

Documento distribuído por



Teatro galego e muller, teatro de mulleres e Galicia

Inmaculada López Silva

Data de publicación: 27-04-2011



Comisión de Igualdade

Pazo de Raxoi, 2º andar. 15705 Santiago de Compostela (Galicia)
Tfno.: 981957202 / Fax: 981957205 / xenero@consellodacultura.org

TEATRO GALEGO E MULLER, TEATRO DE MULLERES E GALICIA

Inmaculada López Silva

A presenza das mulleres nos sistemas artísticos actuais adoita ser un ámbito interesante para apreciar o grao de tolerancia dunha sociedade cara a unha actuación igualitaria das súas mulleres en todos os ámbitos de expresión que lle son propios. No sistema teatral galego, conflictivo en si mesmo por motivos fundamentalmente lingüísticos e culturais, pero tamén problemático canto á súa propia configuración como espazo profesional e creativo (López Silva, 2006), a relación cos espazos do feminino tamén pode ser observada como ámbito no que se debuzan múltiples anomalías. Estas teñen que ver cun teatro que, nunha incesante procura da supervivencia, non sempre se comportou de feito antifeminino, a diferenza do que sucede con outros discursos da esfera pública galega. A súa tolerancia cos discursos da muller serviulle coma medida *antisuicida* a un teatro galego con sensación constante de perigo de extinción e cunha incesante tentativa de refundación durante a segunda metade do século XX.

Non debe escapárenos o feito de que o sistema teatral galego vive inmerso nun imaxinario cultural e especificamente teatral cunha forte presenza canónica das mulleres. A diferenza doutros espazos que basean os seus *réximes de valoración* o sistemas axiolóxicos dominantes (Frow, 1995) nun canon patriarcal, o sistema cultural galego basea boa parte dos seus referentes na figura fundacional de Rosalía de Castro, sorte de matriarca da estirpe literaria galega e, en consecuencia, responsábel dunha parte importante dos referentes identitarios nos que se basea un sistema cultural fortemente filolóxico e logocéntrico que non dubida en presentar o literario como o seu sistema artístico central, e, por tanto, como aquel que máis capacidade ten para o establecemento dos trazos definitorios doutros sistemas artísticos do mesmo espazo cultural. A funcionalidade deste referente para o teatro contemporáneo galego quedou

ben demostrada con montaxes institucionais de obras que xiraban en torno á figura de Rosalía de Castro: *Agasallo de sombras* (CDG, 1985) e *Rosalía* (CDG, 2002). Alén diso, o teatro galego vive a súa refundación definitiva dun xeito coetáneo á primeira construción do discurso literario das mulleres nos 70 (González, 1999: 43). É a partir de 1973 no contexto das Mostras de Teatro de Ribadavia, cando xorde unha vocación clara de reconstrución dun teatro eivado dos seus espazos de expresión escénica, en relación, ademais, coa reconquista dos espazos de expresión pública e colectiva atribuíbel aos movementos progresistas antifranquistas. Esa etapa de efervescencia dos anos 70 coincide tamén coa importancia da figura de Xohana Torres coma presenza feminina na literatura galega, e máis concretamente no teatro, alén da emerxencia do discurso feminista, materializado na escrita doutra muller que tamén acabaría dedicándose á escrita dun teatro consciente e fondamente feminista, María Xosé Queizán.

Asemade, e falando xa especificamente de posta en escena, tamén as mulleres figuran no imaxinario canónico do espazo escénico. O referente de María Casares condúcenos indefectibelmente a un parámetro de lexitimación profesional clásico en Galicia: a proxección interior e exterior como garante da continuidade e supervivencia do propio sistema teatral. E por iso non é casualidade que a Asociación de Actores e Actrices de Galicia elixise o seu nome para bautizar os seus Premios anuais, como declaran na súa web: “O nome dos premios foi decidido por considerar que o prestixio desta actriz galega, ademais de merecer unha homenaxe, podería servir de promoción para o teatro galego”.

Alén diso, e reparando máis concretamente na actividade escénica actual en Galicia, a chegada das tendencias máis contemporáneas do teatro galego semella terse refuxiado a fins do século XX no discurso escénico das directoras de escena como axentes xa en si disidentes e autovisibilizadas (polo feito de seren mulleres) e como depositarias de valores positivos da tradición teatral e literaria de Galicia aproveitábeis na medida en que *salvan* o teatro a través da súa posta en escena, como nos indica a traxectoria de directoras como Ana Vallés, Cristina Domínguez ou mesmo Ánxeles Cuña. Ese valor co que se dotou o discurso escénico das mulleres no teatro galego contemporáneo, de feito, atopa aínda outro dato significativo de fondo contido simbólico: a partir de 2006,

coincidindo co acceso da esquerda ao goberno da Xunta de Galicia, establécese o xesto consciente de conceder a dirección da compañía institucional e, por tanto, simbolicamente representativa do teatro galego, a mulleres de recoñecida traxectoria. Ánxeles Cuña primeiro e Cristina Domínguez despois responsabilízanse do Centro Dramático Galego entre 2005 e 2009, ata que unha nova mudanza de goberno conduce a sucesión do CDG a un concurso público que gaña Blanca Cendán, quen conta cun equipo de xestión integramente formado por mulleres.

Pola súa banda, a literatura dramática posúe unha posición marxinal dentro do sistema literario galego. Son varios os factores que conducen a esta conclusión. En primeiro lugar, está a consabida precariedade editorial xa sinalada por Dolores Vilavedra (1998: 315) cando falaba do voluntarismo, a fugacidade e a dispersión, como parámetros característicos da edición teatral en Galicia. Pensemos que trala recuperación do teatro galego iniciada nos 80 grazas a fitos institucionais fundamentais como a creación do Centro Dramático Galego (1984) ou a Rede Galega de Teatros e Auditorios (1997), non se dá un proceso parello no espazo literario-dramático, onde o volume de produción dramática en relación co total de produción literaria en Galicia é de menos do 5%. Doutra parte, o discurso dramático a miúdo difire das liñas estéticas predominantes na narrativa e na poesía, xéneros que adoitan levar unha evolución parella. Pensemos que a denominada “literatura da muller” si está presente no discurso poético desde os 90 grazas fundamentalmente a unha atención da crítica sobre as poetas que, coa chegada do milenio, semellan ter atopado un correlato narrativo (Vilavedra, 2007).

Porén, na literatura dramática non parece ter sucedido nada semellante. Seguen a aparecer, coma en todos os tempos da literatura galega, dramaturgas, por suposto, mais aínda non xurdiu ningunha iniciativa aglutinante (sexa desde a crítica ou desde elas mesmas) que tenda a identificalas como grupo diferenciado por cuestións de xénero como si sucedeu nos noventa coa consideración crítica dun discurso feminino na poesía galega ou coa atención editorial consciente sobre as narradoras coma produto, como demostra a publicación desde a editorial Xerais do volume *Narradoras* en 2000.

Ante esta precariedade editorial e esta disfuncionalidade da literatura dramática fronte aos demais xéneros do sistema literario galego, é o discurso escénico quen recolle, en

boa medida, o discurso feminino (e feminista) do teatro galego. Nel atopamos, en realidade, o refuxio de tendencias estéticas e ideolóxicas que non atopan espazo na literatura dramática galega máis alá das publicacións debidas a premios (o Álvaro Cunqueiro, o Dieste e o Barriga Verde, fundamentalmente), funcionando coma vía de publicación alternativa que a miúdo dá como consecuencia a edición en libro, *a posteriori*, das obras levadas ao escenario.

Das escritoras e das épocas.

A importancia da figura de Xohana Torres coma muller e dramaturga xa antes do verdadeiro rexurdimento teatral que foron as Mostras de Ribadavia (1973-1980) non só se reduce á representatividade cualitativa da súa produción, senón que as obras de Xohana Torres dalgún modo anunciaban camiños que no futuro había poñer en marcha o teatro galego. Con *Á outra banda do Ibero* (Premio Castelao da Agrupación Cultural o Galo en 1964, publicado por Galaxia en 1965) a autora xa introduce no teatro algúns parámetros da Nova Narrativa Galega que despois desenvolverán autores coma Euloxio R. Ruibal (pensemos que *Zardigot* é publicado na colección Illa Nova, reservada aos autores da NNG); o dato fainos pensar nunha temperá vontade de estreitar o diálogo entre discurso dramático e discurso literario. Pola súa banda, *Un hotel de primeira sobre o río* (1968) enceta unha verea ecolóxica que será recuperada dun modo especialmente produtivo nalgunhas das sesións de Ribadavia e nalgúns dos textos alí presentados, nomeadamente os de Camilo Valdehorrrias que servían, ademais, como protesta política ante a “ameaza nuclear” das Encrobas.

Pero Xohana Torres non só se erixirá como referente das escritoras posteriores que asumen como propio e reivindicativamente feminista o berro da súa Penélope “Eu tamén navegar”, senón que o seu teatro marcará un criterio fundamental que seguirán as dramaturgas posteriores: o protagonismo feminino. Esa será tamén a opción estrutural escollida polas mulleres que a partir de entón se achegan ao teatro, sexa desde o punto de vista literario, sexa desde o punto de vista escénico. Desde María Xosé Queizán coa súa *Antígona*, ata Inma Souto, Luísa Villalta ou Teresa Moure, das que falaremos

despois, todas optan preferentemente por mulleres que protagonizan as súas obras, ou que, polo menos, actúan coma eixes determinantes da acción dramática e da estrutura da peza. Porén, as autoras máis novas coma Teresa González Costa, gañadora do Premio Álvaro Cunqueiro en 2008 con *Sempre quixen bailar un tango*, Vanessa Martínez Sotelo ou Begoña Martínez (gañadoras do Premio de Teatro Radiofónico en 2009), afástanse das características propias da literatura de contido *conscientemente* feminino para penetraren en cuestións de índole máis xeral sobre a condición humana, a través de protagonistas indistintamente masculinos ou femininos, nunha liña en realidade, *non marcada* xenericamente. Cunha distancia temporal da que hoxe carecemos haberá que analizar se estas autoras máis novas e con aínda unha relativa proxección pública se decantan por unha literatura dramática marcadamente feminina ou non, ou se, como sucede con boa parte das narradoras, reivindicán un discurso de *normalidade* xenérica que as distinga das súas predecesoras.

O afán renovador da literatura postautonómica (especialmente a respecto dos excesos civís da produción durante os 60 e os 70) provoca que tamén no teatro escrito por mulleres atopemos a tendencia cosmopolita e culturalista propia da poesía e do teatro dos 80, mais co engadido de que elas cultivan de modo consciente un discurso marcadamente feminino e mesmo feminista. As autoras teatrais dos 80 procuran facerse cunha posición no canon, ao tempo que realizan a través das súas obras unha explicación ficcional ao papel tradicionalmente marxinal da muller na sociedade galega. Con todo, cómpre non esquecer que tanto a busca dun lugar no canon para a figura de muller coma a tentativa de dar unha solución literaria á posición marxinal da muller está tamén presente na produción teatral dos homes a través dun afondamento experimental no emprego de voces protagónicas femininas nas súas obras. Referímonos, por exemplo, a obras coma *A estraña señorita Lou* de Miguel Anxo Fernán Vello (1982) ou *A actriz*, de Lino Braxe (1993).

As mulleres dramaturgas durante os anos 80 danse a coñecer fundamentalmente a través do Premio de Teatro Breve da Escola Dramática Galega. Todas elas, como membros do grupo xeracional ao que pertencen, coinciden na súa vontade de elaborar un discurso teatral que precisaba para a súa continuidade da produción de textos e dunha renovación

estética que equiparase o teatro galego á produción das culturas veciñas. Non obstante, elas aportan un discurso altamente marcado pola voz feminina.

As traxectorias concretas dalgunhas autoras son significativas. Imma Souto é a autora máis prolífica ata 1990, mais tras *Era nova e sabía a malvaísco* (1990) pasa a dedicarse integramente á súa profesión de actriz ata unha década despois, cando reaparece con forza gañando o Premio de Teatro Rafael Dieste en 2003 con *A ciencia dos anxos*, e volvendo así a unha produción consistente con *Os cárceres do esquizo* (2004) e *Aforro Ordinário* (2006). O dato é un síntoma dun estado de cousas que xa sinalamos máis arriba: o discurso escénico aglutina as voces femininas do teatro galego actual. A traxectoria de Luísa Villalta, de feito, é semellante: publica en 1989 *Concerto para un home só* e en 1991 *O paseo das esfínxes* non volve publicar teatro ata o 2001, ano no que a *Revista Galega de Teatro* dedica o seu caderniño central a “Os dóces anos de guerra” e no que a revista *Casahamlet* publica tamén “As certezas de Ofelia” (2001). Tamén ela *cala* a comezos dos 90, momento a partir do cal, se ollamos o discurso escénico, apreciamos un incremento considerábel da produción escénica en Galicia¹.

Tamén nos interesa neste senso a traxectoria teatral da coñecida ensaísta, escritora, filósofa e fundadora do Teatro Popular Galego da Asociación Cultural de Vigo María Xosé Queizán quen, cunha literatura posta ao servizo do pensamento feminista, aporta ao teatro galego desde comezos dos 80 obras nas que o protagonismo de muller recupera, ademais, mitos femininos e feministas que asentán un discurso que se erixe como conscientemente reivindicativo. Ela mesma insiste nisto no prólogo á edición do seu teatro publicado en Galaxia: “De todo isto deducimos que o xénero dramático é, preferentemente, un xénero político. A palabra xera o contacto co mundo e inicia un compromiso, un sentir común co público. Estas características fan do teatro un xénero que se axusta aos meus intereses literarios, pero as escasas probabilidades de ser lido e representado seguramente fixo que o cultivase menos ca outros.” (Queizán, 2008: 9).

¹ Pensemos nalgúns datos significativos que inciden sobre este incremento do fenómeno do escénico en Galicia. En 1989 fúndase o IGAEM, e a nova política cultural en materia teatral levada a cabo pola entidade dá lugar á promoción do traballo das compañías. Así fúndanse compañías coma Teatro do Morcego (1989), Medusa (1987), Teatro Galileo (1994), Teatro da Lúa (1990); Teatro do Aquí (1991); Áncora (1991), Compañía Marías (1992), Pífano (1992), Ollomoltranvía (1993); Elsinor (1990), A Factoría (1993), Balea Branca (1995), Talía Teatro (1993) ou Teatro Bruto (1996), entre outras.

Xustamente nese volume, Queizán publica dous textos, *Antígona* (que xa fora publicada) e *A cartuxeira*, escritos nos oitenta, seguidos dun lapso de produción teatral que recupera en 2006, cando escribe a última das obras publicada a carón das outras dúas, *Neuras* (estreada en 2009 pola compañía Ónfalo Teatro).

A semellanza entre esas tres traxectorias de autoras vencelladas aos momentos de recuperación do teatro galego é significativa, ou, alomenos, parece abrir vías de reflexión suxestivas en relación cos camiños paralelos da literatura dramática e a posta en escena ou a actividade creativa das mulleres vencelladas ao teatro en Galicia que, ata aproximadamente o ano 2000 semellan ter que elixir entre *facer* teatro ou *escribilo*, a diferenza dos homes, entre os que (despois da incursión teatral de moitos escritores dos 80 que tocan anecdoticamente o xénero sen demasiada vocación escénica) atopamos, polo xeral, unha actividade *factotum* na que actúan, escriben e dirixen, como demostran as traxectorias de autores como Gustavo Pernas, Cándido Pazó ou Manuel Lourenzo. É posíbel que os motivos para esta diferenza non teñan que ver tanto cunha cuestión artística coma cunha cuestión puramente sociolóxica: só para as xeracións máis recentes de artistas se asume a súa faceta creativa como dedicación profesional, especialmente cando esa dedicación afecta a unha xeración de mulleres (a das nadas entre os 40 e o 75) sobre as que recaen outras responsabilidades socialmente prioritarias coma o coidado dos fillos ou o atendimento do fogar.

A respecto das características comúns que podemos sinalar ao teatro escrito polas mulleres no teatro galego contemporáneo, e a modo de liñas de reflexión ou indagación futura, subliñaremos as seguintes:

- **Protagonismo feminino ou importancia estrutural das personaxes femininas.** Atopamos, con todo, diferentes tipos de muller. As rebeldes Ruth e Malen de Xohana Torres encarnan un ideario revolucionario, mentres que Imma Souto amosa mulleres castigadas e pesimistas que contrastan coa capacidade para a introspección das personaxes de Luísa Villalta. Cómpre salientar que esta última, xustamente, se desvía en *Concerto para un home só* do devandito protagonismo feminino, aínda que nas obras posteriores a presenza da muller

vai adquirindo cada vez máis importancia, ata chegar á última (*As certezas de Ofelia*), no que a autora dá unha persoal versión de *Hamlet* centrándose, xustamente, na figura de Ofelia. As protagonistas de María Xosé Queizán, pola súa banda, son todas arquetipos femininos marcados por algún tipo de marxinação (unha botadora de cartas n'*A Cartuxeira*, unha moza medieval chamada Elvira que vén sendo a súa persoal *Antígona*, ou unhas acomplegadas mulleres que pasan pola consulta dunha psiquiatra en *Neuras*) desde a que se lanza unha mensaxe de marcado contido reivindicativo-feminista.

- **Presencia contrapuntística dos homes.** As figuras masculinas, tamén presentes no teatro destas autoras, adoitan ter importancia tamén na definición e xustificación dos actos das protagonistas.
- **Construcción de mundos posíbeis non reais.** As autoras baséanse en espazos imaxinarios (é paradigmático o Arcoa de Imma Souto ou os enigmáticos lugares que inventa Xohana Torres e mesmo o espazo simbólico-medieval da *Antígona* de Queizán) co fin de centrar a peza na acción dos personaxes e na introspección psicolóxica. Con todo, cómpre prestar atención ás producións máis recentes, que semellan dar pasos cara á concreción, superando seguramente unha cuestión estética propia da literatura galega dos 80 e da nova narrativa. Así, *A ciencia dos anxos* sucede nun laboratorio, ou a última obra de María Xosé Queizán, *Neuras*, ten lugar nunha consulta de psiquiatra.
- **Imprecisión temporal.** A vontade universalizadora do discurso referido ás mulleres conduce ás autoras a non determinar o lapso temporal (mesmo histórico) das súas obras. Cunha situación máis ben contemporánea (aínda que imprecisa) en todas elas, só se afasta María Xosé Queizán coa súa *Antígona*, que se remonta á Idade Media, quizais na procura dun espazo mítico de fonda raigame galeguista no que ampliar o discurso político cara á cuestión feminista. O mesmo artificio figura, tamén, na única aportación ao teatro de Teresa Moure, *Unha primavera para Aldara*, na que se sostén a tese dos mosteiros medievais como espazos de liberdade para as mulleres.
- **Afastamento da reflexión metateatral.** Mentres que para moitos autores dos 80 e dos 90 a vontade lúdica metateatral é esencial na súa obra (Fernán Vello, Cándido Pazó), as autoras non parecen reflexionar tanto sobre cuestións teórico-

literarias coma sobre a propia introspección nos personaxes femininos e as relacións humanas. Só Imma Souto, en *Como cartas a un amante* amosa certo xogo metafictivo.

Das directoras de escena e o teatro dos 90

Luísa Martínez (1993: 699) resume ben o lugar da muller na escena galega cando sinala: “Ainda que o aparecemento de novas dramaturgas é um feito esperanzador, a lentísima evolución do fenómeno teatral respecto doutras artes, o conservadorismo dun repertório que se nega a adentra-se por camiños novos de programación e o afastamento da sociedade, que por veces parece querer aumentar, non fan presaxiar cambios notáveis ou inmediatos”. De feito, as afirmacións de Luísa Martínez atopan unha triste demostración nas palabras de Manuel Vidal, quen no mesmo ámbito do *Simposio Internacional Muller e Cultura* comentaba: “O teatro numha sociedade machista como é a sociedade galega fica numha actividade feminina. Sempre a sociedade dos homes amostrou interese polos deportes, actividade de forza e potència, tipicamente varonil, enquanto a actividade teatral, por ser umha actividade artística em que se precisa sentimento é adecuada para as mulheres ou para aqueles homes que som em demasia sensíveis.” (Vidal, 1993: 601). Estas afirmacións, xunto cunha difícilmente citábel tipoloxía da actriz galega, semellan xustificar a denuncia de Luísa Martínez cando falaba de “conservadorismo” ou a nosa propia percepción de que as mulleres do mundo do teatro aínda se teñen que atopar cunha chea de prexuízos que proxectan sobre o teatro a falta de normalidade profesional que afecta a outros sectores laborais na sociedade galega.

Unha ollada sobre determinados indicadores amosa que as mulleres aínda ocupan un lugar marxinal dentro do sistema teatral galego agás no ámbito da dirección de escena.

Se ben é verdade que o relevo creativo das escritoras dos 80 foi tomado, como veremos a seguir, nos 90 polas directoras de escena, o certo é que aínda existen ámbitos do feito escénico aos que as mulleres non accederon. Os datos cuantitativos son adoito significativos do estado das cousas, e no sistema teatral galego a miúdo as cifras falan por si soas. O catálogo da AADTE de Galicia recolle un total de 109 actrices dos 251 intérpretes asociados. Nun repaso das producións presentes na Rede Galega de Teatros e

Auditorios durante o mes de maio de 2010 contabilizamos un total de 11 directoras para un total de 51 producións doutras tantas compañías de teatro, danza e títeres. Non hai mulleres dedicadas ao teatro desde o punto de vista técnico, de xeito que o seu traballo tralas bambolinas se reduce a labores de perruquería, maquillaxe e xastrería. As profesións “femininas” son elocuentes do lugar que —aínda— ocupan as mulleres no teatro (non só galego), que, dalgún xeito, aínda reflicten, tamén, a definición de determinados sectores profesionais na sociedade galega.

Efectivamente, as directoras de escena seguen a ser unha minoría cun discurso que non sempre ten unha vontade diferencial, pero o certo é que nun posíbel canon de compañías do teatro galego (aquelas que contan cunha presenza máis activa e longa no teatro galego, máis producen, máis se distribúen, máis gañan e mellor crítica teñen), o índice de directoras aumenta. As compañías Sarabela Teatro, Matarile e A Factoría Teatro son compañías canónicas do teatro galego que sempre foron dirixidas por mulleres: Ánxeles Cuña, Ana Vallés e Cristina Domínguez, respectivamente. Ancora Producións e Lagarta, Lagarta confiaron a dirección dos seus espectáculos a mulleres xa vinculadas ás compañías desde a súa creación a partir da temporada 2007; así, as últimas montaxes de Ancora foron dirixidas pola súa actriz principal Ánxela Abalo, pasando o director habitual, Gustavo Pernas a actuar, ao tempo que, tras uns anos de contratación de directores externos, Lagarta, Lagarta, confiou a dirección das súas tres últimas (e exitosas) producións á recoñecida actriz Rosa Álvarez. Entre as compañías máis representativas do teatro galego, só Teatro do Atlántico e Teatro do Noroeste manteñen direccións masculinas, como lles habitual desde a súa creación a fins dos oitenta, Xulio Lago e Eduardo Alonso.

A extensión do fenómeno escénico por Galicia que culmina a fins dos 90 tamén ten consecuencias a partir do ano 2000 nun aumento da heteroxeneidade estética e temática do teatro galego, onde atopamos unha progresiva medranza da presenza de temas marcadamente femininos da man, xustamente, das directoras de escena. Nese ano 2000 Ana Vallés estreaba con Matarile *The Queen is Dead*, unha sorte de definición posdramática de distintos tipos de mulleres que coincidía no tempo coa estrea do irreverente texto de Schwab *As presidentas* a cargo de Cristina Domínguez e, sobre

todo, aparecía pouco despois a *Sexismunda* de Sarabela, onde Ánxeles Cuña realizaba unha adaptación en clave feminina de *La vida es sueño* mudando a Sexismundo por unha muller. Cómpre non perder de vista que coa importancia destas montaxes coincide a aparición doutras producións de compañías canónicas do sistema teatral galego que, dalgún xeito, tamén se centran na muller coma cuestión a analizar. Pensemos na actualización da interpretación de *Os vellos non deben de namorarse* a través das sucesivas montaxes (CDG, 2000 ou Teatro do Morcego, 2002). Non é casual tampouco que o CDG recuperase conscientemente o teatro de Ibsen para o repertorio galego en 2002, o mesmo ano no que Vicente Montoto monta *Mulleres* de Dario Fo. Pero a temporada anterior xa amosara unha *Celestina* cunha interesante marcaxe sobre as personaxes femininas baixo a dirección de Eduardo Alonso (Teatro do Noroeste, 2001) e o impresionante monólogo de introspección sobre a desgracia dunha muller que é *Solo para Paquita*, de Ernesto Caballero, e dirixido por Xulio Lago con Teatro do Atlántico en 2001.

Esas obras parecen marcar un inicio de irrupción da temática feminina e feminista nos escenarios galegos, que é continuada por directoras máis novas como Gena Baamonde no seu monólogo *Xogo para nenas* (María a Parva, 2002), ou as novísimas Andrea Álvarez, Sonia Mèndez e Paula Sanmartín que, en 2005, estreaban un irreverente espectáculo arredor da sexualidade feminina titulado *As virxes*. Tamén Ana Contreras, xunto con Afonso Becerra, dirixe *Neuras*, de María Xosé Queizán en 2009, e Rosa Álvarez, cando dirixe con Lagarta, Lagarta *O segredo dos Hoffmann* en 2009, non dubida en orientar a atención desde a soidade do protagonista masculino ata a realidade de mulleres dedicadas en corpo e alma ao coidado dos seus seres queridos.

Ese ánimo ao tratamento da muller como centro da ficción dramática chega tamén aos directores de escena máis significativos que, animados por esa irrupción *feminina* do milenio, tocan diversos temas que atinxen ás mulleres, a miúdo vinculando as súas producións, tamén, a unha atención social sobre a igualdade de xénero intensificada a partir do triunfo socialista no goberno de España (2004) e a aprobación da Lei de Igualdade en 2007. Así, a condición social da muller aparece en *Medidas preventivas*, dirixida por Gustavo Pernas en 2007 con Ancora Producións, e Celso Parada escolle a

novela da feminista María Reimóndez *O clube da calceta* para unha produción homónima en 2008, o mesmo ano no que Xulio Lago accede á insistencia da actriz María Barcala para que produza a obra de Teresa Moure xa comentada *Unha primavera para Aldara*. Non é casual, sen dúbida, que un CDG dirixido por Cristina Domínguez lle encargue a Cándido Pazó unha obra na que aparecerá a violencia de xénero como tema, *A piragua*, que se estrea en 2007, constituíndo un dos maiores éxitos da compañía pública.

Os datos parecen sinalar un crecente interese por indagar o lugar da muller no mundo a través do teatro, á medida que aumenta a súa posición canónica e a súa capacidade para a toma de decisións no sistema teatral galego. De feito, é significativo que ese interese non só ten lugar desde a esperábel praxe das directoras de escena, senón que elas se ven seguidas pola compañía pública (a que posúe maior visibilidade) e polas compañías máis consolidadas do panorama teatral.

Podemos dicir, logo, que existe unha tendencia “feminina” ou “de mulleres” no discurso escénico galego? É certo que apreciamos nos últimos anos un incremento da actividade escénica (non literaria) que se achega a un discurso feminino (mesmo feminista) no teatro galego, quizais por lóxica afinidade cos acontecementos no sistema literario, mais aínda non creo que poidamos sinalar a existencia dunha liña estética ou un discurso particularizado das mulleres no teatro no que elas mesmas se erixan como grupo autoconsciente, máis alá de traballaren a prol de conseguiren, desde a súa actividade, a igualdade de oportunidades e máis alá de denunciaren desde o seu teatro uns temas femininos que tamén adquiriron unha actualidade recente nos últimos anos. Cumprirá estar atentas ás tendencias que as directoras de escena comezaron a practicar desde 2000 pois nelas parece estar a clave do asentamento dese discurso feminino da escena galega.

Cabo

A análise do estado de cousas a respecto da presenza das mulleres no sistema teatral galego fainos pensar nunha posíbel mudanza do canon para o futuro. Esa mudanza

podería proceder, esencialmente, da crecente visibilidade das directoras de escena a través dun discurso que se vai marcando coma feminino e a través da atención da crítica (fundamentalmente *das críticas*, que nos estudos teatrais si posúen un espazo importante).

Efectivamente, o sistema teatral galego actualmente concentra o discurso feminino na actividade escénica, despois dunha atención ao mesmo máis literaria durante os anos 80 que, sen dúbida, responde á tendencia máis libresca e filolóxica da actividade teatral propia da época. A “conquista do público” que funciona coma obxectivo para os activistas teatrais dos 90 e o pulo da escena conlevan que sexan as directoras quen soportan o peso do discurso feminino no teatro hoxe en día.

Mais elas (as autoras, as directoras) aínda non son un colectivo institucionalizado. Non existe un artellamento ou agrupación de mulleres no sistema teatral que as faga reaccionar de modo unitario, de xeito que aínda non estamos en condicións de definir a súa actividade coma liña individualizada dentro do discurso escénico.

Trala reflexión asáltanos unha pregunta: é o teatro de mulleres un discurso conscientemente resistente? Si o son en canto ao *aspecto nacional / lingüístico*, como sinala Helena González (1999), pois, coma calquera outro produtor do espazo cultural galego, “escollen” facer teatro *en* galego. Mais é necesario relativizar: trátase dunha verdadeira escolla facer teatro en galego nun espazo onde —en teoría— este é o único teatro protexido polos poderes públicos? É máis, como valorar opcións non verbais e verdadeiramente relevantes canto ao seu prestixio coma as de Matarile? Semella que a lingua coma marcadora do grao de resistencia no teatro non cumpre as mesmas premisas que na literatura ou na política, cuestión que compre non perder de vista na análise do fenómeno teatral en Galicia. Por outra banda, en canto ao *aspecto feminista*, non semella que poidamos definir o discurso das mulleres no teatro galego coma resistente. Ata hoxe, só algunhas producións de Ánxeles Cuña con Sarabela Teatro, algunhas montaxes illadas coma *As virxes* ou a escritura persoal de María Xosé Queizán semellan transmitir a vontade feminista de romper co discurso dominante androcéntrico a través da deconstrución dos discursos canónicos.

Comezamos aínda agora a prestar unha atención específica ao “teatro de mulleres” dentro do panorama galego, co que non é fácil que poidamos establecer criticamente que as creadoras atinxisen unha posición propia dentro do sistema teatral, artellada coas súas propias institucións, formas de recepción, modalidades estéticas e modos de produción, pero a crecente atención ao lugar da muller na sociedade e á explicación do mesmo a través do teatro obríganos a prestar atención a estas liñas creativas no futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTON, Elaine: *Manual de práctica teatral feminista*. Vigo, Galaxia, 2009.
- BLANCO, Carmen: *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais, 1991.
- GONZÁLEZ, Helena: “Literatura galega de muller, unha visión sistémica”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1999* (2001) p. 41-67.
- FROW, John: *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- CARITA, Lourdes: “Vozes femininas ‘recuperam’ A casa dos afogados”, en MARCO LÓPEZ, Aurora (coord.): *Simposio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, p. 707-713.
- HART, Lynda & PHELAN, Peggy: *Acting out: feminist performances*, Michigan, The University of Michigan Press, 1993.
- LAUGHLIN, Karen & SCHULER, Catherine: *Theatre and Feminist Aesthetics*. Massachusetts, Associated University Press, 1995.
- LÓPEZ ROMÁN, Blanca & KLEIN HAGEN, Hildegard: *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo*, Granada, Comares, 2001.
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada: “El sistema teatral gallego”, *Estreno* vol. XXXII / 2, 2006, p. 7-23.
- MARCO LÓPEZ, Aurora (coord.): *Simposio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993.
- MARTÍNEZ, Luísa: “A muller no teatro: un discutível reparto de papeis”, en MARCO LÓPEZ, Aurora (coord.): *Simposio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, p. 699-705.
- QUEIZÁN, María Xosé: “Prólogo”, en *Antígona. A Cartuxeira. Neuras*, Vigo, Galaxia, 2008.
- VIDAL, Manuel: “A minha experiência na direcção de actrizes”, en MARCO LÓPEZ, Aurora (coord.), *Simposio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, p. 601-604.
- VILAVEDRA, Dolores: *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia, 1998.
- VILAVEDRA, Dolores: “Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina”, *Madrygal*, nº 10 (2007), p. 145-151.

