

Documento distribuído por



Mulleres e discurso da nova escena galega

Andrea Álvarez Pino

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

MULLERES E DISCURSOS DA NOVA ESCENA GALEGA

Andrea Álvarez Pino¹

A espectacularización do espazo social, dos corpos e das identidades, a mercantilización do desexo, o discurso biotecnolóxico, a precariedade laboral, a violencia, o desastre ecolóxico ou os efectos da economía global teñen un impacto directo e diferencial na produción das creadoras escénicas occidentais dende hai tres décadas. Posicionadas ou non como feministas, fagan teatro de texto, teatro conceptual, tecnoloxizado ou performativo, manteñen un diálogo máis ou menos explícito coas prácticas culturais e artísticas promovidas polos distintos movementos de mulleres, os pasados e os presentes. Dende o punto de vista da renovación de linguaxes, hoxe son elas as que, a xulgar polas programacións dos festivais internacionais, asomen os proxectos máis innovadores e arriscados, sendo tamén elas as que levan as de perder nun sistema cultural aínda marcadamente machista se non hai cartos públicos a repartir ou a cousa non funciona na billeteira.

E mesmo se o fai. En palabras das dramaturgas Margarita Borja e Diana Raznovich, coordinadoras do XIV Encuentro de mujeres de Iberoamérica en las artes escénicas², “si es cierto que muchas autoras ven hoy sus textos en escena, también lo es que su reposición, el reconocimiento de la crítica o la investigación académica y el canon siguen negándoles méritos por sospechosas razones. Causar impacto en el público, constatamos, no necesariamente implica reconocimiento”. Para reclamar o dereito a ese recoñecemento, asociacións de mulleres profesionais das artes escénicas como a internacional Magdalena Proyect e, a nivel estatal, AMAEM Marías Guerreras (con sede en Madrid), Projecte Vaca (Barcelona), Dones en Art (Valencia), Federikas (Granada) ou Sorámbulas (Alicante) promoven o establecemento de redes de cooperación entre as traballadoras das distintas áreas –empresarias, técnicas, xestoras, autoras, creadoras- mediante a articulación colectiva de liñas de acción, creación e pensamento baseadas no respecto ás diferenzas.

¹ Andrea Álvarez Pino: Investigadora do proxecto INCITE09 204039 PR: “A literatura electrónica en España. Inventario e catálogo”, sección de teatro e performance. Boleira de colaboración do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Universidade de Santiago de Compostela

² No FIT de Cádiz, do 21 ao 24 de outubro de 2010.

En Galicia, á despreocupación xeral da crítica académica e á precariedade dos circuítos de exhibición e distribución únese o noso estatuto de cultura minorizada, que agrava a inestabilidade e o grao de dependencia institucional dunha arte, a teatral, xa de por si periférica. Así as cousas, as mulleres da nosa escena actúan dispersas e amosan un claro desinterese polos beneficios que podería reportar unha intervención activa e cohesionada da realidade asimétrica do sector. En concreto, a comunicación e o recoñecemento mutuo entre as veteranas e as profesionais de incorporación recente abriría un espazo para o debate crítico, social e político, crearía novas zonas de visibilidade e estimularía un relevo discursivo cada vez máis urxente e necesario.

A sempiterna problemática interna da consolidación do noso sistema teatral non favoreceu a incorporación regular de dramaturgas e directoras nun momento histórico, as décadas de oitenta a noventa, no que a produción escénica das mulleres en contextos culturais normalizados tiña estratexia discursiva, estaba á vangarda da creación e loitaba por ocupar un lugar de seu no escalafón sistémico. A día de hoxe, se ben contamos con importantes referentes nacionais –o chapeu para Xohana Torres, María Xosé Queizán, Inma Antonio ou Luisa Villalta na escrita, e Ánxeles Cuña, Dorotea Bárcena, Cristina Domínguez, Ana Vallés ou Rita Cabezas na dirección-, unha nova xeración de creadoras chega para se estrelar contra as ruínas dun edificio que ficou a medio construír.

As dramaturgas que abriron camiño nos oitenta e fixeron mulleres para a actuación en primeira persoa, ocupáronse na reconstrución textual do universo feminino segundo os parámetros máis ou menos esencialistas de expresión da diferenza sexual aos que a literatura feminista recorrera nos setenta³, e cun obxectivo urxente de normalización literaria máis ca escénica. Cumpría facelo e fíxose, pero o esforzo só durou unha década. Chegados os noventa, moitas deixaron de escribir teatro e, contra o que aconteceu na poesía e na narrativa, non houbo relevo xeracional que asumise a responsabilidade de profundar tanto no desenvolvemento de códigos e conflitos acordes coa sensibilidade social e escénica do momento, como na urxencia da súa trabazón con modelos dramáticos dende os que construír discurso e coñecemento con mirada propia .

En contraste, a nova etapa abría cunha xeira de directoras á fronte de compañías de nova creación que, non sen dificultades, lograron compatibilizar rendibilidade e autonomía estética. Con todo, falamos dunha praxe aínda hoxe emerxente, en nada comparábel coa presenza e as cotas de experimentación, interdisciplinabilidade e compromiso cultural e político do discurso

³ Entre outros, busca de referentes clásicos, protagonismo feminino, perfil introspectivo, rexeitamento dos binomios metafísicos, vindicación do corpo biolóxico, equiparación do potencial revolucionario da muller galega ao desexo de liberación política e lingüística da terra nai.

escénico das mulleres en Cataluña, Madrid ou Andalucía. Malia as incorporacións dos últimos anos, eran e son poucas e, ao nivel estrutural, acusaron e acusan a escaseza de compañeiras na escrita, na produción, na distribución, na xestión e nas barricadas técnicas.

Segundo se desprende do último estudo de satisfacción do público da Rede Galega de Teatros e Auditorios publicado pola AGADIC, entre outubro de 2008 e xaneiro de 2009 o 62,9 % das persoas que asistiron ás funcións foron mulleres, de idades comprendidas entre os 31 e os 45 anos, con estudos superiores e traballadoras. Pese a contarmos con dúas directoras á fronte do Centro Dramático Galego, o dato non obtén unha correspondencia lóxica coa infrarrepresentación das mulleres nas áreas técnicas e creativas do sector.

O predominio dos colegas masculinos continúa sendo o feito definitorio dunha cultura teatral eivada, por canto tende a abstraer as experiencias e perspectivas críticas das mulleres sobre a realidade. Doutro lado, se ben na convocatoria do exercicio 2009 a baremación dos proxectos escénicos obxecto de apoio pola Axencia Galega das Industrias Culturais introduciu por primeira vez criterios de discriminación positiva de xénero, non hai acordo entre as profesionais sobre a conveniencia deste tipo de medidas.

No especial sobre teatro e mulleres que a *Revista Escaramuza* publicou en marzo de 2004⁴, invitábase a unha serie de actrices, técnicas e directoras a propor accións específicas fronte á marxinación da muller no teatro galego. Malia a aceptación xeral da problemática, canda ás opinións a favor

as medidas encamiñadas a rematar coa discriminación de xénero serán benvidas, sempre e cando haxa vontade política auténtica de equilibrar a balanza (Ánxeles Cuña)

as representantes máis novas do colectivo amosaban as súas reticencias

parece perigoso premiar, enfatizar ou subvencionar o traballo dunha profesional só polo feito de ser muller porque se corre o risco de favorecer traballos oportunistas ou estatisticamente formar parte dunha manobra política” (Marta Pazos).

En calquera caso, todas deberan participar nas decisións políticas que lles atinxan, as cales adoitan aplicarse sen atender á especificidade da súa situación como colectivo, á diversidade de

⁴ “Mulleres da escena galega falan sobre a discriminación positiva”, *Revista Escaramuza*, nº 16, marzo 2004.

voces e experiencias. Seguindo a Itziar Pascual (2004), “cuando del recorrido de las distintas teatralidades nos asomamos al teatro contemporáneo, la ausencia de una habitación propia es una asignatura radicalmente pendiente”⁵. O espazo é político, de aí a importancia da súa conquista. Dende o punto de vista sistémico, urxe que as mulleres da escena galega se fagan responsabilmente cun espazo de seu, comprometido e significativo. Dominan as linguaxes e arriscan máis, pero non están en posición discursiva. 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, se cadra porque non manteñen entre si máis relación que a de pertencer a un mesmo radio de idade nin máis obxectivo común ca o da supervivencia.

A promoción do 2000: o garante da formación e o problema da visibilidade.

Ese é o contexto ao que veñen sumándose as creadoras teatrais que comezan a producir na década de 2000. Unha xeira de mulleres nadas arredor dos anos setenta para as que a escena xa non é só teatro. Tamén é circo, danza, performance, tecnoloxía, cabaré. Contan cunha formación sólida, as máis das veces interdisciplinaria, pero privada fundamentalmente, e a miúdo buscada no exterior. Apostan por crear en Galicia e parece que empezaron onte, pero levan anos enfrontando a profesión a golpe de bar e autoxestión, con amor polo corpo e a escena, pero sen afán de revolución, de cohesión, perante unha sociedade e un sistema teatral anquilosados que se lles resisten.

Alén das aulas de teatro dos campus universitarios, aquelas persoas con vontade de integrarse profesionalmente no sector, contaron case exclusivamente co apoio de estruturas privadas de formación e exhibición. As escolas Espazo Aberto, en Compostela, e o centro Casahamlet, na Coruña, convertéronse en centros de peregrinación para actores e actrices. En paralelo, a Sala Nasa dos Chévere e a Sala Galán dos Matarile foron berce e escola para moitas creadoras, lugares nos que se permitían a inxenuidade e o risco e que significaron o punto de arranque de traxectorias e proxectos comúns, algúns deles con desenvolvemento a longo prazo.

A aparición da Facultade de Belas Artes en Pontevedra e, moi especialmente, a creación en 2005/2006 da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, significaron a oportunidade de acceso a un sistema oficial de formación tanto en disciplinas apenas transitadas polas creadoras

⁵ Fragmento da conferencia ditada o 26 de novembro de 2004 no Cercle Artístic de Ciutadella con motivo das Festas do XXIX Premio Born.

galegas, a arte de acción, por exemplo, como en ámbitos antes dominados polo autodidactismo ou para cuxo estudo regrado só cabía emigrar, como a dramaturxia e a dirección de escena. E velaquí o paradoxo: mentres que o alumnado destes centros está integrado, se non por unha maioría, por unha porcentaxe altísima de mulleres, os circuitos profesionais de exhibición e distribución seguen a estar copados por homes. Deles é o privilexio da visibilidade, deles o mercado.

A política cultural do bipartito significou a ilusión dunha certa apertura ás novas linguaxes. Con Cristina Domínguez como directora do Centro Dramático Galego, as residencias artísticas e as coproducións do organismo público con artistas e compañías recentes e arredadas do convencional foron medidas equitativas encamiñadas a contrarrestar a consabida cerrazón do teatro galego ao diálogo coas tendencias contemporáneas. Ademais, o apoio institucional ao teatro de rúa ou o novo circo, aínda que transitorio, favoreceu un achegamento destas artes aos circuitos oficiais e parecía abrirse unha vía urxente de comunicación tanto cun público potencial educado na inmediatez da imaxe e as telecomunicacións como cun sector social culturalmente activo pero desencantado coa oferta teatral reiterativa e falta de –digámolo- creatividade. As mulleres tiveron moito que ver nesta aposta pola renovación.

As iniciativas escénicas máis interesantes dos últimos anos teñen todas a ver con elas, as máis novas: a aposta polo hibridamento de danza e teatro, da man de directoras teatrais como Marta Pazos ou María Torres e coreógrafas e intérpretes como Uxía P. Vaello ou Ruth Balbís, a aplicación á escena das novas tecnoloxías, con Nut Teatro, e a creación de plataformas multidisciplinares integradoras de modelos anovadores de xestión e produción, como é o colectivo luso - galego Voadora.

Tamén o movemento para a consolidación do novo circo, con Natalia Outeiro “Pajarito”, paíasa e escapista do grupo de comandancia de Pista Catro nos inicios, ou Duelirium, o dúo de danza vertical formado por Raquel Oitavén e Merche Soler que foi finalista da Mostra Artística de Xóvenes Talentos do Circo Europeo en 2009. Asemade, a vindicación dun cabaré de raíz, con artistas como Pepa Yáñez, que integra humor e música tradicional, e o colectivo Femme Fatale, xurdido hai cinco anos ao abeiro do Festival de Cabaré da Coruña, o único das súas características a nivel estatal. Sen esquecer a emerxencia da arte de acción, con Rita Rodríguez, María Marticorena, Ana Gil ou As tres Marías, ligadas dende os inicios ao Chámalle X, o ciclo de *performance* que vén organizando dende hai seis anos a Facultade de Belas Artes de Pontevedra. E as iniciativas que fican sen nomear, que teñen que ver coa creación, pero tamén con outros campos como a xestión ou a pedagogía.

Destacan tanto na creación como na interpretación, a miúdo en procesos de creación colectiva e interdisciplinaria, e son co-responsábeis do pulso pola renovación de linguaxes ao que vén enfrontándose a nosa escena, unha estrutura a miúdo tildada de endogámica. Con todo, a xulgar polas programacións habituais en espazos públicos e festivais ou en zonas de contratación, as cotas de participación están lonxe de ser representativas.

No tocante á urxencia de redefinición dos modos de acción e representación das mulleres no pensamento e a práctica escénica, o relevo discursivo que as devanceiras non tiveron oportunidade de asentarse cando tocaba é hoxe a cadeira pendente das que empezan, que polo momento apuran o paso para ir cubrindo as lagoas, ao tempo que constrúen un código de seu, aberto, experimental e sen nostalxias, ao que colgarlle a etiqueta do ‘contemporáneo’.

Políticas da palabra.

Quizais por mor dese dobre esforzo, 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 proposta de inclusión de vídeo, danza ou accións antificcionalas 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.

A tendencia é común ás dramaturgas e dramaturgos desta que Manolo Vieitez denomina “xeración milagre” ou “gañada”⁶. Como reflectiu recentemente o director da ESAD galega no seu blogue, “algúns textos fannos lembrar pezas vellas da nosa dramática, como aquela *Sabel* que publicara Álvaro de las Casas, e os menos vincúlanse con autores e autoras máis contemporáneos, coma Harold Pinter, Angélica Lidell ou Heiner Müller”⁷. A división refire dúas concepcións diverxentes do papel da escrita dramática. Proxecta, en último termo, a vixencia do debate entre dúas visións enfrontadas da teatralidade a respecto do seu potencial performativo: reprodución vs. produción de realidade. A cuestión achega, ademais, outros interrogantes de relevo que exceden o cometido deste escrito. Cumpriría indagar, por exemplo,

⁶ <http://maderne.blogspot.com/> Entrada “Dramática galega última”, consultada o 15 de outubro de 2010.

⁷ Op. Cit.

en que medida inflúe a posición periférica da lingua galega dentro dunha cultura globalizada no recurso a modelos dramáticos lexitimadores do poder referencial da palabra.

Sexa como for, e por máis que, en paralelo ao que acontece fóra, as compañías estean a recorrer de novo ao teatro de texto – nos seus modos tradicionais e con moita menor frecuencia, ao servizo de dramaturxias de orientación posdramática-, non deixa de estrañar a escolla maioritaria por parte das dramaturgas galegas de modelos textuais apegados á tradición onde a palabra conserva a súa capacidade omnipotente de representación. Perdida a crenza na transparencia da linguaxe, estando aínda por superar na práctica a clausura do verbo en feminino, hoxe que para nomear ás mulleres artistas aínda se escribe “creadores”, será posíbel que as autoras desta “xeración milagre” non porfíen na sospeita? Cotexemos algúns exemplos.

Sempre quixen bailar un tango, de Teresa González Costa, premio Álvaro Cunqueiro para textos dramáticos na edición de 2008, artículase en base ao discurso verbal dos personaxes e especializa as accións físicas que propón nunha única tarefa, a de subliñar o automatismo dos corpos. Ao xeito tradicional, a chave está máis no que se di ca no que se fai: a palabra loce en corsé, marca o ritmo, o espazo, o movemento. Se ben, é un artefacto de poder ambivalente que busca desmitificar a linguaxe como canle de relación e comunicación, ao tempo que porfía en recuperala como factor fundacional do xogo escénico.

En propostas de formato experimental como son *Ofelia*, de Eva F. Ferreira ou *Frida Connection*, de Olivia Pena –ambos incluídos no II volume de novos autores editado por Laiomento en 2009-, 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.

Contra o que puidera parecer de entrada, máis resistentes – que non rompedoras- no tocante ao uso e funcións da linguaxe son *Timisoara*, de Vanesa Sotelo, ou *Movidás* (Estaleiro Editora 2010), de Clara Gayo. Alén das diferenzas, comparten o recurso á seguridade da estrutura sólida e ben trabada, pero tamén a atracción pola frase irónica na boca de personaxes contraditorios a se debater entre a palabra símbolo e a palabra acción, nun xogo de tensións aberto á sorpresa da proxección espectacular.

A balanza inclínase cara á palabra entendida como o elemento depositario da teatralidade. Prevalece o uso do texto como estratexia de control da realidade escénica, unha realidade, porén, física e dinámica, hoxe máis que nunca entendida en termos de permeabilidade e

relación, e por iso mesmo rendida ao inabarcábel da súa propia materialidade: corpos en tránsito, o desexo tenso e corporizado do outro, emoción, memoria, proceso. Neste contexto, a palabra “acontece canda ao corpo e o movemento, o espazo e o tempo, ou mellor dito, estreitamente ligada a eles, pero nun xogo de contrastes que non aspira a unha unidade de sentido” (Cornago, 2005). Ocupa sempre un lugar visíbel. Aparece tematizada, en tensión permanente cos corpos que a enuncian, nun cuestionamento tácito e constante da súa autenticidade.

Se ben en Galicia son poucos os espectáculos teatrais que poidan describirse segundo estes parámetros, a extensión do espectacular e o performativo non só no eido da arte, senón tamén, e sobre todo, como modelo de organización social e problematizador das grandes narrativas, marcou un antes e un despois tamén na nosa práctica escénica. E isto, mesmo cando se trata de representacións convencionais, que a miúdo buscan a ruptura metaficcional ou o contrapunto físico dun discurso verbal homoxéneo. Neste contexto, máis que reclamar o amparo institucional da escrita teatral⁸, que tamén, cumpriría contrastarmos os modelos dramáticos que seguen as autoras e autores novos coa realidade da práctica escénica actual, e comprobar en que medida a explicación da súa maior ou menor visibilidade sobre as táboas está xa non na calidade literaria ou no grao de experimentación construcional, nin sequera na súa virtualidade espectacular (aspecto impredecíbel hoxe en día), senón na falta dunha actualización de códigos eficaz e coherente coa demanda dunha relación non representacional entre o texto e a escena que, para empezar, garantiría en maior medida a súa integración como factor a explotar ao interior dun proceso creativo.

Perante a precariedade do sistema editorial (só Laiomento persiste no seu compromiso), as canles de publicación e promoción da escrita dramática nova limítanse a dúas revistas especializadas, *Casahamlet* e *Revista Galega de Teatro*, o curso “Pistas para unha dramaturxia de actualidade”, organizado anualmente polo Centro de creación dramática dependente do CDG, e os Premios Álvaro Cunqueiro, Manuel María de literatura dramática infantil, e Barriga Verde de textos para monicreques.

Por último, alén de garantir a lectura dramatizada e a publicación en Xerais dos textos premiados, o Certame de Teatro Radiofónico da Radio Galega vén perfilándose como o centro

⁸ Roberto Salgueiro para a *Revista Paraíso* nº5, xaneiro 2009: “A saúde da escrita teatral no noso país é excelente, sobre todo se temos en conta a relación entre o número de autores e os habitantes que temos. A calidade dos textos sempre é opinable, pero contamos con figuras de renome que poden ser referencias no panorama do teatro europeo. Un dos problemas que temos é que non hai moito ánimo para estrear textos de autores galegos. Non avogo por unha política proteccionista, pero se o teatro demanda apoio pola súa particularidade cultural, os dramaturgos tamén necesitamos esa axuda. A endogamia é un dos males do teatro en xeral, non só no caso de Galicia”.

aglutinador da canteira de novas voces femininas. Malia o positivo deste último dato, que lembra o efecto dinamizador do Premio de Teatro Breve da Escola Dramática Galega nos oitenta, non podemos pasar por alto que segue a ser o sistema de premios o medio de promoción fundamental e o garante último tanto da publicación como da posta en escena.

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. Isto podería explicar a presenza simultánea dalgunhas delas na escrita, na dirección e mais na actuación dun mesmo espectáculo, tendencia á alza que non só afirma o alto grao de formación e a capacidade creativa das máis novas. Anima tamén unha análise ambivalente do seu perfil multidisciplinar. Se por un lado buscan unha retroalimentación produtiva entre a súa escrita e a súa experiencia propiamente escénica como actrices e / ou directoras, polo outro non parece haber alternativa que mellor garanta a posta en escena e o recoñecemento público dos seus textos. Neste sentido, a seguinte declaración a respecto do problema editorial resulta altamente significativa:

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 (Clara Gayo, Revista Paraíso nº 5, xaneiro 2009).

A cita explícase no contexto dun entendemento do escénico coherente co cambio tardío de paradigma que hoxe atravesamos o noso teatro. Porén, revela tamén a ruptura prematura co activismo cultural das mulleres dramaturgas dos oitenta a prol da visibilidade e a incardinación sistémica do discurso literario das mulleres. Como afirmarmos o superfluo da existencia dunha escrita dramática galega producida por mulleres cando aínda non fomos quen de articulala? Ao meu ver, unha lectura consciente da situación actual constataría ese “aquel romántico” da palabra dramática impresa nun sentido inverso, no voluntarismo que preside a publicación de textos inéditos.

Dentro da xeración que tratamos, Paula Carballeira perfílase como a dramaturga con máis fortuna escénica. Porén, dada a súa traxectoria, non podemos xa considerala unha autora emerxente. Si admite o cualificativo Vanesa Sotelo, dramaturga, actriz e directora que vén de estrear *Kamouraska*, montaxe que escribe e dirixe para a compañía Inversa. Sotelo, que comezou andaina na Aula de Teatro da Universidade de Santiago, porfía en levar ela mesma a

escena textos da súa autoría dende que en 2003 estreara *Azotea* con Teatro do Aramio. Canda Rubén Ruibal e Jacobo Paz, foi co-autora de *Estigma*, o texto resultante da primeira experiencia con dramaturgos residentes auspiciada polo Centro Dramático Galego (DramA3). Non por acaso, a montaxe homónima, estreada na tempada 2007-2008 baixo a batuta de Dani Salgado, foi posíbel grazas ao programa de apoio á nova dramaturxia da entón directora da plataforma pública, Cristina Domínguez.

Estigma contou coa actuación de Clara Gayo, actriz que á súa vez destaca por encarnar os monólogos que escribe, se ben en espazos como a Sala Nasa, arredados do institucional, e sen apoio previo na publicación. A ela lle corresponde a opinión vertida arriba. A súa experiencia previa como actriz e performer en ámbitos profesionais e de formación onde o que se potencia é o intérprete como creador – a Escola de Teatro e Danza Espacio Aberto (Compostela) é o centro privado de referencia neste aspecto- determina a súa escrita. Gayo compuxo *A mirada de Pier* (2008) en colaboración con Nut Teatro, e *Razóns de Peso* por encargo de Pinguela Teatro (2008), esta última editada con posterioridade á súa estrea (Estaleiro Editora, 2010).

Cómpre salientar neste punto a labor de compañías como Teatro Cachuzo, fundada por Carlos Losada e Rubén Ruibal en 2000 para a posta en escena de textos da nova dramaturxia. Vaia como exemplo *Charlie's Angels' sex*, de Begoña Ferreira e Eva Gontad, unha comedia crítica sobre o modelo de feminidade imposto pola sociedade de consumo que a compañía estreou en 2005.

A escena como sitio de encontro e pensamento.

A crecente espectacularización da arte obrigou á reflexión, no eido da escena internacional, en torno a cal debía ser o papel social da escena. Fronte á promesa mediática constante dunha experiencia intensificada do real, que ética lle resta ao teatro para resistir senón afirmar e visibilizar o seu vínculo coa realidade, a súa condición de artificio? Na praxe posdramática, a autenticidade do discurso escénico non responde xa aos valores do auténtico ou verdadeiro, senón á evidencia da súa propia materialidade como acontecemento. Interesa o simulacro colectivo, a produción intersubxectiva dun efecto de realidade que implique o cambio e a transformación íntima e social ao interior dun *espazo-tempo compartido de mortalidade* (Patricia Fagundes, 2010). E isto co obxectivo non só de recuperar a conexión do teatro cunha sociedade plenamente mediatizada, senón tamén, e precisamente, para transformar a práctica escénica nun modo alternativo de pensamento, intersubxectivo, encarnado, radicalmente

material, e por iso mesmo capaz de enfrontar a tendencia actual á abstracción dos corpos, da memoria e das identidades.

Nut teatro naceu con esa vontade. 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, e apostando pola manipulación en tempo real de dispositivos tecnolóxicos. 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” (Elaine Aston, 2009).

Ocupadas no facer máis ca no representar, Xiana Carracelas, Iria Sobrado, Nerea Barros e Arantxa Villar activan unha estética épica, documental e fragmentaria. Introducen un teatro de ascendencia performativa centrado no corpo como sitio e obxecto de interrelacións políticas, de modos de normalidade e normalización, co obxectivo de enfrontar o que Rosi Braidotti (2006) describe como “un novo confinamento do corpo e da identidade a representacións edípicas, despóticas e explotadoras da ilusión de tecnotrascendencia”. De aí o interese da experimentación en vivo con circuitos pechados de vídeo (*Corpos Disidentes*, 2007) ou sensores de movemento (*Wake up*, 2009) no seo de propostas de ficción baseadas na torsión real de corpos en permanente desterro de si mesmos, convertidos en acción e encontro co outro de si, incluídas a propia imaxe ou a máquina. Ademais de contribuír á introdución da nova escrita dramática feminina (*A mirada de Pier*, 2008), en 2007 Nut levou a escena *4.48 Psicose*, da británica Sarah Kane.

Con Ana Vallés á fronte de Matarile, o teatro galego sumouse a unha das correntes máis interesantes das modeladas polo paradigma posdramático, a do teatro autobiográfico. Entendo que a actuación de narrativas en primeira persoa revela os corpos no seu paradoxo, como espazo físico de negociación produtiva entre as instancias activas e reactivas dos relatos de poder que o eu gramatical ensambla e encarna. Voadora, plataforma luso-galega de creación, con Marta Pazos e o actor e compositor portugués Hugo Torres á fronte, toma o relevo nese aspecto. Pazos dirixe e actúa en *Super 8* (2010), a segunda entrega dunha triloxía de espectáculos de teatro, danza e música en vivo que parte “do cinema como metáfora da memoria e da memoria como teatro do vivido”.

A narración autobiográfica dos intérpretes marca os tempos de devir duns personaxes, eles mesmos, a se debater “entre a obsesión por recordar e a importancia de esquecer”. Ficción e realidade deixan de opoñerse, e o teatro está xa non na representación, senón na incorporación literal da porción do eu que se perde na batalla cotiá entre decisións conscientes e derivas

inconscientes. A metáfora cinematográfica permite instalar a acción nas zonas de intermitencia da consciencia, de maneira que, ao fío dunha poética fragmentaria e aparentemente anárquica baseada na sucesión de imaxes, os intérpretes expáñense en horizontal, nun proceso aberto ao contacto e á transformación, e temporalizado pola propia narrativa.

Podería dicirse que Pazos pon en xogo unha visión do ‘corpo que actúa’ en termos de intensidade, como un fragmento de memoria viva que avanza e perdura a través das modificacións que acontecen ao encontro con outros corpos. O eu só é en presenza do ti, e a natureza relacional do medio escénico supón a oportunidade para a creación dun vínculo social alternativo e esperanzador, na medida en que está baseado na reorganización colectiva da afectividade e a imaxinación da comunidade alí presente, artistas e público incluído.

O que na vida acontece fóra de foco esixe unha metáfora escénica coherente coa súa éxtase, unha dramaturxia das marxes centrada na visibilización das compoñentes ocultas dun proceso creativo que permita a incorporación de elementos estraños á ficción teatral, perverténdoa, pero tamén alumeándoa na súa relación íntima coa memoria e a experiencia dos corpos reais que inevitabelmente a encarnan. Esta opción dramaturxica conecta cunha tendencia á alza entre as creadoras teatrais máis recentes, a da creación colectiva. A democratización do proceso de creación implica o diálogo entre sensibilidades e perspectivas plurais. Promove, en último termo, a integración daquelas tradicionalmente excluídas –en particular, a das mulleres- ao tempo que indaga e explota creativamente a dinámica e as dificultades inherentes ao establecemento de nós de relación.

Fronte á produción teatral convencional, “o teatro que se elabora por creación colectiva é unha reflexión contemporánea da cultura e a sociedade” (Alison Oddey, 1994, citada en Aston, 2009). Marta Pérez, actriz, produtora teatral e fundadora de Inversa Teatro en 2009, describía así o proceso de creación da primeira montaxe da compañía⁹:

Expostas, o noso primeiro espectáculo, foi froito dun proceso de creación colectiva. O texto é unha creación das catro actrices coordinado e definido dramaturxicamente polo seu director. É un texto escrito en feminino, xa que discrepamos da suposta neutralidade da linguaxe que sempre invisibiliza un dos dous xéneros. Quixemos que fose unha exposición honesta das nosas propias experiencias, intentando non ocultar nada dos nosos pensamentos para explorar os límites da intimidade. A idea principal que tratamos é como agroman as miserias humanas cando estamos constantemente expostas ante a ollada do outro, analizando a fina liña que separa as condutas “normais” das “anormais”.

⁹ Liñas escritas por Marta Pérez para o Foro creativa organizado por Esad e AGADIC en decembro de 2009

Na era da hiperreproducibilidade dixital, sempre a un paso de perdérmonos na voráxine da información, a un clic de reducirmos os corpos á superficie plana da imaxe, a comuñón entre o teatro, a performance e a danza contemporánea indaga e explota os límites do aparato de representación dende un centro común aos tres campos: o movemento e a súa potencia de afectación. Na encrucillada multidisciplinaria, os corpos gozan dun estatuto líquido, magmático e inabarcábel que contradí a lóxica reprodutiva do imaxinario mediático. A Uxía P. Vaello, bailarina e coreógrafa que asome a dirección dos espectáculos de danza - teatro *Play* (2008) e *Rewind* (2010), interésalle o corpo no social, como primeiro medio de comunicación directa”¹⁰, de aí que a palabra xurda orgánica e sen un cometido necesariamente político.

Estela Lloves (*Rastro, Bom día mainó, Alisia en Grusia*) busca “resituat a danza nun contexto mixto, coa fala e a escrita, a acción e a *performance*”¹¹. Sexa a partir da danza, sexa a partir do teatro, a nova xeira de creadoras tende a profundar no feito performativo en si, sen prexuízo dos medios e soportes que empreguen no proceso de investigación e creación. Nun sentido estrito, a arte de acción galega evoluciona da man de mulleres como Rita Rodríguez ou María Marticorena. Neste eido, o discurso político xorde explícito e na liña marcada pola tradición feminista. En *Performance*, Rita Rodríguez avanza polas rúas espíndose de vagar até ficar falsamente núa, cuberta por unha sorte de body emulador dun corpo desnudo de muller. Trátase dunha parodia afirmativa, un “coma se” que se ben cuestiona o esencialismo das primeiras performances feministas dos setenta, tamén chama a atención sobre os modos de reactivación social e política do estatuto discursivo do corpo contemporáneo como superficie visual e obxecto de consumo escópico.

Cabo.

Ao meu ver, a diversidade creativa que caracteriza o panorama escénico actual flota sobre a nada. Carece de estruturas sólidas, atomízase nunha multiplicidade de pequenas compañías sen proxecto a longo prazo, moitas veces autoxestionadas, que, illadas, rematan por desaparecer sen máis ronsel que o cansazo. Porén, creo que esa diversidade sería perfectamente compatíbel coa vindicación colectiva dunha identidade cultural diferenciada e, sobre esa base, coa construción de redes de colaboración, de contaminación e recoñecemento mutuo entre artistas das distintas disciplinas escénicas.

¹⁰ Reportaxe “Danza contemporánea sen prexuízos”, *Revista Paraíso*, nº6, setembro 2009.

¹¹ Op. Cit.

A conexión favorecería a posta en marcha de plataformas creativas de maior entidade, articuladas en prol dunha maior estabilidade, verdadeiramente produtivas, con garantías de distribución e con vontade de integración e visibilidade ao interior da estrutura de base. Todo isto apuntando a un obxectivo fundamental, o de recuperar a conexión da escena co público. Posto que a existencia dunha escena e unha dramaturxia propias non é un dereito exclusivo das creadoras e creadores senón, sobre todo, da sociedade, precisamos dun proxecto común, a nivel estrutural e a nivel compañías, pero articulado tamén dende a responsabilidade crítica e a investigación.

Cómpre, ademais, unha maior conciencia xeracional, e, por mal que a algunhas lles poida soar, cómpre tamén unha estratexia de xénero. Se o paradoxo que preside a relación entre as mulleres e a creación artística na cultura occidental, aínda que debilitado, segue a ser o mesmo, a hipervisibilidade da muller como *obxecto* da representación e a súa invisibilidade como *suxeito* creador (Patricia Mayayo, 2003), para cando iniciativas galegas como Proyecte Vaca? para cando unhas Marías Guerreras en Galicia? Para cando unha estratexia intelixente de visibilización? Para cando unha liña de acción conxunta?

BIBLIOGRAFÍA

ASTON, Elaine: *Manual de práctica teatral feminista*, Vigo, Galaxia, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi: *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2006.

CORNAGO BERNAL, Óscar: *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 18-29.

FAGUNDES, Patricia: *La ética de la festividad en la creación escénica*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010 (tese doutoral).

MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*: Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.