



# ESCRITORAS E PERSONAXES, DIRECTORAS E ACTRICES. AS MULLERES NO TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO

**Inmaculada López Silva**

Universidade de Santiago de Compostela

## **Do teatro e as mulleres**

O teatro no polisistema cultural galego debe ser definido coma sistema *heterónimo* (no senso de Pierre Bourdieu) a respecto do sistema literario. Isto é, o sistema teatral depende do sistema literario na definición dalgunhas das súas posición e dos seus factores definitorios (produtores, consumidores, institucións, mediación e mercado). Isto débese a que no produto cultural que denominamos “teatro” existe un dobre discurso, literario e escénico, dualismo causado pola definición esencialmente filolóxica dos produtos teatrais en Galicia. A definición filolóxica, o emprego da palabra coma sistema semiolóxico fundamental, é unha característica común entre teatro e literatura, e de aí que o primeiro estableza unha relación de heteronomía a respecto do sistema literario.

Cómpre salientar tamén que a definición filolóxica (ou textocéntrica) do discurso escénico ten que ver evidentemente coa tradicional definición do teatro coma discurso verbal (é só a fins do século XX que en Europa comeza a experimentarse con modalidades teatrais non verbais), mais tamén é certo que nun sistema coma o galego, inflúe sobre esa definición o feito de que a literatura sexa un discurso canónico dentro do polisistema cultural, de xeito que aglutina outros discursos a través do establecemento dunha relación “prestixiadora” cos mesmos.

Sen embargo, a literatura dramática posúe unha posición marxinal dentro do sistema literario galego. Son varios os índices que conducen a esta conclusión. En primeiro lugar, a consabida precariedade editorial amosa que o teatro é pouco máis que o “fillo tonto” da literatura galega. Como sinala Dolores Vilavedra (1998: 315), na edición de textos dramáticos en Galicia predominan o voluntarismo, a fugacidade e a dispersión, parámetros que se concretan na ausencia xeneralizada de coleccións teatrais nas principais editoriais galegas e na directa dependencia do sistema de premios. Pensemos

que durante a década dos 90 o volume de produción dramática en relación co total de produción literaria en Galicia é tan só do 2% como media. 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 gracias fundamentalmente a unha atención da crítica sobre as poetas que na actualidade parece comezar a aplicarse, tamén, ás narradoras. Sen embargo, non parece suceder nada semellante co teatro. Deste xeito a pregunta que deriva da observación do panorama da literatura dramática é evidente: ¿ulas as dramaturgas?

Pola súa banda, o discurso escénico debe ser definido coma emerxente.

Desta definición deriva un estado de cousas problemático. A recente institucionalización (o CDG fúndase en 1984) deu lugar ao problema da falta de acordo entre as compañías e o CDG, debido fundamentalmente á dependencia dos subsidios públicos nun Estado e nunha Autonomía que non protexen especialmente a produción escénica. Por outra parte, o difuso estatuto da condición de profesional en Galicia contribúe á indefinición dos traballos de actor, director e técnico de escena, de xeito que xorden tamén problemas para o establecemento de sistemas axiolóxicos e garantías mínimas de calidade. A isto tamén contribúe a inestabilidade do discurso crítico, así como a ausencia de programacións teatrais e proxectos de xestión de espectadores que garantan a natural selección dunha oferta teatral normalizada.

Por outra parte, e perante a precariedade editorial, debemos sinalar que é no discurso escénico onde atopamos o panorama máis amplo no referido ás principais tendencias estéticas, xa que funciona coma vía de publicación alternativa. Neste campo é, de certo, onde atopamos o actual discurso feminino no teatro galego: as directoras de escena coma creadoras de espectáculos teatrais.

Á hora de analizar o discurso feminino no teatro galego hai dous factores contextuais a ter en conta nunha xusta valoración do tema que nos ocupa. En primeiro lugar, cómpre lembrar que o teatro é un discurso non canónico que si asume os items do canon literario. Por exemplo, Rosalía funciona tamén coma figura fundacional e coma categoría que forma un posíbel canon estático (non teatral, cousa significativa que unha vez máis amosa a heteronomía do sistema), como amosan as montaxes *Agasallo de sombras* (CDG, 1985) e *Rosalía* (CDG, 2002). Polo tanto, as figuras de muller non son alleas ao teatro galego nos últimos tempos, e mesmo están presentes en montaxes de prestixio, pois proceden da compañía institucional (canónica por definición) a cargo dun director de escena central no sistema teatral, Roberto Vidal Bolaño, o máis prolífico, o máis premiado, e un dos decanos da andaina teatral galega das tres últimas décadas.

En segundo lugar, debemos pór en relación a historia recente do teatro galego coas afirmacións de Helena González (1999: 43) cando indica que “o discurso literario das mulleres comeza a construírse nos 70”. Pensemos que o teatro galego vive a súa fundación definitiva en 1973 (nas Mostras de Ribadavia), con todo o que a data implica en relación cos movementos progresistas antifranquistas. Por outra parte, esa etapa de efervescencia dos anos 70 coincide tamén coa importancia da figura de Xohana Torres coma

presencia feminina na literatura galega, alén da emerxencia do discurso feminista.

## Das escritoras e das épocas

A importancia da figura de Xohana Torres coma muller 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 Iberr* (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 productivo nalgúns das sesións de Ribadavia e nalgúns dos textos alí presentados, nomeadamente os de Camilo Valdehorrás.

Pero no teatro de Xohana Torres vemos xa a liña que a unirá ás autoras 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 e Luísa Villalta, de quen falaremos despois, optan preferentemente por mulleres que protagonizan as súas obras, ou que, alomenos, actúan como eixes determinantes da acción dramática e da estrutura da peza.

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 típica da poesía e do teatro dos 80, mais co engadido de que elas cultivan de modo consciente un discurso marcadamente feminino. 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 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 dramático que precisa da produción de textos e dunha

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

As traxectorias concretas dalgunhas autoras son significativas. Imma Souto, cunha traxectoria indubidabelmente comprometida co teatro, é a autora máis prolífica ata 1990, mais tras *Era nova e sabía a malvaísco* (1990) deixa a literatura dramática e dedícase á súa profesión de actriz. O dato é un síntoma dun estado de cousas que xa sinalamos ao comezo deste traballo: o discurso escénico aglutina as voces femininas do teatro galego actual. E novamente podemos preguntarnos, ¿por que as mulleres deixan de escribir a comezos dos 90? De feito, Luísa Villalta, que 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”. Recentemente publicou en *Casahamlet* “As certezas de Ofelia” (2001)<sup>1</sup>. 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 Galicia<sup>2</sup>. A coincidencia semella significativa, ou, alomenos, parece abrir vías de reflexión suxestivas.

A respecto das características comúns que podemos sinalar ao teatro escrito polas mulleres no teatro galego contemporáneo, 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.
- **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) co fin de centrar a peza na acción dos personaxes e na introspección psicolóxica. Con todo, cómpre prestar atención á

<sup>1</sup> Non quixera pasar por alto o feito de que estas dúas últimas obras de Luísa Villalta fosen publicadas en medios de difusión especializada como son as revistas teatrais *Revista Galega de Teatro* e *Casahamlet*. O dato non só amosa a falta de normalidade do sistema teatral galego, onde a principal vía de publicación non é o libro, e onde o discurso dramático (as dramaturgas) aínda non logra facerse con espazos de visibilidade e fácil acceso.

<sup>2</sup> 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.

producción de Luisa Villata, quen nas dúas últimas obras dá un paso cara á concreción.

- **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 espacio mítico desde o que realizar certa reivindicación feminista.
- **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 un feito esperanzador, a lentísima evolución do fenómeno teatral respecto doutras artes, o conservadorismo dun repertorio 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 potencia, 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 dificilmente 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 lles impiden ser tratadas con normalidade profesional.

Unha ollada sobre determinados indicadores amosa que as mulleres aínda ocupan un lugar marxinal dentro do sistema teatral galego. Se ben é verdade que o relevo creativo das escritoras dos 80 foi tomado 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 69 actrices dos 180 intérpretes asociados. En canto a directoras, asociáronse 2 (Dorotea Bárcena e Rita Cabezas) de 15.



É certo que a asociación é un ámbito que non ten por qué ser descritivo, pero cando menos resulta sintomática a diferenza da porcentaxe entre actrices e directoras, mesmo sabendo como sabemos que no panorama teatral galego hai outras directoras de escena. Nun repaso das montaxes galegas dos últimos tres anos, contabilizamos once mulleres dedicadas á dirección de espectáculos<sup>3</sup>, actividade que, xunto coa de actriz, aglutina a presenza da muller na escena. 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).

Efectivamente, as directoras de escena seguen a ser unha minoría cun discurso que non sempre ten unha vontade diferencial. É significativo que as montaxes máis marcadamente femininas dos últimos anos proceden das mulleres directoras de escena. Sen ánimo de exhaustividade, eu resaltaría as seguintes:

- *The Queen Is Dead* (Matarile, 2000). Na habitual clave xestual dunha compañía formada por mulleres, Ana Vallés dirixiu esta obra que procuraba unha definición dramática de distintos tipos de mulleres.
- *As presidentas* (A Factoría, 2000). Cristina Domínguez escollía unha irreverente obra do autor alemán Ernst Schwab na que se reflexionaba sobre a mentalidade e o imaxinario das mulleres de idade de clase media.
- *Sexismunda* (Sarabela, 2001). Ánxeles Cuña realizaba con esta obra unha adaptación en clave feminina de *La vida es sueño*. Mudando o personaxe de Sexismundo por unha muller, Sarabela daba claves novidosas e interesantes para reinterpretar a obra de Calderón.
- *Baby Boom* (Rara Avis, 2002). Dirixida por Rita Cabezas, a obra de Ana Istarú céntrase na reflexión sobre a necesidade (obsesión) da maternidade na sociedade actual.
- *Xogo para nenas* (María a Parva, 2002). O monólogo dirixido e interpretado por Gena Baamonde desmonta os prexuízos e mitos sobre as mulleres a través dunha actitude pretendidamente irónica e inxenua.

Sen embargo, cómpre non perder de vista que coa importancia e o éxito destas montaxes (éxito nunhas maior ca noutras), coincide a aparición doutras producións de compañías canónicas do sistema teatral galego que, dalgún xeito, tamén se centran na muller como 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 (Teatro

---

<sup>3</sup> Pilar Pereira, Ana Vallés (Matarile), Ánxeles Cuña (Sarabela), Dorotea Bárcena (Teatro da Lúa), Cristina Domínguez (A factoría), Rita Cabezas (Rara Avis), Gena Baamonde (María a Parva). No ámbito dos títeres, Isabel Rey (Kukas), Carmen Domech (Cachirulo), Beatriz Sánchez (Trompicallo) e Carolina Ramos (Quinquilláns).

do Noroeste, 2001) e o impresionante monólogo de introspección sobre a desgracia dunha muller que é *Solo para Paquita*, de Ernesto Caballero (Teatro do Atlántico, 2001).

Os datos parecen sinalar un crecente interese por indagar o lugar da muller no mundo a través do teatro. Semella significativo decatarse de que ese interese non só ten lugar desde a esperábel praxe das directoras de escena, senón que elas se ven seguidas nese interese 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. Cumprirá estar atentos 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), como demostran estudos coma o presente.

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 como 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.

Sen embargo, 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 como 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 polisistema cultural galego, “escollen” facer teatro *en galego*. Mais é necesario relativizar: ¿trátase dunha verdadeira escolla facer teatro en galego nunha comunidade autónoma na que —en teoría— este é o único protexido e subvencionado polos poderes públicos? É máis, ¿como valorar

opcións non verbais coma as de Matarile? Semella que a lingua como 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 como resistente. Ata hoxe, só *Sexismunda* semella transmitir a vontade feminista de romper co discurso dominante androcéntrico a través da deconstrución e contestación a unha obra canónica da literatura universal.

O teatro de mulleres comeza agora a presentarse como voz diferenciada dentro do panorama galego. Desde un punto de vista sistémico aínda non podemos sinalar que as mulleres 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 citada**

- ASTON, Elaine. *Feminist Theatre Practice: a Handbook*. London & New York: Routledge, 1999.
- BLANCO, Carmen. *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais, 1991.
- CARITA, Lourdes. “Vozes femininas ‘recuperam’ A casa dos afogados”. *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Ed. de Aurora Marco López. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. 707-713.
- FIGUEROA, Antón. “Literatura, sistema e lectura”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1994 (1995)*: 97-107.
- GONZÁLEZ, Helena. “Literatura galega de muller, unha visión sistémica”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1999 (1999)*: 41-67.
- HART, Lynda & Peggy PHELAN. *Acting out: feminist performances*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- LAUGHLIN, Karen & Catherine Schuler. *Theatre and Feminist Aesthetics*. Massachusetts: Associated University Presses, 1995.
- 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”. *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Ed. de Aurora Marco López. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. 699-705.
- PARDO NÚÑEZ. “Era nova e sabía a malvaíscos”. *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Ed. de Aurora Marco López. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. 773-780.
- VIDAL, Manuel. “A minha experiéncia na direcção de actrices”. *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Ed. de Aurora Marco López. Santiago de



Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. 601-604.  
VILAVEDRA, Dolores. *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia, 1998.

López Silva, Immaculada. “Escritoras e personaxes, directoras e actrices. As mulleres no teatro galego contemporáneo”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Sada: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007. ISBN: 978-84-8485-266-7. Depósito Legal: C-27912007.

