. Cando Alberto Mira afirma que “no hay textos neutros, transparentes o inocentes, aunque sí hay textos que favorecen lecturas neutras, inocentes, de evasión” está definindo estar á marxe como unha acción política. Non é unha cuestión de isomorfia coa Política, como establece Alain Badiou na súa magnífica “Rapsodie pour le théâtre” (1996): neste caso é unha cuestión de identidade.

Todo discurso teatral, e aquí vou englobar como tal o dramaturxico e o literario, o espectacular e o dramático, está invariablemente sometido a unha visibilización e, en tanto que tal, a unha forma. Estas formas poden ser morais (responden favorablemente aos códigos dominantes do grupo) ou inmoralis (contrarias aos códigos establecidos). Ningunha forma (discurso) é amoral: definirse como amoral sería o mesmo que definirse como apolítico. Como postularse á marxe. Non é posible non ter moral: o que é factible é carecer dunha moral, o que inevitablemente conduce a outra (o amoralismo de Nietzsche e Stirner non deixa de constituír outra sorte de moral, mesmo desde a perspectiva máis individualista). É o non que é un si. Entendida a Política desde un punto de vista máis inclusivo (extensivo) podemos considerala como unha parte da moral, a cal está asociada a un acto de conciencia, que nun primeiro momento pode estar sometido a unha pregunta obvia: quen son e onde? De aí que poidamos estimar que a toma de conciencia é un acto político. Claro que poderíamos aquí tratar sobre o asunto da emoción do individuo ou do grupo para evitar someternos á proba de Turing e correr o risco de que alguén afirmase que a conciencia é un invento da igrexa (unha conciencia) ou que un discurso non é máis que unha forma sometida ás regras da mecánica, de tal maneira que determinado programa informático podería elaboralo. A negación da conciencia é un acto político que pretende un individuo sometido. Conformamos unha estrutura onde cada acción en sociedade (discurso visibilizado) responde a unha vontade política propia ou a unha vontade política allea. Esta segunda tende a acocharse nas actuais sociedades occidentais en formas de suposta liberdade que non son máis que obxectos en venda cunha ampla marxe de beneficio: é a plusvalía da democracia. Así que cando como autores de teatro habitamos ese lugar afastado e solitario onde é doado achar as ferramentas de traballo e pensamos que estamos sos e suxeitos unicamente á ditadura do combate interno entre a idea a súa formalización convencidos de que ese proceso é un asunto estritamente persoal, no fondo só habitamos a falacia do xenio

creador e ignoramos que existimos en tanto que o noso discurso é visibilizado, é dicir, a partir do momento en que o noso discurso é interpretado a través dunha moral (recepción). Só nese momento existe, non na gabela da hipótese ou na éxtase da imaxinación.

Chegados a este punto, como poderemos definir a ausencia dunha toma de conciencia colectiva? Non doutra maneira que como a certeza de que esta carencia sostén a nosa propia incerteza, a nosa existencia como virtualidade sobreentendida. Presupoñemos, equivocadamente, que podemos definirnos como individuos, neste caso como autores de teatro, á marxe dun grupo e dunha traxectoria. A reflexión de Taifel (1981) explica moi ben a nosa presunción como creadores: “por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos [...] algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales”. Se Durkheim definía no século XIX a conciencia colectiva como un conxunto de crenzas e sentimentos comúns á meirande parte dunha sociedade que forma unha unidade con funcionamento propio e que, paradoxalmente, só se concreta nos individuos, un século máis tarde Herrero (2002) defíneo como un estado de conciencia implicitamente compartido duns individuos que recoñecen e expresan a súa pertenza a unha categoría de persoas, a unha comunidade que os acolle. Estes contidos implícitos, partindo aínda de formas concretas, non deixan de constituir una virtualidade sobreentendida que sitúa ao individuo nunha posición pasiva. Cando Valiente Gatter parte da distinción marxista de “clase en si” e “clase para si” para afirmar que “identidad para sí significa el ejercicio de una firme voluntad colectiva de autoconcebirse como grupo y ser reconocido como tal” (1993), está deixando nas mans do individuo a capacidade de acción, fronte a aquela concepción decimonónica de identidade. Esta é a capacidade que temos nós: fronte á existencia dun grupo sen conciencia de identidade (clase en si) que permanece á marxe, a necesidade dun grupo con conciencia dos seus intereses e capacidade social -clase para si- (Herrero, 2002). A traxectoria da autoría dramática, máis ampla desde unha perspectiva literaria, desde logo, máis imberbe no espectacular, existe, malia todo, no noso país. Existe, só que á marxe dunha traxectoria para si.

Vivimos en si mismados. Xa sei que o xogo de palabras é simple. Pero acaso a nosa situación non o é? Ensimismados na nosa compracencia carecemos dunha conciencia colectiva. Claro que podemos encontrar autores na nosa dramaturxia cun un claro discurso político (coidado, non dunha adscripción ideolóxica determinada, senón con conciencia de saber onde se está) fronte a outras posturas á marxe da contorna. Pero

carecemos dunha conciencia colectiva de traxectoria común, que acaba debilitando os nosos discursos.

Unha toma de conciencia común debería estar sustentada en valores de permanencia, non de continxencia. Estamos afeitos a ver como esta última é a que mobiliza os discursos de grupo cando este se sente atacado, pero precisamente, a inestabilidade desta continxencia determina a inestabilidade do grupo. A continxencia é a arma da cegueira que nestes tempos peneira todo. É discreta, e sabe disimular a súa febleza. Converte a anécdota en historia e a ocorrencia en idea. Pero é como a area dos castelos na praia ou como o helio do globo que, por un instante, colma de felicidade ao neno. A continxencia sustenta discursos que arrastra a marea e constrúe realidades que leva o vento. Sorprendentemente, as posturas máis progresistas aceptan, cegas, a xordeira que a continxencia impón: hoxe é o futuro, e se unha idea debe espirse para se actualizar, faise. A continxencia non permite evolucionar, aínda que usa este disfrace. Non ten vontade de progresión, ao contrario, mantén ao individuo e ao grupo no estancamento. E detida, a sociedade involuciona. Hoxe, a inmediatez é necesidade e os proxectos –as políticas- desenvolvidas a longo prazo, excepcións nun discurso prendido no aire.

A urxencia da nosa situación como dramaturgos tampouco pode agardar polo tempo como condición que canonice unha traxectoria. Se atendésemos a que “no todos los significados pueden llamarse culturales, sino sólo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos, ya sea a nivel individual, ya sea a nivel histórico, es decir, en términos generacionales” (Giménez, 2008) no noso país daríase o paradoxo de ter que definir como significado cultural un coñecido programa de televisión de entretemento como “Luar” (1992- ¿?) e apenas poder falar dun par de autores teatrais como referenciais. Se temos en conta que a nosa primeira xeración de autores profesionais de teatro segue, case na súa totalidade, exercendo aínda o seu oficio, manter ese criterio ortodoxo do teempo canonizador dunha esencia como eixo vertebrador dunha toma de conciencia para sí no serviría máis que para nos manter nunha posición de debilidade. Este esencialismo anula a vontade e impón un decálogo previo que determina ao individuo e, xa que logo, ao grupo (Liu Sanguinis / Liu Solis). Unha toma de conciencia é un exercicio de vontade, un acto con propósito de emancipación. Pode apoiarse nun criterio esencialista, pero vai moito máis aló porque é un acto que se conforma proxectado nun futuro, non se sustenta nun pasado definitorio. Defínese pola súa natureza de progresión. Non se trata de pertencer a un grupo, senón de pertencer a un grupo cunha finalidade.

Isto ía do discurso político que encerra a nosa toma de conciencia. E tamén do discurso político que se deriva da súa ausencia. Hai unha certa mesquindade nunha parte da sociedade cando, en tempo de crise, articula o seu pensamento – profundamente político- na inutilidade da Política. É unha idea que vén de vello e que sempre se vendeu con adubíos. Hoxe, en calquera supermercado, están de promoción nos estantes que se sitúan ao pé das caixas rexistradoras. Non fuches coa idea de mercar nada diso, pero acabas saíndo con algún deses produtos. A dirección de vendas colocounos aí porque, intranscendentes e exhibidos cun asequible porque non, sabe que é moi doado que acabes collendo algún mentres agardas, adoecido, na cola.

Isto vai da indolencia de estar en si mismado.



Roberto Salgueiro González



Sep 5, 2015 at 1:37 PM • 🌐

PERMANECER Á MARXE. DISCURSO TEATRAL / DISCURSO POLÍTICO

(Sobre a necesidade de toma de conciencia como grupo de autores teatrais, este texto nace ao abeiro da polémica suscitada polo texto preambular do festival Escenas do cambio. Festival de inverno de teatro, danza e arte en acción, programado na Cidade da Cultura no mes de febreiro de 2105 e conclúese días despois do encontro de dramaturgos galegos celebrado no mes de xullo do mesmo ano na Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas)

A indolencia é un dos peores defectos que pode ter un individuo. Cando é unha consecuencia da covardía pode atopar unha xustificación na cond... [See More](#)

Documento 3i: VIDAL PONTE, ROI (2018): “Mulleres obxecto, burlas colonialistas”, en *Facebook*, 19/07/2018.

Mulleres obxecto, burlas colonialistas, humor fácil e conservador, diglosia, histrionismo, personaxes estereotipados... Iso é o que significa a palabra Teatro para o programa Malo Será. A TVG non só non fai nada a prol da cultura, senón que aínda por riba contribúe a espallar a incultura. Vergonza.



Roi Vidal Ponte



Jul 19, 2018 at 11:15 PM •

Mulleres obxecto, burlas colonialistas, humor fácil e conservador, diglosia, histrionismo, personaxes estereotipados... Iso é o que significa a palabra Teatro para o programa Malo Será. A TVG non só non fai nada a prol da cultura, senón que aínda por riba contribúe a espallar a incultura. Vergonza.