

A dramaturxia galega de autoría feminina no século XXI

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

[...] *Estou aquí. Estou aquí no medio da felicidade contemplando a dor.
Non era preciso chegar ata aquí. Pero foi preciso.
Non era preciso vir ata aquí para entender.
Pero era preciso chegar ata aquí para ver.
Hai un tempo para todo. Hai o tempo das árbores e o tempo das estrelas.
Hai o tempo do silencio. Hai un tempo para a escuridade.
Hai un tempo para contemplar a luz que aínda loce e que xa non está
Hai un tempo para saber e hai un tempo para sandar.
Non hai tempo para esquecer. Ese tempo non existe*
(Vanesa Sotelo, *Nome: Bonita*)

1. O obxecto de estudo

As visións textocéntricas hexemónicas no contexto cultural galego levaron a colocar nos lugares centrais da historiografía teatral o soporte textual dos espectáculos. Segundo esta concepción, a representación suporía unha adaptación para a escena do texto escrito, unha aproximación sempre parcial e imperfecta do inmenso potencial presente na obra literaria. Así sendo, a canonización produciuse fundamentalmente no campo das letras e os estudos teatrais concentráronse nos valores literarios das pezas escritas.

As limitadas tentativas académicas de proxectar sobre o teatro galego visións non textocéntricas –pensemos, a título de exemplo, na *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica* (2005), de Manuel F. Vieites– non alcanzaron a se desvincular realmente das interpretacións e periodizacións construídas a partir do estudo dos textos dramáticos canonizados.

Se a isto acrecentarmos o enorme valor concedido á literatura en conxunturas de emerxencia identitaria como a galega (Salinas Portugal; Figueroa 2001) e a filoloxización das actividades culturais que se deriva do valor central concedido á lingua (Figueroa 1988) as autorías diferentes da textual fican normalmente subordinadas –se non directamente ignoradas. Podemos achar unha constatación desta tendencia á literaturalización do feito dramático na necesidade de publicar algún tipo de soporte literario de propostas escénicas que non partiron de monumentos literarios *stricto sensu* mais que se desexan incorporar á historiografía dramática: é o caso, entre outros, de *Illa Reunión* (2008), sobre a creación homónima de Ana Vallés para o Centro Dramático Galego, ou os volumes *Río Bravo* e *Annus horribilis e outros musicais* (2017) da Compañía Chévere.

Desta maneira, en termos de autoría dramática fica fóra da consideración dos axentes canonizadores o traballo de creadores escénicos que non se serven dun soporte literario concreto –ben por se centraren en elementos non verbais (a maioría das creacións da compañía Voadora, por exemplo, ou de colectivos especializados en teatro físico, como Elefante Elegante, ou de obxectos, como Tanxarina), ben por empregaren fragmentos textuais heteroxéneos aos que non sempre é fácil atribuír a consideración global de texto teatral independente (moitos espectáculos de Matarile Teatro) ou ben, no caso de o soporte textual existir como tal, este estar moi afastado dos parámetros tradicionais da excelencia literaria (as citadas de Chévere).

Seguindo esta tendencia logocéntrica, cando en 2005 o Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais de Galicia –hoxe desaparecido– publicou o *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004* expresaba a súa concepción restrinxida do exercicio

que se quería inventariar: “Sendo conscientes da complexidade e ambigüidade da terminoloxía e da súa evolución histórica, empregamos *dramaturgo* no sentido tradicional” (Nogueira, 25). Desarte, no volume emprégase o termo para facer referencia a “o creador do texto co que se traballa na escena” (Nogueira, 25), diferenciando nas respectivas fichas entre “escrita teatral” e “adaptador/a ou versionador/a.” Fícaron completamente toldadas outras prácticas envolvidas na acepción atribuída ao termo *dramaturxista* nas culturas xermánicas –con raíz en Gotthold Lessing e modelo referencial no traballo de Bertold Brecht– e as escritas fragmentarias que caracterizan a dramaturxia contemporánea.

Sen pretendermos entrar en disputas terminolóxicas –e paradoxalmente cientes da tendencia contemporánea á disolución da idea de autoría–, nas páxinas a seguir vaixe considerar este termo nun sentido máis amplo, envolvendo tanto o *Dramatist/Dramatiker* como o *Dramaturg*. En concreto, vísase pór o foco no traballo dramaturxico desenvolvido polas mulleres no sistema teatral galego no século XXI, considerando a creación de textos literarios destinados á representación e a autoría de dramaturxias particularizadas –con ou sen soporte literario. Para alén da textual, vaixe contemplar, por tanto, a autoría escénica –non entendida como adaptación dun texto, mais como a construción do espectáculo mediante a definición da súa complexa partitura (Becerra 2007).

2. O teatro galego na viraxe do século: a ameaza da súa razón de ser

Desde a súa refundación a finais da década de sesenta do século XX, o sistema teatral galego pasou por un cruzamento de procesos de lexitimación, densificación e institucionalización. Nestes anos, o novo campo cultural puxo en circulación o seu propio capital simbólico e definiu unhas regras de xogo específicas diferenciadas do correlato español, conformando, así, un sentir común, unha crenza colectiva sobre a natureza, extensión e características do mesmo. Neste sentido, o grande consenso basilar foi colocar o uso da lingua galega como *doxa* central do campo, de maneira que a utilización do idioma propio da Galicia nas producións teatrais galegas non foi sometida a cuestionamento.

Xa nos anos finais da centuria, asistimos a unha crecente tensión por ocupar os lugares prestixiados do sistema. Esta disputa pola centralidade produciuse principalmente entre dous grupos de axentes que propugnaban tanto modelos repertoriais discrepantes como, cando menos inicialmente, vías diferenciadas de xestión das unidades produtivas e de exhibición das súas creacións (López Silva 2012).

Dunha parte, colocáronse os axentes máis ou menos canonizados, que concibían os seus espectáculos a partir dun texto literario perfectamente definido e que sobrevivían instalados nas fórmulas derivadas da política teatral executada polas institucións creadas para o efecto pola administración autonómica –dependencia das subvencións públicas (que condicionaban os ritmos de produción), exhibición en itinerancia polas redes de distribución deseñadas polas administracións e consecuente suxeición aos programadores etc. Doutra parte, os colectivos denominados “alternativos”, caracterizados inicialmente pola residencia nunha sala propia de titularidade privada –como xa fixera nos anos oitenta a Sala Luís Seoane na Coruña– e unhas dinámicas diferentes de produción e de xestión dos públicos.

Os iniciadores deste segundo modelo foron as compañías Matarile Teatro e Chévere, que xeriron respectivamente o Teatro Galán (1993-2006) e a Sala Nasa (1992-2011), ambas en Santiago de Compostela. Nestes espazos propiciouse un relacionamento co público –e entre os creadores– afastado do dominante naquela altura entre os colectivos teatrais convencionais. Cada grupo cunha marca e cun estilo propios, repertorialmente presentaron produtos con estéticas igualmente distantes das que eran

habituais entón, en liña coas tendencias contemporáneas que se estaban a producir noutras latitudes: experimentación, promiscuidade con outras artes (danza, música, vídeo...), permeabilidade ao postdrama, irreverencia... Aliás, as creacións destas dúas compañías distanciáronse das visións textocéntricas e da sacralización do soporte lingüístico do espectáculo e da súa autoría. Nas propostas destes colectivos a linguaxe autonomizouse e o texto deixou de ocupar o lugar central da estrutura semiótica, até o extremo de ser concibido, nalgúns casos, como un “agobiante corsé” (López Silva 2012, 2) do que cómpre desvencellarse para desvendar “las estrategias de poder sostenidas por los sistemas hegemónicos de representación, basados en la palabra” (Cornago, 166).

As novidades estéticas e, en menor medida, os mecanismos de produción e distribución alternativos espalláronse a outros colectivos que naceron á volta das dinámicas presentes naqueles dous espazos e noutros que seguirían a súa estela –como a Sala Ensalle (2003) de Vigo–, ben como en centros de ensino dramático regrado –a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, desde 2005–, ou non regrado –o compostelán Espazo Aberto, desde 1992, por exemplo, ou a coruñesa Casahamlet, desde 1998. Desta forma, grupos como Nut Teatro, Voadora, IIMaquinario, A Panadaría, Inversa Teatro ou Elefante Elegante incorporaron algúns dos procesos e das características descritas –con exclusión da xestión dunha sala propia. E, como consecuencia da ruptura das fronteiras entre o teatro e outras manifestacións escénicas, aínda cumpriría acrecentar a este agregado colectivos de danza e de novo teatro como Pista Catro, Pisando Ovos ou Licenciada Sotelo. Os compoñentes máis salientes deste grupo de creadores acumularon un crecente prestixio que os deslucou para os lugares centrais dun sistema que até entón ocuparan os líderes do movemento refundacional do teatro galego.

Ao mesmo tempo que se producían estas tensións entre partidarios e detractores do textocentrismo, asistimos a unha crecente deserción da *doxa* central do sistema: o uso do idioma galego. Seguindo o exemplo de Matarile, que nunca asumiu realmente o monolingüismo escénico en galego, outros colectivos máis recentes vinculados aos novos modelos repertoriais que vimos de describir –en ocasións integrados por persoas formadas na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia– xa non se senten obrigados a observar esta norma sistémica e repudian os usos lingüísticos que viñan sendo exixidos para integrarse no campo escénico galego. A partir do cruzamento de códigos que caracterizan as estéticas contemporáneas, algunhas agrupacións dramáticas incorporaron aos seus espectáculos enunciados lingüísticos en diferentes idiomas –de maneira que xunto á galega comparecían máis linguas–, nunha progresión que nalgún caso conduciu á marxinação escénica da lingua propia.¹ Xa non apenas nos palcos: os paratextos que envolven estas producións (páxinas web das compañías, programas de man, dossieres...) adoitan estar redixidos en linguas diferentes do galego –nomeadamente castelán e inglés.

Algúns investigadores teñen analizado este fenómeno en termos de redefinición da identidade diferencial dos produtos espectaculares galegos, até o extremo de consideraren que o teatro galego perdeu no século XXI a que fora a súa principal razón de ser e de inferiren que se fai preciso definir unha nova relación entre arte escénica e galegitude (López Silva 2012). Na verdade, xustificar a deserción do idioma propio co feito de o texto ter sido expulsado do espazo preeminente da creación teatral envolve un salto no vacío: arguméntase que –consonte os usos postdramáticos– as novas materialidades escénicas están a asumir unha palabra desprovista da súa capacidade comunicativa, mais, mesmo así, esa palabra podería perfectamente continuar a ser unha

¹ É o caso, entre outros, de Funboa Escénica, integrada por Paulina Funes e Cristina Balboa.

palabra galega. Aliás, a identificación da deserción lingüística cos novos modelos é unha especulación completamente falaz, visto que un dos seus máis eximios representantes, a Compañía Chévere, caracterízase por unha total fidelidade lingüística e mantén o monolingüismo en galego mesmo nas funcións ofrecidas en España fóra das fronteiras administrativas galegas.

Na verdade, o novo rol da palabra é unha escusa para unha deserción que non tería lugar en contextos lingüísticos normalizados. O que este abandono do idioma está a transparentar é a impostura lingüística presente en moitos axentes do sistema teatral galego que só incorporaban ritualmente o emprego do idioma propio, como unha pequena molestia ou concesión pouco interiorizada. De aí a abdicación na primeira oportunidade. En último termo, trátase dunha consecuencia máis da forte prevalencia na sociedade galega da diglosia e dos prexuízos que empecen a normal circulación do idioma do país. O cruzamento destes prexuízos con novos invisíbeis como o que relaciona a modernidade e o prestixio coa ruptura con todo o anterior –incluído o sentir común do campo– tivo como consecuencia esta crecente deserción do galego. Así sendo, o sistema teatral galego está a acoller nos últimos anos auténticos “cabalos de Troia”² que representan para o mesmo unha grande ameaza de subsidiariedade.

Entre os aspectos que axudan a completar a fotografía do teatro galego dos primordios do século XXI citamos tamén o feito de non ter ultrapasado as dificultades para conectar cos públicos; a proliferación de compañías e a crecente incorporación de profesionais; a carencia dunha planificación teatral real e ambiciosa por parte das institucións, e, particularmente, a irrupción da muller e das lecturas desde o feminino.

3. As mulleres e a renovación de propostas escénicas das últimas décadas

Decerto, a tradicional masculinización dos campos culturais galegos obstaculizou a incorporación normalizada da muller e, cando esta se produciu, tendeu a invisibilizar ou marxinalizar os axentes femininos concentrando varóns nas posicións privilexiadas dos diferentes sistemas –tamén no teatral. Desta maneira, a nómina de encenadoras, dramaturgas ou directoras de teatros, asociacións profesionais, festivais etc. foi até finais do século XX moi minguada, con notábeis excepcións como Dorotea Bárcena –actriz, *mettrice en scène*, dramaturga e directora do Centro Dramático Galego.

Mais no final do século XX a situación comezou a mudar aos poucos. Foron os anos da incorporación efectiva da muller ao exercicio da dirección escénica nas figuras de Ánxeles Cuña, Cristina Domínguez ou Ana Vallés, colocadas á fronte de colectivos novos para os que, nalgúns casos, funcionaron como auténticas dramaturxistas. E, por primeira vez, as mulleres presidiron colectivos profesionais –Rosa Álvarez (1994-1996) e Mabel Rivera (1998-2001) encabezaron as directivas da Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena, hoxe Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG).

Ora ben, será na nova centuria cando as mulleres asuman un protagonismo descoñecido até á altura. Embora continuasen infrarrepresentadas nos oficios técnicos e de produción, a presenza feminina multiplicouse nestes anos na primeira liña institucional –Cristina Domínguez, Ánxeles Cuña, Blanca Cendán e Fefa Noia na dirección do CDG– e corporativa –Belén Pichel na presidencia da Asociación de Compañías ou Nieves Rodríguez, na AAAG–, ben como nos ámbitos creativos onde, de

² Tomamos emprestado o termo de Torres Feijó (275), que o emprega para os “intelectuais postuladores da subalternidade que, colocados no sistema español, se reclamam igualmente pertencentes ao galego e até dele líderes.” Neste traballo, usámolo para nos referir aos axentes que queren facer parte do campo mais desatenden as súas regras de xogo porque o seu obxectivo final é abandonáreno para se instalaren no español.

facto, impulsaron unha auténtica revolución dos repertorios desde a escrita e a práctica escénica.

Con todo, a renovación de propostas escénicas chegada da man das criadoras galegas bateu de fronte coas inercias androcéntricas actúantes na nosa sociedade. Por seren mulleres, vían como se sumaban outros sutís obstáculos ás duras condicións laborais inherentes á profesión escénica e ás dificultades derivadas da débil consolidación dos repertorios culturais galegos alternativos aos españois. “Dominan as linguaxes e arriscan máis, pero non están en posición discursiva”, comentaba en 2011 a investigadora Andrea Álvarez Pino (5). Feitos máis ou menos simbólicos como que a AAAG dese aos seus premios anuais o nome da actriz María Casares non poden ocultar os mecanismos de marxinalización das mulleres que o discurso patriarcal-androcéntrico activa.

Co novo século, o teatro galego colocou a muller no centro da súa atención. Espectáculos dirixidos por Ana Vallés, Cristina Domínguez, Ánxeles Cuña, Gena Baamonde ou Rosa Álvarez trataron o feminino desde claves diversas e esta temática estendeuse ás encenacións asinadas por homes para algunhas das compañías de maior tradición, incluído o CDG (López Silva 2011).

Paralelamente, viviuse nesa altura unha renovación e diversificación de linguaxes e “as mulleres tiveron moito que ver nesta aposta pola renovación” (Álvarez Pino, 6). A actualización chegou desde diferentes puntos do abano creativo que vai da escrita á encenación e a autoría feminina significouse en cada un deles.

No que atinxe á escrita teatral, nos anos iniciais do novo século aínda se falaba do “invisíbel mundo das dramaturgas galegas” (Vidal Ponte), pois continuaban a funcionar as barreiras que refreaban o normal recoñecemento da dramaturxia feminina. Aínda que o inventario de textos escritos por mulleres aumentaba de maneira notábel –ao mesmo tempo que as súas achegas modernizadoras de estéticas e linguaxes–, isto non tivo consecuencias canonizadoras na medida en que o capital simbólico continuou a distribuírse conforme criterios discriminadores.

Aínda que moitas destas dramaturgas procuran nos premios unha vía para a publicación dos seus orixinais, algunhas confesan con resignación que a edición tradicional dos seus textos xa non é o obxectivo principal. Así o comentaba Clara Gayo:

A publicación de textos non é algo que me pareza fundamental, hoxe en día existen medios de difusión igualmente válidos. O texto impreso ten un aquel romántico, pero hoxe por hoxe emocióname máis sentir os meus textos no corpo e na voz dos actores e actrices que os encarnan” (Sen Asinar).

Con efecto, a autoedición –moitas veces, dixital– ou a difusión escénica das súas propostas sen que medie un correlato impreso convertéronse en mecanismos habituais de divulgación destas dramaturxias de autoría feminina. Mais esta circulación alternativa dos textos para a escena non facilitou a súa consideración por parte da crítica e da investigación –dificultando así a captación do capital simbólico circulante no campo literario.

O elemento aglutinador destas creadoras –aquele que poida funcionar en termos de identificación colectiva– non procede do campo literario, onde non se xerou ningún tipo de marco ou etiqueta que englobase o traballo das autoras teatrais galegas do século XXI. A razón non está apenas na desatención á creación feminina desde a crítica académica ou o mundo editorial: a ruptura de fronteiras entre a dramaturxia textual e a dramaturxia escénica das modalidades contemporáneas polas que moitas destas autoras circulan coloca fóra do ámbito literario os espazos de autoidentificación, de proxección social, de construción dun discurso partillado.

Nos primordios da segunda década do século as dramaturgas galegas aínda non acharan unha fórmula para poren conxuntamente en valor o seu traballo e visibilizaren estratexias conxuntas e lecturas artísticas partilladas. Andrea Álvarez recollía esta carencia no seu contributo ao Álbum de Mulleres:³ “Non lograron aínda unha polifonía o suficientemente ampla e resistente que permita falar de estratexias, de modos e campos de acción, dun *modus operandi* que impulse ao cambio e o dinamismo ao outro lado da periferia teatral” (Álvarez Pino, 4).

Foi no seo do Festival Internacional de Teatro de Ourense (FITO) onde finalmente se construíu ese espazo referencial: os encontros Mulleres Creando.⁴ Desde a súa primeira edición, celebrada en 2015, este evento anual coordinado por Marta Pérez visa o intercambio, a divulgación e o estudo da creación escénica feminina nas súas diferentes facetas –incluída a dramaturxia. Eis a declaración de principios do primeiro encontro, publicada na páxina web do FITO:

Nos últimos anos xurdiron en Galicia toda unha serie de Compañías teatrais que introducen as tendencias da contemporaneidade. Curiosamente, moitas destas novas compañías teñen como principais impulsoras a mulleres (produtoras, directoras, dramaturgas, actrices, bailarinas, etc..) que, sumadas ás xa existentes creadoras escénicas, fan deste país un lugar absolutamente excepcional en canto a un novo panorama escénico sustentado nas diferentes e singulares voces de todas elas.

Desta forma, pretendemos aproximarnos á filosofía doutros Encontros realizados a nivel mundial, como a corrente Magdalena Project que, dende a súa creación no 1986 en Gales, traballa en rede en diferentes continentes como Europa, Latinoamérica e Australia. De igual modo, sérvenos de exemplo o Encontro de Mulleres de Latinoamérica nas Artes Escénicas, que se realiza dentro do marco do Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) e que traballa dende hai dezaseis anos tentando revalorizar e conectar o traballo de mulleres creadoras de diferentes países europeos e latinoamericanos.

Entre as decenas de creadoras de dentro e fóra da Galiza que participaron nas catro edicións do encontro celebradas até agora figuran a propia Marta Pérez, Ana Carreira, Eva Ferreira, AveLina Pérez, Esther Carrodegua, María Xosé Queizán, María Armesto, Rut Balbís, Olga Cameselle, Nuria Sotelo, María Torres, Ánxeles Cuña Bóveda, Teresa Moure, Cristina Domínguez, Anabell Gago e Chego do Rego, María Armesto... E entre todas elas comezou a se constituír unha sororidade teatral intra e intersistémica.

4. A irrupción das directoras-dramaturxistas e o seu crecente prestixio

Nos grupos máis canónicos do teatro galego das décadas finais do século XX e primeiros anos do XXI foi habitual que a persoa responsábel da autoría textual –ou a adaptadora-versionadora– mantivese unha estreita vinculación coa compañía e asumise tamén labores interpretativos, de dirección ou de produción. A relación destes creadores incluía unha muller, Dorotea Bárcena, que na década de 90 dirixiu e interpretou textos da súa autoría.

³ Proxecto en liña da Comisión Técnica de Xénero do Consello da Cultura Galega, <<http://culturagalega.gal/album/>>.

⁴ Achamos un precedente destas reunións nas Xornadas Mulleres en Acción que acolle desde 2001 a Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas co obxectivo de divulgar proxectos e todo tipo de iniciativas –non apenas escénicas– de fomento da paridade e de visibilización da muller. En 2012 instituíu o Premio Mulleres en Acción para recoñecer o labor de persoas ou colectivos en favor da igualdade de xénero.

Dando continuidade a este modelo, en certos colectivos fundados após 1985 deuse unha figura de creadora que non sempre ten unha correspondencia exacta co concepto tradicional de autoría: para alén de directora escénica, será responsábel da definición final do soporte lingüístico-literario dos espectáculos ao mesmo tempo que de dar no tempo unha coherencia global estética e ideolóxica ao traballo da compañía. Son casos paradigmáticos deste modelo de dramaturxista Ánxeles Cuña Bóveda, na compañía ourensá Sarabela Teatro, e Ana Vallés, na compostelá Matarile Teatro. Xa no novo milenio, adoptaron un rol similar Marta Pérez, nos últimos espectáculos de Inversa Teatro; Paula Carballeira, en Berrobambán; Marta Pazos, en Voadora, e María Torres, en Elefante Elegante –as dúas últimas xunto con Hugo Torres e Gonçalo Guerreiro, respectivamente.

Deixando de lado a conflitiva relación de Vallés e Pazos cos usos lingüísticos do sistema teatral galego, ímonos deter por un momento na tipoloxía autoral destas mulleres.

As propostas de Berrobambán –compañía que produce espectáculos infantís xunto a outros para público adulto– parten sempre de textos de Paula Carballeira ou, como no caso de *Xurdefet* (2016), sobre unha dramaturxia da súa autoría a partir de textos de Jacques Prévert. Carballeira tamén asina a partitura global do espectáculo mudo *Adeshoras* (2018), o último título estreado por Berrobambán.

Marta Pérez, por súa vez, funciona como responsábel creativa final da producións da súa compañía e asina os textos dos últimos espectáculos –no máis recente, *Sofía e as postsocráticas*, sinálase que o fixo “a partir de materiais de creación colectiva”⁵– e Ánxeles Cuña figura como responsábel da dramaturxia dunha parte importante dos espectáculos de Sarabela –incluídas as versións en clave feminina de textos de Perrault e de Calderón *A gata con botas* (2004) e *Sexismunda* (2001).

Os casos de María Torres, Marta Pazos e Ana Vallés son un pouco diferentes. Os espectáculos en que traballan non están concibidos como representación dun soporte literario –anterior e máis ou menos definitivo. As súas propostas están moi afastadas das concepcións aristotélicas e a palabra xa non se considera o elemento central sobre o que repousa a teatralidade.

Nas fichas artísticas dos primeiros traballos de Elefante Elegante –compañía especializada no teatro xestual e con espectáculos para a infancia– diferenciábanse as funcións de autoría, dirección e dramaturxia, mais as dificultades para delimitar estes traballos levaron a que nos espectáculos máis recentes se agrupen nunha única epígrafe asinada por María Torres e Gonçalo Guerreiro. Ocorre isto en *Tropical* (2017), *O Rueiro das Liortas* (2016) ou *A danza da choiva* (2016).

Nas producións de Matarile Teatro si se discrimina a paternidade dos textos, mais non en termos estritos de autoría, pois Ana Vallés tórnase responsábel pola definición dinámica dun guión-partitura textual que acostuma construír a partir de fragmentos non dramáticos doutros autores. Así o declaraba no dossier de *Staying Alive* (2013):

Algunas citas y referencias son explícitas; otras no, pero están ahí. Se las debo a Lupe Gómez, Roberto Bolaño, George Steiner, Stendhal, Marc Chagall, Pina Bausch, Ada Falcón, Tadeusz Kantor, Afonso Becerra, Juan Cejudo, Daniel Johnston, Hermann Hesse, Francisco de Quevedo, Antonio López, Jean

⁵ Na web da compañía expónse o seu funcionamento: “INVERSA Teatro é unha compañía unipersonal dirixida e xestionada por Marta Pérez desde o 2009. Para cada peza, INVERSA sempre conta con diferentes profesionais que realizan diferentes traballos dentro dela co *modus operandi* da creación colectiva ou semicolectiva. Así, estes traballos poden ser o de autoría ou co-autoría, dirección ou co-dirección, interpretación, etc... sempre baixo a ollada e a produción da fundadora.”

Baudrillard, Lori Nix, Jane Alexandre, mi padre, Fina y Enrique, vecinos de Rodiño (Vallés).

Illa Reunión (2006) representa un caso especial. Nos créditos desta produción do Centro Dramático Galego sinálase o asesoramento lingüístico –responsábel tamén pola tradución para o galego–, mais non a autoría dos textos. Esta función recóllese baixo a epígrafe de “Creación e dirección”, asumida por Ana Vallés.

Paradoxalmente, a vontade canonizadora do CDG –queríase recoñecer a ascendencia de Vallés no panorama teatral galego, a despeito do seu desapego coa lingua do país– levouno a promover a edición do soporte textual deste espectáculo. O volume *Illa Reunión* (2008), publicado na colección Escena Aberta, incorpora na súa capa o nome de Ana Vallés, segundo os modos tradicionais de atribución da autoría, e nunha nota interior explícase:

Textos de Ana Vallés, previos á creación de *Illa Reunión*, con excepción de “A viaxe en barco” (proposta de Roberto Leal extraída dunha carta escrita polo seu pai, Juan Leal Tenreiro, publicada na revista *Ferrol Análisis* en 1999 nun número dedicado á Guerra Civil en Ferrol) e “Mestre astrólogo” (extraído dun pasquín publicitario recollido en Porto, en xuño de 2006).

A compañía de Marta Pazos parece estar a vivir o proceso de instalación definitiva no sistema teatral español –coa consecuente asunción dunhas crenzas comúns e regras de funcionamento diferentes das interiorizadas polos axentes do correlato galego. Desde o seu nacemento en 2008, as propostas de Voadora caracterizáronse por unha concepción completamente á marxe da artistotélica, pola transgresión, a plasticidade e o coidado pola feitura formal, pola aposta na sorpresa, no lúdico e na música, pola inclusión de momentos moi líricos e a convivencia escénica de idiomas diversos, para alén dun modelo de produción transnacional e da inclusión de actores non profesionais nalgún dos seus títulos. Excepto no primeiro espectáculo, a partitura escénica é de Marta Pazos, que, por tanto, exerce non só de directora senón de verdadeira autora da proposta. Cando comparecen textos, estes poden ter as máis diversas procedencias e nas fichas de varios dos espectáculos recóllese “Voadora & Performers” como autores dos mesmos. É certo que algunhas das súas producións están inspiradas en textos canónicos da literatura occidental –*A tempestade* (2014), *Rinoceronte* (2014), *Don Juan* (2015), *Soño dunha noite de verán* (2017)–, mais isto non envolve nunca a utilización literal deses soportes literarios. Nestes casos, a compañía traballa cun dramaturxista-adaptador diferente da propia Marta –case sempre Fernando Epelde.

Mais o exemplo das autoras escénicas que vimos de citar non debe levarnos a unha xeneralización errada, pois até hoxe a figura da/do dramaturxista non estivo consolidada no teatro galego. As compañías de teatro de texto encenaron maioritariamente textos non galegos e recorreron a unha persoa para que os traducise –ás veces, tamén, para que os adaptase– e os colectivos que optaron por fórmulas menos centradas no código lingüístico non sentiron a necesidade dunha figura deste teor. Así o expresaba en 2016 o manifesto fundacional de DramaturGA, a Asociación de Dramaturxia de que son membros, entre outras, Clara Gayo, Paula Carballeira ou AveLina Pérez e que tivo entre as súas primeiras iniciativas a celebración das xornadas Dramaturxente sobre dramaturxia galega –en que houbo unha mesa sobre Mulleres e Dramaturxia:

[...], as compañías de recente creación optan por linguaxes posdramáticas e creacións colectivas e visuais sen acolleren no proxecto a función da dramaturga, coma se non existise ese perfil profesional, ou como se as novas voces que se dedican á dramaturxia lles fosen impor unha linguaxe caduca e non

contemporánea. Cando se decantaren por unha dramaturxia textual, a escolla dun texto por parte destas compañías privilexia, as máis das veces, as literaturas foráneas (DramaturGA).

Fronte á inexistencia de redes de diálogo e colaboración entre autoras/es e creadoras/es escénicas/os, as compañías, ou ben recorren a textos de repertorio, ou ben integran a palabra na medida en que esta xorde ao fío dun proceso colectivo de creación. Neste último caso, poucas optan por traballar conxuntamente con autoras que ademais non sexan actrices integrantes do grupo.

Embora aínda non sexan moitos, temos exemplos como o exitoso e multipremiado *Elisa e Marcela* (2017) de A Panadaría, en que as integrantes contaron con Gena Baamonde para a dirección e para a construción do soporte textual –en que elas propias tamén traballaron– desta historia sobre o primeiro matrimonio entre mulleres celebrado na Coruña en 1901.

Outro espazo que comezou a funcionar como hábitat propicio para estas conexións é a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, que desde a práctica diaria pon en contacto dramaturgas-dramaturxistas que alí estudan con compañeiras intérpretes.

Até hoxe, Esther Carrodeguas é probabelmente o caso máis notábel: tres exercicios da súa autoría presentados na ESAD-G –incluído o seu Traballo Final de Estudos– deron pé a publicacións, premios e espectáculos. Falamos de *Voaxa e Carmin* (2016) –Premio Abrente para Textos Teatrais 2015–, *Na butaca. Fantasía nº 3 en Dor Maior* (2017) e *#camiños* (2018) –unha coprodución da súa compañía co Centro Dramático Galego interpretada, para alén da propia Esther, por actrices egresadas da ESAD-G. Posterior ao seu paso pola escola é *Lolo e Mamá* (2018), estreada por De Ste Xeito so a dirección da propia Carrodeguas. Nestes títulos, a autora desenvolve en contextos xeralmente poéticos ou irónicos afastados do trauma e das formas máis tradicionais as consecuencias da represión franquista sobre as mulleres, os efectos da demencia sobre o individuo, os paradoxos en que se mexe a identidade galega e os roles materno-filiais. Dentro da tendencia que xa foi apuntada nunha epígrafe anterior, en *#camiños* recupérase o argumento da verosimilitude lingüística para introducir escenas en español, reactivando as claves diglósicas do teatro bilingüe do século XIX.

Outro exemplo vinculado a esta escola é o de Eva F. Ferreira, aínda que o único texto que representou fóra da ESAD-G foi *Edison, ou as dúas mil demostracións de como non facer unha lámpada eléctrica* (2012). Para o proxecto contou con Gena Baamonde, Areta Bola, María Roja e a propia autora.

5. A obstinada procura de visibilización

A pesar dos exemplos descritos, “O teatro que se fai vive de costas a quen escribe teatro, e isto é tan comprobábel que non merece a pena perder o tempo demostrándoo” (Fernández Peláez, 8). Certamente, a distancia entre a escrita e a representación continúa sendo difícil de salvar, de maneira que o que se crea non alcanza forma escénica.⁶

Así sendo, non é fácil que os axentes que producen espectáculos na Galiza consigan coñecer os textos dramáticos máis recente. Para superar esta situación de estancamento,

⁶ Entre as contadas excepcións podemos citar *Homes... mulleres: o paraíso terreal* (2011), texto de Paula Carballeira, María Armesto e Santiago Cortegoso levado ao palco por Teatro de Ningures en 2011; *Sempre quixen bailar un tango*, estreado por Teatro Galileo en 2010 a partir do orixinal de Teresa González Costa, ou *Deus está de vacacións* e *Memoria* –de Anxos Sumai e Sonia Torre, respectivamente– incluídos no espectáculo *Emigrantes* (2007) de Teatro de Ningures.

as autoras procuran vías alternativas de difusión dos seus traballos, tanto editoriais como escénicas.

A publicación de literatura dramática por parte das grandes editoras galegas foi case testemuñal e son moi poucos os títulos que vén a luz sen ter recibido previamente un premio. A pequena excepción a esta tendencia é Edicións Laiovento, que tirou do prelo, entre outros títulos dramáticos, obras de Olivia Pena, Vanesa Sotelo, Eva F. Ferreiro ou Teresa González Costa. Neste contexto, os certames de textos teatrais continúan a ser un dos escasos medios para garantir a publicación. No presente século, a relación de títulos gañadores de autoría feminina foi incrementándose aos poucos, de tal sorte que as dramaturgas foron abrindo un espazo de visibilización e empoderamento nun campo até entón ocupado maioritariamente polos autores varóns. Eis unha relación incompleta de obras asinadas por mulleres que recibiron algún dos premios convocados nos últimos anos na Galiza: *Campo de covardes* de Vanesa Sotelo, *Voaxa e Carmín* de Esther Carrodegua, *Todo sobre Eva* de Xandra Táboas e *O día no que bicar a terra* de AveLina Pérez gañaron o Premio Abrente da Mostra Internacional de Ribadavia; *Sempre quixen bailar un tango* de Teresa González Costa e *As oito da tarde, cando morren as nais* de AveLina Pérez foron destacadas en diferentes edicións do Premio Álvaro Cunqueiro; *Boas noites, O refugallo* e *Somos os monstros*, as tres de Paula Carballeira, e *Pingueiras e tarteiras* de Teresa González Costa, co Manuel María de Literatura Dramática Infantil; *O lobo e a lúa* de Andrea Bayer, co Barriga Verde; *Unha primavera para Aldara* de Teresa Moure e *A ciencia dos anxos* de Inma António, co Rafael Dieste; *Nome: bonita* de Vanesa Sotelo, co Mondoñedo 10... E aínda habería que sumar obras de Fátima Rodríguez Figueiras, Paula Carballeira, Vanesa Sotelo, Rebeca Montero, Raquel Marco Mejuto, Irma Amado, Carme Blanco Sanjurjo, Begoña García Ferreiro, Eva F. Ferreira, AveLina Pérez, Clara Gayo e Marián Bañobre, gañadoras do Premio Diario Cultural de Teatro Radiofónico nalgunha das súas convocatorias.

Neste milenio, son poucas as revistas que acolleron nas súas páxinas textos dramáticos. Destacan a *Revista Casahamlet* –desaparecida en 2012– e *Erregueté* –antes *Revista Galega de Teatro*. Nos números de *Casahamlet* aparecen textos breves de, por exemplo, Olivia Pena –*Se Martín Machado coñecese a Norman Bates; Noivado de lúa (e vento); Absolut Wonderland: fantasía macerada nunha botella de vodka; Verónika penitente*–, de Teresa González Costa –*Breve adaptación teatral do filme Bunker Palace Hotel, de Enki Bilal; Nulla dies sine linea; Disolutos*–, Eva F. Ferreira –*Sen título. Instalación audiovisual para dúas actrices sobre fondo branco; Isto non é Dinamarca; Servizos; Ela que come formigas*–, ou Vanesa Sotelo –*Naufrexia*. Por súa vez, na *Revista Galega de Teatro* viron a luz, entre outras, *Azotea* de Vanesa Sotelo, *Deus está de vacacións* de Anxos Sumai, *Memoria* de Sonia Torre, *Prohibido sufrir* de Clara Gayo, *Winnie son eu* –unha reescrita de *Happy Days* de Beckett– de María Armesto, *Os cans non comprenden a Kandinsky* de AveLina Pérez e micropezas de María Armesto, Ana Carreira, Eva F. Ferreira, Clara Gayo, Olivia Pena e Vanesa Sotelo.

As canles son, pois, moi limitadas. En vista disto, fíxose preciso procurar vías diferentes das establecidas para a difusión da produción textual dos novos dramaturgos. Unha das fórmulas providenciadas foi a creación de repositorios dixitais para a súa disponibilización en liña. Así o razoaba Zé Paredes a propósito do catálogo da asociación DramaturGa.

Non hai case onde buscar teatro [...] E o que pasa é que, se o teatro non chega á edición, non chega ao escenario, e se non chega ao escenario, non existe. Por iso, tiñamos dúas opcións. Ou o faciamos nós, e por iso creamos a plataforma

on-line, ou buscábamos a maneira de presionar para que se impliquen máis as editoras e a administración. (Dopico)

Para alén destes repositorios, nalgúns casos as autoras dramáticas recorreron á difusión dos seus textos desde páxinas web persoais ou en modestas publicacións periódicas dixitais –ás veces tamén con versión en papel– como *Núa. Revista de artes escénicas e performativas*. Esta publicación estivo activa entre os anos 2011 e 2015 e no seu primeiro número declaraba que nacía coa pretensión de “dar voz viva e vigorosa a aquelas compañías, creadoras e autoras que están a dar os seus primeiros pasos [...] ou a quen, con camiños xa comezados, carecen da suficiente visibilidade nos espazos de referencia do panorama teatral galego.” Aquí apareceron, por exemplo, *Fantasia nº 1 en mi menor*, de Carrodegas e trechos de *Agorafobia* de Clara Gayo. Aliás, no número 8 (2013) recóllese unha selección de dramaturxias actuais en galego en que se inclúen *Frustración* de Iria Bragado, *11 postais desde o deserto de sal* de Eva F. Ferreira, *O fio de la vermella* de Carmen Abizanda, *Meu pobre la Chaloupe*, de Lourdes Leiriz e *República* de Esther Carrodegas.⁷

Nestes anos tamén coñecemos iniciativas de coleccións dramáticas promovidas por un colectivo teatral ou editoriais autoxestionadas sen ánimo de lucro. Clara Gayo, por exemplo, publicou *Agorafobia. Parálise sobre o medo* (2011) na colección Ultratextos da compañía Chévere e *Movidas/Razóns de peso* en Estaleiro Editora –plataforma activa entre 2006 e 2017 que funcionaba baixo licenza Creative Commons.

Paralelamente á difusión editorial, as dramaturgas buscaron outras vías directas para que a súa escrita alcanzase forma escénica, visto que as compañías consolidadas non se mostraban permeábeis ao seu traballo. Algunhas fixérono a través da súa relación con grupos amadores do tecido asociativo galego –Teatro Pichel, por exemplo, estreou en 2016 *Agorafobia. Parálise sobre o medo* de Clara Gayo–, reunindo intérpretes para un proxecto concreto –a propia Gayo interpretou xunto con Rocío González e Rula Blanco o seu texto *Queda terminantemente prohibido sufrir nas paredes* (2012)⁸ e AveLina Pérez representou con Daniel Casquero *Os cans non comprenden a Kandinsky* (2017)– ou fundando novos colectivos en que poder desenvolver o seu traballo. Entre estes últimos pódense citar Demolicións Ferreira & Cía, con que Eva F. Ferreira puxo en escena en 2012 o seu texto *Edison, ou as dúas mil demostracións de como non facer unha lámpada eléctrica*; María A Parva, compañía creada por Gena Baamonde e coa que estreou as súas pezas *Mullerona* (1999), *Xogo para nenas* (2002) e *Indignos* (2004), ou As Churras, integrada por Iria Sobrado, Xiana Carracelas e Nerea Barros –responsábeis da triloxía *Clitemnestra-Electra-As Furias* (2012).

Nestas agrupacións, as autoras non se limitan a asinar os textos e é común que exerzan ademais labores interpretativas ou de dirección, en coherencia coa vocación transversal de moitas delas. Con todo, un número importante destes colectivos non sobrevive os primeiros anos de vida.

⁷ Como curiosidade, neste texto os diálogos fican reducidos á mínima expresión: “O seu ilustre protagonista (real ou duplicado) pronuncia unha única frase a modo de sentenza abdicatoria, mentres que as didascalías referidas á teatralización da proclamación da República ocupan o resto do texto a modo de ensaio sobre esta mesma ‘ficción’” (Fernández Peláez, 10).

⁸ Zé Paredes comentaba as dificultades para exhibir estas propostas: “[...] a distribución deste tipo de espectáculos queda despois moi limitada, e Clara é un bo exemplo. Deste tan belo texto tivo unha función no Teatro Ensalle e pouco máis [...] Un texto como *Queda terminantemente prohibido sufrir nas paredes* tiña que estar no CDG” (Dopico).

6. Sobre os atributos da teatralidade

As propostas das autoras galegas do século XXI caracterízanse, no xeral, pola incorporación de elementos postdramáticos e polo afastamento premeditado do drama canónico aristotélico. Alén diso, moitas destas creacións non están concibidas a partir da acción dramática, que deixa de ser considera o elemento central da teatralidade. Así o recoñecía AveLina Pérez na presentación de *Os cans non comprenden a Kandinsky*, a primeira peza punk do teatro galego segundo Becerra (2018):

Se non hai acción, non hai teatro, que dicía Aristóteles, ou algún director que coñecín algunha noite nalgún pub de capital de provincias.

Se non hai acción no hai teatro, berraba borracho. E eu coreaba que si, que se non hai acción no hai teatro. Pero as cousas son como son. E hoxe retráctome.

Hoxe quedo así. Aquí. Non vai pasar nada, aseguro a quen me mire.

Nada.

Vostede pode seguir a mirar para min.

Un consello: mire sen esperanza... (Pérez)

De resto, a lingua móvese entre os usos referenciais e outras comparencias con valores non estrictamente representativos e dáse cabida, ao mesmo tempo, á palabra poética e ao soez, ao harmonioso e ao cacofónico, pois as creacións focarán a tensión que deriva deses contrastes, moitas veces con humor ou ironía.

Etimoloxías

Zorra: feminino de zorro. Dise daquela muller que en épocas estivais baixa ás poboacións para comer galiñas dos gandeiros ou civís de cotiá. En galego normativo: raposa.

Exemplo: *Esa maldita zorra baixou de novo a comerme a pola enteira.* (Inherente Teatro, *Dramaturxia das Mulheres*).

Propostas como as de Ana Vallés adoitan prescindir do diálogo e os pequenos soliloquios enunciados polos intérpretes funcionan como atmosferas ou como un dos elementos musicais ou escenográficos que compoñen o cadro carnalizado que latexa diante do espectador.

Cando coñecín o canario, sempre que nos atopabamos pola rúa, eu estaba chorando.

Era unha época na que eu choraba moito, non só porque sexa moi chorona, en xeral, de bágoa solta.

Era unha época triste, ou non.

Pero, sobre todo, era unha época na que non tiña tempo de pararme a chorar.

Tiña que chorar sobre a marcha.

(Ana Vallés, *Illa Reunión*)

Cando si se dá a estrutura dialogada, esta adoita esconder soliloquios intercalados que apenas se entrecruzan, nunha composición de *patchwork* acorde cunha tendencia xeral á xustaposición de elementos escénicos.

ELA– Mamá sempre dicía que eu fora un bebé regordecho

Cara de bola

Feliz

EL– Aquí che traio unhas flores

Son das amarelas

ELA– Eu era a rapaza das trenzas

EL– Apañoínas para ti

ELA– Unha fita de cada cor

Festas no cabelo

EL– Os veciños mandan recordos

(Eva F. Ferreira, *Ela que come formigas*)

A despeito da vontade de ruptura co modelo tradicional, a crítica ten salientado a pervivencia nestas dramaturxias da centralidade do soporte literario.

[...] a escrita dramática de autoras como Vanesa Sotelo, Teresa González Costa, Fátima Rodríguez Figueiras, Begoña García Ferreira, Eva Freixeira, Olivia Pena ou Clara Gayo, bifúrcase nunha dobre vertente textualista/experimental. Malia a frecuencia de cotas con propostas de inclusión de vídeo, danza ou accións antifuncionais con énfase na fisicidade e a organicidade dos corpos, o recurso a estruturas fragmentarias, a ruptura co realismo nos diálogos, o tono confesional, a metalinguaxe ou a ironía, estes recursos, mecanismos habituais do teatro posdramático, adoitan aparecer despotenciados, con certo alo retórico, e a miúdo ao interior de estruturas verbais prescritivas da eventual realización espectacular (Álvarez Pino, 7).

Asúmese o discurso posmoderno que cuestiona a honestidade da palabra, mais, na verdade, “A balanza inclínase cara á palabra entendida como o elemento depositario da teatralidade” (Álvarez Pino, 8). Para esta analista, a conclusión é evidente: “Prevalece o uso do texto como estratexia de control da realidade escénica.”

O intelectual francés.- A existencia precede a esencia.

O filólogo.- No texto. Todo está no texto. O seme, tamén no texto.

O crítico literario.- Fluídos corporais! Onde imos parar!

(Eva F. Ferreira, *Ofélia*)

Con todo, esta visión pode manterse ou alterarse en función do valor concedido ao termo dramaturga. De o reducirmos á autoría dun soporte textual con vontade literaria que sirva para ser representado, é lóxico que non se constaten casos inequívocos de superación dos límites do lingüístico. Se, polo contrario, ampliarmos o foco e atribuírmos esa consideración a outras creadoras escénicas responsábeis por unha partitura global, a consideración muda e xa se poden recoller exemplos en que a palabra non funciona como depositaria única da teatralidade. Traballos como os asinados polas coreógrafas e bailarinas Rut Balbís –*No intre 1800* (2006), *30000* (2007), *Que volvan as flores* (2014), *Give It a Spin* (2015), *Directo 9* (2018)...–, Olga Cameselle – *Menú vexetal* (2007), *E déixome enlear* (2008), *Nin contigo nin sen ti* (2012), *Des-memoria* (2011)...–, Carolina Fernández –*Arquitecturas interiores* (2010)–, Estela Lloves – *Knochenblume* (2010)– e Blanca Novoneira –*Aneis* (2013)–, ou as creacións de Natalia Outeiro “Pajarito”, especializada no novo circo –*CAIR* (2012), *Testosterona* (2009), esta

última xunto a Xron e Patricia de Lorenzo— é evidente que foron xerados á marxe da tiranía do texto. Tamén, é claro, as propostas de Marta Pazos⁹ ou Ana Vallés.

Paralelamente ao que se pasa noutras dramaturxias próximas, as partituras creadas neste século polas autoras galegas caracterízanse por unha visión da teatralidade centrada na reprodución, visto que o que se pretende é re-crear no palco desde a ficción. Nestas tradicións, a teatralidade vinculouse historicamente á ficcionalidade, á imitación mimética en clave artística da realidade, mantendo as distancias entre os intérpretes e as personaxes interpretadas. Porén, nas últimas décadas o teatro galego —como outros correlatos occidentais— coñeceu —en diferentes graos, dígase de pasaxe— algunhas tentativas de performatividade, por outras palabras, de produción de realidade.

Así, por exemplo, na publicidade de *Queda terminante prohibido sufrir nas paredes* (2012) evidenciábase esa vontade:

[...] non é unha proposta teatral no sentido estrito, xa que non pretende recrear unha ficción nin a interpretación actoral se orienta á exposición dunha trama ou á descrición duns personaxes, así que neste sentido a proposta podería achegarse máis a “performance”, polo que ten de inmediata e adaptable.

Apesar destas intencións, cómpre lembrarmos que o espectáculo foi concibido a partir dun texto de Clara Gayo e as propias creadoras falan no fragmento reproducido de “interpretación actoral.” Algo semellante acontece en *Kamouraska* (2011), de Inversa Teatro, en que o traballo de creación levou as actrices a “desprenderse das personaxes que asumen e deixar aparecer as súas propias persoas” (Sotelo, 16).

Un caso diferente son as performances realizadas por María Roja, Carolina Fernández ou Paloma Lugilde. Tamén o teatro-documento encarnado por Iria Pinheiro en *Anatomía dunha serea* (2018) —espectáculo en primeira persoa sobre a violencia obstétrica padecida pola actriz—, as propostas en que Ana Vallés traballa sobre a performatividade da memoria con elementos da vida persoal dos intérpretes e dela propia ou *Resaca* (2017) de IlMaquinario —unha dramaturxia de Ana Carreira e Tito Asorey á volta da reconstrución documental da perda real dunha persoa importante para os membros do colectivo. Sexa como for, se nos espectáculos tradicionais a realidade está reproducida, nos exemplos citados achamos tamén unha realidade pre-producida, pois parten dunha partitura previamente deseñada.

7. Dramaturxias pola quebra do discurso patriarcal

A posta en valor do feminino que tivo lugar a comezos da centuria foi dando paso a propostas abertamente feministas que procuraban superar os roles de xénero tradicionais e “reformular as relacións entre o masculino-suxeito e o feminino-obxecto” (Pérez & Sotelo 10). Así, se espectáculos como *Unha primavera para Aldara* (2009) —dramaturxia de Teatro do Atlántico a partir do texto de Teresa Moure— ou *Virxes* (2006) —cabaret-western da compañía homónima integrada por Andrea Álvarez, Sonia Méndez e Paula Sanmartín— denunciaban o papel da muller desde dentro do discurso patriarcal establecido, outras producións como *A mirada de Pier* (2008) —presentada por Nut Teatro a partir do orixinal de Clara Gayo— atacaban directamente o discurso falocentrista, pois as mulleres pasaban a decidir o funcionamento do xogo da contemplación conturbando a capacidade de depredación impune do ollar machista-burgués.

⁹ É grandemente revelador, neste sentido, que cando a compañía Voadora publicou no número 3 da revista *Núa* (2011) o proceso de creación de *Super8* fixoo con imaxes. Anotadas, na verdade, mais imaxes.

Nesta altura, algunhas creadoras advertiron que facer o contrario do que se esperaba das mulleres non alcanzaba para romper o discurso patriarcal e procuraron ultrapasar a división masculino-feminino indagando –moitas veces desde o humor– en fórmulas de creación que desarmasen o omnipresente universo simbólico daquela ideoloxía: “Esta superación é para nós o chamado feminismo” (Pérez & Sotelo, 8). A mudanza atinxiu os procesos de creación e a relación entre a corporeidade e o literario:

Así, na maioría dos casos o punto de partida xa non é o texto (un punto de partida logocéntrico) senón que é a posta en valor do corpo (esa *physis* que sempre estivo relegada); xa non é unha xerarquía vertical onde o texto determina a creación, é unha xerarquía horizontal de creación colectiva; xa non é só unha muller mirada, é unha muller que mira e que *se* mira. En mans, en corpos, en voces e en mentes de creadoras, esa construción desde o corpo impulsa un novo discurso no que as mulleres xa non esperan ter un papel nun texto (por outra parte sempre tan escasos) senón que son xeradoras de realidades. Créanse así novos espazos para facerse visibles e desvélanse lugares novos para cuestionar a mirada do público que non é outra que a mirada da sociedade (Pérez & Sotelo, 10).

Enmárcanse nesta liña *Métanse nos seus asuntos* (2010), de Nuria Sotelo, *Dramaturxia das Mulheres* (2016), de Inherente Teatro, e *Expostas* (2009), *Kamouraska* (2010), *Paper Dolls* (2011), *Fémina Sapiens* (2014) ou *Sofia e as presocráticas* (2018), de Inversa Teatro.

No presente século vanse establecer dous polos diferenciados de aproximación escénica ao rol da muller, con zonas intermedias polas que circularán moitas creadoras achegándose máis a un extremo ou ao outro. Nun polo sitúanse as visións centradas no texto¹⁰ e, no extremo oposto, as que focan o corpo feminino como espazo escénico para a batalla. Álvarez Pino (8) comenta algúns exemplos das primeiras:

En propostas de formato experimental como son *Ofelia*, de Eva F. Ferreira ou *Frida Connection*, de Olivia Pena [...], as mulleres acontecen en fragmentos e fluídos. Múltiples, violentas, desbordando os límites da representación habitual dos corpos e das identidades, pero poéticas no sentido laxo do termo, sen se desprender do aquel de verdade tradicionalmente asociado á palabra escrita.

A muller foi centro da atención do laboratorio *Corpo-puta-vaca-berro* (2009) – proxecto de artistas residentes do Centro Dramático Galego– en que, a partir de textos de Lupe Gómez, as dramaturgas Gena Baamonde, Eva F. Ferreira e Vanesa Sotelo traballaron sobre novas formas de ser e estar “desde o punto de vista dunha muller interesada en falar do feminino desde o feminino e desde a súa contemporaneidade sen complexos nin dramatismo” (AGADIC).

Na outra vía achamos creacións como *Métanse nos seus asuntos*, de Nuria Sotelo; *Clitemnestra-Electra-As Furias*, de Iria Sobrado, Nerea Barros, Arantxa Villar e Xiana Carracelas, ou algunhas das propostas das *performers* galegas, como *Virxe Puta Nai* – creación de Paulina Funes á volta do imaxinario mariano.

Tamén en varias das propostas de Nut Teatro –*Corpos disidentes* (2007), *A mirada de Pier* (2008)– preséntase o corpo femenino como un espazo en que o discurso patriarcal dá forma ao seu construto simbólico e, en consecuencia, convírtese en obxecto de demolición e revisión por parte do pensamento feminista. Se ben son moitas

¹⁰ A temática da violencia de xénero, por exemplo, está presente en *Ela que come formigas* (2007) e *Jene-baise-plus* (2016), de Eva F. Ferreira.

as actrices-creadoras que integraron Nut –formadas todas elas na escola de teatro e danza Espazo Aberto–, cómpre sinalar que non foi unha muller quen dirixiu os espectáculos deste colectivo.

Con Carlos Neira na dirección e unha canteira de actrices formadas para crear e producir discurso en e dende o corpo de muller que son, en combinación co pensamento feminista [...] A compañía participa da construción dun “estilo de práctica feminista documentado teoricamente onde o corpo e a voz da intérprete-creadora é o lugar dun compromiso crítico coas políticas ou representacións de xénero” (Álvarez Pino, 12)

8. Conclusións

O século XXI observou o desembarco definitivo da autoría feminina nos palcos galegos, en todas as acepcións deste termo. Nun marco social de prevalencia do androcentrismo e de limitada disposición de vías para a difusión do traballo dramaturxico, as mulleres foron gañando espazo para o seu discurso e para as súas creacións. Elas asinaron algunhas das propostas máis novidosas do panorama teatral galego e colocáronse á fronte de discursos alternativos aos que viñan ocupando a centralidade do sistema –inclusivamente no cuestionamento da súa *doxa* central. Aliás, están a intervir de maneira decidida no debate á volta dos atributos e dos límites da teatralidade, ben como no desmantelamento da arquitectura simbólica que o patriarcado levantou sobre o corpo da muller.

Obras citadas

- AGADIC. “Gena Baamonde, Eva Freixeira e Vanesa Sotelo abren as portas do seu laboratorio escénico como artistas residentes do Centro Dramático Galego.” En *Axencia Galega das Industrias Culturais – Novas*, 2009. <http://www.agadic.gal/Blog/contido/573/Gena_Baamonde__Eva_Freixeira_e_Vanesa_Sotelo_abren_as_portas_do_seu_laboratorio_escenico_como_artistas_residentes_do_Centro_Dramatico_Galego>.
- Álvarez Pino, Andrea. “Mulleres e discurso da nova escena galega.” *Álbum de mulleres. Especial Mulleres e teatro en Galicia*, 2011. <http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_03.pdf>.
- Becerra de Becerreá, Alfonso. *Dramaturxia. Teoría e práctica*. Vigo: Galaxia, 2007.
- . “La (re)presentación de culturas minorizadas en el teatro contemporáneo.” En *Artezblai. El periódico de las Artes Escénicas*, 22/10/2018. <<http://www.artezblai.com/artezblai/la-representacion-de-culturas-minorizadas-en-el-teatro-contemporaneo.html>>.
- Cornago, Óscar. “Teatro postdramático. Las resistencias de la representación.” En José Antonio Sánchez ed. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla, 2006. 165-179.
- Dopico, Montse. “Zé Paredes: «Se o teatro non chega á edición, non chega ao escenario, e se non chega ao escenario, non existe».” *Praza Pública*, 07/12/2016. <<http://praza.gal/cultura/13222/ze-paredes-se-o-teatro-non-chega-a-edicion-non-chega-ao-escenario-e-se-non-chega-ao-escenario-non-existe/>>.
- DramaturGA (Asociación Galega de Dramaturxia). *Manifesto Dramaturga*, 2016. <<http://axendacultural.aelg.gal/tag/dramaturga/>>.
- Fernández Peláez, Julio. “Alegato espontáneo en defensa da dramaturxia.” *Núa. Revista de artes escénicas e performativas* número 8 (2013): 7-12.
- Figueroa, Antón. *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais, 1988.
- . *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais, 2001.
- López Silva, Inmaculada. “Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia.” *Álbum de mulleres. Especial Mulleres e teatro en Galicia*, 2011. <http://culturagalega.gal/album/docs/doc_221_03.pdf>.
- . “Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad.” *Don Galán. Revista de investigación teatral* 2 (2012): 1-4.
- Nogueira, Mar dir. *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004*. Compostela: IGAEM, 2005.
- Pérez, Avelina. “Os cans non comprenden a Kandinsky.” Web de Teatro Ensalle, <https://teatroensalle.com/espectaculos/os-cans-non-comprenden-a-kandinsky/?event_date=2017-02-03>.
- Pérez, Marta & Sotelo, Vanesa. “Tomar as rendas e creaer á inversa: unha perspectiva feminista da creación escénica en Galicia”. *Revista Galega de Teatro* 73 (inverno 2012): 7-16.
- Salinas Portugal, Francisco. “Emerxencia literaria e construción nacional”. En María do Amparo Tavares Maleval & Francisco Salinas Portugal dirs. *Estudos galego-brasileiros*. Rio de Janeiro: Comunicação, 2003. 241-256.
- Sen Asinar. “Os autores dramáticos galegos reclaman presenza”. *Paraíso. Revista da Rede Galega de Teatros e auditorios e da Rede Galega de Salas* 5 (xaneiro 2009): 4-9, <http://centrodramatico.xunta.gal/imxd/boletin/doc/1232449761paraíso_5.pdf>.

- Sotelo, Vanesa. “Viaxe a *Kamouraska*: apropiación, derivación e desencorsetamento”. *Núa. Revista de artes escénicas e performativas* 1 (2011): 16-19.
- Torres Feijó, Elias. “Cultura portuguesa e legitimación do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)”. *Ler História* 36 (1999): 273-318.
- Vallés, Ana. “Staying Alive”. Web de Matarile Teatro, <<https://www.matarileteatro.net/staying-alive-c1ej3>>.
- Vidal Ponte, Roi. “Unha primavera máis”. *Protexito. Suplemento de libros de Tempos Novos* (outono 2009), <https://www.aelg.gal/resources/centrodoc/members/paratexts/pdfs/autor284/PT_paratext3374.pdf>.
- Salinas Portugal, F. “Emerxencia literaria e construción nacional.” En M. do A. Tavares Maleval & F. Salinas Portugal dirs. *Estudos galego-brasileiros*. Rio de Janeiro: Comunicação, 2003. 241-256.
- Sen Asinar. “Os autores dramáticos galegos reclaman presenza.” *Paraíso. Revista da Rede Galega de Teatros e auditórios e da Rede Galega de Salas* 5 (xaneiro 2009): 4-9, <http://centrodramatico.xunta.gal/imxd/boletin/doc/1232449761paraiso_5.pdf>.
- Sotelo, V. “Viaxe a *Kamouraska*: apropiación, derivación e desencorsetamento.” *Núa. Revista de artes escénicas e performativas* 1 (2011): 16-19.
- Torres Feijó, E. “Cultura portuguesa e legitimación do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891).” *Ler História* 36 (1999): 273-318.
- Vallés, A. “Staying Alive.” Web de Matarile Teatro, <<https://www.matarileteatro.net/staying-alive-c1ej3>>.
- Vidal Ponte, R. “Unha primavera máis.” *Protexito. Suplemento de libros de Tempos Novos* (outono 2009), <https://www.aelg.gal/resources/centrodoc/members/paratexts/pdfs/autor284/PT_paratext3374.pdf>.